DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

**https://rantey.org**

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

ECZACIBAŞI

# SANAT Ansiklopedisi 2

YEM Yayın

RESİM
HEYKEL
MİMARLIK
TASARIM
ARKEOLOJİ
FOTOĞRAF




Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

2. Cilt

YEM YAYIN
yapı-endüstri merkezi yayınları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dr.NEJAT F.
ECZACIBAŞI
VAKFI

***Kurucusu***

Dr. Nejat F. ECZACIBAŞI (1913-1993)

***Yönetim Kurulu***

Bülent ECZACIBAŞI (Başkan)

Toker ALBAN, Faruk ECZACIBAŞI,

Prof. Dr. Halid Kemal ELBİR, Prof. Dr. Nusret EKİN,

Prof. Dr. Münir EKONOMİ, Tayfun İNDİRKAŞ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ


***YÖNETİM***
Şakir ECZACIBAŞI

***YAYIN KURULU***
Ali GEVGİLİLİ, Doğan HASOL, Bülent ÖZER (Prof.Dr.)

***Yayın Yönetmenleri***
Zeynep RONA, Müren BEYKAN

***Yardımcı Editörler***
Yegân KÂHYA (Dr.), Mine KAZMAOĞLU (Dr.), Deniz MAZLUM,
Turgut SANER (Dr.), Mine SOYSAL, Gülsün TANYELİ (Dr.)

***Araştırma***
Şermin ANADOL, Sevim ASLAN, Murat AYDIN, Şafak AYDOĞAN,
Emre ERENLER, Gül KÖKSAL, Melisa ORHON, Birsen PARLAR,
Yıldız SALMAN, Semra TUGAY, Gamze YALÇINER

***Denetleme***
Aygül AĞIR, Özden ARIKAN, Sedef ERKMAN,
Zeynep GÜRATA (Dr.), Celal KOLAY, Aslı KURAL

***Yayın Koordinatörü***
Sedat ACAR

***Yayın Koordinatörü Yardımcısı***
Gülçin İPEK

***Teknik Yönetmen***
M.Muti CEVİZİÇİ

***Grafik Tasarım***
Levent DÖNMEZ

***Teknik Uygulama Sorumlusu***
İbrahim ŞAHİN

***Son Okuma***
Gültekin TARI

***Çizim***
Sevim ASLAN, Gülsün TANYELİ (Dr.)

***Bilgi İşlem-Uygulama***
Kenan ÖZTÜRK, Gürdal GÜRAK,
Perihan ADIGÜZEL, Bahar YERLİ, Bürkan ÖZKAN

***Dizgi***
Gülnur TUZCUOĞLU, Nurhan URAZ, Filiz GÜNDOĞAN, Müjgan LİGEN

***Düzelti***
N. Özlem GÜREL, Feyzi GÖLOĞLU, Zeynep YAZICIOĞLU, Aylin ÖRS

***Arşiv***
Dilek GÜRAK

***Renk Ayrımı/Film***
Figür

***Baskı/Cilt***
Hürriyet Ofset, 1997

ISBN: 975-7438-51-0 (Takım)
ISBN: 975-7438-53-7 (2.Cilt)

***Yayınevi***
YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Cumhuriyet Cad. 329, Harbiye 80230 İSTANBUL
Tel: (0212) 247 41 85 (PBX)
(0212) 230 29 19
Faks: (0212) 248 48 14 - 241 11 01



Copyright: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı - Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.
Bu kitabın her hakkı saklı olup tümünün ya da bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir ya da başkaca yollarla çoğaltılması ancak YEM Yayın'ın yazılı onayı ile olabilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

# KISALTMALAR

| | |
|---|---|
| a. | antik adı |
| AAMM | Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi |
| Ad. | Adası |
| ADMMA Akademisi | Ankara Devlet Mühendislik ve Mimarlık |
| ADRHM | Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi |
| Ak. | Akademisi |
| Alm. | Almanca, Almanya |
| Ar. | Arapça |
| Ari. | Arizona |
| AÜ | Ankara Üniversitesi |
| b. | bugün |
| baş. | başlangıç tarihi |
| BDT | Bağımsız Devletler Topluluğu |
| bit. | bitiş tarihi |
| BM | Birleşmiş Milletler |
| Böl. | Bölgesi |
| Bul. | Bulgaristan |
| BÜ | Boğaziçi Üniversitesi |
| c. | cilt |
| Cal. | California |
| Col. | Colorado |
| Cum. | Cumhuriyeti |
| Çek. | Çekce, Çekoslovakya |
| çev. | çevrildi |
| Çin. | Çince |
| çoğ. | çoğul |
| Conn. | Connecticut |
| d. | doğumu, doğum tarihi |
| DAC | Demokratik Alman Cumhuriyeti |
| dil. | dilinde |
| DMMA | Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi |
| dol. | dolayı, dolayları |
| DRHS | Devlet Resim Heykel Sergisi |
| DSİ | Devlet Su İşleri |
| DTCF | Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi |
| DTGSYO | Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu |
| e. | eskiden |
| EA | Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi |
| E.Tr. | Erken Türkçe |
| EEMGM | Eski Eserler ve Müzeler Genel Müd. |
| EAÜ | Eskişehir Anadolu Üniversitesi |
| Ens. | Enstitüsü |
| Env. | envanter numarası |
| Esk. | Eskimoca |
| etk. | etkinlik yılı/yılları |
| EÜ | Ege Üniversitesi (b.Dokuz Eylül Üniversitesi) |
| Fak. | fakültesi |
| Far. | Farsça |
| Fin. | Fince, Finlandiya |
| Flo. | Florida |
| Fr. | Fransızca, Fransa |
| G.Ö. | Günümüzden Önce |
| Gal. | Galeri, Galerisi |
| Geo. | Georgia |
| Gr. | Eski Yunanca |
| GSA | Güzel Sanatlar Akademisi |
| GÜ | Gazi Üniversitesi |
| H. | Hicri tarih |
| hd. | hükümdarlık dönemi |
| HÜ | Hacettepe Üniversitesi |
| Ia. | Iowa |
| Ill. | Illinois |
| IIT | Illinois Teknoloji Enstitüsü |
| Ind. | Indiana |
| Ir. | Irak |
| İAM | İstanbul Arkeoloji Müzeleri |
| İb. | İbranice |
| İDGSA | İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi |
| İDMMA | İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi |
| İRHM | İstanbul Resim Heykel Müzesi |
| İEŞEM | İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi |
| İng. | İngilizce, İngiltere |
| İsp. | İspanyolca, İspanya |
| İt. | İtalyanca, İtalya |
| İTİEM | İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi |
| İTÜ | İstanbul Teknik Üniversitesi |
| İÜ | İstanbul Üniversitesi |
| İÜK | İstanbul Üniversitesi Kitaplığı |
| İZDRHM | İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi |
| Ja. | Japonca, Japonya |
| K.C. | Kuzey Carolina |
| K.D. | Kuzey Dakota |
| Kil. | Kilise, Kilisesi |
| Kol. | koleksiyonu |
| KTÜ | Karadeniz Teknik Üniversitesi |
| Küt. | Kütüphane, Kütüphanesi |
| Lat. | Latince |
| Lis. | Lise, Lisesi |
| Lou. | Louisiana |
| Lüks. | Lüksemburg |
| Mac. | Macarca, Macaristan |
| Mass. | Massachusetts |
| MEB | Milli Eğitim Bakanlığı |
| Mich. | Michigan |
| Minn. | Minnesota |
| Miss. | Missouri |
| MIT | Massachusetts Teknoloji Enstitüsü |
| MÖ/MS | Milattan Önce/Milattan Sonra |
| MSÜ | Mimar Sinan Üniversitesi |
| MÜ | Marmara Üniversitesi |
| Müd. | Müdürlüğü |
| Müz. | Müzesi |
| N.J. | New Jersey |
| N.Y. | New York eyaleti |
| ODTÜ | Orta Doğu Teknik Üniversitesi |
| Ok. | Okulu |
| Okl. | Oklahoma |
| on. | onarılmıştır |
| or. | ortası, ortaları |
| Ore. | Oregon |
| Osm. | Osmanlıca |
| ö. | ölümü, ölüm tarihi |
| ör. | örneğin |
| pd. | papalık dönemi |
| Penn. | Pennsylvania |
| Phi. | Philadelphia |
| Pol. | Polonya |
| Por. | Portekizce |
| R.I. | Rhode Island |
| Rus. | Rusça |
| s. | (metinde) sonra, sonradan; (kaynakçada) sayfa |
| Sansk. | Sanskrit dili |
| SBF | Siyasal Bilgiler Fakültesi |
| Sic. | Sicilya |
| SSC | Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti |
| sü. | sütun |
| sür. | sürüyor |
| tas. | tasarım tarihi |
| TBMM | Türkiye Büyük Millet Meclisi |
| TDK | Türk Dil Kurumu |
| Tenn. | Tennesse |
| Tex. | Texas |
| TMMOB | Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birl |
| Tr. | Türkçe |
| TSM | Topkapı Sarayı Müzesi |
| TSMK | Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi |
| TTK | Türk Tarih Kurumu |
| TTOK | Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu |
| TÜBİTAK | Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma |
| UESYO | Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksel |
| UK | Ulusal Kütüphane |
| Ün. | Üniversitesi |
| üst. | üstünde |
| vb | ve benzeri |
| vbg | ve benzeri gibi |
| Ver. | Vermont |
| Vir. | Virginia |
| Wash. | Washington |
| Wis. | Wisconsin |
| yak. | yakınları |
| yar. | yarımada |
| yay.haz. | yayına hazırlayan |
| yaz. | yazımında *(transcription)* |
| yık. | yıkılmıştır |
| yklş. | yaklaşık |
| YTÜ | Yıldız Teknik Üniversitesi |
| Yug. | Yugoslavya |
| Yun. | Yunanistan |
| Yun.ad. | Yunanistan'da ada |
| YÜ | Yıldız Üniversitesi |
| yük. | yükseklik |
| yy. | yüzyıl |

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

**GERTLER, Mark** (1891, Londra-1939)
İngiliz ressam.
Çok sayıda Doğalcı (→DOĞALCILIK) PORTRE ve FİGÜR çalışmasıyla tanınır.

Polonyalı bir Yahudi ailesinin oğlu olan Gertler'in çocukluğu Polonya'da geçmiş, daha sonra Londra'da bir Yahudi mahallesinde yaşamıştır. Çocukluğundan beri çizime ve resme ilgi duymuş, 1906'da ressam olmaya karar vermiştir. Önce Regent Sokağı Politeknik Okulu'nda, ardından da Slade Sanat Okulu'nda öğrenim gören Gertler, burada NEVINSON ve WADSWORTH'le dostluk kurmuş, 1912'de YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ'ne, 1915'te de LONDRA GRUBU'na katılmış, aynı yıllarda, aralarında Katherine Mansfield ve D.H.Lawrence gibi edebiyatçıların bulunduğu bir çevreye girmiştir. 1917-18'de R.FRY'ın dikkatini çeken Gertler sergilere katılmaya başladıysa da mali durumunun bozukluğu ve 1920'de yakalandığı tüberkülozun ardından bunalıma girmiş ve sonunda 1939'da intihar etmiştir.

Öğrencilik yıllarından başlayarak çevresini yeteneği, çalışkanlığı ve sanata olan düşkünlüğüyle etkileyen Gertler, sanat yaşamına içinde bulunduğu Yahudi cemaatine ilişkin konuları betimleyerek başlamış ve *Annesinin Portresi* (Tate Gal., Londra), *Bir Yahudi Ailesi* (Tate) gibi çok sayıda doğalcı portre yapmıştır. Çağdaşları tarafından JOHN'dan sonraki en büyük çizim ustası olarak değerlendirilen sanatçı 1920'lerde *Hizmetçi Kız* (1923, Tate) gibi tek figür çalışmalarının yanı sıra ölüdoğalar da yapmış, atölyesine topladığı çok sayıda eşyayı yeni düzenlemeler içinde tekrar tekrar kullanmıştır. *Mandolinci* (1934, Tate) ve *Gelin* (1937) gibi desen ve kurguya öncelik veren son dönem resimleri özgüvenini büyük ölçüde yitirdiği bir dönemin ürünleri olmakla birlikte birer başyapıt olarak değerlendirilmektedir. *Z.Rona*

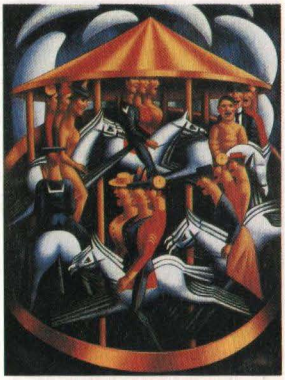
**GESSO** (Lat.*gypsum*: alçı'dan İt.)
İng.*plaster of Paris*, Fr.*plâtre de Paris*, Alm.*Gyps*.
Genellikle RESİM, KABARTMA ya da yaldızlama yapılacak duvar ya da tuval yüzeyinde ZEMİN olarak kullanılan, beyaz renkli ALÇI ve hayvansal kökenli tutkal karışımı (→BAĞLAYICI). Ortaçağ ve RÖNESANS'ta çok yaygın olan ve HEYKEL yapımında da kullanılan *gesso*, ayrıca MOBİLYA ve çerçevelerin oymalı bölümlerinde yaldız altına dolgu ya da zemin gereci olarak da kullanılmıştır. 20.yy'da terim, suyla karıştırılabilen herhangi bir beyaz zemin gerecini belirtir duruma gelmiştir. Floransalı ressam ve sanat tarihçisi Cennino Cennini (1370-1440), 1437'de yazdığı *Il libro dell'arte* (Ustanın Elkitabı) adlı yapıtında bir resim yüzeyinin hazırlanmasında önce kaba ve yoğun olan *gesso grosso*'nun, onun üstüne de daha ince, düz ve parlak olan *gesso sottile*'nin sürüldüğünü belirtmektedir. Ayrıca heykel ve kabartmada dolgu gereci olanına *gesso rilievo* ya da *gesso duro*, yaldızlama altına kullanılanına da *gesso d'oro* adı verilir.

**GESTALT**
Almanca *Gestalt* sözcüğü, "koymak", "yerleştirmek", "düzenlemek", "görev vermek" anlamlarına gelen *stellen* fiilinin edilgen ortaç halidir. "Biçim", "boy", "endam", "hal", "vaziyet", "koşullar", roman ve tiyatroda "şahıs", müzikte "ritmik ve/veya melodik yapı" özel anlamlarını yüklenmiştir. Bu sözcük Fransızca *forme, figure, configuration, taille, aspect, nature, vision, espace*; İngilizce *form, figure, shape, pattern, character* kelimeleriyle karşılanmaktadır. *Gestalt* gövdesinden türeyen *gestalten* fiili de günlük dilde "biçim vermek", "teşkil etmek" anlamlarına gelmekte, plastik sanatlarda ve bazı teknik dallarında, bir dereceye kadar "tasarlamak" anlamını da yüklenerek kullanılmaktadır.

Gestalt sözcüğü, psikolojide 1900'lerden başlayarak özel bir anlam kazanmış ve bu, bütün plastik sanatlarla mimarlığı etkilemiştir. İnsan algılarının, maddedeki atomlar gibi, duyum parçacıklarının birikmesi ve birleşmesi sonucunda oluştuğunu kabul eden ve Wilhelm Wundt'la (1823-1920) doruğuna ulaşan Yapısalcı akıma (Strüktüralizm) karşı bir grubun ortaya koyduğu kuramlar, "Gestalt Psikolojisi" adıyla tanınmıştır. Bu yaklaşımda Gestalt, parçaları ne kadar kusursuz incelenirse incelensin, tam anlaşılması ve açıklanması olanaksız bir bütünü anlatır. Böyle bir Gestalt'ın parçaları, asıl özellikleri az ya da çok değişerek, yeni anlamlar kazanmışlardır; anlaşılmaları da bütünden parçalara doğru olmalıdır. Bazı durumlarda kullanılan "biçim" sözcüğü, daha derin anlamlı, iç yapı ve başka bazı özellikleri de kapsayan bu kavramı anlatmada yetersizdir.

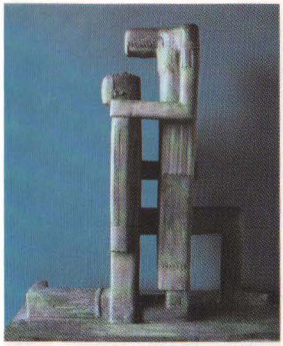
Bu kavrama giden yol, Aristoteles'ten başlayarak John Locke (1632-1704), Immanuel Kant (1724-1804), John Stuart Mill (1806-73), Edmund Husserl (1859-1938) ve başka bazı düşünürlerce hazırlanmıştır. Avusturyalı felsefeci Christian Baron von Ehrenfels (1859-1932), geometrik biçimlerin, kendilerini oluşturan ögelerin özelliklerinin toplamını aşan bir nitelikleri bulunduğunu, majör ve minör gamlar ile akorlarda da aynı durumun görüldüğünü ileri sürmüş ve buna *Gestaltqualität* (Gestalt Niteliği) adını vermiştir. 1900'lerden itibaren Almanya'da Max Wertheimer (1883-1943), Kurt Koffka (1886-1941) ve Wolfgang Köhler (1887-1967), bazan ayrı, bazan birlikte çalışarak Gestalt Psikolojisi'ni geliştirmiş, 1920'den sonra bu gruba Kurt Lewin de (1890-1947) katılmıştır. Wertheimer'in 1912'de yayımladığı, gerçek hareketin ve sinemadaki gibi hareket görüntülerinin algılanmasıyla ilgili bildiri, bu akımın kuruluş belgesi sayılmaktadır. Gestalt kuramına göre, hareket algısı için bütün ara durumların görülmesine gerek yoktur; bu nedenle, gerçek hareket olmadan, bazı bileşenlerin etkisiyle "zahiri" (görünen) bir hareket algısı olanaklıdır. Aynı durum, bütün Gestaltlar için de geçerlidir. Adı yeni konmakla birlikte, çok eskiden beri deneysel olarak bilinip uygulanan bu ilkeler, Gestalt kuramının gelişmesinden çok bilinçli ve sistemli biçimde birçok sanat ve teknik dalında gittikçe yaygınlaşarak kullanılmıştır.

Gestalt kuramı, bellek, öğrenme, hatırlama, problem çözme konularında önemli yenilikler getirmiştir. Organize bütünler, birbirleriyle ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulur. Gelişigüzel 100 nota ya da harfi ezberleyip tekrarlamak zor olmasına karşın, çok daha uzun şarkılar ve şiirler çocuklar tarafından bile kolayca öğrenilmektedir. Öğretimde Gestalt yaklaşımı, parça parça konuların yinelenmesi ve çok sayıda alıştırmayla belleğe yerleştirilmeye çalışılması yerine, organize ve anlamlı bütünler yardımıyla derinliğine kavranıp bir bütün halinde akılda tutulmasını savunmuştur. Problem çözme konusunda Wertheimer, klasik mantığın insanların gerçek düşünme biçimlerini yansıtmadığını öne sürmüş; Köhler de şempanzelerle yaptığı deneylere dayanarak ne "yapısalcı" çözümleme (analiz) ve bireşime (sentez), ne de "davranışçı" (*behaviorist*) deneme-yanılmaya benzeyen problem çözme yolları bulunduğunu savunmuştur. Gestalt kuramına göre, problemin bir bütün olarak derinliğine kavranıp buna bütün halinde çözüm aranması, kişiyi hızlı ve özgün buluşlara götürür.



GERTLER, Mark, *Atlıkarınca*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 189.2x142.2 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org



GEZER, Hüseyin, *Efe'nin Aşkı*, 1951, alçı, 110x94x46 cm.

Bu kuramın içinde yer alan ve Gestaltlar'ın oluşmasını belirledikleri ileri sürülen *Pragnänz* (iz bırakma) etkenleri, PLASTİK SANATLAR'ı ve MİMARLIK'ı etkilemiştir. Çeşitli kaynaklar arasında bazı farklar bulunmakla birlikte, bu etkenler "yalınlık", "benzerlik", "ortak yön ve hareket", "kolay izlenen eğriler", "kapalılık", "alışkanlık" biçiminde özetlenebilir.

Almanya'da Nazi Partisi'nin güç kazanması üzerine kuramın dört önderinin 1927-35 arasında ABD'ye göç ederek araştırma ve öğretime orada devam etmeleri sonucu, Gestalt kuramı gelişmesini bir Amerikan akımı olarak sürdürmüştür. Bu anlayış, Kurt Lewin, Muzafer Sherif (Muzaffer Şerif Başoğlu; 1906-88) ve Solmon Asch tarafından sosyal psikolojiye; Rudolf Arnheim tarafından estetiğe; George Katona tarafından da ekonomiye uygulanmıştır. 1950'lerden sonra, gelişen psikoloji içinde, önceleri karşıt görülen akımların temel kavram ve düşünceleri daha geniş bir bireşime ulaşmış; Gestalt Psikolojisi de psikolojinin ana gövdesiyle kaynaşarak ayrı ve iddialı bir akım olmaktan çıkmıştır.

0172, 0190, 1954, 1993, 2152, 3549. ***A.Öke***

GESTURAL PAINTING (İng.) – **HAREKETLİ SOYUT**

**GETTO** (İt.*ghetto*'dan)
İng., Fr., Alm.*Ghetto*.
İbranice'de "boş kağıdı, boşanma" anlamındaki *ghet*'ten İtalyanca'ya giren sözcük, kent içinde azınlıkların toplum dışına itilmiş olarak yaşadıkları bölgeleri belirtir. Getto ilk kez ROMA döneminde Yahudiler'in, dinsel ve ırksal bütünlüklerini korumak için birarada yaşama zorunluluğu duymalarıyla ortaya çıkmıştır. Hem Hıristiyan hem de Müslüman toplumlarda dışlanan Yahudiler, çoğunlukla kent varoşlarında Yahudi mahalleleri kurmuşlar, ortaçağ sonunda Batı Avrupa'nın baskısıyla doğuya, özellikle Almanya ve İtalya'ya sığınmışlardır. Kurdukları bu mahallelere ve duvarlarla çevrili, dar sokaklı, ayrı kapıları olan kapalı semtlere bu dönemde getto denmeye başlamıştır. Fransız Devrimi'yle gettolar dağılıp değişmiş, II.Dünya Savaşı'nda Almanlar'ca yeniden oluşturulmuş, ancak savaş sonrasında yıkılmışlardır. Günümüzde düşük gelirli azınlıkların yaşadığı kent bölümleri bu adla anılmaktadır.

**GEVHERBAŞ BİN ABDULLAH** (13.yy)
Anadolu Selçuklu mimarı.
Küherbaş bin Abdullah olarak da bilinir. ANADOLU SELÇUKLU sultanı III.Gıyaseddin Keyhusrev döneminde (1266-84) Vezir Muineddin Süleyman Pervane tarafından yaptırılan Boyabat-Vezirköprü arasındaki *Duragan / Durak Kervansarayı* ya da *Pervane Süleyman Hanı*'nda (1266); Vezir Süleyman Pervane'nin oğullarından Ali bin Süleyman bin Ali'nin yaptırdığı, uygulaması SAİD-EL-KAYSERİ'ye ait olan Kastamonu'daki *Pervaneoğlu Ali* ya da *Yılanlı Şifahanesi*'nde (1272/73) ve Boyabat'ın Eğlence köyündeki bugün yıkılmış olan camide (1273/74) çalışmıştır. Gevherbaş'ın adı geçen yapılarda hem mimar hem de bina emini olarak çalıştığı sanılmaktadır.
3171. *G.Yalçıner*

**GEZER, Hüseyin** (1920, Mut, İçel)
Türk heykelci.
Evrensel sanata ulusallık anlayışından hareketle varılabileceğine inanan bir sanatçıdır.

Ortaöğreniminden sonra Balıkesir Necatibey İlköğretmen Okulu'na devam etmiş, burada Hüseyin Özbay'dan resim, heykelci Mahir Gürsel'den de modelaj (→MODELASYON) dersleri almıştır. Mezun olduktan sonra bir yıl Karaköse'de öğretmenlik yapan sanatçı bu süre içinde yağlıboya ve büst çalışmalarına devam etmiş, özellikle figür ve portreye önem vermesi onu daha sonra heykel sanatına yöneltmiştir. Uzun bir askerlik döneminden sonra Gezer, Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (s.Gazi Eğitim Ens.) Fransızca Bölümü'ne girmiş, ancak sanata olan eğilimi ve yeteneğinden ötürü kendisi için Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) açılan özel bir sınavla 1944'te bu okulun Heykel Bölümü'ne geçmiştir. Burada BELLING'in öğrencisi olmuş, onun doğa çalışmasına dayalı ve antik anlayışa bağlı yoruma ağırlık veren eğitimi sanatçının gelişmesinde etkili olmuştur. 1948'de akademiyi bitirdikten sonra kazandığı bursla 1948-50 arasında Fransa'ya giden Gezer burada Julian Akademisi'nde Marcel Gimond'la (1894-1961) taş çalışmıştır. Ayrıca Guimet Müzesi'ndeki Uzakdoğu heykelleriyle, RODİN ve BOURDELLE'in müzelerdeki yapıtlarını incelemiştir. Gezer, akademideki eğitim yıllarında ve Fransa'da kaldığı iki yıl boyunca çalışmalarını kesintisiz olarak sürdürmüş, özellikle büyük hacimlere egemen olma, hacimleri örgütleme (kompozisyon), ışık-gölge dağılımı ve doku değerleri gibi sorunlar üzerinde yoğunlaşmıştır. 1950'de Türkiye'ye döndükten sonra sanat çalışmalarının yanı sıra akademide eğitimcilik yaşamına da başlamıştır. 1955'te müdür yardımcılığına ve Heykel Bölümü atölye öğretmenliğine getirilmiş, 1966-69 arasında da müdürlük yapmıştır. Aynı dönemde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğü de yapan Hüseyin Gezer halen MSÜ'de eğitimcilik görevini sürdürmektedir.

Gezer'in bilime, özellikle de matematiğe olan ilgisi ilk eğitim yıllarından başlayarak sanata olan tutkusuyla birlikte gelişmiştir. Yapıtlarında hacimler, yatay ve dikey çizgiler, oranlar, karşıt ve eşdeş güçlerin ilişkisi, net çizgiler gibi değerlerle estetik değerler bütünleşmiştir. 1950-60 arasında heykelde ORAN ve KOMPOZİSYON ilkelerinin matematiksel temellerini irdeleyerek *Efe'nin Aşkı* (1951, İRHM), *Çocuk ve Ana* (1957, HÜ) gibi kompozisyonlarını gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlar temelde Kübist bir anlayışa (→KÜBİZM) bağlı olmakla birlikte geometrinin kuru ve soyut etkisinden çok, duygulu ve yumuşak bir anlatım sergiler. Sanatçının anıt çalışmalarında, yatay ve dikeylerin egemen olduğu statik kompozisyonların tersine çaprazların ördüğü dinamik bir kurgu ağır basar. 1960'lardan sonra yoğunlaşan Atatürk anıtı çalışmalarında figür, öncelikle soyut ifadeyi güçlendirecek bir araç olarak kullanılmıştır; ancak plastik ve estetik özelliklere de sahiptir. Gezer, anıtta kaideyi de ritim ve plastik anlatıma katılan bir öğe olarak nitelendirmiş ve bu düşüncesini ilk kez *Antalya Atatürk Anıtı*'nda (1964) uygulamıştır. Sanatçı 1970'lerde Kübist anlayıştan giderek uzaklaşmış, ancak kompozisyonlarında, neredeyse bir tutku halindeki insan-doğa ilişkisi içinde biçimlere yaklaşımı değişmemiştir. 1970'lerden sonra da anıt çalışmalarını sürdüren Gezer'in bu dönemdeki en önemli anıtlarından biri oğlu mimar İmran Gezer'le birlikte tasarladığı, 1978'de *TBMM Atatürk Anıtı* yarışmasında birinci olan ve 1981'de uygulanan tunç döküm *TBMM Anıtı*'dır. Serbest çalışmalarında da önceleri egemen olan yatay ve dikeylerden oluşan statik kurgu, sonradan yerini çaprazların ördüğü dengeli bir dinamizme bırakmıştır.

Gezer'in, hepsi İRHM'de bulunan *Türbanlı Kadın* (1957), *Köprülü Mehmet Paşa Büstü* (1958), *Yahya*



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

*Kemal Başı* (1958), *Atlılar* (1965) ve *Yatan Kadınlar* (1983-85) gibi önemli yapıtlarının yanı sıra pek çok ilde 30 kadar anıtı bulunmaktadır. 1963 *Antalya Atatürk Anıtı* yarışmasında, 1973'te Kültür Bakanlığı'nca açılan iki Atatürk büstü yarışmasında her iki dalda da, 1975 *Diyarbakırlı Ziya Gökalp Anıtı* yarışmasında ve 1986'da İstanbul Büyük Şehir Belediye Başkanlığı'nca açılan *Fatih Anıtı* yarışmasında (İmran Gezer, Mehmet Çubuk ve İsmet Alptekin'le) Birincilik ödülleri alan Gezer'in *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli* (1984) adlı kitabının yanı sıra sanat üzerine çeşitli yazıları da bulunmaktadır. Sanatçı, 1992'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü almış, 1991'de kendisine verilen Devlet Sanatçısı unvanını ise kabul etmemiştir. *N.Arslan*

**GEZGİNLER** (*Peredvijniki*)
19.yy ortalarında St.Petersburg Akademisi'nde bir grup öğrenci, uygulanan sanat eğitimine karşı çıkarak, bir dizi yenileşme hareketi yapılması gerekliliğini savunmuş, ancak bu istekleri olumlu karşılanmayınca, 1863'te İvan Kramskoy (1837-87) öncülüğünde toplu olarak akademiden ayrılarak bir grup kurmuşlardır. 1870'te "Peredvijniki" adını alan topluluk, kısa sürede halk tarafından benimsenmiş ve büyük destek görmüştür. Grubun amacı, Rus sanatını ulusal özüne döndürerek kendi öz anlatımını geliştirmesini sağlamak ve gezici sergiler düzenleyerek sanatı geniş halk kitlelerine ulaştırmaktı. 1887'de Kramskoy'un ölümüyle N.N.Gay (1831-94) grubun öncüsü olmuş ve topluluk 1900'lerin başlarına değin bir örgüt niteliğinde çalışmıştır. Gezginler, sanatın toplumsal yenileşme hareketindeki etkin rolünü vurgulamış ve bu dönemdeki Batılılaşma hareketine karşı tavır alarak, gerçekçi bir yaklaşımla, geleneksel Rus yaşamına dönmüşlerdir. Bu sanatçılara göre sanatın amacı, yaşamı anlatmak ve yorumunu yapmaktı. Grup içinde doğayı ve tarihsel konuları işleyen sanatçıların dışında, K.V.Lemoh (1841-1910) ve G.G.Myasoyedov (1835-1911) Rus köylüsünü ve yoksul halkı, V.E.Makovski (1846-1920) ve İ.M.Pryanişnikov gibi sanatçılarsa bürokratları ve tüccarları konu olarak almışlardır. Gezginler, zaman içinde sanatsal nitelikleri ikinci plana itmiş, ürünler başarı kazandıkça daha fazla üretmiş ve geniş bir halk kesimine ulaşmışlardır. Ancak bu yaklaşım sonucu gerçek resme uzak düşmeye başlayan grubun içinde bazı sanatçılar yeni bir tavır arayışı içine girmiş, Vasili Polenov (1844-1927), Vasili İ.Surikov (1850-1921), Apollinarius Vasnetsov (1856-1933), Pavel Çristyakov (1832-1919) ve REPİN gibi ressamlar konudan çok tekniğe özen vermeye başlamışlardır. Doğayı daha parlak ve belirgin renklerle işleyen bu sanatçılardan özellikle Repin, Rusya'da İZLENİMCİLİK'e geçişi sağlamıştır. Grup, Rusya'da resmi ilk kez bir yan uğraş olmaktan çıkarmış ve ona toplumsal yaşamı yönlendirmede işlevsel bir boyut kazandırmış, bu yaklaşımıyla ülkede 1930'larda egemen olan TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK'e öncülük etmiştir.
1479, 2191. *Z.Rona*

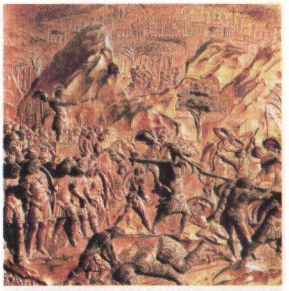
**GEZİ**
Gezinip dolaşılacak yer; bir tür PARK.

**GEZİ** (Far.*gez*: ipek'ten)
İpek ve pamuk karışımı hareli kumaş.

**GHIBERTI, Lorenzo** (1378, Floransa-1455, Floransa)
İtalyan heykelci.
FLORANSA OKULU'na bağlı olan Ghiberti, Erken İtalyan RÖNESANS'ının önemli temsilcilerindendir. Yapıtlarında, derinden etkilendiği GOTİK özelliklerin yanı sıra, Rönesans'a damgasını vurmuş olan klasik anlayışı da ortaya koymuştur.

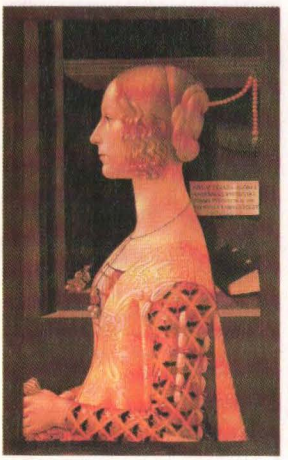
Gençliğinde kuyumculuk eğitimi görmüş, daha sonra ressam olarak çalışmaya başlamıştır. 1401'de Ticaret Loncası'nca *Floransa Vaftizbanesi*'ne bir çift tunç kapı yapılması için açılan yarışmaya katılmış, yarışmayı aralarında BRUNELLESCHI ve Della QUERCIA'nın da bulunduğu altı kişinin içinden kazanmıştır. 1403-24 arasında bu tunç kapılar üzerinde çalışmıştır. Söz konusu yarışmada gerçekleştirilecek yapıtın A.PISANO'nun 1336'da tamamladığı kapıları örnek alması ve Tevrat'tan sahneleri yansıtması gerektiği bildirilmişti. Ancak sipariş 1403'te Ghiberti'ye verildiğinde Tevrat değil İncil konularının işlenmesi istenmiştir. Pisano'nun şemasından alınan en önemli öğe, konuları sınırlayan çerçevenin dört yapraklı yonca biçiminde olmasıdır. Aralarında MICHELOZZO'nun da bulunduğu büyük bir atölyede gerçekleştirilen kapılarda el becerisinin yanı sıra çizgi kullanımında ve devinimlerin yumuşaklığında da yetkin bir işçilik görülmektedir. 1424'te ilk sipariş tamamlandığında, hemen bir ikincisi istenmiş, Ghiberti 1425-52 arasında aynı vaftizhane için ikinci tunç kapı çiftini yapmıştır. İlk siparişte 28 olan sahne sayısı bu kez 10'la sınırlandırılmış; ayrıca dört yapraklı yonca biçimli çerçevenin yerine, bir resim çerçevesi izlenimi uyandıran dörtgen çerçeve kullanılmıştır. Bu çerçevelerin içindeyse bu kez Tevrat'tan alınan konular işlenmiştir. Teknik açıdan Brunelleschi ve DONATELLO'nun atılımları ışığında, tümüyle Rönesans'a özgü bir PERSPEKTİF uygulamasına gidilmiş, gerek çerçevenin, gerek figürlerin düzenlenişiyle yeni bir mekân anlayışı geliştirilmiştir. Yapıt bu nitelikleri dolayısıyla MICHELANGELO tarafından *Cennet Kapıları* olarak adlandırılmış ve bu adla tanınmıştır. Ancak resimsel bir etkiye neden olan zengin altın yaldız kaplamaları zamanla dökülmüş, kir tabakasıysa, II.Dünya Savaşı sırasında kapılar yerinden söküldüğünde temizlenebilmiştir. Floransa'da 1966'da meydana gelen su taşkını da, yapıtın epeyce zarar görmesine neden olmuştur.

Kapı siparişleri zaman açısından sınırlayıcı olsa da, sanatçı başka yapıtlara da zaman ayırabilmiştir. Floransa *Or San Michele Kilisesi*'nde bulunan *Vaftizci Yahya* (1412-15) ve *Aziz Matta* (1419-22) erken döneminin örnekleridir. *Vaftizci Yahya*, gerek içine yerleştirildiği süslü niş, gerek figürün işlenişi açısından sanatçıdaki Gotik etkileri gösterir. Giysi kıvrımlarının dökülüşündeki çizgisellik, saç ve sakalın işlenişindeki Gotik anlayışın yanı sıra, keskin bir stilize anlatım, tümüyle Gotik bir bağlamda ele alınmıştır. *Aziz Matta* adlı yapıtsa, Ghiberti'nin Antik Çağ sanatına yakınlığını yansıtır. Giysi kıvrımlarının düşüşü ve saçla sakalın işlenişiyle figür, Gotikleştirilmiş bir antik filozof gibidir. Gerçekten de, başın duruşu ve jestler, antik heykellerin etkisini gündeme getirmektedir. Sanatçı ayrıca 1417 ve 1427'de *Siena Vaftizbanesi*'nin vaftiz kurnası için iki tane kabartma yapmıştır. Bu yapıtlarda, düzenlemenin resimsel anlamda ele alınışı, düşünce açısından ikinci kapı düzenlemelerinin ön örneğini oluşturmuştur. Bunlardan başka, *Floransa Katedrali*'ne yapılacak kubbe için de bir model öneren Ghiberti'nin resmin yanı sıra mimarlıkla da aynı derecede ilgili olduğu bilinmektedir. İkinci kapı siparişiyle ilgilendiği sırada, 1428'de *Üç Şehitler Rölikeri*'ni (Ulusal Müze, Floransa), 1432-42 arasında *Aziz Zenobius Rölikeri*'ni (Floransa Katedrali) gerçekleştirmiş, aynı zamanda *Or San Michele Kilisesi* için bir başka heykeli *Aziz Stephenus*'u (1428) yapmıştır. Tüm bu



GHIBERTI, Lorenzo, *Davud ve Golyat*, yks.1435, yaldızlı tunç, 79.5x79.5 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GHIRLANDAIO, Domenico, *Giovanna Tornabuoni'nin Portresi*, 1488, pano üzerine tempera, 77x49 cm.



GIACOMETTI, Alberto, *Yürüyen Adam*, 1960, tunç, yük.183 cm.

*rali* için bir dizi VİTRAY çalışması da gerçekleştirmiştir.

Ghiberti, plastik sanatlar alanındaki bu çalışmalarının yanı sıra son yıllarında, *I commentarii* (Yorumlar adıyla bilinen özyaşamöyküsünü kaleme almıştır. 14.yy Floransa ve Siena sanatıyla sanatçıları hakkındaki bilgilerin temelini oluşturan bu yapıtında sanatçı, yalnızca KLASİK heykelleri derlemekle kalmamış, aynı zamanda Rönesans'a özgü yeni insancıl düşünceleri paylaştığını, ilkçağla yeniçağ arasındaki düşün benzerliklerini incelediğini de ortaya koymuştur. Ghiberti'nin erken döneminde sınırlı olan klasik sanat merakı, olgunluk döneminde yoğunlaşmışsa da, Donatello ya da Brunelleschi'nin kavrayış düzeyine ulaşamamıştır. Yapıtlarının çoğu, Rönesans'a özgü figür tanımlamasının dışında, Gotik'in çizgisel anlatımını da sunarlar.

2005, 2144, 2417. *U.Tükel*

**GHIKA, Nikolas Hadjikyriakos** (1906, Atina-?)
Yunanlı ressam ve grafik sanatçısı.
Derin felsefi yaklaşımıyla Yunanistan'da çağdaş sanatın en önemli kurucularından olan Ghika, KÜBİZM sonrası çalışmaları ve Doğu sanatından izler taşıyan Akdeniz görünümleriyle tanınır.

1922'de Fransız ve Yunan edebiyatı eğitimi görmek üzere Sorbonne'a gitmiş, ancak zamanının büyük bölümünü Ransom Akademisi'nde BISSIÈRE yönetiminde resim ve oymabaskı çalışmalarına ayırmıştır. Yapıtları 1923'te Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) sergilenen sanatçının yks.1937'ye değin BRAQUE ve PICASSO'nun Kübizm sonrası yapıtlarının etkisi altında kaldığı görülür. 1930'larda Akdeniz manzaraları ve Yunan halk sanatıyla da ilgilenen Ghika, yks.1938'den sonra Yunan sanat geleneğinin en önemli temsilcisi ve eski gelenekle çağdaş sanatın bireşimini en başarılı biçimde gerçekleştiren sanatçı olarak anılmaya başlanmıştır. 1942-60 arasında Atina, Ulusal Teknik Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda öğretim üyeliği yapmış, 1974'te Atina Akademisi'ne, 1975'te de Ulusal Tiyatro Kurulu'na seçilmiştir. René Char, Konstantinos Kavafis ve Nikos Kazancakis gibi yazarların kitaplarını resimleyen ve öncü bir dergi olan *Tbird Eye*'ın yayın yönetmenliğini yapan Ghika'nın tiyatro ve bale için sahne tasarımları da vardır. 1960'tan sonra daha çok Londra ve Paris'te yaşamaya başlayan sanatçı, birçok kişisel sergi açmış ve grup sergilerine katılmıştır. 1950'de Venedik Bienali'nde ülkesini temsil eden Ghika, 1973'te Atina Ulusal Galerisi'nde düzenlenen bir toplu sergiyle hayattayken bu galeride resimleri sergilenen ilk sanatçı olmuştur. *L.Kula*

**GHIRLANDAIO, Domenico** (1449, Floransa-1494, Floransa)
İtalyan ressam.
Erken dönem Floransa sanatında özellikle FRESK alanında etkinlik göstermiş; anlayışı MASACCIO ve Fra Filippo LIPPI'nin üsluplarının daha basit bir kavrayışla ele alınmasıyla biçimlenmiştir.

Asıl adı Domenico di Tommaso Bigordi olan sanatçı, Alesso Baldovinetti'nin (yks.1426-99) atölyesinde yetişmiş, kardeşleri Davide (1452-1525) ve Benedetto'yla (1458-1507) birlikte bir atölye işletmiştir. Sürekli olarak fresk ve TEMPERA üzerine çalışmış, hemen hemen hiç YAĞLIBOYA yapmamıştır. Sanatçı erken döneminde *S.Gimignano Kilisesi S.Fina Şapeli*'ne Azize Fina'nın yaşamından sahneler resimlemiştir (1475). *Ognissanti Kilisesi*'ndeki [illegible] ODIN'den etkilenerek İZLENİMCİLİK doğ-

deki *Son Akşam Yemeği*, 1480'e aittir. Bu yapıtlarda belirgin bir biçimde ortaya çıkan ayrıntı kaygısı güçlü bir Flaman (→BELÇİKA) etkisini göstermektedir. 1481-82'de Vatikan *Sistina Şapeli*'nde çalışan sanatçıya, buradaki fresklerin yapımında BOTTICELLI çıraklık etmiştir. Ghirlandaio'nun fırçası, aralarında Botticelli'nin de bulunduğu öteki ressamlardan, Masaccio benzeri bir anlayışa sahip olmasıyla ayrılmaktadır. Buradaki, *İsa'nın Aziz Petrus ile Aziz Andreas'ı Çağırması* adlı yapıtta sanatçı o dönemde Roma'da yaşayan Floransalılar'ın portrelerine de yer vermiş, çağdaşı kişileri dinsel konulu resimlere sokma alışkanlığı daha başka siparişler de almasına neden olmuştur. 1482-85 arasında Francesco Sassetti'nin Floransa'daki aile şapeli *S.Trinita*'daki *Aziz Francesco'nun Yaşamından Sahneler* adlı çalışma böylesi bir örnektir. Bu yapıt, o dönemin orta sınıf beğenisine uyan bir fantezi olarak gerçekleştirilmiştir. Ghirlandaio'nun büyük boyutlu bir çalışması da, Floransa *S.Maria Novella Kilisesi*'nde Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yaşamından sahneleri resimlediği fresk dizisidir. Bu dizi, Giovanni Tornabuoni tarafından ısmarlanmıştır. Yaşadığı dönemin kişilerini ve alışkanlıklarını yapıtlarında verme yeteneği Ghirlandaio'yu Floransa'da çok aranan bir sanatçı durumuna getirmiş, yapıtlarını görmek için birçok ziyaretçi Floransa'ya gelmiştir.

Flaman sanatına özgü özellikler, sanatçının çoğu yapıtlarında dikkati çekmektedir. *S.Maria Novella*'daki *Vaftizci Yahya'nın Doğumu* ve Louvre Müzesi'ndeki (Paris) *Yaşlı Adam ve Torunu*, yumuşak anlatımları ve keskin gerçekçilikleriyle belirmektedirler. O dönemde İtalya'da pek alışık olunmayan, herhangi bir idealizasyona kaçmadan tanımlama, Ghirlandaio'nun çoğu yapıtlarının ana özelliklerindendir. Buna karşılık, *Müneccim Kralların Tapınması* (1487, Uffizi Gal., Floransa) adlı yapıt, o dönemde LEONARDO DA VINCI tarafından geliştirilen yeni bir yöntemin, SFUMATO'nun tümüyle dışında bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. Sanatçının Roma'da kaldığı süre sonrasında yapmış olduğu sanılan bu yapıt, Roma'daki Antik Çağ kalıntılarını arka planda vermesiyle daha çok Flaman özellikleri taşımaktadır.

Sanatçının oğlu Ridolfo'ysa (1483-1561) arkadaşı olduğu RAFFAELLO'dan etkilenmiş bir PORTRE ressamıdır. Yapıtlarının çoğu Floransa'dadır.

0405. *U.Tükel*

**GIACOMETTI, Alberto** (1901, Borgonovo, Stampa yak.-1966, Chur, İsviçre)
İsviçreli heykelci ve ressam.
SOYUT SANAT'ın ya da anlatımcı niteliklerin ön planda olduğu bir dönemde gerçeği betimlediği heykelleriyle 20.yy'ın en önemli sanatçıları arasında yer alır.

İlk sanat öğretimini ünlü bir Ard-İzlenimci (→ARD-İZLENİMCİLİK) ressam olan babası Giovanni Giacometti'den (1868-1933) ve Fovist (→FOVİZM) Cuno Amiet'ten (1868-1961) alan Giacometti, heykel ve resim yapmaya çok genç yaşta başlamıştır. Kardeşlerinden Bruno, mimar; modelliğini ve yardımcılığını yapan Diego ise mobilya tasarımcısıydı. 1919-20'de Cenevre'deki Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim, Endüstri Sanatları Okulu'nda da heykel çalışan sanatçı, bir süre İtalya'daki sanat yapıtları, özellikle de MISIR sanatı üzerine incelemeler yapmış; 1922'de Paris'e yerleşerek iki yıl boyunca Grande Chaumière Akademisi'nde BOURDELLE'in atölyesinde çalışmıştır. Başlangıçta Bourdel-



YAPI KREDİ YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

rultusunda ürünler vermiş, 1925-29 arasında *Kaşık Kadın* (1926) ve *Kübist Kompozisyon* (1926) gibi KÜBİZM etkili heykeller yapmıştır. 1930'da GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımına katılan Giacometti'nin bu döneme ait en ünlü yapıtı, cam, tahta, tel ve ip parçalarından yaptığı *Sabah Saat 4'te Saray*'dır (1932-33, Modern Sanat Müz., New York). 1933-34'te metaforik bir anlatıma yönelen sanatçı, 1935'te de Gerçeküstücüler'den ayrılarak yeniden doğaya dönmüş ve gerçeği olgusalcılık doğrultusunda ele almıştır. 1940 dolaylarında insan figürüne geri dönmüş, kibrit çöpünü anımsatan figürlerini uzaktan görülüyormuş gibi küçük ölçülerde yaparak heykele uzaklık kavramını getirmiş, 1947'den başlayarak da figürlerini aşırı derecede inceltip uzatmış ve bu eğilimini yks.1951'e değin sürdürmüştür. Giacometti'nin "saydam konstrüksiyonlar" olarak tanımladığı bu iskeletimsi figürlerinde, heykel, estetik bir varlık, algılanan gerçeğin estetik bir eşdeğeri olarak tasarlanmıştır. Sanatçı bu figürleri bazan tek başlarına vermiş (ör.*İşaret Eden Adam*, 1947), bazan da bir caddede ya da bir meydanda her biri kendi yönünde giden ama hareketlerinin tümüyle uzamsal bir doku oluşturan gruplar halinde düzenlemiştir (ör.*Kent Meydanı*, 1948-49). Giacometti 1952'den yks.1958'e değin, geniş, abartılmış omuzlu, ince dar kafalı figürler üzerinde yoğunlaşmış ve bunları gerçeğe yaklaştırmak isteğiyle boyamıştır. Sanatçının buradaki amacı fizik ötesi bir "varlık", somut bir gerçeklik ve düşsel bir mekân duygusu yaratmaktı. 1960'lardan sonraysa *Anıtsal Baş* (1960), *Annette'in Büstü* (1962) ve *Diego'nun Başı* (1965) gibi portre büstlerinin yanı sıra resim çalışmalarına da ağırlık vermiştir. 1962'de Venedik Bienali'ndeki Heykel Büyük Ödülü'nü, 1964'teyse resim dalında Guggenheim Uluslararası Ödülü'nü kazanan sanatçının grafik bir nitelik taşıyan tek renkli resimleri, genellikle atölyesinde yaptığı ÖLÜDOĞA'lardan, heykellerini anımsatan ince uzun insan figürlerinden ya da dostlarının ve yakınlarının portrelerinden oluşur.

0646, 1034, 2343. *Z.İnankur, ZR*

GIAMBOLOGNA = **GIOVANNI BOLOGNA**

**GIBBS, James** (1682, Footdeesmire, Aberdeen, İskoçya-1754, Londra)
İskoç mimar.
18.yy İngiliz KİLİSE mimarlığına yenilikler getirmiştir.

Katolik bir tüccarın oğlu olan Gibbs, 1701'de Hollanda, Belçika, Fransa, Almanya, İsviçre ve Avusturya'yı kapsayan bir geziye çıkmış, 1703'te vardığı Roma'da papazlık eğitimi için Scots College'a girmiştir. Kısa bir süre sonra buradan ayrılarak BAROK dönemin önemli Romalı mimarlarından C.FONTANA'nın yanında çalışmaya başlamıştır. 1708'de Londra'ya dönmüş, Roma'da edindiği bu birikim meslekteki başarısında çok etkili olmuştur. İlk işini, kendisini destekleyen Mar kontu John Erskine'den alan Gibbs, 1711'de Kneller Sanat Akademisi'nin kurucu üyelerine katılmış, bunu öteki Londra sanat kulüpleri izlemiştir. 1713'te Londra'da 50 yeni kilise yapılması için kurulan bir komisyonda Nicholas Hawksmoor'la (1661-1736) birlikte çalışmıştır. Gibbs'in önerdiği pek çok tasarım arasında, İngiltere'de ilk kez karşılaşılan İon düzeninde PERİPTEROS bir yapı da bulunmaktadır. Ancak bunlar arasında gerçekleştirme olanağı bulduğu tek kilise, İtalyan Baroğu'nun yanı sıra, dönemin önemli İngiliz mimarı WREN'in de etkilerini taşıyan *St.Mary-le-Strand* (1714-23) olmuştur. Gibbs'in üslubunda, uluslararası eğitiminin yanı sıra, Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden Yeniçağ'a değin Batı mimarlığının hemen bütün önemli dönemlerinden yararlanmış olduğu görülür. Gibbs, tutucu sanatsal beğenileriyle tanınan Tory'lerin ve Jacobuscular'ın mimarı olmuş, 1720'de *St.Martin-in-the-Fields Kilisesi*'nin (yeniden yapılmıştır) tasarlanmasında getirdiği alışılmamış çözüm, İngiliz Protestan kilise mimarisi için özgün bir örnek oluşturmuştur. Daha sonra çok sayıda İngiliz ve Amerikan kilisesinde yinelenen bu *pseudoperipteros* (→PERİPTEROS) tapınak görünümündeki yapı, GOTİK çizgiler taşıyan heybetli bir çan kulesiyle bütünleştirilmiştir. Gibbs'in, kırsal konutlar, bahçe yapıları ve mezar anıtları gibi öteki çalışmalarını da içeren ve 18.yy boyunca hem İngiltere'de hem de kolonilerinde etkitabı olarak kullanılan *A Book of Arcbitecture* (1728; Bir Mimarlık Kitabı) adlı yapıtı bu önemli yapıyla ilgili çizimleri de içermektedir.

Kilise yapılarının yanı sıra Gibbs, Charles Bridgeman (?-1738) ve Capability Brown'la (1716-83) birlikte çok sayıda bahçe yapısı ya da pavyonu da gerçekleştirmiştir. Özellikle Vikont Cobham için yapılanlar arasında en önemlisi, dev boyutlarda altıgen DİKİLİTAŞ'larla taçlandırılmış *Boycott Pavyonları*'dır (1726-28, Stowe, Buckinghamshire). Gibbs, bu biçimlenmeyi Yorkshire, Kirkleatham'daki *Turner Anıtmezarı*'nda da (1739-41) yinelemiştir. Bir başka önemli mezar yapısı, Gotik üslubuyla özellikle dikkat çekici olan Stowe'daki *Özgürlük Tapınağı*'dır (1741-44). Yaklaşık 380 farklı tasarımın yer aldığı *A Book of Arcbitecture*'dan sonra, gene mimarlık alanında yol gösterici bir yapıt sayılan *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture* (1732; Mimarlıkta Çeşitli Bölümlerin Çizilmesinde Kurallar) adlı kitabını yayımlayan Gibbs, bu iki kitabıyla mimarlık tarihinde önemli bir yer edinmiştir. 1737-54 arasında, Oxford'da, kubbeli dev bir ROTOND biçiminde inşa ettiği *Radcliffe Kütüphanesi*, rustik bir zemin kata oturan 12 çift sütunla çevrelenmiş *pseudoperipteros* bir tapınak görünümündedir. Yapının ortasında yer alan dairesel planlı okuma salonu kubbe örtülüdür. 1747'de *Bibliotheca Radcliviana* (Radcliffe Kütüphanesi) adlı yapıtında anlattığı bu uygulamasının ardından, büyük konut yapılarıyla ilgili çalışmalar sürdürmekle birlikte hastalığı nedeniyle meslek yaşamından çekilmiş, çok zengin olduğu bilinen kitaplığını *Radcliffe Kütüphanesi*'ne (Bugün bir bölümü Oxford Bodleian Kütüphanesi'ndedir) bırakmıştır. Yüzlerce çiziminin bir bölümü Oxford, Ashmolean Müzesi'nde, ötekilerse Londra'da Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü'nün (→RIBA) koleksiyonuyla Victoria ve Albert Müzesi'nde saklanmaktadır. *E.Erenler*

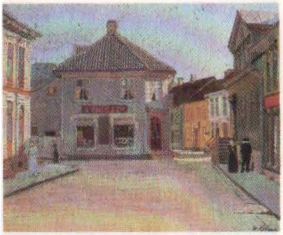


GIBBS, James, *St.Martin-in-the-Fields Kilisesi*, 1720, Londra.

**GIEDION, Sigfried** (1888-1968)
İsviçreli sanat tarihçisi.
Mimarlıktaki modern hareketi (→MODERN MİMARLIK) destekleyen Giedion yapıtlarında, insandaki duygu-düşünce çelişkisini ve bu çelişkinin sanat yöntemleriyle paralelliğini işlemiştir.

Viyana'da mühendislik öğrenimi gördükten sonra, 1913'te Münih'te, WÖLFFLIN'in yanında sanat tarihi okumuştur. 1922'de yayımlanan *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* (Geç Barok ve Romantik Klasikçilik) adlı yapıtında, bir dönemin mekân anlayışını, yüzeysel tarihselci yaklaşımları, tarihsel olgulardan ayırarak incelemiş; geçmişi bugünün rehberi olarak değerlendirmiştir. 1928'deyse 1925'te üzerinde çalışmaya başladığı, Fransız mühendislik geleneğini ele alan *Bauen in Frankreich:*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GILMAN, Harold, *Norveç'te Sokak*, 1913.



GIORDANO, Luca, *Villanovalı Aziz Tommaso Sadaka Dağıtıyor*, 1658, tuval üzerine yağlıboya, 350x230 cm.

narme) adlı kitabını yayımlamıştır. GROPIUS ve LE CORBUSIER gibi çağın ünlü mimarlarıyla da yakın arkadaş olan Giedion, Le Corbusier'yle birlikte CIAM'ın kuruluşunda (→CIAM) önemli rol oynamış, kuruluşun 1956'da dağılmasına değin genel sekreterlik görevini yürütmüştür. Giedion'un en tanınmış yapıtı, çağdaş görüşü ve seçici tipolojik yaklaşımıyla tüm dünyada mimarlık öğrencileri arasında geniş ilgi gören *Space, Time and Architecture*'dır (1941; Mekân, Zaman ve Mimarlık). Bu kitabında, mimarlık ve kent planlamanın, dolaylı olarak bilim ve teknolojiye bağlı mekânsal ve sanatsal kavramlarla ilişkisi üzerinde durmuş; iç ve dış mekânın bütünleşmesi, yeni strüktürel olasılıklar ve duygu-düşünce çelişkisi yapıtın ana temasını oluşturmuştur. *Mechanization Takes Command*'de (1948; Makineleşme Yönetimi Ele Aldı) ise, söz konusu duygu-düşünce ayrımının nasıl geliştiğini ve sorunun çözümünü incelemiştir. Mısırlılar'ın ve Sümerler'in anıtsal sanat ve mimarlıklarının incelenmesi, ilişkiler, oranlar ve biçimler, *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (1962; Ölümsüz Armağan: Sanatın Başlangıcı) ile *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture* (1964; Ölümsüz Armağan: Mimarlığın Başlangıcı) adlı kitaplarının konusunu oluşturmuştur. Giedion'un son yapıtı *Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Space Conceptions in Architecture* (1970; Mimarlık ve Değişim Olgusu: Mimarlıkta Üç Mekân Kavramı) ROMA mimari DÜZEN ilkelerinin iç ve dış mekânı bütünleştirmesini ve dışa taşmanın BAROK'la birlikte ortaya çıkmasını incelerken, endüstri çağının, açıklığı, saydamlığı ve bütünleşmeyi artırdığını savunmaktadır. *A.Erktin*

GILBERT VE GEORGE → **GÖSTERİ SANATI; VÜCUT SANATI**

GILHOOLY, David → **SERAMİK (Batı)**

**GILLY, Friedrich** (1772, Altdamm-1800, Karlsbad) Alman mimar.
Yapıtlarından çok gerçekleştirilmemiş tasarımlarıyla ülkesinde gelişmekte olan YENİ-KLASİKÇİLİK eğilimini etkilemiştir.

Fransa'dan Almanya'ya göç etmiş bir mimar olan babası David Gilly ile birlikte 16 yaşında Berlin'e giden Gilly, 1790'da buradaki akademiye girmiştir. Kazandığı bir bursla 1797'de Fransa ve İngiltere'ye gitmiş, özellikle LEDOUX ve BOULLÉE'nin çalışmalarını görme olanağını bulmuştur. 1798'de Berlin'e döndükten sonra babasının da katılımıyla yeni kurulmuş olan Yapı Akademisi'nin öğretim kadrosuna katılmıştır. Genç yaşta öldüğü için arkasında önemli yapılar bırakmayan Gilly'nin uygulanan az sayıdaki villa, malikâne ve bahçe düzenlemesi gibi yapıtları iddialı değildir ve bunlar arasından yalnız Breslau yakınlarındaki Dyhernfurth Parkı içinde bulunan Dor düzeninde (→DÜZEN) yapılmış bir anıtmezar (1797) günümüze kalmıştır. Buna karşılık yetiştirdiği SCHINKEL ve KLENZE gibi Yeni-Klasikçi mimarlar ve uygulanmamış tasarımlarıyla etkili olmuştur. 1786'da ölen Prusya kralı Büyük Friedrich için hazırladığı anıt tasarımı (1797) bir Dor tapınağının çevresinde gelişir. Berlin'de yapılacağını düşündüğü *Ulusal Tiyatro* (1798-1800) tasarımıysa Ledoux'un TİYATRO tasarımlarındaki düşüncelerini ele alıp geliştirir. Gilly'nin tasarımları Antik Çağ'ın mimarlık biçimlerini asıllarına uygun olarak yinelemekle birlikte genel düzenlenmeleri, geometrik kütle kullanımları, işlev farklılıklarını dışa yansıtmaları gibi yönleriyle özgün [illegible] 20.yy'a uzanan bir etkileşim zincirinin ilk halkasını oluştururlar. *Ü.Alsaç*

**GILMAN, Harold** (1876, Rode, Somerset-1919, Londra)
İngiliz ressam.
FRANSA'da Yeni-İzlenimciler'in (→YENİ-İZLENİMCİLİK) bilimsel tutumuna karşı daha sanatsal bir yaklaşımı savunan PONT-AVEN OKULU sanatçılarının geliştirdikleri BİREŞİMCİLİK anlayışının İNGİLTERE'deki en önemli izleyicisidir.

1894'te bir yıl Oxford Brasenose College'da eğitim gördükten ve bir yıl da Odessa'da kaldıktan sonra, 1896'da Hastings Sanat Okulu'na girmiş, 1897-1901 arasında da Slade Sanat Okulu'nda okumuştur. Burada, arkadaşlığı yaşam boyu sürecek olan Spencer Gore (1878-1914) ile tanışmıştır. 1904'te gittiği İspanya'da VELÁZQUEZ ve GOYA'nın yapıtlarını inceleyen Gilman, bu yapıtlarda daha sonra kendi resimlerinde de dile getireceği GERÇEKÇİLİK'i yakalamıştır. Londra'ya döndüğünde SICKERT'in çevresindeki sanatçı grubuna katılmış ve onun tekdüze bir yaşam biçiminin belli bir güzelliği ve büyüyü barındırdığı anlayışını benimsemiş, Lucien Pissarro'ya (1863-1944) hayranlık duymuştur. 1911'de CAMDEN TOWN GRUBU'nun kurucuları arasında yer alan Gilman, 1913'te Robert Bevan'la (1865-1925) birlikte CUMBERLAND MARKET GRUBU'nun kurulmasını sağlamış, aynı yıl LONDRA GRUBU'nun da başkanlığına seçilmiştir. Gilman'ın resim ve sanat konusundaki tutumu, R.FRY'ın bu sıralarda düzenlediği Ard-İzlenimci (→ARD-İZLENİMCİLİK) sergilerin etkisiyle büyük oranda değişime uğramıştır. 1912'de Charles Ginner'la (1878-1925) yaptığı Paris gezisinin de etkisiyle, Ginner ve Gore'la birlikte YENİ-GERÇEKÇİLİK (*Neo-Realism*) adını verdikleri sanatsal bir felsefe geliştirmiş; yapıtlarını bu ad altında 1913'te Gore, 1914'te de Ginner ile birlikte sergilemiştir. Bir yandan da Van GOGH ve GAUGUIN etkisiyle daha parlak bir renk anlayışına yönelen Gilman, Yeni-İzlenimciler'in DİVİZYONİZM'i yerine, parlak saf renk lekelerini kullanarak resim yapmaya başlamıştır. Bu anlayışını daha sonra ders verdiği Westminster Sanat Okulu'ndaki ve Ginner'la birlikte Soho'da açtıkları okuldaki öğrencilerine de yansıtmış, onlardan doğayı yalın, saf renklerle görmelerini istemiştir. İzlenimci anlayışın önemli bir yanını oluşturan, geçici, anlık olanın verilmesi ilkesine karşı çıkan Gilman, yapıtlarıyla gerçekliğin insansı yanlarını ortaya koyarken, aynı zamanda kalıcılık ve belli bir değer etkisi de yansıtmaya çalışmıştır. Bu anlayışla yaptığı resimlerde büyük bir ustalığa ulaşan sanatçının *Bayan Mounter Kahvaltı Masasında* (1917, Tate Gal., Londra) adlı resmi bu yapıtlarına bir örnektir. Gilman, 1918'de Kanada hükümetince, Ottawa'da savaşın anısına Halifax Limanı'nın bir resmini yapmak üzere görevlendirilmiş, ancak 1919'da yakalandığı İspanyol nezlesi sonucu ölümüyle sanatsal çalışmaları yarım kalmıştır. Kısa sayılabilecek sanat yaşamı içinde, İngiliz resminin yerelliğinin kırılmasına ve bir akım çerçevesinde ele alınmasına yardımcı olmuştur.
1590. *U.Tükel*

GINNER, Charles → **YENİ-GERÇEKÇİLİK** (*Neo-Realism*)

**GIORDANO, Luca** (1632/34, Napoli-1705, Napoli)
İtalyan ressam.
17.yy'ın ikinci yarısında İTALYA'daki süslemeci ressamların en önemlilerindendir. Çok hızlı çalışkanlık ve bolluk üretmesi nedeniyle "Luca fa presto"



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

(Eli Çabuk Luca) takma adıyla anılmıştır. Çok farklı anlayışlarla çalışma özelliğine sahip olan sanatçı, bu yönüyle de büyük bir ün kazanmıştır.

Sanat etkinliğine J.RIBERA'nın öğrencisi olarak başlayan Giordano, Napoli'deki bu eğitiminden sonra Roma'ya gitmiş ve CORTONA'nın açık, berrak resim anlayışından derin bir biçimde etkilenmiştir. Daha sonra gittiği Floransa ve Venedik'te de Venedik sanatından etkilenerek Ribera'nın karanlık resim anlayışından uzaklaşmıştır. Tüm bu etkilerle sanatçının üslubu, Napoli ve Venedik resim anlayışlarını yansıtan bir bileşim olarak gelişmiştir. Sanatçı, 1682-83'te Floransa'da bir şapeli ve *Palazzo Medici-Riccardi*'nin balo salonunun tavanını resimlemiştir. Bu arada büyük bir ün kazanmış ve II.Carlos tarafından İspanya'ya çağrılmıştır. Sanatçı İspanya'da 10 yıl kalmış, Madrid ve Toledo'da resim yapmıştır. Giordano'nun İspanya'daki başyapıtı, El Escorial'deki kilisenin tavan resimleridir. İspanya'dan 1702'de ayrılan sanatçı Napoli'ye dönmüş, yaşamının geri kalan bölümünü burada geçirmiştir. Giordano'nun son yapıtı, *S.Martino Tesoro Şapeli*'nin tavan resimleridir. Giordano'nun ileride ROKOKO olarak adlandırılacak olan açık, berrak ve renkçi anlayışı tuval resimlerinde de söz konusudur. *Palazzo Medici-Riccardi*'deki resimlerinin hazırlık çalışmalarından olan *Tarımı Betimleyen Mitolojik Sahne* (Denis Mahon Kol., Londra) onun fırça vuruşlarındaki yeteneğini ve berrak biçimini tüm açıklığıyla ortaya koyar. Açık, atmosferik görünümleri ve renk konusunda getirdiği yeniliklerle bir yandan 17.yy'ın ikinci yarısında Napoliten resimde belirli bir değişime neden olan sanatçı, aynı zamanda 18.yy'da TIEPOLO tarafından doruğa ulaştırılacak olan gelişime de zemin hazırlamıştır. *U.Tükel*

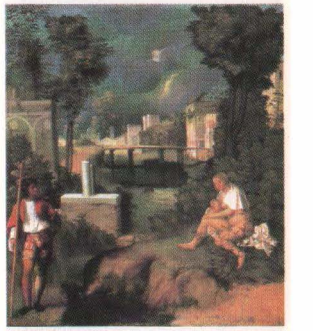
**GIORGIONE** (1475, Castelfranco Veneto-1510, Venedik)
İtalyan ressam.
VENEDİK OKULU'nun gelişiminde bir dönüm noktası olarak kabul edilen sanatçı, VASARI tarafından LEONARDO DA VINCI'yle birlikte modern anlamda bir RESİM anlayışının en önemli temsilcisi sayılmaktadır.

Tam adı Giorgio del Castelfranco ya da Giorgio Barbarelli'dir. 1490'larda Giovanni BELLINI'nin atölyesinde öğrenci olduğu ve burada TIZIANO'yla tanıştığı kabul edilmektedir. Yaklaşık 1507'de kendini yetiştirmiş bir sanatçı olarak, *Düklük Sarayı*'nın salonunda ve Venedik'teki Alman tüccarlarının toplantı binası *Fondaco dei Tedeschi*'nin cephesinde fresk ve resim çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalar bugün yok olmuş, yalnız Fondaco'ya ait geç dönem kazımaları kalmıştır. Bu kazımalardan konuların mitolojik olduğu anlaşılmaktadır. *Fondaco dei Tedeschi*'nin resimleme çalışmasında, Tiziano da ikincil bir görev almış; iki sanatçı sıkı bir ilişki içine girmiştir. *Castelfranco Meryemi* (yks.1504, Castelfranco Katedrali, Venedik) adlı yapıt Bellini'nin son dönem çalışmalarının etkisindedir. Giorgione burada, yatay ve düşeylerin özellikle belirtildiği güçlü bir mimari kurmuştur. Bu arşitektonik yapıya karşın, gerek arka plandaki manzaranın, gerek öndeki figürlerin verilişinde herhangi bir aksama göze çarpmaz. Bunun yanında, hem öndeki zırhlı figürün üstündeki metalik doku hem Meryem'in çevresindeki kumaş dokusu Venedik Okulu'nun ışık ve renk duyarlığına yaraşır bir biçimde verilmiştir. Yapıtta önde yer alan iki aziz daha sonraları başarısız bir onarım geçirmiştir. Giorgione, tümüyle değişik bir anlatım içindeki *Fırtına* (yks.1505, Venedik Ak.) adlı yapıtıyla ardıllarını güçlü bir biçimde etkilemiştir. İlk "atmosferik manzara" örneği olarak nitelenebilecek bu yapıt, günümüzde değişik inceleme yöntemleriyle ele alınmıştır. Bu çalışmalardan birinde, yapıta X-ışınları uygulanmış, bunun sonucunda da çoban figürünün altında çıplak bir kadın figürünün bulunduğu ortaya çıkmıştır. Arkadaki kentin üzerinde patlamakta olan fırtına, bunun figürlerin yer aldığı ön plana yansıtılışı, renk ve ışık yardımıyla başarılı bir biçimde verilmiş olan gerilim duygusu, yapıtı yalnız RÖNESANS'ın değil, tüm resim tarihinin en önemli örnekleri arasına katmıştır. Sanatçı manzara ve figürler arasındaki ilişkiyi başarıyla kurduğu *Üç Filozof* (Sanat Tarihi Müz., Viyana) adlı yapıtıyla yol gösterici yıldızı gözleyen üç münecciimi düşünmüş, bu anlatımı giderek felsefi ve astrolojik anlamlandırmalarla zenginleştirmiş olmalıdır. Buradaki üç figür, insan düşüncesinin üç aşaması olan antik, ortaçağ ve modern düşünceyi temsil ediyor olabilir. Figürlerin giysileri de bu anlatıma uymaktadır. Bu çalışma, Giorgione'nin yaşamına ait bilgiler veren sanat tarihçisi Marcantonio Michiel'e (1486?-1552) göre Sebastiano del Piombo (yks.1485-1547) tarafından tamamlanmıştır. 1932'de bu yapıta da X-ışınları uygulanması sonucunda, en sağdaki yaşlı adamın krallara özgü bir *diadem* (ince bant biçiminde taç) ve bir sorguçla resmedilmiş olduğu ortaya çıkmıştır. Bu da Giorgione'nin resmi önce Üç Krallar olarak tasarladığını, ancak sonradan Üç Filozof'a çevirdiğini göstermektedir.

Giorgione az sayıdaki portresinde de Venedik'e özgü renk ve doku duyarlığını başarılı bir biçimde vermiştir. *Bir Gencin Portresi*'nde (yks.1504, Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müz., Berlin) sanatçı, genç adamın gerek giysisinde, gerek cildinde zengin dokusal nitelikler yaratmıştır. 19.yy'a değin Giorgione'nin olduğu bilinmeyen bu yapıtın sanatçının kendi portresi olduğu yolundaki düşünce, dayanağını 15.yy İtalya'sındaki bir gelenekte bulmaktadır. Bu geleneğe göre, sanatçılar kendi portrelerinde bakışlarını resmin dışına, izleyiciye yöneltmişlerdir. Burada da böylesi bir resimleme söz konusudur. *Laura* (yks.1505, Sanat Tarihi Müz., Viyana) adlı portre de, başında defne dalı taşıyan genç kadın figürüyle "evlilikteki kutsallığı" simgelemektedir. Bu yapıttaki SFUMATO tekniği Giorgione'nin portrelerini Leonardo'nunkilerle ilişkili ve benzer kılmaktadır. *Uyuyan Venüs* adlı yapıt, Michiel'in anlatımına göre sanatçının ölümünden sonra Tiziano tarafından tamamlanmış ve sağ tarafa bir Eros figürü eklenmiştir. Bunun yanında *Kır Konseri* (yks.1510, Louvre Müz., Paris) adlı yapıt tümüyle Tiziano'ya bağlanmakta, yalnızca iki çıplak kadının Giorgione'nin elinden çıktığı düşüncesi doğru görünmektedir. Ayrıca tümüyle ya da belirli bölgeleri Giorgione'ye bağlanan çok sayıda küçük resim vardır. Bunlar, sanatçının erken ölümü nedeniyle yarım kalmış ve başka sanatçılar tarafından onun anlayışına bağlı kalınarak tamamlanmış yapıtlar olabileceği gibi, tümüyle kendi elinden çıkmış da olabilirler.

Düzenleme ve renk konusunda Bellini'nin yaklaşımını benimsemiş, bunun yanında figürlerle, onların renk, oranlama ve atmosfer yoluyla manzara içinde yerleştirilişi arasında bir birlik kurmayı amaçlamış olan Giorgione, bu tutumuyla hem kendi kuşağı hem de sonraki kuşaklar üzerinde derin etkiler bırakmış, MANZARA'yla FİGÜR resminin ayrı birer tür olarak gelişmesine katkıda bulunmuştur.
0273, 0791, 1295, 2942. *U.Tükel*

**GIOTTO** (yks.1266/67, Colle di Vespignano-1337, Floransa)
İtalyan ressam.
CIMABUE'yle birlikte RÖNESANS'ın temellerini



GIORGIONE, *Üç Filozof*, 1508-10, tuval üzerine yağlıboya, 123.8x144.5 cm.



GIOTTO, *Meryem ve Çocuk İsa*, pano üzerine tempera, 85.5x62 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

modern resim anlayışının kurucularından sayılır. İtalya'da o dönemde egemen olan BİZANS sanatı anlayışının kalıplaşmış biçim eğilimini yıkmış, belli bir mekân içinde yer alan figürlerine üst düzeyde bir hacim değeri yükleyerek doğalcı bir anlayışın gelişmesini sağlamıştır.

Tam adı Giotto di Bondone olan sanatçının yaşamının ilk dönemiyle ilgili kesin bilgiler yoktur. Floransa'da ya da Roma'da Cimabue'nin yanında çırak olarak çalıştığı söylenir. Ayrıca, 1290-95 arasında Assisi'deki *Yukarı S.Francesco Kilisesi*'nde yer alan İncil sahnelerini ve Aziz Francesco öykülerini resimlediği sanılmaktadır. Yapımına 1228'de başlanan yapı, Aşağı ve Yukarı diye adlandırılan iki bölümden oluşmaktadır. Tek nefli ve "T" biçimli yapıda Giotto'nun resimleri iki yan duvarda ve APSİS kısmında yer almaktadır. Sanatçı bu resimlerde Cimabue'nin ışıklandırmasıyla CAVALLINI'nin Bizans kalıpçılığından kurtulmuş yüz anlatımını birleştirmiştir. Ayrıca resimlerde belli bir mekân derinliği ve hacim değeri hemen kendini belli eder. Gerek *Aziz Francesco'nun Su Mucizesi*, gerek *Kuşlarla Söyleşi* adlı panolarda görüldüğü gibi, sanatçı Aziz Francesco öğretisinin kalıcı anlamlarını ve öz niteliklerini, modern resmin başlıca unsurları olan hacim ve PERSPEKTİF yardımıyla tanımlamıştır. Kilisenin bir duvarında boydan boya uzanan 2.70m yüksekliğindeki frizde bulunan bu resimlerde Giotto, figürleri yandan ya da 3/4 oranında betimleyerek üç boyutluluğu vermiş, bu plastik nitelikle doğalcı bir anlatıma yönelmiştir.

Giotto, yks.1304-06 ya da 1309-10 arasında Padova'daki *Arena Şapeli*'nin duvar resimlerini yapmıştır. Resimler tek nefli, üstü beşik tonozla örtülü yapının duvar yüzeylerinde yer almaktadır. Bunun yanında, girişin bulunduğu duvarda da anıtsal bir *Son Yargı* sahnesi betimlenmiştir. Anna ve Yoahim ile MERYEM ANA ve Hz.İSA'nın yaşamından öykülere yer verilmiş olan bu fresklerde de derinlik ve hacim duygusu kendini belli etmektedir. Özellikle *Ölü İsa'ya Ağıt* adlı pano, yeni resim anlayışının tüm niteliklerini ortaya koymaktadır. Giotto, vücudu görünmeyen, tümüyle giysilerle örtülü figürlerde yoğun bir hacim ve mekân etkisi yaratmıştır. Ayrıca gerek doğa öğelerinin işlenişi, gerek yüzlerdeki dramatik anlatım *Arena Şapeli* fresklerini ortaçağ geleneğinden ayrılmış doğalcı bir anlayışın önemli örnekleri arasına katmaktadır. Aynı yapıdaki *Erdemler ve Kötülükler* alegorilerinde (→ALEGORİ) sanatçı, yanılsamacı bir anlayışla (→YANILSAMA) üç boyutluluğu vermeye çalışmış, heykelsi etkiler yaratmıştır.

Kaynaklara göre Giotto 1305'te Floransa'da bir ev almış, 1311'de de yerel sanatçılar loncasına üye olmuştur. Floransa *S.Croce Kilisesi*'nin bugün çoğu harap durumdaki dört şapelinin freskleri (1320-25) Giotto'ya bağlanmaktadır. Yalnızca *Bardi* ve *Peruzzi Şapelleri*'nin freskleri günümüze kalmıştır. 15.yy'da Arno Irmağı'nın taşması, 19.yy'da eksik bölümlerin tamamlanması sırasında özgün bölümleri tahrip eden onarım, freskleri seçilmez duruma getirmiştir (→FRESK). Giotto, *Bardi Şapeli*'ne Aziz Francesco'nun yaşamından altı sahneyi, *Peruzzi Şapeli*'ne de İncil yazarı Aziz Yohanna ve Vaftizci Yahya'nın yaşamından üçer sahneyi resimlemiştir. Düzenli ve anıtsal bir anlatımı amaçlamış olan sanatçı bu yüzden de mimari öğeleri ve perspektifi daha geniş boyutta kullanmıştır. Resimlerine, o dönemde kökleşen hümanist düşünceler de yansımış, bunun sonucunda daha ince bir güzellik ve uyum ortaya çıkmıştır. Giotto, düzenlemede de ritmik bir devinim yaratılmayı amaçlamıştır. Sahnelerin aynı yıllarda Napoli ve Floransa *S.Maria del Fiore Kilisesi*'nin yapımı gibi başka görevler de almış olması nedeniyle *Peruzzi Şapeli*'ndeki katkılarının sınırlı kaldığı, ancak fresklerin tümünün Giotto okulunun örnekleri olduğu kabul edilmektedir. Tüm bu resimlerin yanı sıra *Azizlerle Çevrilmiş Madonna* (1310-20, Uffizi Gal., Floransa) adlı resim, Padova freskleriyle aynı özellikleri gösterdiği için Giotto'ya bağlanmıştır. Giotto'nun figürleri, G.PISANO'nun heykellerinin resimsel benzerleridir. Hacim değeri belirtilmiş biçimler, aynı zamanda yoğun bir kütlesellik etkisi uyandırır.

Giotto, 1329-33 arasında Napoli'de Roberto d'Angio'nun saray ressamlığını yapmış, kralın özel odası ve şapeli için duvar resimleri gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarının hemen hepsi sonradan yok olmuştur. 1334'te Floransalı yöneticiler tarafından *S.Maria del Fiore Kilisesi*'nin usta ve yöneticiliğine atanmış, bir yandan da kent surlarının yapımını üstlenmiştir. Aynı yıl çizimini Giotto'nun yaptığı *Çan Kulesi*'nin yapımına başlanmış, ancak sanatçı yapımı yalnızca alt kabartmalara kadar denetlemiştir. Kaynaklar sanatçının 1335-36 arasında Milano'da Azzone Visconti için çalıştığını belirtmektedir.

Giotto, resimsel araçları doğalcı bir anlatım içinde kullanmayı amaçlayan ilk sanatçılardandır. Gerek doğaya, gerek insan figürlerine çözümleyici yaklaşımı, onu, Floransa resminin sürekli göz önünde bulundurulması gereken bir ustası kılmıştır. Assisi'deki *S.Francesco Kilisesi* fresklerinde sanatçı, doğaya da eleştirel bir gözle bakmış; ağaç, kaya, kuş gibi doğa nesnelerini gerçekçi bir anlayışla resimlemiştir. Buradaki *Giysi Armağanı* adlı panoda, daha sonra Rönesans'ta gelişen, bir kentin yer aldığı arka plan manzarasının da ilk örneklerinden birini vermiştir. Tüm bu atılımcı denemeleriyle Giotto, salt Rönesans'ın değil, doğalcı bir resim anlayışının (→DOĞALCILIK) kökleşmesine kaynaklık etmiştir. Yaşadığı dönemde de ünlü olan sanatçı, hemen hemen tüm 14.yy Floransa ve Siena ressamlarını etkilemiş, ama yüzyılın sonuna doğru neredeyse unutulmuştur. Ancak, üslubunun MASACCIO ve giderek de MICHELANGELO'yla yeniden canlandığı görüşü benimsenmektedir.

0247, 0846, 1421, 2315, 2990. *U.Tükel*

**GIOVANNI BOLOGNA** (1529, Douai-1608, Floransa)

Flaman kökenli heykelci.

MICHELANGELO sonrasında Maniyerist dönemin (→MANİYERİZM) en başarılı heykelcilerindendir. 18.yy'ın sonuna değin ünü Michelangelo'nun gölgesinde kalmış, küçük tunç yapıtları 20.yy'a değin yeniden üretilmiştir.

Asıl adı Giambologna ya da Jean Boulogne olan sanatçı ilk eğitimini Flandre'da Jacques Dubroecucq'dan (yks.1500-84) almış, 1554/55'te İtalya'ya gitmiş ve iki yıl Roma'da kalmıştır. Ülkesine geri dönmek amacıyla yola çıkmışsa da Floransa'ya gelince burada yerleşmeye karar vermiş ve kısa bir dönem dışında yaşamının hemen tümünü bu kentte geçirmiştir. Burada Signoria Meydanı'nda yapılacak *Neptün Çeşmesi* için açılan yarışmaya AMMANATİ ve CELLINI'nin yanı sıra katılmış, ancak sipariş Ammanati'ye verilmiş ve Bologna da bu sanatçıya yardımcılık yapmıştır. Daha sonra Papa IV.Pius'tan (pd.1559-65) Bologna kenti için *Neptün Çeşmesi* adlı ilk önemli siparişini almıştır. 1563-66 arasında gerçekleştirilen bu tunç yapıt, çıplak Neptün'ü büyüleyici bir güzellikte betimlemektedir. Sanatçı aynı yıllarda Medici ailesinin çeşitli bahçelerinde yer alan birçok çeşme figürü yapmıştır. Bunlar arasın-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

da Boboli Bahçeleri için gerçekleştirilen çeşmeler ve Pratolino'daki dev boyutlu *Apennine Çeşmesi* de (1577-81) yer almaktadır. Sanatçının *Samson ve Bir Filistinli* (1567, Victoria ve Albert Müz., Londra) adlı çalışmasının dışında tüm mermer yapıtları Floransa'dadır. Victoria ve Albert Müzesi'nde bulunan bir başka yapıtı da bir çeşme figürü için ön çalışmadır. Pişmiş toprakla gerçekleştirilen bu çalışma, heykelin dokusal niteliklerini tümüyle ortaya koymaktadır.

Sanatçı yaşamı boyunca pek çok meslektaşıyla işbirliği yapmış, ancak bunların en önemlisi onun çoğu yapıtlarının tasarımını gerçekleştiren Fransız heykelci Pierre Franqueville'le (1548-1615) yaptığı olmuştur. Böylece Bologna'nın çeşitli kentlerden çok sayıda sipariş alması kolaylaşmıştır. Genova'da *Grimaldi Şapeli* için yaptığı kabartmalar, Paris'te günümüze gelememiş olan *IV.Henri Atlı Portresi*, Madrid'de *III.Felipe Atlı Portresi* ve *Piza Katedrali* tunç kapıları (1603) bu yapıtlar arasındadır. Sanatçı hemen tüm ününü Floransa'daki iki yapıtıyla kazanmıştır. *Uçan Merkür* (yks.1580, Ulusal Müze, Floransa) adlı tunç yapıtı, Viyana'daki daha erken bir örneğin geliştirilmiş bir yorumudur. *Sabinli Kadınların Kaçırılması*'ysa (1583, Loggia dei Lanzi, Floransa) Maniyerist ilkelerin heykele en yetkin uyarlandığı örneklerdendir. Yükselen ve kıvrılan çizgiler, açık, kavranabilir bir figür gruplaması bu heykeli sanatçının en olgun çalışmalarından biri yapmaktadır. *U.Tükel*

GIOVANNI DA MAIANO → **MAIANO, Giuliano da**

GIOVANNI PISANO → **PISANO**

GIOVANNONI, Gustavo → **ONARIM VE KORUMA**

**GIRARDON, François** (1628, Troyes-1715, Paris)
Fransız heykelci.
*Versailles Sarayı*'nın bezenmesinde XIV.Louis (hd.1643-1715) için çalışan sanatçılar arasında akademinin KLASİK ilkelerine en çok bağlılık gösteren kişi olmuştur.

1645-50 arasında Roma'da kalmış, dönüşünde bir süre heykelci François Anguier'yle (1604-69) çalışmış, sonra Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ne girmiştir. Mezun olduktan sonra 1657'de burada öğretmen olmuştur. 1660 dolaylarında LEBRUN'le *Versailles Sarayı*'nın süslenmesinde birlikte çalışmış, 1666'da da sarayın bahçesindeki *Thetis Grottosu*'na (→GROTTO) konulmak üzere bir sipariş almıştır. Gerçekleştirilen *Nymphalar'ın Hizmet Ettiği Apollon* (1666-75) adlı yapıt, gerek figürlerin işlenişi, gerek düzenleme içinde figürlerin jestleriyle XIV.Louis döneminin en tipik örneklerindendir. Akademi ilkelerinin yanı sıra, sanatçının üslubu Helenistik etkileri de (→YUNAN) bünyesinde barındırır. "Güneş Kral" XIV.Louis, bu yapıtta "Güneş Tanrısı" Apollon'la anlatılmak istenmiş; Apollon figürünün başı, doğrudan *Belvedere Apollonu*'nun başından örnek alınarak gerçekleştirilmiştir. *Versailles*'ın bahçesinde, kolonadların ortasında yer alan bir başka yapıtı da, *Persephone'nin Kaçırılışı*'dır (1699). Hareketli düzenlemesiyle bu heykel grubu BERNINI'nin BAROK üslupta yaptığı benzer konulu yapıtlarıyla karşılaştırılabilecek düzeydedir. Sanatçı, 1690'da heykel alanında "genel denetleyicilik" görevine atanmış ve öğrencilerin çalışmalarını yönlendirmiştir. Sanatçının klasik anlayışı, anlatımını *Sorbonne Şapeli*'ndeki *Kardinal Richelieu'nün Mezar Anıtı*'nda da (1677-78) gerçekleştirdiği [illegible] tüm yoğunluğuyla göstermektedir. Girardon, aynı zamanda Bernini'nin üst düzeyde bir Barok anlayışla ele aldığı *XIV.Louis Portresi*'ni yeniden yorumlamış ve Paris'in Vendôme Meydanı için *XIV.Louis'nin Atlı Heykeli*'ni gerçekleştirmiştir. Yapıt, Fransız Devrimi sırasında ortadan kaldırılmıştır.
1279. *U.Tükel*

**GIRODET-TRIOSON, Anne-Louis** (1767, Montargis-1824, Paris)
Fransız kadın ressam.
J.L.DAVID'in sadık bir izleyicisi olarak YENİKLASİKÇİLİK'i benimsemiş, ancak konu seçiminde ve yorumunda ustasının izinden gitmemiş, geliştirdiği üslupla Romantikler'e (→ROMANTİZM) öncülük etmiştir.

Anne-Louis Girodet de Roucy olarak da anılan sanatçı, 1785'te David'in öğrencisi olmuş, 1789'da Fransız Kraliyet Akademisi'nin Roma Ödülü'nü kazanmıştır. 1793'te Roma Akademisi'ndeyken çıkan politik çatışmalar nedeniyle Napoli'ye kaçmak zorunda kalmış, cumhuriyetçi görüşleri burada da sakıncalı bulununca, tehlikeli bir kaçış serüveninden sonra oldukça hasta bir durumda Cenova'ya ulaşmıştır. Roma'dan 1793'te Paris'e gönderilen *Endymion'un Uykusu* (1792, Louvre Müz., Paris) adlı yapıtında duygusal bir mitolojik konuyu seçmiştir. David'in klasik anlayışını daha romantik ve şiirsel bir biçimde sunduğu bu resminde, ölümsüzlük uykusuna dalmış olan Yunan çobanı dramatik bir ışık aydınlatmaktadır. 1795'te Fransa'ya döndükten sonra Girodet, zamanının büyük bir bölümünü gündelik portre siparişlerini karşılamakla ve kitap bezemeleri yapmakla geçirmiştir. Sanatçı, çağdaşı Fransız yazar Chateaubriand'ın Hıristiyanlık'ın mistik yönüne duyduğu ilgiyi paylaşmış ve bu yazarı, Roma yıkıntılarının arasında melankolik bir biçimde düşünceye dalmış olarak betimlediği bir de portre yapmıştır. 1806'da *Tufan* (Louvre) adlı yapıtı, David'in *Sabinli Kadınların Kaçırılışı* (1794-99, Louvre) adlı yapıtıyla birlikte bir yarışmada ödül kazanmıştır. Konusunu Chateaubriand'ın yapıtından alan *Atala'nın Gömülüşü* (1808, Louvre) adlı resmi, gerek ışık kullanımı, gerek renk anlayışı, gerekse düzenlemesiyle sanatçının romantik yaklaşımını yansıtan en tipik örneklerden biridir. Girodet ayrıca Virgilius ve Racine'in kitaplarını da resimlemiştir.

Restorasyon Dönemi'nde klasik anlayışın baş savunucusu olan Girodet'nin düşsel düzenlemeleri, dönemin pragmatik anlayışını baltalayacak ya da onu karıştıracak bir nitelik göstermemiştir. Tekniğiyse düşsel ve imgesel düzenlemeleri vermeye çok uygundur. Klasik bir anlayışın ürünü olan biçim yetkinliği, romantik anlamda bir ışık ve renk uygulamasıyla biçimlenmekte, çoğunlukla seçilmiş olan tema da bu Romantizm'i vurgulamaktadır.
*U.Tükel*

GIRTIN, Thomas → **SULUBOYA; TOPOGRAFİK RESİM**

GIULIANO DA MAIANO = **MAIANO, Giuliano da**

**GIULIO ROMANO** (1499, Roma-1546, Mantova)
İtalyan ressam ve mimar.
MANİYERİZM'in en önemli temsilcilerindendir.

Asıl adı Giulio Pippi olan Romano'nun daha 1514'te RAFFAELLO'nun öğrencisi ve başasistanı olarak kayıtlara geçmesi, onun çok genç yaşta ol-



GIRARDON, François, *Nymphalar'ın Hizmet Ettiği Apollon*, 1666-75, mermer. Arkadaki üç *nympha* Thomas Regnavdin'e (1627-1706) aittir.



GIULIO ROMANO, *Devler Salonu*, yks.1527, fresk.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

*Sarayı*'ndaki Incendio Odası fresklerinde Raffaello ile birlikte, ustanın ölümünden sonra da *İsa'nın Bedene Bürünüşü* (1520, Vatikan Müz.) adlı resminin tamamlanmasında yoğun olarak çalışmıştır. Maniyerizm'in başlangıcı sayılan bu resim büyük olasılıkla Raffaello'nun atölyesinde tamamlanmıştı. Giulio Romano, Raffaello'nun ölümünden sonra bağımsız bir sanatçı olarak öne çıkmış, *Kutsal Aile* (Prado Müz., Madrid), *Kutsal Aile Azizlerle Birlikte* (S.Maria dell'Anima, Roma) gibi resimlerinde Raffaello'nun üslubunu kendi özgün üslubuna dönüştürmüştür. Bu yapıtlarında Roma'nın Antik Çağ yapılarını büyük bir özenle ve doğrulukla betimlediği görülür. Giulio Romano 1524'e kadar Roma'da mimarlık yapmış; Raffaello'nun ölümüyle yarım kalan *Villa Lante al Gianicolo*'yu (1523) tamamlamış ve *Palazzo Maccarani*'yi (yks.1520-24) gerçekleştirmiştir. *Palazzo Maccarani* gibi daha ilk dönem çalışmalarında bazı mimari öğeleri alışılmadık biçimlerde, ama cephenin klasik RÖNESANS kimliğini bozmadan kullanarak, Yüksek Rönesans'ın dengeli ve ağırbaşlı yapı-bezeme ilişkisinden kopmuş ve KLASİK kurallarla serbestçe oynamıştır.

1524'te Dük Federigo Gonzaga'nın hizmetinde çalışmak üzere, Mantova'ya giden Romano yaşamının sonuna kadar burada kalmıştır. Bu dönemin en önemli ürünü, *villa suburbana* tarzındaki yazlık saray, *Palazzo del Tè*'dir (1525-32). Tipik bir Roma VİLLA'sı olan *Palazzo del Tè*, kare bir açık avlu çevresinde alçak oda sıralarından oluşur. Planda simetri aranmamış, dört kol birbirinden farklı düzenlenmiştir. Asıl giriş cephesi, avlu ve onu izleyen bahçe bir eksen üzerine yerleştirilmişken, bu eksen bahçe ortasında 90°'lik beklenmedik bir dönüşle yan cephede bir kapıya ulaşır. Böylelikle bahçe cephesini oluşturan bu giriş ile asıl giriş birbirine dik açıda yerleştirilerek klasik HİYERARŞİ ve SİMETRİ kuralları altüst edilmiştir. Bu alışılmadık düzenlemenin yapının oturduğu topoğrafyadan kaynaklandığı ileri sürülebilirse de, yapının öbür bölümlerinde de (ör.giriş cephesi ve giriş holü) beklenmedik öğeler bulunması, burada alışılmış kurallardan bilinçli bir kopuşun amaçlandığını akla getirmektedir. Bu kopuş klasik kuralların hiçe sayıldığı, buna karşılık hayal gücünün zorlandığı, mimari öğelerin bazan eğlendirici birer oyun gibi, bazan da karmaşa, şaşkınlık ve rahatsız edici, hatta korkutucu etkiler yaratmayı amaçlayarak kullanılması olarak algılanır. Alışılmamış bu özellikleriyle *Palazzo del Tè* Maniyerizm'in en önemli örneklerinden biri sayılır. Ancak Romano'nun yapılarının teker teker ele alınarak analiz edilmesi yeni tezler ileri sürülmesine, örneğin *Palazzo del Tè*'de klasik ilkeleri uygulayabilmek için özel bir çaba gösterdiği iddiasına yol açmıştır. Gene de sanat tarihçileri 16.yy'ın bu aykırı üslubunu çağdaş mimarlık, resim ve heykel sanatı içinde ayırt etmekte ve en yetkin temsilcileri olarak Giulio Romano ile birlikte MICHELANGELO'yu saymaktadırlar. *Palazzo del Tè*'nin salonlarındaki Maniyerist duvar resimlerinde Romano'nun YANILSAMA'lı perspektifte (→QUADRATURA) yer verdiği görülür.

Sanatçının Mantova'da gerçekleştirdiği yapıtlar arasında *Balık Pazarı* gibi iddiasız yapılardan (1530), *Düklük Sarayı*'nın ek yapılarına kadar birçok yapı bulunur. En önemlileri *Palazzina della Paleologa* (1531) ile Romano'nun kendi evidir (1538-44). Bu ev Maniyerizm'in zeki ve eğlenceli buluşlarıyla süslüdür. Romano, Ferrara ve Bologna'nın yanı sıra Vicenza'ya da zaman zaman danışman olarak davet edilmiş ve bu kentte Pazar Meydanı tasarımını yapmıştır. Daha sonra PALLADIO'nun tamamlayacağı *Palazzo Thiene*'nin ilk çizimlerini de onun hazırladığı sanılır. *T.Artan*

**GIYASEDDİN** (15.yy başı)
İranlı nakkaş.
Hace Giyaseddin olarak da bilinir. TİMURLU döneminde (1360-1510) Herat'ta Baysungur'un (hd.1397-1433) akademisinde çalışmıştır. Çin'e de gittiği bilinen Giyaseddin, kaynaklara göre bir *Gülistan* (Chester Beatty Küt., Dublin, P.119) ve 1426 tarihli bir antolojinin resimlenmesinde çalışmıştır (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

GİMNAZYUM = **GYMNASİON**

**GİNZBURG, Moisey** (1892, Minsk-1946)
Rus mimar.
YAPIMCILIK akımında kuramcı ve uygulamacı olarak etkin rol oynamıştır.

Rusça adı Ginzburg Moisey Yakovleviç'tir. 1914'te Milano'da Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra ülkesine dönerek 1917'ye kadar Rijsky Politeknik'te mühendislik okumuştur. Bunu izleyen üç yıl süresince Kırım'da çalışmış, 1921'de Moskova'ya giderek öğretmenlik yapmaya başlamıştır. 1923'te VKHUTEMAS'ta mimarlık tarihi ve kuramı profesörü olan Ginzburg, aynı zamanda Moskova Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nde ve Rusya Sanatsal Çalışmalar Akademisi'nde dersler vermiştir. 1923'te Yapımcılık'ın ilkelerini ortaya koyduğu ilk kuramsal çalışması *Rhythm in Architecture*'ı (Mimarlıkta Ritim) ve *Architecture* dergisinde yapımcı mimarlığın temellerini ortaya koyan "Old and New" (Yeni ve Eski) ile "Contemporary Aesthetics" (Çağdaş Estetik) adlı iki makalesini yayımlamıştır. Bir başka yapımcı manifesto olan kitabı *Style and Epoch*'u (Stil ve Çağ) 1924'te yayımlayan Ginzburg, 1925'te içlerinde A.VESNİN'in de bulunduğu bir grup yapımcı mimarla OSA'yı (***Obedinenie sovremennih arbitektorov*** / Çağdaş Mimarlar Birliği) kurmuş ve bunu izleyen yıl yine A.Vesnin'le *Sovremennaya arbitektura* (Çağdaş Mimarlık) dergisini yayımlamaya başlamıştır. Yılda altı sayı çıkan ve OSA'nın VANO'yla (Bilimsel Mimarlık Birliği) birleşmesine kadar yayımlanan bu dergiye yazdığı bir dizi kuramsal makalede Ginzburg, İşlevselci tasarım (→İŞLEVSELCİLİK) ve sosyal sorunlar arasındaki ilişkiler üzerinde durarak yeni bir program geliştirmiştir. Ginzburg bu dönemde Moskova'daki *Tekstil Binası* (1925) ve Alma-Ata'daki *Hükümet Binası* (1932) projelerinde modern malzemeyle işlevselci düşüncenin birarada kullanıldığı bir üslup oluşturmuştur. Bu sıralarda Sovyetler'in en önemli sorunlarından biri olan konut sorunuyla ilgilenerek, 1928-32 arasında VKHUTEMAS'tan bir grup mimarla yeni konut prototiplerinin geliştirilmesi üzerine çalışmaya başlamıştır. İlk ve büyük ölçekli konut tasarımları Moskova'da *Sovyetler Birliği Komitesi* için yapılmış olan apartman bloklarıdır (1929). Komplekste, konutlar, toplantı binası, servis binası ve çocuk ünitesi gibi farklı yapı birimleri birbirine koridorlarla bağlanmıştır. Aynı yıllarda Sverdlovsk'ta A.Pasternak'la birlikte daha karmaşık programlı bir yapı kompleksi tasarlayan Ginzburg, 1930'da da M.Barshch'la (1904-76) birlikte Moskova dışında, yeşil bir alan içinde doğrusal dizili sıra evlerden oluşan Yeşil Kent projesini yapmıştır. Yine aynı dönemde Kırım'ın güney kıyısı için bölgesel planlama çalışmalarına başkanlık etmiş, arasında Moskova'daki *Sovyetler Sarayı*'nın da bulunduğu birçok yarışmaya katılmıştır. Bir yandan kuramsal çalışmalarını da sürdüren Ginzburg, 1934'te konut yapımına ilişkin bir kitap



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

yayımlamış, hem seçmeciliği (→EKLEKTİSİZM) eleştirmiş hem de meslektaşlarını standardizasyon sorunları üzerine çalışmaya özendirmiştir. Ginzburg, II.Dünya Savaşı sırasında PREFABRİKASYON'la ilgili bir komiteye başkanlık yapmış ve özellikle Sivastopol'ün yeniden yapılanmasıyla ilgili çeşitli projeler üretmiş, ancak bu çalışmasını tamamlayamamıştır. *G.Yalçıner*

## GİRESUN

Bugün Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Giresun'a Antik Çağ'da verilen "Kerasos" ya da "Kresous" adı bir sava göre buradan Roma'ya götürülen kiraz ağacından, bir başka sava göreyse kent kalesinin iki yanındaki koyların boynuzu andırmasından ötürü, Yunanca'da bu anlama gelen *keras*'tan kaynaklanmaktadır. MÖ 180'lerde bölgeye egemen olan Pontos kralı I.Pharnakes savaşlar sırasında yıkılan ve yeri kesin olarak bilinmeyen eski kenti, üstünde bugünkü Giresun'un yer aldığı yarımadada yeniden kurmuş ve oraya Kotyora'dan (b.Ordu) getirdiği halkı yerleştirmiştir. O tarihten Roma dönemine değin kent Pharnakes'ten ötürü "Pharnakeia Kerasous" olarak adlandırılmış, Roma dönemindeyse yeniden eski adıyla anılmaya devam edilmiştir. Fatih Sultan Mehmed dönemindeyse (1451-81) bu ad değişime uğrayarak önce "Kiresin"e, sonra da Giresun'a dönüşmüştür.

Yapılan arkeolojik kazıların yetersizliğinden ötürü yörede tarihöncesi (→PREHİSTORYA) döneme ilişkin bulgular elde edilememiştir. Yörenin ilk yerleşikleri olarak Hititler'e (→HİTİT) bağlı bir vasallık olan Azziler'le Hayaşalar kabul edilmektedir. MÖ 12.yy'da THRAKİA (b.Trakya) ve Boğazlar yoluyla Anadolu'da başlayan Phryg (Frig →PHRYGİA) yayılması süresinde yöreye Muşkiler yerleşmiş, MÖ 6.yy başlarında başlayan KİMMER akınları sonucunda yıkılan Phryg Devleti'nin ardından Giresun ve çevresine Miletoslular egemen olmuştur. Kolonileşmeye geç başlayan Miletoslular için yerleşilmemiş kıyılar olarak Karadeniz kaldığından MÖ 670'lerde burada kurulan 90 kadar koloninin çoğu yükleme boşaltma iskelesi görevi görmüş, bu kentlerin gelişenlerinden biri de Giresun olmuştur. MÖ 5.yy'da başlayan PERS yayılması sonucunda Giresun ve yöresi bu imparatorluğun satraplıklarından birine (Kappadokia Pontika) bağlanmış, MÖ 3.yy'daysa Anadolu'ya egemen olan Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) kurduğu satraplıkların dışında kalmıştır. Bu dönemde yörede I.Atriathes'ce I.Kappadokia Krallığı kurulmuş; özellikle Yeşilırmak havzasında güçlenen bu devlet sınırlarını Trabzon'a kadar genişletmiş, güneyindeki KAPPADOKİA'ya da egemen olmuştur. Büyük İskender'in ölümünden sonra yıkılan bu krallığın topraklarına Makedonyalılar yerleştirilmiş, kısa süren bu egemenlikten sonra MÖ 301'de Mithridathes Ktistes, kurulan II.Kappodokia Krallığı'ndan bağımsız gelişecek olan PONTOS Devleti'ni (Trabzon Rum İmparatorluğu) kurmuştur. Roma ve Anadolu'daki Roma uydusu devletlerle sürekli çatışmalar içinde geçen 200 yıl sonra bu krallık, deniz gücünü arttırarak Karadeniz'i bir Pontos gölüne dönüştürmüş, sınırlarını genişleterek üstünlüğünü Ege kıyısındaki Yunan kentlerine kabul ettirmiş, etki alanını Adriyatik'e dek uzatarak bir imparatorluğa dönüşmüştür. Ancak ROMA'nın Pontos ordusunu MÖ 86'da Yunanistan'daki Kerone'de bozguna uğratması ve ardından uzayan savaşlar sonunda Pontos kralı Mithridathes Eupator'un MÖ 66'daki kesin yenilgisiyle yöre, Roma üstünlüğünü tanıyan Artaksiad Krallığı'nın etkisine girmiştir. Roma imparatoru Traianus döneminde (98-117) Roma'nın bir vilayeti durumuna getirilen Giresun ve çevresi SASANİ ve korsan akınlarından etkilenmiştir. Roma'nın MS 395'te ikiye ayrılmasıyla BİZANS sınırları içinde kalan yöre "Pontos Polemoniakos" olarak adlandırılmış, Haçlı Seferleri sırasında Bizans'tan kaçan İmparator Büyük Komnenos'un oğulları 1204'te Trabzon'u ele geçirerek Sinop'a dek uzanan Trabzon Rum İmparatorluğu'nu kurmuşlardır. ANADOLU SELÇUKLU güçleri yöreye akınlar yapmışlarsa da etkili olamamışlar, Anadolu'nun İLHANLI egemenliğine girdiği yıllarda Giresun ve çevresini Gürcüler (→GÜRCÜ) ele geçirmişler, ancak kalıcı olamamışlardır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin çöküşüyle başlayan BEYLİKLER DÖNEMİ'nde Hacı Emiroğulları'nın egemen olduğu bölge, 1398'de Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) tarafından OSMANLI yönetimine bağlanmış, ancak Timur yenilgisinden sonra bir ara Emiroğulları'na geri verilmişse de 1461'de Fatih Sultan Mehmed'in Trabzon'u almasıyla kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır. 16.yy sonlarında güçsüzleşen merkezî yönetimle birlikte Giresun ve yöresinde huzursuzluklar artmış, çeşitli yeniçeri ayaklanmalarıyla isyanlar yaşanmış, I.Dünya Savaşı sonrasında ayrılıkçı Rumlar'ın neden olduğu yoğun çatışmalar Kurtuluş Savaşı süresinde de sürmüştür. Giresun 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ili olmuştur.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe***'de kenti ikiye bölen yarımadanın üstünde Pontos kralı I.Pharnakes'in (MÖ 2.yy) yaptırdığı kale bulunmaktadır. Bir bölümü yıkık olan yapının içinde bir saray kalıntısı vardır. Eski Lonca yolu üzerinde, ilk adı *Panaia* ya da *Surp Sargis* olan ve günümüzde *Meryem Ana* olarak adlandırılan üç katlı kaya tapınağının, Hıristiyanlık'ın bölgede ilk yayılmaya başladığı 2. ya da 3.yy'larda yapıldığı sanılmaktadır. Kentteki iki kiliseden biri 18.yy yapısıdır. Öteki kilise bugün çocuk kütüphanesi olarak kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde Çobanoğlu Hacı Hüseyin'in 1594'te yaptırdığı *Hacı Hüseyin Camisi* 19.yy'da onarım görmüştür. Üç yazıtlı *Hacı Mikdat Camisi*'nin ilk yazıtından yapıyı 1661'de Hacı Mikdat Ağa'nın yaptırdığı anlaşılmaktadır. İlk kez 1830'da yapılan *Kale Camisi*'nin yerine 1911-12'de Sarı Mahmudzade El-Hac Mustafa Efendi'ce ikinci cami yaptırılmıştır. *Çekek, Şeyh Kerameddin* ve *Soğuksu Camileri*'yle *Uçbeyi Seyyid Vakkas Türbesi* 19.yy'dan kalmadır. *Giresun Kalesi* içindeki Yarbay Topal Osman Mezarı'ysa 20.yy yapıtıdır. Ayrıca Giresun kenti açığındaki Giresun Adası'nda (a.Aritia/Aretias) bir Bizans kalesiyle, kale içinde Sinop piskoposu Ayios Fokas'ın adıyla anılan manastır kalıntıları bulunmaktadır.

***Alucra*** ilçesi merkezinde *Kamışlı Kilisesi* kayda değer tek yapıdır. Çevrede *Arda, Kaledere* ve *Hacıahmedoğlu Kaleleri*'yle Çakrak köyünde iki kilise kalıntısı bulunmaktadır.

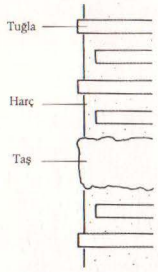
***Dereli*** ilçesinin Hisar köyündeki *Meryem Ana Kilise* ya da *Manastır*'nın yapım tarihi bilinmemektedir. Yapı topluluğu, kilise, konukevi, aşhane ve dükkânlardan oluşmaktadır. Yavuzkemal bucağının doğusunda, Hanalanı olarak adlandırılan yerde saray kalıntıları, taş yollar ve yazılı kayalar bulunmaktadır. Kuşluhan köyü kalesi, *Çay* ve *Dereli Köprüleri* ilçenin öteki tarihsel yapılarıdır.

***Espiye*** ilçesinde 1.yy'dan kalma bir bakır ocağı yöredeki ilk yerleşim tarihini belirlemektedir. *Harova, Sınır* ve *Ericek Köprüleri* kemerli taş KÖPRÜ örnekleridir. İlçe merkezi yakınlarında Roma döneminden *Andoz Kalesi*, Çaglayan köyünde Trabzon Rum İmparatorluğu döneminden *Gebe Kilisesi*'yle

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Girland




Gizli tuğla tekniği.

Zefre'de Cenevizliler'den kalma tersane kalıntıları bulunmaktadır.

***Eynesil*** ilçesinde Trabzon sınırına yakın kıyılarda bir Roma kalesinin kalıntıları vardır.

***Görele*** ilçesi sınırları içinde antik Philokaleia ile Cenevizliler'in kurduğu ve ilçenin adını aldığı Gorelle (Koralla) kentlerinin kalıntıları bulunmaktadır.

***Şebinkarahisar*** ilçesinin merkezi antik Kolonia (Koloneia) kenti üstüne kurulmuştur. Yıkık durumdaki kalesinin yapım tarihi bilinmemektedir. Kentte, 12.yy sonu ya da 13.yy başlarında MENGÜCEKOĞLU Behramşah için yaptırılan *Fabreddin Behramşah Camisi*, 1352'de Eretnaoğulları'ndan Melik Ahmed'ce yaptırılan *Taş Mescit*, Fatih Sultan Mehmed'in Trabzon Seferi'nde yaptırılıp sonraları birkaç kez yenilenen *Fatib Camisi*, 1587 tarihli *Kurşunlu Cami*'yle ona 1652'de Mutassarrıf Topal Mehmed Paşa'ca yaptırılıp vakfedilen *Kurşunlu Hamamı ve Çeşmesi*; gene aynı yüzyıldan kalma *Taşhanlar* diye anılan iki bedesten bulunmaktadır. Biri Suboyu köyü yolu, öteki ikisi de Karaköy yolu üzerindeki üç çeşmeyi Pertevniyal Sultan 1865'te yaptırmıştır. İlçeye bağlı Kayadibi köyündeki dört katlı *Meryem Ana Manastırı* kayaya oyulmuş, duvarları fresklerle bezenmiştir.

***Tirebolu*** ilçesi adını yörede bulunan üç kaleden (*Merkez/St.Jean, Bedramave, Andoz*) ötürü verilen Tripolis adından almaktadır. İlçede adı geçen kalelerin ilk ikisinden (*Andoz Kalesi* günümüzde Espiye sınırları içinde kalmıştır) başka, 1842 tarihli *Emin Aga Çeşmesi*'yle 1914-16'dan kalma *Çatal Çeşme* gibi yapıtlar bulunmaktadır.

***Sivil Mimarlık:***
Yöredeki sivil mimarlık örneklerini dağınık yerleşim düzenindeki konutlar ve tarımsal alan yapıları oluşturur. Tek ya da iki katlı, dikdörtgen planlı konutların ODA ve servis mekânları ortadaki SOFA'ya açılır. Bölmesiz bazı konutlardaysa bölme işlevini tavandan sarkıtılan kıldan dokunmuş cicimler (→KİLİM) görür. Yöredeki orman varlığının zenginliği yapılarda ahşap kullanımını açıklamaktadır. "Ahşap YIĞMA" ya da "ahşap ÇATMA" sistemleriyle gerçekleştirilen yapılar iki ya da dört yöne eğimli kiremit çatıyla örtülmüş, geniş saçaklarla dış duvar yüzeyleri yağıştan korunmuştur. Gerek eğimli arazide yapılan EV'ler, gerek yanlarındaki, SERANDER denen ambar yapıları nemden korunmak amacıyla yerden yükseltilmiştir.

***El Sanatları:***
Giresun yöresindeki el sanatları ekonomik durum ve yoğun göçler nedeniyle gerileyerek yok olmaya başlamıştır. Günümüzde Eynesil ve Ören'de üretimi sürdürülen "Dastar" kilimleri, Boyluca köylerinde dokunan heybe, boncuklu azık ve damat torbalarıyla Giresun işi çeyizlik bakır ibrik ve güğümler yöreye has özellikler taşır. *D.Kınık*

GİRİFT / GİRİŞİK BEZEME = **ARABESK**

## GİRLAND

İng.*garland*, Fr.*guirlande*, Alm.*Girlande*.
"Askı-çelenk", "aylama-askı" ve "ankarp" da denir. Herhangi bir kaba konulmamış çiçek, yaprak vb bitkilerden ve meyvelerden düzenlenmiş BEZEME örgesi. Batı dillerinde, halka oluşturacak biçimde düzenlendiğinde (İng.*wreath*), başa takıldığında (İng.*chaplet*) ve yay biçiminde (FESTON) yapıldığında farklı adlar alır. Antik YUNAN sanatından başlayarak çok yaygın biçimde kullanılmış bir örgedir. OSMANLI sanatına Batılılaşma döneminde girmiştir.

## GİYDİRME CEPHE

İng.*curtain wall*, Fr.*mur-rideau*, Alm.*Vorhang-Wand*.
"Takma cephe" ya da "perde duvar" da denir. Gelişmiş endüstriyel tekniklerle üretilen çok katlı yapılarda, yapının taşıyıcı strüktürüne asılarak taşınan, metal, cam, plastik gibi hafif malzemelerden yapılmış dış kabuk sistemi. MODERN MİMARLIK'ın önemli öğelerinden olan giydirme cephe, 20.yy'ın ikinci yarısından sonra PREFABRİKASYON'daki gelişmelere koşut olarak yaygınlaşmış, özellikle GÖKDELEN'lerin yapımında önem kazanmıştır. Giydirme cephe sistemi, ÇELİK ya da ALÜMİNYUM gibi hafif malzemeyle yapılan ızgara biçiminde taşıyıcı, pencereyi oluşturan cam bölüm, kalıplama yöntemiyle biçimlendirilebilen hafif BETON, doğal ya da yapay taş, PLASTİK, METAL ya da CAM'dan parapet olmak üzere üç bölümden meydana gelen birimlerin yan yana ve üst üste montajıyla kurulmaktadır. Ancak günümüzde gelişen cam teknolojisiyle birlikte tümüyle camdan üretilmiş (çift camlı) birimler kullanılmakta, neredeyse kesintisiz "cam giydirme cepheler" oluşturulmaktadır. Giydirme cephe uygulamalarında, yalıtım ve koruma özelliklerine sahip olarak önceden üretilen birimler özel bağlantı öğeleriyle yapının ana taşıyıcılarına takılır. Dolayısıyla yüksekliğine karşın hem hafif bir yapı elde edilmekte hem de hızlı bir yapım süreci sağlanmaktadır.

GİYİMLİ → **VAN BÖLGESİ KAZILARI**

## GİZLİ TUĞLA TEKNİĞİ

"Gömük tuğla tekniği" de denir. Orta Bizans'ın (→BİZANS) geç dönemi için karakteristik bir DUVAR örgü biçimi. Sırf TUĞLA yapılarda görülmekle birlikte, tuğla ve taşın ALMAŞIK olarak kullanıldığı örnekleri de vardır. Her iki tuğla sırasının (bazan tuğla ile taş sırasının) arasına, duvar yüzeyinden biraz içeri çekilmiş bir üçüncü tuğla sırasının yerleştirilmesi biçiminde uygulanan bu yapım tekniğinde, gömük tuğla sırasının ön yüzü harçla kapatılarak tuğla gizlenir. Söz konusu yöntemle inşa edilmiş duvarlarda, dışarıdan görünen tuğla sıralarının arasındaki derzler, alışılmamış kalınlıklarıyla dikkati çeker. Gizli tuğla sıraları, duvarlardaki yoğun kullanımının yanı sıra KEMER, TONOZ, KUBBE ve PANDANTİF gibi örtü ve ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ'nde de görülür. Gizli tuğla tekniği, geç dönemin hemen öncesinde Bizans'ın uyguladığı öteki duvar örgüleri için söylenemeyecek bir kesinlikle, yapıların yks.100 yıllık bir zaman dilimi içinde tarihlenmesini sağlayan belirgin bir özellik durumundadır. En önemli örnekleri İstanbul'da bulunan bu yöntem, yks.11.yy ortasından 12.yy sonuna kadar uygulanmış, özellikle 12.yy'da yoğun bir kullanım alanı bulmuştur. İstanbul'dakilerle hemen hemen aynı tarihlerde Kiev ve yakın çevresindeki yapılarda da gözlenir; Rusya dışında Kudüs, Yunanistan ve Balkanlar'da da örnekleri bulunmaktadır. 1037'de yapımına başlanan *H.Sophia Kilisesi* ve *Altın Kapı*, Kiev'de bilinen en erken uygulamalardır. İznik kent surları ve *Koimesis Kilisesi*'nin 1065 depreminde yıkılan bölümleri gizli tuğla tekniğiyle yeniden yapılmıştır. İstanbul'daki en erken uygulama ise *Manganlar Sarayı*'ndaki *St.George Kilisesi*'nin alt yapısında (1042-55) tespit edilmiştir. Gizli tuğla sıralarının görüldüğü örneklerin bazılarında, aynı yapı için biri büyük, biri daha küçük olmak üzere iki ayrı boyutta tuğla üretilmiştir. İçerdeki gömük tuğla 28-30cm'lik kenar uzunluğu ile dışarıdan görünen tuğladan daha kısadır. İki tuğla arasındaki bu fark kalınlıkta da gözlenmektedir. 2.5-3cm kalınlığındaki gizli tuğlalara karşılık yüzeyi tuğlaların kalınlıkları 3.5-4cm'e ulaşır. Za-



YENİ YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

man zaman da gizli sırlarda tam tuğlalar yerine kırık tuğla parçaları ya da üretim sırasında deforme olmuş daha düşük nitelikli tuğlalar kullanılmıştır. Bu yönteme, estetik kaygılardan kaynaklanan bir talepten çok, küçük tuğla üretiminin büyük tuğlaya oranla daha kolay olması ve üretim sırasında istenen kaliteye ulaşamayan tuğlaları değerlendirmek üzere ekonomik kaygılarla başvurulduğu söylenebilir. Ayrıca →YAPIM TEKNİKLERİ.
1873, 3020A, 3489A. ***Y.Kâhya***

**GLACKENS, William James** (1870, Philadelphia-1938, New York)
ABD'li ressam.
Toplumsal Gerçekçi konuları (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) İzlenimci bir tavırla (→İZLENİMCİLİK) işlediği yapıtlarıyla tanınır.

Sanat eğitimini Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmış, 1891'de *Philadelphia Press*'te SLOAN, LUKS ve Everett Shinn'le (1876-1953) birlikte gazete ressamı olarak çalışmıştır. Bu sıralarda HENRİ'yle tanışmış ve onun önerisiyle yağlıboya resme yönelmiştir. Philadelphia'da kaldığı süre içinde ASHCAN OKULU'nun çekirdeğini oluşturan bu grupla birlikte olan, 1895'te bir süre Paris'te kalan sanatçı, 1898'de Küba'da *Mc Clure Magazine* için İspanyol-Amerikan Savaşı'nı izlemiş; Henri'nin New York'a yerleşmesiyle, o da bu kente gelmiş ve yaşamını dergilere resim yaparak sağlamıştır. 1900'lerin başında Sloan, Luks ve Shinn'in de New York'a gelmeleriyle grup, 1905'te New York Gerçekçileri; 1908'de Sekizler, sonra da Ashcan Okulu adı altında çalışmıştır. Toplumsal konuları gerçekçi bir anlayış içinde ele almayı amaçlayan bu sanatçılar arasında Glackens daha çok orta sınıfın yaşam biçimiyle ilgilenmiş, onların dinlence ve eğlencelerini konu almıştır. 1905'te yaptığı *Mouquin*'de (1905, Chicago Sanat Ens.) adlı resminde, grubun buluşma yeri olan bir restoranı konu almış ve İzlenimci bir tavırla işlemiştir. 1913'te ARMORY SHOW sergisinin düzenleyicisi olarak çalıştığı sırada RENOIR'ın erken dönemini anımsatan tuvaller yapmış ve sergiye bu yapıtlarıyla katılmıştır. Renoir'ın güncel konularını ve pembemsi tonlarını yaşamı boyunca benimseyerek bu doğrultuda yapıtlar veren (ör.*Elmalı Çıplak*, 1910) Glackens, ayrıca 1912'den sonra ülkenin önemli koleksiyonculardan Albert C.Barnes için Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden Renoir, DEGAS, Van GOGH ve CÉZANNE'ın yapıtlarını toplamıştır. *Z.Rona*

**GLASGOW OKULU**
İNGİLTERE'de 19.yy'ın ikinci yarısında kısa bir süre YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ'ne üye olan John Lavery (1856-1941) ve James Guthrie'yle (1859-1930) W.Y.McGregor (1855-1923), E.A.Walton (1860-1922), Joseph Crawhall (1861-1913), David Young Cameron (1865-1945) ve E.A.Hornel (1869-1933) gibi sanatçıların oluşturduğu grup. Pek çoğu Paris'te eğitim görmüş olan bu sanatçılar, AKADEMİ'nin tutuculuğuna karşı çıkarak "açık hava resmi"ni benimsemişlerdir. Yeni İngiliz Sanat Kulübü'nün Romantik öğelerinin de etkisiyle grup, o dönemde Avrupa'da yaygın olan bir lirik-doğalcılık geliştirmiştir. 1900 öncesinde en parlak dönemini yaşayan ve 20.yy'ın başında genç kuşak sanatçıları bir ölçüde etkileyen Glasgow Okulu, I.Dünya Savaşı sırasında dağılmıştır.

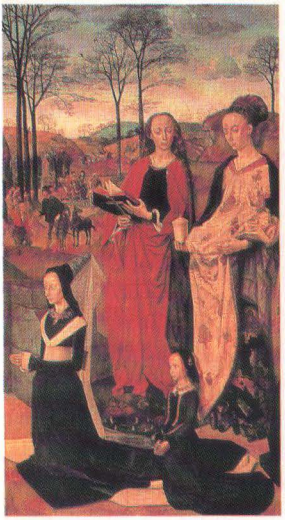
**GLEIZES, Albert** (1881, Paris-1953, St.Rémy)
Fransız ressam.
KÜBİZM'in en ünlü adlarından biri olmakla birlikte, ününü yapıtlarından çok, bu sanat anlayışının bir yandan kuramsal ilkelerini belirleyerek, bir yandan da ABD'de ve Avrupa'nın öteki kentlerinde tanınmasına katkıda bulunarak kazanmıştır.

Önceleri endüstri tasarımcısı olarak çalıştıktan sonra, 1900'de resim yapmaya başlamış, benimsediği İZLENİMCİLİK ilkelerini bir süre sonra bırakarak kuşağının birçok sanatçısı gibi CÉZANNE'ın etkisi altında daha biçimci bir üsluba yönelmiştir. 1909-11 arasında, dönemin sanatında egemen olan geometrik görünüm altında, aslında geleneksel kavramlar içeren resimler yapmıştır. 1909-10'da tanıştığı Henri Le Fauconnier (1881-1946), METZINGER, DELAUNAY ve PICASSO gibi Kübistler'le birlikte 1910 ve 1911'de yapıtlarını sergilemiştir. Gleizes, 1911'de Metzinger'le ilgili bir yazısından sonra 1912'de Kübist estetik kuramlarının en önemli açıklaması sayılan *Du Cubisme* (Kübizm Üzerine) adlı kitabı Metzinger'le birlikte yazmıştır. Çözümsel Kübizm'den Bireşimsel Kübizm'e geçiş dönemi olan 1912 içinde Metzinger, LA FRESNAYE, LÉGER, PICABIA, DUCHAMP ve KUPKA'yla birlikte, kökenini matematiksel bir "ideal orantı" sisteminden alan ve geometrik biçimlerin estetiğini vurgulayan ALTIN KESİT grubunu kurmuştur. Bunu izleyen yıllarda gerçekleştirdiği Kübist resimlerinde, Picasso, BRAQUE ve GRIS'den etkilenerek daha geliştirilmiş bir tarzda çalışan sanatçının, 1913-14'te Bireşimsel Kübizm dönemi anlayışına uygun olarak perspektif ve ton kurallarını daha yüzeysel ve bezemeci bir üslupla sınırlandırdığı yapıtlarının bir örneği *Piyanodaki Kadın* (1914) adlı tablosudur. Yine de, yapıtlarının konuları Picasso'nun ölüdoğalarından çok, Léger'nin romantik modernizminden esinlenmiştir. 1914-15'teki askerlik döneminden sonra ABD'ye giderek New York ve başka birkaç kentte sergiler açan Gleizes, 1917'de mezhep değiştirerek bir yandan sanat kurallarını Katolik dini ve ortaçağ dinsel inançları açısından yorumlayan kitaplar yazmış, bir yandan da geleneksel Katolik temaları Kübist düşüncelerle bağdaştırmaya yönelik birçok resim yapmıştır. Bir süre İspanya ve Portekiz'de kalan sanatçı, 1919'da Paris'e dönmüş, 1920 ve 1921'de Paris ve Roma'da açılan sergiler yoluyla Altın Kesit akımını canlandırma girişimlerinde bulunmuştur.
0752. *İ.Babacan*

GLİPS → **AMERİKA KÜLTÜRLERİ (Maya)**

**GLİPTİK** (Gr.*glyptos:* oyulmuş'tan *glyptikos*)
İng.*glyptic*, Fr.*glyptique*, Alm.*Glyptik*.
Sözlük anlamı "içini boşaltmak, kazımak" olup, genellikle taş işçiliğinde kullanılır. Türkçe'ye "hak" ya da "taş kazıma" sanatı olarak uyarlanabilen gliptik, günümüzde daha çok MÜHÜR sanatı için kullanılmakla birlikte HEYKEL sanatında yontularak yapılanları kalıpla yapılanlardan ayırmak için de kullanılır. Gliptiğin bellibaşlı gruplarından biri GEM, ötekiyse KAMEO'lardır. Bu iki grup arasında en önemli ayırıcı özellik işlenme tekniklerinden kaynaklanmaktadır. Gemler balmumu ya da kil üstüne baskı yapmak amacıyla değerli ya da yarı değerli taşlar üstüne, içe doğru oyularak (negatif) işlenen (→INTAGLIO 2) bezeklerin yer aldığı ve çoğunlukla yüzük taşı olarak kullanılan mühür ve benzeri yapıtlardır. Kameolar, gemlerin tersine, kabartma tekniğinde (pozitif) taşların işlenmesiyle oluşturulur. Bu tekniğin yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanması Makedonya kralı Büyük İskender döneminden (MÖ 336-323) sonraya rastlamaktadır. Kameoların yapımında, içinde renkli tabakalar bulunan AKİK, ONİKS ve sardoniks gibi taşlar kullanılmıştır. Kameolarda taşın renkli damarlarına

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GOES, Hugo van der, *Portinari Altar Panosu*, (sağ kanat) yks.1475, pano üzerine yağlıboya, 294x304 cm.



GOGH, Vincent van, *Ayçiçekleri*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm.

bezekler belli bir düzen içinde yerleştirilir. Böylece, açık ve koyu renk çeşitlemelerinin oluşturduğu zıtlık betimlerin çok daha belirgin bir biçimde görülebilmesini sağlar. Bu teknikte yapılmış çeşitli süs eşyasının yanı sıra vazo ve kupalar da anılmaya değer örneklerdir. Ayrıca →GEM; KAMEO.
0754, 2385. ***A.Erkanal***

**GLİPTOTEK** (Gr.*glyptos:* bezenmiş, işlenmiş nesne, *theke:* kutu, depo'dan)
İng., *Alm.Glyptothek;* Fr.*glyptothèque.*
"Heykel koleksiyonu" ya da "heykel galerisi" anlamına gelir. Münih'te mimar KLENZE tarafından, antik heykellerin sergilenmesi için gerçekleştirilen müze binası (1816-34) bu adla bilinmektedir.

GLYKOPHILOUSA → **MADONNA**

**GOBLEN** (Fr.*gobelins*'den)
Gobelin ailesince Paris'te kurulan ve başlangıçta kumaş boyama işleri yapan Gobelins imalathanelerinde XIV.Louis döneminden (1643-1715) başlayarak 18.yy boyunca üretilen FİGÜRATİF desenli DOKUMA türü. 17.yy'da başressam LEBRUN yönetiminde Kraliyet Mobilyaları Atölyesi'ne dönüşen bu imalathanelerde en çok duvar halısı üretildiğinden terim kimi zaman DUVAR HALISI ile eşanlamlı kullanılmaktadır.

GODESCALE → **KAROLENJ mimarlığı ve sanatı**

**GODRON** (Fr.)
İng.*gadroon, godroon,* Alm.*Buckel, Rundfalte.*
Bir SİLME'yi bezeyen oval biçimli boncuklar ve yivler.

**GOES, Hugo van der** (etk.yks.1467, Gent-1482, Roode Kloster, Brüksel yak.)
Flaman ressam.
Jan van EYCK sonrası dönemin sanatçılarından olan Goes, erken Flaman ressamlarının (→BELÇİKA) en önemlilerindendir.

Çalışmalarını büyük ölçüde Gent'te gerçekleştiren sanatçı, 1467'de bu kentin ressamlar loncasının üyesi olmuş, 1473/74-75 arasında da yöneticiliğini yapmıştır. 1468'de Burgonya dükü Charles'ın (Cesur) evlenme törenini düzenlemek için Brugges'a giden sanatçı, ünlü yapıtı *Portinari Altar Panosu*'nu da 1475'ten sonra tamamlamış olmalıdır. İtalyan Tomasso Portinari için gerçekleştirilen yapıt tamamlandığında hemen Floransa'ya götürüldüğünden Flaman sanatçıları üzerinde etkili olmamış, ancak Floransa'da büyük bir ilgi görmüş, özellikle GHIRLANDAIO'yu çok etkilemiştir. Boyut açısından, Flaman sanatında alışılmış ölçülerden oldukça büyük olan yapıtın öteki şaşırtıcı yanı da yağlıboya tekniğinin yanı sıra soğuk renklerin zengin bir biçimde kullanılmış olmasıdır. Ayrıca bu resim, mekân anlayışı ve duygusal yoğunluk açısından da Kuzey sanatına yabancı nitelikler taşımaktadır. *Çobanların Tapınması* adlı bölümde gündelik yaşamda rastlanan insan portreleri çizilmiş, sağ kanatta yer alan bağışçı ve ailesi ile azizlerin portrelerinin arkasındaysa kış manzarasını anımsatan çıplak ağaçlı bir doğa görünümüne yer verilmiştir. Tüm bu nitelikleriyle yapıt, Kuzey sanatı için devrimci bir örnek oluşturmuştur. Altar resminin kapakları kapandığı zaman, GRİZAY tekniğiyle boyanmış *Meryem'e Müjde* sahnesi ortaya çıkmaktadır. Sanatçının YAĞLIBOYA tekniğini ustalıklı bir biçimde kullandığı bir bölüm de *Çobanların Tapınması*'nda en planda yer alan sunağın seçkinleştirilmesinde

Goes'in yapıtlarını kronolojik açıdan belirlemek çok zordur. Ama bugün Berlin'de bulunan *Monforte Altar Panosu, Portinari Altar Panosu*'na yakın bir tarihte yapılmış olmalıdır. Bu yapıt da boyut açısından büyüktür. Uzmanlar hangisinin daha önce ya da sonra yapılmış olduğu konusunda tam bir karar vermemişlerdir, çünkü bu yapıtta da güçlü İtalyan etkileri bulunmaktadır. Bu etkiler sanatçının bir İtalyan gezisi yaptığını gündeme getirmekteyse de, yaşamı hakkında bilinenler Brugge'a yaptığı gezinin dışında herhangi bir geziyi kapsamamaktadır. *Monforte Altar Panosu*'nun günümüze kalan parçası, anıtsal boyuttaki *Müneccim Kralların Tapınması*'nda (Dahlem Müz., Berlin) ise gerek mekân, gerek figürlerin yerleştirilişiyle olgun bir anlatım sunmuştur. Sanatçı 1478/79'a tarihlenen ve Edward Bonkil için yapılan bir çift org kapağı resminde, yardımcılarına da yer vermiştir. Bunun yanında *İlk Günah* ve *Yakarış* adlı kompozisyonlardan oluşmuş bir diptik, daha erken bir tarihe aittir (yks.1467/68). *Yakarış*, anlatım gücünün çarpıcılığıyla dikkati çeker. Goes'in sanat gelişimi, duygusal nitelikleri güçlü iki panoyla doruğa ulaşmıştır: Berlin'deki *Müneccim Kralların Tapınması* ve *Meryem'in Ölümü* (Brugge Müz.). Parçalara ayrılmış, bölünmüş bir mekânsal düzenleme sunan ikinci yapıtta Meryem'in yatağının çevresindeki trajik atmosfer başarılı bir biçimde verilmiştir. Resim, Goes'in intihara kalkıştığı 1481'e tarihlenmektedir.

Bazı yapıtları FLAMALLİ USTA ya da Jan van Eyck'dan yapılmış birtakım alıntıları barındırsa bile, Goes'in sanatında tümüyle kendine özgü nitelikler vardır. Soğuk renkleri kullanarak güçlendirdiği anlatımcı nitelikler onun kişiliğini yansıtmaktadır. Bu yönüyle sanatçı, Kuzey sanatında gerçekçi bir anlayış içinde, anlatımcı niteliklerin giderek dramatik bir biçimde verilişiyle seçkinleşmiştir.
2629. *U.Tükel*

**GOGH, Vincent van** (1853, Zundert, Hollanda-1890, Auvers-sur-Oise, Fr.)
Hollandalı ressam.
Modern sanatın oluşmasında önemli etkileri olan ARD-İZLENİMCİLİK akımının en önemli temsilcilerindendir.

Bir Protestan papazın oğlu olan Van Gogh, Zevenbergen ve Tilburg'daki yatılı okullarda okumuş, 1869'da sanat yapıtları alıp satan Goupil firmasına girerek işten çıkarıldığı 1876'ya değin firmanın Lahey, Brüksel ve Londra şubelerinde çalışmıştır. Bir süre İngiltere'de Ramsgate ve Isleworth'de hocalık ve vaizlik yaptıktan sonra, babası gibi din adamı olmaya karar vermiş ve 1877'de bir ilahiyat okulunun giriş sınavlarına hazırlanmak amacıyla Amsterdam'a dönmüştür. Tüm çabalarına karşın bu yorucu çalışmaları sürdüremeyen sanatçı, Brüksel'deki bir din okulunda üç aylık kurs gördükten sonra Belçika'nın güneyindeki Borinage kömür havzasında gönüllü vaizlik yapmaya başlamıştır. Ancak aşırı yardımseverliği, özverisi ve çabaları madencileri olduğu kadar kilise yetkililerini de şaşırtmış ve kızdırmış; Nisan 1879'da iyi bir vaiz olmadığı gerekçesiyle görevine son verilen Van Gogh ilk büyük ruhsal bunalımını bu sıralarda geçirmiştir. Resme başlaması da bu tarihlere rastlar. Birkaç ay Brüksel'de anatomi ve perspektif dersleri alan sanatçı 1881-83 arasında Lahey'de yoksulluk içinde yaşamış, ara sıra kuzeninin kocası ressam Anton Mauve (1838-88) ile çalışmıştır. 1883'te Hollanda'nın kuzeyindeki Drenthe'ye yaptığı kısa bir geziden sonra, Nuenen'deki ailesinin yanına giden Van Gogh'un bu ilk dönem resimleri *Patates Yiyen-*



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

*ler*'de de (1885, Devlet Müz., Amsterdam) görüldüğü gibi çoğunlukla köylülerin ve madencilerin konu alındığı, J.F.MİLLET (1814-75) etkili, koyu renkli ve gerçekçi tablolardır. 1885'te babasının ölümünden kısa bir süre sonra Anvers'e giderek buradaki akademiye giren sanatçı ilk kez bu kentte Japon baskılarını (→JAPONYA) tanımış ve Anvers Müzesi'nde gördüğü RUBENS'in tablolarının etkisiyle daha açık renkler kullanmaya başlamıştır. Van Gogh 1886'da Paris'e, kardeşi Theo'nun yanına gitmiş ve iki yıl onunla birlikte oturmuştur. Bu süre içinde Louvre'da ve Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesinde çalışmalar yapan sanatçı, TOULOUSE-LAUTREC, BERNARD, GAUGUIN, C.PISSARRO, SIGNAC'la tanışmış ve onların da etkisiyle atölye çalışmasını bırakıp açık havada resim yapmaya başlamıştır. Paris döneminde yaptığı tablolarda eskisine oranla çok daha aydınlık ve katışıksız renkler kullanan Van Gogh, bu renkleri kıvrımlı çizgileri anımsatan kırık fırça vuruşlarıyla tuvale uygulamıştır. Sanatçının bu dönem yapıtlarında resim tekniğinin yanı sıra konuları da değişmiş, köylülerin yaşamından alınmış görünümler yerlerini portrelere, ölüdoğalara ve Paris manzaralarına bırakmıştır. Bunlar Van Gogh'un ilk Ard-İzlenimci resimleridir.

Van Gogh 1888'de daha yumuşak bir iklimde, daha sakin ve ucuz bir biçimde yaşamak ve yeni paletini daha parlak bir ışıkta denemek amacıyla Paris'ten ayrılarak Fransa'nın güneyindeki Arles kentine yerleşmiştir. Arles döneminde İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) paletini korumuş; ancak renklere dış gerçeklerden bağımsız, özerk ve simgesel bir nitelik vererek, bunları karmaşık; duygu ve düşüncelerini yansıtmada kullanmıştır (ör.*Gece Kahvesi*, 1888, Yale Ün. Sanat Gal., New Haven, Conn.). Nitekim Van Gogh 1888'de kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta "Ben gözümün önünde olanı olduğu gibi vermekten çok, boyayı kendime göre bir amaçla, anlatmak istediğimi daha kuvvetle dile getirmek için kullanıyorum" demiştir. Arles'te pek az dost edinen Van Gogh buraya birkaç sanatçı çağırarak "Güneyli İzlenimciler" adlı bir birlik oluşturmak amacıyla Gauguin'i davet etmiştir. İki sanatçı üç ay boyunca birlikte oturmuş ve çalışmış, ancak aralarında geçen sert bir tartışma sonucunda büyük bir bunalıma daha giren Van Gogh bu olayda bir kulağını kesmiştir. Bunalımlarının sıklaşması ve giderek artması üzerine kendi isteğiyle Saint-Rémy-de-Provence'taki bir akıl hastanesine yatan sanatçı 1890'da hastaneden çıkmış, birkaç gün kardeşi Theo ve eşiyle Paris'te kaldıktan sonra Auvers-sur-Oise'a giderek C.Pissarro, RENOIR ve CÉZANNE'ın yakın dostu, homeopati uzmanı ve sanatçı Paul Gachet'nin bakımına girmiştir. Ancak sık sık tekrarlayan hastalık nöbetlerinden duyduğu korku ve hiçbir zaman tam olarak iyileşemeyeceği düşüncesi sanatçının sinirlerini iyice bozmuştur. Auvers'a geldikten iki ay sonra intihara kalkışan Van Gogh, aldığı yaraların etkisiyle iki gün sonra ölmüştür.

Sanat yaşamı yalnızca 10 yıl (1880-90) süren Van Gogh'un en verimli dönemi 1887-90 arasıdır. Çok sayıdaki kendi portresiyle dostlarının portrelerini bu dönemde gerçekleştirmiştir. Aynı dönemde yaptığı manzaralarındaysa iyileşememenin umutsuzluğu ve hüznü görülür. Van Gogh'un resimlerinde renk kadar önemli bir anlatım aracı olan çizgi, biçimi sınırlayıp ayrıntıları belirlemenin ötesinde aynı zamanda dinamik bir ritim de yaratır. Van Gogh'un Saint-Rémy ve Auvers dönemlerine ait resimlerinde bu ritim renge eğ[illegible] men olmuştur. Arles dönemine özgü kısa, düz taramaların yerini alan ve dalgalı, burgaçlı kıvrımlardan oluşan bu ritmik fırça vuruşları sanatçının yapıtlarına son derece stilize, neredeyse soyut bir nitelik kazandırmıştır (ör.*Auvers'de Kilise*, 1890, Orsay Müz., Paris). Öldüğünde adı bile bilinmeyen ve yklş.1500 resim ve çiziminden yalnızca bir tanesini satabilen Van Gogh'un değeri 20.yy'ın ilk yıllarında anlaşılmış; 1986'da ünlü *Ayçiçekleri*, 1987'de de *İrisler*'i o döneme göre rekor fiyatlarda alıcı bulmuştur.

0670, 1079, 1128. *Z.İnankur*

GOINGS, Richard → **FOTO-GERÇEKÇİLİK; GERÇEKÇİLİK**

GOLDEN FLEECE (İng.) = **ALTIN POST**

**GOLOVİN, Aleksandr** (1863, Moskova-1930, Detskoe Selo, St.Petersburg yak.)
Rus ressam, sahne ve grafik tasarımcısı.
Özellikle sahne tasarımlarıyla tanınan sanatçının Rusça adı Golovin Aleksandr Yakovleviç'tir. 1881-89 arasında Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu'nda Makovski, Vasili Polenov (1844-1927) ve İ.M.Pryanişnikov'un öğrencisi olmuş, 1889'da Paris'te Colarossi Akademisi'nde Jacques-Emile Blanche'yle, daha sonra da 1897'de R.Collin ve O.Merson'la çalışmıştır. GEZGİNLER grubuyla ilk kez 1893'te sergi açmış, daha sonra SANAT DÜNYASI ve RUS SANATÇILAR BİRLİĞİ'nin sergilerine katılmıştır. 1890'larda ABRAMTSEVO KOLONİSİ için tasarımlar yapan Golovin, 1900 Paris Dünya Sergisi'nde Konstantin Korovin'le (1861-1939) birlikte, VASNETSOV'un tasarladığı *Rus Pavyonu*'nun el sanatları bölümünü tasarlamıştır. 1898'de tiyatro çalışmalarına başlamış, 1902-17 arasında St.Petersburg'daki Kraliyet Tiyatrosu'nda çalışmış, tiyatro yönetmeni ve yazar Vsevolod Meyerhold'la (1874-1940) işbirliği yapmış, 1908'de Paris'te Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev (1872-1929) için Mussorgski'nin *Boris Godunov* adlı operası, 1910'da da Stravinski'nin *Ateş Kuşu* balesi için tasarımlar yapmıştır. Golovin, 1927'den başlayarak da ünlü tiyatro adamı Stanislavski'yle (1863-1938) çalışmıştır.

1479, 3410. *Z.Rona*

**GOLUB, Leon** (1922, Chicago)
ABD'li ressam.
Acı çeken insan figürünü işlediği tuvalleriyle tanınan Golub, Chicago Üniversitesi'nde ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde (1946-50) öğrenim görmüş; 1956-57'de İtalya'da bulunduktan sonra 1957-59 arasında Indiana Üniversitesi'nde (Bloomington) ders vermiş; ardından gittiği Paris'ten 1964'te dönmüş ve Rutgers Üniversitesi Livingston College'da sanat profesörü olmuştur. SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının gözde olduğu 1950'lerde bu akıma katılmayıp büyük boyutlu FİGÜRATİF resimler yapan sanatçı 1960'larda da benzer biçimde eski zaman savaşlarını, devler ve tanrılar arasındaki mücadeleleri ele alarak dönemin kavramsal eğilimlerinin (→KAVRAMSAL SANAT) dışında kalmıştır. 1960'ların sonuna doğru ABD'nin Asya'daki savaşlarını işlemeye başlayan Golub'un yapıtlarında varoluşçu felsefenin izlerine rastlamak olanaklıdır. Tuvali germeden, üstünü kalın VERNİK katlarıyla kaplayan ve sonradan bu yüzeyi yalnızca kas ve liflerden oluşan devasa figürlere dönüştürecek biçimde oyup kabaca dokulandıran sanatçı 1980'lerin başından beri düz renkli bir zemin üstüne genellikle pastel renklerle çalışmış, figür gruplarını [illegible] çoğaltıp yerleştirmiştir. Golub, figür gruplarını bir[illegible]

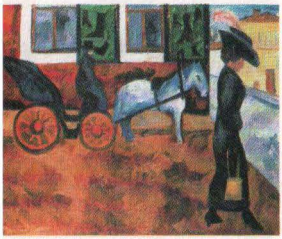


GOLOVİN, Aleksandr, *Holopherne Rölündeki Challiapine*, 1908, tuval üzerine tempera ve pastel, 163x212 cm.



GOLUB, Leon, *Paralı Askerler IV*, 1980, tuval üzerine akrilik, 305x584 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://frantey.org



GONCHAROVA, Natalia, *Moskova'da Sokak*, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 65x79 cm.



GONG XİAN, *Peyzaj*, parşömen, kağıt üzerine mürekkep, 101.6x61 cm.



GONZÂLES, Julio, *Montserrat'nın Başı No:2*, 1942, tunç, yük.31 cm.

saldırırken betimleyerek zorbalığı, Amerikan yaşam biçiminin acımasızlığını dile getirir.
*J.N.Erzen*

GOLUBAYA ROZA (Rus.) = **MAVİ GÜL**

**GONCHAROVA, Natalia** (1881, Nagaevo, Tula yak.-1962, Paris)
Rus kadın ressam, heykelci ve sahne tasarımcısı.
Önceleri Rus köy yaşamını yansıtan resimler yapmış, daha sonra LARIONOV'la birlikte IŞINCILIK akımını geliştirerek sahne ve giysi tasarımları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Rusça adı Gonçarova Natalya Sergeevna'dır. 19.yy boyunca Rus müziğindeki ulusal eğilime katkıda bulunmuş bir aileden gelen Goncharova, Moskova Üniversitesi'nde fen öğrenimi görmüş, daha sonra Pavel Trubetskoy'un (1866-1938) heykel derslerine katılmış, 1900'de eğitimini tamamladıktan sonra bu yapıtlarını sergilemiştir. İngiltere, İspanya, İtalya ve Yunanistan'ı içeren bir Avrupa gezisinin ardından 1904'te resme başlayan sanatçı öğrencilik yıllarında tanıştığı Larionov'la uzun bir yaşam ve sanat arkadaşlığı kurmuştur. 1906'da SANAT DÜNYASI sergisine ve Paris'te Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) düzenlediği Rus Sanatı Sergisi'ne Larionov'la birlikte katılan Goncharova bir süre MAVİ GÜL grubu içinde etkin olmuş, ardından 1908 ve 1909'daki ALTIN POST sergilerine katkıda bulunmuştur. 1910'da GENÇLİK BİRLİĞİ üyeleri arasında yer alan sanatçı aynı yıllarda KARO OĞLANI ve 1912'deki SIPANIN KUYRUĞU sergilerine resim yollayarak Rusya'daki AVANT-GARDE eğilimlerin önemli bir temsilcisi olmuştur. Goncharova, Rus halk sanatıyla çocuk resimleri ve ortaçağ İKONA resmine özellikle ilgi duymuş ve bunlardan edindiği izlenimlerle yapıtlarında, Yeni-İlkellik adıyla anılan (→İLKEL SANAT) incelmiş bir "ilkellik" yaratmıştır. *Dans Eden Köylüler* (1911) adlı yapıtı, bu ilkeler ışığında gerçekleştirilmiştir. Aynı dönemde MALEVİÇ ve Larionov da benzer bir "ilkellik" arayışı içindeydiler. Goncharova çoğu yapıtında halk sanatı öğeleriyle Fovist (→FOVİZM) ve Kübist (→KÜBİZM) eğilimleri başarılı bir biçimde birleştirmiştir. 1913'teki "Mişen" (Hedef) sergisindeki yapıtlarındaysa GELECEKÇİLİK'in de etkisiyle Işıncılık ilkelerini uygulamaya başladığı görülür (ör.*Elektrik*, 1910-11). *Bisiklet Sürücüsü* (1912-13) adlı yapıtındaysa Gelecekçilik ilkeleri daha belirgindir. Bu yıllarda sanatçının ilgisi sahne tasarımına yönelmiş, 1914'te Larionov'la birlikte gittikleri Paris'te tuval resmini bırakarak, Diaghilev için aksesuvar ve giysi tasarımları yapmaya başlamıştır. 1914'te Rimski-Korsakov'un *Zaloty Petuşok* (1908; Altın Horoz) adlı balesinin Paris'teki gösterimi *Le Coq d'or* için, 1923'te *Les Noces* (Düğün) için ve 1926'da yeni bir *Ateş Kuşu* temsili için bu anlamda çalışmalar gerçekleştirmiştir.
1376, 1439. *U.Tükel*

**GONG XİAN** (yks.1618/25, Kunshan-1689/98'den sonra)
Çinli ressam.
ÇİN'de 17.yy sonlarında "Nanjingli Sekiz Usta" olarak anılan grubun en önemli temsilcisi olan Gong Xian (Wade-Giles yazımında Kung Hsien), yaşamının büyük bölümünü Nanjing'de geçirmiştir. Nİ ZAN gibi figürsüz MANZARA resimleriyle tanınan sanatçı zengin bir mürekkep kullanımı ve geniş, kısa fırça vuruşlarıyla tanınır. Farklı tonlardan yararlanmakla birlikte çoğu kez kağıdın beya-

ranlık ve dramatik etkili hatta ürkütücü manzaralar gerçekleştirmiştir. Yarattığı açık-koyu alanlar Batı'nın yanılsamacı tekniklerini tanıdığını düşündürür. Yüksek siyah dağlar önünde betimlediği çavlanlar ve dereler, akan lavlara benzer. *Z.Rona*

**GONZÂLES, Julio** (1876, Barselona-1942, Arcueil, Fr.)
İspanyol heykelci.
Demir heykel geleneğinin yerleşmesine katkıda bulunan Gonzâles'in yapıtları, bireysel öğelerin çatkısı ve yüzey işlemesiyle heykeldeki geleneksel kütle bütünlüğü yerine düzlem, boşluk, mekân ve parça ilişkilerinin gerilim ve denge niteliklerini ön plana çıkaran bir anlayışın ürünüdür.

Babasının demir atölyesinde demir dökümünü öğrenen ve Barselona'da akşam sanat kurslarına devam eden Gonzâles, bir süre sonra demir işçiliğine ilgisi azalınca geleneksel türde resim ve çizimler yapmıştır. 1900'da ailesiyle birlikte Paris'e yerleşmiş, 1930'lardan sonra buradaki AVANT-GARDE sanatçılarla ilişki kurmuş ve ilgisini tümüyle heykele yöneltmiştir. 1930'da tanıştığı PICASSO'ya heykellerinin yapımında yardımcı olmak Gonzâles için önemli bir sanatsal aşama oluşturmuştur. Sanatçı Picasso'nun etkisiyle giderek farklı nitelikteki demir parçaların çatkısından oluşan, çoğunlukla çizgisel ve düzlemsel öğelerin kullanıldığı, figür soyutlamalarına yönelik heykeller üretmiştir. Yaklaşık 50 yaşına kadar demir dökümcülüğüyle uğraşan, ancak bu yaştan sonra heykel yapmaya başlamış olan Gonzâles'in 1930'larda yaptığı soyut heykeller MONDRIAN'ın ve MIRÓ'nun resimleri gibi öncü nitelikte yapıtlar olarak değerlendirilmektedir. İçerdikleri biçimsel öğelerin soyutluğuna karşın bu heykellerde her zaman insan figürüne çağrışım yapılmış, Batı sanatının FİGÜR geleneğinden tümüyle uzaklaşılmamıştır. Ayrıca, sanatçının 1940'larda yaptığı *Ana ve Çocuk, Meryem Ana* gibi çizimlerinden, 1936-37 tarihli oldukça gerçekçi *Montserrat* adlı kadın heykelinden, *Ayna Önünde Kadın, Saçını Tarayan Kadın, Oturan Kadın* gibi soyutlamalarından anlaşılacağı gibi, Gonzâles'in sanatında kadın ve simgesi, Meryem Ana, kadının zerafetindeki güçlülük önem taşımaktadır. Gonzâles, CARO ve D.SMITH gibi metalle çalışan heykelciler üzerinde derin etkiler bırakmıştır.
1927, 3268, 3356. *J.N.Erzen*

GOODE, Joe → **POP SANAT**

**GORDİON**
PHRYGİA'nın (Frigya) başkenti olarak bilinen Gordion kenti harabeleri bugünkü adıyla Yassıhöyük, Ankara'nın 94km güneybatısında Polatlı ilçesinde bulunmaktadır. Sakarya'yla (a.Sangarios) Porsuk (a.Tembris) Irmakları'nın birleştiği yerde kurulmuş olan kent antik devirlerin doğu-batı yol güzergâhı üstünde yer almaktaydı. 1900'de A.ve G.Körte adlı iki Alman arkeolog tarafından kazılan ve tanıtılan Gordion'da sistematik kazılar 1950-73 arasında R.Young başkanlığında bir Amerikan ekibi tarafından yürütülmüştür. Çalışmalarda kentin adını kanıtlayacak hiçbir belge ele geçmemiş olmasına karşın Gordion adı hemen her arkeolog tarafından benimsenmiştir. Eski Yunan ve Latin yazarlarının sözünü ettiği bir efsaneye göre kent adını Midas'ın babası Gordios'tan almıştır.

Gordion kenti harabeleri; saray yapılarının bulunduğu, surla çevrili büyük höyük (Yassıhöyük), hemen yanı başında üstünde bir TÜMÜLÜS bulunan küçük höyük, mezarlık alanı ve bir yol kalıntısından oluşmaktadır. Höyükte yapılan kazılar, Gor-



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

dion'un Phrygler'in (Frigler) çok önemli bir kenti olduğunu ancak Phrygler'den önce de sonra da kentte yerleşmenin sürekliliğini ortaya koymuştur. Phryg dönemi yerleşmesinin altında İlk Tunç ve Son Tunç Çağları'nı (→PREHİSTORYA) içeren daha küçük bir höyük bulunmaktadır. Arkeolojik kazılar henüz bu katlara erişememiş yalnız birkaç derin sondajın verdiği malzemeyle bilgi edinilmiştir. Höyüğün tam ortasında yapılan bu sondajlardaki mimarlık kalıntıları, derinde surla çevrili eski bir yerleşmenin varlığını işaret etmekte, çanak-çömlekse İlk Tunç (MÖ 3.bin) özelliklerini göstermektedir. Höyük merkezinin doğu kısmında yapılan başka bir sondajdaysa Orta ve Son Tunç Çağı'na ait yapı katlarıyla çanak-çömlek bulunmuştur. Hititler'e ait MÜHÜR ve baskılar gibi bir iki belge de burada ele geçmiştir. Ayrıca yöredeki HİTİT mezarlığı da bu dönemi tanımlamaya yardım etmektedir.

Phrygler'in kente geliş tarihleri kazılarla da kesinleşmiş değildir. Barışçı bir yoldan yerli halkın arasına karıştıkları anlaşılmaktadır. Bu sızmanın MÖ 12.-10.yy arasında olduğu düşünülmekteyse de höyükte ve tümülüslerde bulunan Phryg malzemesi MÖ 9.yy'dan eskiye gidememektedir. Phryg yerleşmesi birkaç aşama geçirmiştir. Phrygler'e ait ilk kent suru MÖ 800 yıllarına tarihlenir. Bu yüzyılın ortalarında ikinci bir sur, daha geniş bir alanı içine alacak biçimde yapılmıştır. Bu sur aynı zamanda "saray-kent"e eklenen teraslara da destek görevi sağlamaktadır. Yüksekliği yks.7m olan duvarlar düzenli bir işçilik gösterir. Bu surun doğuya bakan büyük bir kapısı ortaya çıkarılmıştır. Höyüğün henüz kazılmamış bulunan kuzeybatı bölümünde kentin ana kapısının yer aldığını belirten izler vardır. Ortadaki taş kaplı avluya açılan MEGARON planlı yapıların saray binaları olduğu sanılmaktadır. Bunların bazılarının tabanı renkli çakıl taşlarından yapılmış MOZAİK'lerle kaplıdır. Saray binalarının arkasında "Teras Yapısı" denen sekiz *megaron*'un birleşmesinden oluşmuş bir yapı grubu bulunur. 90m uzunluktaki bu grubun sarayın hizmet binaları olduğu, içlerinde ele geçen buluntulardan anlaşılmaktadır. Bu *megaron*'lar topluluğunun tam benzeri olan, sokağın karşısındaki öteki bir yapı grubunun kazısıysa yarım kalmış durumdadır.

Kent MÖ 690'da Kimmerler'in (→KİMMER) saldırısına uğramış, yakılıp yıkılmıştır. Ancak Phrygler'in bu yıkımdan sonra kendilerini çabuk toparladıkları görülür. Eski plana çok benzeyen bir planla bu yıkıntıların üstünde kısa zamanda yeni bir kent kurulmuş ve Gordion bu biçimini PERS dönemi boyunca korumuştur. Yassıhöyük'ün hemen doğusundaki küçük höyükte 5m kalınlığında kerpiç bir kale duvarı ortaya çıkarılmıştır. Burada MÖ 6.yy'ın ortalarına tarihlenen LYDİA yapıtlarının bulunması ve duvara saplanan yüzlerce ok ucu MÖ 6.yy'da Pers saldırılarına karşı bir Lydia garnizonunun bulunduğunu göstermektedir. Duvarın bir bölümü üstüne ve höyüğün tam ortasına yapılan tümülüs belki de Persler'e karşı savaşan bir Lydia ya da Phryg generaline aittir. Yüzyılın ortalarından başlayarak Pers egemenliğine giren kent ünlü Kral Yolu üzerinde önemli bir Pers üssü durumuna gelmiştir. Siyasal gücün doğal bir sonucu olarak MÖ 8.yy'da sanatta doruğa ulaşan Gordion kenti, MÖ 7.yy'dan itibaren yavaş yavaş gerilemeye başlamış, ancak pazar yeri ve konaklama işlevini de uzun süre korumuştur. İran seferi sırasında Makedonya kralı Büyük İskender (hd.336-323) ve askerlerinin Gordion'da kışladıkları bilinmektedir. İskender MÖ 334'te Gordion'un [illegible] kesmiştir. Höyüğün yanındaki

kente egemen olmuş ve Pers boyunduruğuna da son vermiştir. Bölgeye MÖ 275 dolaylarında yerleşen Galat boylarından (→GALATİA) Tolistoboslar dönemindeyse kent artık önemini iyice yitirmiş, ROMA ordusu MÖ 189'da Gordion'a geldiğinde kenti terk edilmiş olarak bulmuştur. Höyüğün üst tabakalarında da MÖ 200 yıllarından sonraya tarihlenecek hiçbir bulgu ele geçmemiştir. Ancak höyüğün güneyinde, üst kısmında, Roma hatta BİZANS döneminde çok küçük bir köy yerleşmesinin varlığını gösteren izlere rastlanmıştır.

Gordion'da en etkili görüntü 100 kadar tümülüsün yer aldığı Phryg mezarlığıdır. Asillere ve kral ailesine ait olan bu tümülüsler, girişi olmayan bir ahşap odanın üstüne önce taş sonra toprakla doldurulan yapay tepelerdir. Bu mezarlara bırakılmış zengin armağanlar arasında kemer, çengelli iğne (*fibula*) gibi süs eşyasıyla kazan, bakraç, sahan, tas, maşrapa, ibrik, kepçe gibi tunç ya da topraktan yapılma mutfak eşyası çoğunluktadır. Ayrıca değişik ağaç cinslerinden mozaik tekniğiyle yapılmış içki sehpası, karyola, masa gibi bugün bile yapılması beceri isteyen görkemli mobilyalar, tahta oyuncaklar, fildişi levhalar da MEZAR'lara bırakılan eşyalar arasındadır. 1900'de açılan beş tümülüsün buluntuları İstanbul Arkeoloji Müzeleri'yle Berlin Müzesi'nde, 1950-73 arasında açılan 25 mezarda ele geçen yapıtlarsa Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde ve Gordion'daki yerel müzede sergilenmektedir. MÖ 9.yy'ın sonlarından başlayarak kullanıldığı anlaşılan mezarlığın en önemli ve zengin mezarı 50-55m yüksekliktekı tümülüstür. *Midas Mezarı* (Midas Dağı) adıyla tanınan bu tümülüste ele geçen buluntuların tarihlenmesi MÖ 690'da Kimmer saldırısına yenik düşüp intihar eden Kral Midas'a uygunluk göstermektedir. İçinde Lydia yapıtlarının da bulunduğu MÖ 6.yy mezarlarının bazılarındaysa gömü yakılmıştır. Altın eşya ilk kez bu mezarlarda görülür. Ayrıca ırmağın karşı kıyısında açılan iki tümülüsün Galatlar'a ait olduğu anlaşılmıştır. Tümülüslerden oluşan bu *nekropolis*'le (mezarlık) höyük arasında ayrıca bir Hitit mezarlığı da ortaya çıkarılmıştır. Ölülerin küp içinde koyulduğu ya da toprağa gömüldüğü bu mezarlarda ölü armağanları, MÖ 2000'e tarihlendirilen çanak-çömlek, tunç iğneler ve Hitit dönemi mühürlerinden oluşmaktadır.

Gordion'da ayrıca, Pers kralı I.Dareios (hd.MÖ 522-486) tarafından MÖ 6.yy'da yaptırıldığı söylenen, aslında Hititler'den başlayarak kullanıldığı bilinen ünlü Kral Yolu'nun bir bölümü (büyük olasılıkla Roma dönemi kullanımına ait) *Tümülüs MM*'in yanında ortaya çıkarılmıştır. Genişliği 6m kadar olan yol, iki bordür taşının arasında çakıl döşelidir.

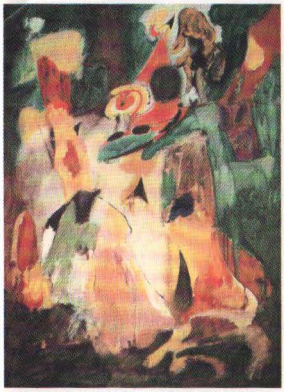
1953, 3645, 3646, 3647, 3648. **S.Buluç**

GORE, Spencer Friedrich → **CAMDEN TOWN GRUBU; YENİ-GERÇEKÇİLİK** *(Neo Realisme)*

GORGASOS → **DEMOPHİLOS ve GORGASOS**

**GORGO** (Gr.*gorgos*: korku veren'den)
İng.*gorgon*; Fr., Alm.*Gorgone*.
Antik YUNAN sanatında, saçları yılanlardan oluşan, bakışları korku salan kadın başı biçiminde BEZEME örgesi. Bu örge, Yunan MİTOLOJİ'sinde, baktıkları kişiyi taşa döndüren Sthenno, Euryale ve Medusa adlı üç kızkardeşi simgeler. Bunlar arasında en ünlüsü Medusa'dır ve Gorgo yerine Medusa

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GORKY, Arshile, *Şelale*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 154x113 cm.

**GORKY, Arshile** (1905, Khorkom Vari, Tiflis-1948, Sherman)
Ermeni kökenli ABD'li ressam.
MIRÓ ve KANDINSKY etkilerinin görüldüğü Soyut-Dışavurumcu yapıtlarıyla (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) Amerikan SOYUT SANAT okulunun oluşmasında önemli katkıları vardır.

Asıl adı Vosdanig Manoog Adoian olan Gorky, Erivan'da baskıcı ve kitap ciltçisi olarak çalışmıştır. 1920'de göç ettiği ABD'de önce Rhode Island Tasarım Okulu'nda, 1925'te de New York'taki Grand Central Sanat Okulu'nda sanat eğitimi gören sanatçı daha sonra aynı okulda ders vermeye başlamıştır. Bu dönemde Kübist anlamda (→KÜBİZM) bir soyutlamanın ve özellikle de PICASSO'nun yapıtlarının etkisinde kalan Gorky, DAVIS'in soyut yapıtlarının önemini kavrayan ilk sanatçılardandır. 1930'lu yıllarda FEDERAL SANAT PROJESİ'nde (WPA-FAP) görev almış ve Newark Havaalanı Yönetim Binası için soyut bir duvar resmi yapmıştır. Gorky soyutlamalarında, geometrik örneklere bağlı kalmamış; Kübist tekniği kendi anlatımcı amaçları için, Kandinsky'nin de etkilerinin sezildiği daha resimsel bir yolda kullanmıştır. 1940'ların başında, New York'ta Avrupalı Gerçeküstücüler'le (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) arkadaş olmuş ve onların etkisi altında tümüyle kendine özgü bir üslup geliştirerek Miró'nun BİYOMORFİK BİÇİM'lerini anımsatan tuvaller yapmıştır. 1943'te özellikle Virginia manzaralarını konu alan lirik soyut çizimlerine başlamış, *Çiçekli Değirmen Suyu* (1944) gibi manzaralar üretmiştir. Ancak 1946'da Connecticut'taki stüdyosunda çıkan yangınla bu döneme ait yapıtlarının çoğu yok olmuştur. 1947 tarihli *Nişanlanma II* adlı yapıtında çizgisel bir anlatımın yanında biçimler, düşsel renklerle de tanımlanmıştır. Son dönem yapıtları soyut biçimleri sundukları gibi, anıştırıcı birtakım imgelerle izleyicinin düş gücünü devindirecek nitelikler de taşır. Resimsel düzlem, çizgisel teknik içinde bir yüzey süslemesi gibi düşünülmüştür. Bir perspektif izlenimi yaratmayan, keskin dış çizgilerin belirlediği biçimleri dolduran renkler, bazan bu dış çizgilerin dışına da taşar. *Can Çekişme* (1947) adlı yapıt mor ve siyah renkleriyle düşsel olduğu kadar başlığına yaraşır bir anlatımı da birlikte getirir. Gerçeküstücülük'ün de devreye girmesiyle oluşturduğu biyomorfik soyutlama anlayışıyla sanatçı, üslubunun tutarlı ve özgün bir temele oturmasını sağlamıştır. Gorky 1948'de boynunun kırıldığı bir araba kazası geçirmiş, kısa bir süre sonra da intihar etmiştir.
2150, 2931, 3062. *U.Tükel*

GOSSAERT, Jean → **ANVERS OKULU**

GOTHARD, Mathis = **GRÜNEWALD, Matthias**

**GOTİK üslup**
12.yy'ın ilk yarısında FRANSA'da ortaya çıkan ve yüz yıl içinde tüm Avrupa'ya yayılan Gotik üslup, ortaçağ sanatsal gelişiminin son büyük evresidir. Kaynağı Kuzey Fransa'da Sens, Reims ve Rouen piskoposluklarıdır. 13.yy'dan 15.yy'a değin geçen süre içinde çeşitli aşamalara uğrayan Gotik üslubun, 15.yy'da yaygınlığının doruk noktasına ulaştığı ve ULUSLARARASI GOTİK adını aldığı, İNGİLTERE'de ve Avrupa'nın bazı bölgelerinde 16.-17.yy'lara değin varlığını koruduğu bilinmektedir. Gotik, ilk kez mimarlık alanında, belirgin bir sistem olarak 1140-44 arasında Paris yakınlarındaki *St.Denis Manastır Kilisesi*'ndeki KORO YERİ'nin yapımında ortaya çıkmıştır. Yüzyıllar boyu *opus* [illegible] tır. 15. ve 16.yy'larda İtalyan hümanistleri Antik Çağ'a yöneldiklerinden, ortaçağ sanatını, özellikle de mimarlığını, "Barbar sanatı" olarak nitelendirmiş ve bu sanat istilacı kavimler arasında adı en çok bilinen Gotlar'a mal edilerek, "Gotik" sözcüğü küçümseyici anlamda kullanılmıştır. Gotik üslup 19.yy'da Yeni-Gotik akımıyla (→CANLANDIRMACILIK) yeniden gündeme gelerek gerçek anlamına kavuşmuştur.

Gotik, ROMANESK'e oranla daha homojen bir üsluptur. Her ne kadar Fransa, İngiltere, İSPANYA ve İTALYA'da ülkelere ve bölgelere göre farklılıklar göstense de, Romanesk üslubun heykel ve mimarlığına oranla yine de belli bir birlik söz konusudur. Üslup birliği, bir ölçüde, nitelikli işçi ve sanatçıların çalışma olanakları buldukları kentlerde dolaşmalarına bağlanabilir. Öte yandan merkezî krallık yönetiminin güçlenmesi ve kralların belli kentleri yeğlemeleri, önemli kentlerin oluşmasına neden olmuş ve toplumsal yapıyı etkilemiştir. 13.yy'da ulaşımın gelişmesi de komşu bölgelerin birbirini daha iyi tanımasına, dolayısıyla teknik bilgilerin ve yapım yöntemlerinin yaygınlık kazanmasına neden olmuştur. 12. ve 13.yy'lar aynı zamanda yaşam biçiminin evrimleştiği dönemlerdir. Gelişen kentlerde bankerlik, zanaat ve ticaretle zenginleşmiş yeni bir sınıfın, burjuvazinin ortaya çıkışı bu yıllara rastlar. Bir piskopos çevresinde toplanan bu varlıklı burjuvaların katedrallerin yapımına büyük katkıları olmuştur. Fransa'da saray yaşamı, şövalye idealizmine ve "saray üslubu"na yol açmıştır. Bu yaşantı biçiminin öteki Avrupa saray çevrelerince benimsenişi Uluslararası Gotik üslubun doğuş nedenleri arasındadır. Saray üslubu, ülküsel olanla gerçek olan arasında uyum ve denge sağlamış, incelmiş bir üsluptur. Konu ve çevresi arasındaki uyumla belirlenir. Yumuşak ve zarifçe uzatılmış biçimlerden oluşur. Dinsel konuların yanı sıra din dışı konuları da ele almıştır. Saray üslubu yalnızca resim sanatında değil, şiir, vitray ve halılarda da görülür.

Maddi yaşam koşullarının iyileşmesi, üniversitelerin ortaya çıkışı gibi önemli sonuçlar doğurmuştur. Bu kurumların en önemlileri arasında Bologna, Paris, Montpellier, Padova, Napoli üniversiteleri sayılmaktadır. Dinin yaygınlaşması da büyük MANASTIR'lardan çok, üniversiteler aracılığıyla olmuş, bu kurumların programında dinbilim, felsefe ve hukuk dersleri yer almıştır. Paris Üniversitesi'nde doğa bilimini yücelten Albert le Grand'ın ortaya attığı yeni bilgi kuramı dikkatleri üniversiteye toplamış, onun öğrencisi olan ve aynı kurumda hocalık yapan Aquinolu Tomasso'ysa "tüm algılanabilir bilginin ruhta toplandığını" savunmuştur. Bu hümanist harekete koşut olarak, Ren Bölgesi'nde de mistik bir atılımın geliştiği izlenmektedir. Öte yandan Papalık, 11. ve 12.yy'lar boyunca süren Papalık-İmparatorluk Savaşı'ndan başarıyla çıkmış, ama Doğu'da Konstantinopolis (→İSTANBUL) Patrikliği'nce desteklenen "bölünme" düşüncesi karşısında zayıflamaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, Batı'da dinden sapmalar ve ayrılıkçı mezhepler arasındaki mücadele de Papalık gücünü zayıflatan bir başka etmen olmuştur. Devlet yönetiminde Roma hukukunun, kuramlarıyla birlikte yeniden geçerlilik kazanması, dinsel ve yönetici güçler arasındaki çelişkiyi de yeniden canlandırmıştır. VIII.Bonifatius ve IV.Philippe (Yakışıklı) arasındaki çekişme, Papalık'ın sürülerek Avignon'a yerleşmesi ve Fransız etkisine girmesiyle sonuçlanmıştır. Papalık gücünün azalmasına karşılık, Kilise yeni ve büyük tarikatların kuruluşuyla güçlenmiştir. Bunlardan [illegible]ken ve Dominiken tarikatlarıyla askeri tari-



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

katlardan Hospitalier ve Templier tarikatları en ünlüleridir. İtalyan hümanistlerince "barbar" olarak değerlendirilen Gotik üslup, skolastik düşüncenin egemen olduğu bu ortamda, ama çağı yeniden biçimlendiren ilerici buluşlardan da büyük ölçüde yararlanarak gelişmiştir.

***Mimarlık:***
Tüm sanat dallarında görülmekle birlikte Gotik daha çok bir mimarlık üslubudur. KENT'lerle birlikte doğduğundan, aynı zamanda da bir kent üslubudur. 13.yy'da Kilise'nin kent ve kent yaşamı üzerinde büyük etkisi olduğu açıktır. KATEDRAL, Gotik sanatın anıtsal bir ifadesidir, çağın düşünce ve sanatına en açık biçimde tanıklık eder. Kentlerde yaşayan piskoposların öncülüğünde, halkın katkısı ve LONCA'ların desteğiyle ortaçağ kentlerinde birbiri ardından yükselen katedraller, Hıristiyanlık inancının olduğu kadar kentsel örgütlenmenin de örnekleridir. Gotik mimarlık, Romanesk mimarlık öğelerinden çok yararlanmıştır. Gotik'in en belirgin özelliği olan "kaburgalı tonoz" (→TONOZ), 11.yy sonunda Lombardiya'da ve Güney Fransa'da, 12.yy'daysa İngiltere'de *Durham Katedrali*'nde ortaya çıkmıştır. Ancak Romanesk dönem mimarları bu buluşun ne gibi olanaklar yaratacağını düşünememişlerdir. İlk Gotik mimarlık örnekleri Fransa'da İle-de-France'ta 1140'a doğru ortaya çıkmış, başka bölgelerde Romanesk üslup sürerken *Sens Katedrali, St.Denis Manastır Kilisesi*'nin koro yeri, *Noyon, Laon, Paris* ve *Soissons Katedralleri* Gotik üslupta yapılmıştır. Gotik mimarlık üslubu, "sivri kemer" (→KEMER) ve "kaburgalı çapraz tonoz" kullanımıyla tanıtıcı niteliğini kazanmıştır. Sivri kemerlerin kesişmesinden oluşan kaburgalı tonoz sisteminin kullanılması, çatı yükünün, içten birleşik sütunlara ve ayaklara yüklenerek yere aktarılması, dıştan "uçan payanda"larla (→PAYANDA) yapının bir tür askıya alınması gibi teknik çözümler, bu üslubun getirdiği yeniliklerdir. Sonuçta taşıyıcı olmaktan çıkan duvarlarda vitraylarla bezeli büyük pencere boşluklarının açılmasına olanak sağlanmıştır. Gotik üslubun Erken Gotik, IŞINSAL GOTİK, ALEVLİ GOTİK gibi dönemleri vardır ve bu dönemler her ülkede farklı tarihlerde ortaya çıkmıştır. Erken Gotik, Fransa'da 1150-1200, ALMANYA'da 1200-1300, İngiltere'de 1170-1250 arasında, İtalya'da da 13.yy başlarından itibaren uygulanmış; Işınsal Gotik, Fransa'da 1200-1275/1300, Almanya'da 1260-1400, İngiltere'de 1250-1350 arasında, İspanya'da da 1200'den başlayarak geçerli olmuş; Alevli Gotik'se genel olarak 14.yy'dan 16.yy başlarına değin sürmüştür.

Fransa'da farklı mekân ve kütleleri gruplayan Romanesk kiliselerin tersine Gotik mimarlık birleştirilmiş tek bir mekân anlayışına eğilim gösterir. Gotik kiliselerde TRANSEPT ile NEF arasındaki ayırıcı bölmeler kaldırılmış, bu bölümler birbiri içinde eritilmeye çalışılmıştır. Gotik mimarlığın ilk ürünlerini veren Fransa'da en ünlü Gotik yapı *Chartres Katedrali*'dir. *Reims, Amiens* ve *Beauvais Katedralleri* onu izlemiştir. Gotik üslup İle-de-France'ta, yarım yüzyılda, büyük bir hızla gelişimini tamamlamış ve olgunluk noktasına erişerek tüm Fransa'ya yayılmıştır. Normandiya, Burgonya ve Güney Fransa, üslubun en yaygın uygulandığı bölgelerdir. Fransa'da 14.yy başlarında, Gotik mimarlık üslubu değişmeye başlamış; Yüz Yıl Savaşları nedeniyle sanatsal yaratı gücünü yitiren Fransa, dış ülkelerde oluşan yeni sanat okullarının etkisine girmiştir. Bu dönemde mimarlık ilkeleri değişmemiş, ancak bezemesel karakteri artan Gotik, Alevli Gotik üslup adını almıştır. Flamboyant da denen bu yeni biçimlendirmede, Gotik üslubun özelliklerinde alev dalgalarını andırır bir hareketlilik izlenmektedir. Alevli üslup ya da Geç Gotik, Fransa'da *St.Maclou Kilisesi* (Rouen) gibi dinsel mimarlık örneklerinin yanı sıra sivil yapılarda da uygulanmıştır. Sivri kemer sistemlerinin ve kaburgalı tonozların kullanıldığı savunma yapılarıyla ŞATO'lar başlıca örneklerdir. Bunların en ünlüleri *Angers Şatosu, Vincennes Şatosu* ve Avignon'daki *Papalık Sarayı*'dır.

Gotik'in başlıca özelliği olan kaburgalı tonozların, daha 11.yy'da *Durham Katedrali*'nde kullanılmasına karşın İngiltere'de Gotik üslup çok yavaş yayılmıştır. İngiliz Gotiği üç dönemde incelenmektedir. ERKEN İNGİLİZ GOTİĞİ (yks.1170-1250), BEZEMELİ GOTİK (yks.1250-1350) ve DÜŞEY GOTİK (yks.1350-1600). Erken İngiliz Gotiği (İngiltere'de Erken Gotik) Romanesk üsluptan etkilenmiştir. *Reims*'la çağdaş olan *Salisbury Katedrali*'nin batı kütlesi, kaburgalı tonozlarla örtülü Romanesk bir yapıdır. *York Katedrali*'nin *transept*'i ile *Lincoln Katedrali*'nin koro yeri, orta nefi ve rahipler salonu da aynı tipe giren örneklerdir. Süslü Gotik ya da öteki adıyla Bezemeli Gotik, Fransız Alevli Gotik'e benzer, ama ondan daha önce ortaya çıkmıştır. Bu üslupta tonoz kaburgaları yelpaze biçiminde kollara ayrılmıştır. Mimari kurgunun ana hatları, bir çizgi örgüsü içinde sanki kaybolmuş gibidir; tonoz, karmaşık çizgi sistemleriyle örülmüştür. *Exeter Katedrali*'nin koro yeri tonozları ve cephesi, *Lichfield Katedrali* tonozları, *Ely Katedrali*'nin *transept*'i, Bezemeli Gotik'in başyapıtlarıdır. Düşey Gotik yukarıdan aşağıya inen çizgilerin çok baskın oluşuyla dikkati çeker. Gotik'in bu türünde, mimarlık yapıtı içindeki tüm öğeler kendi içlerinde düşey bölmelere ayrılmıştır. Ayrıca, bu üslup "yelpaze tonoz"u da kullanmıştır. Yelpaze tonoz ilk kez 1357'de *Gloucester Katedrali*'nin dehlizlerinde görülmekte, en güzel örneklerineyse *Sherborne Manastır Kilisesi*'nde (1475), Westminster *VII.Henry Şapeli*'nde ve Cambridge *King's College*'da rastlanmaktadır. İngiliz Gotik şatolarının oldukça az sayıda olmasına karşılık, Oxford *Christ Church College* ve *Magdalen College* gibi eğitim yapıları dönemin sivil mimarlığının en başarılı örneklerini oluşturmaktadır.

Felemenk (→HOLLANDA) ve Flandre'a Gotik, Burgonyalı Cistercium tarikatı üyelerince sokulmuştur. Brüksel *SS.Michel et Gudule Kilisesi, Tournai Katedrali*'nin *transept*'i ve koro yeri Gotik tonozludur. Bu bölgede sivil mimarlık büyük önem taşımaktadır. *Brugge, Brüksel* ve *Leuven Belediye Binaları* bu alandaki başlıca örneklerdir. Almanya'da ilk kaburgalı tonoz 1200 dolaylarında ortaya çıkmış; Gotik, geç girdiği bu ülkede bağımsız bir nitelige ancak 15.yy'da kavuşmuştur. Alman Gotik mimarlığının Fransız katedrallerine öykündüğü açıktır. *Bamberg* ve *Magdeburg, Laon Katedrali*'nden esinlenmiştir. 1248'de yapımına başlanan *Köln Katedrali*, Amiens'in bir eşidir. Ünlü Alman katedrallerinden *Ratisbonne, Limburg-an-der-Lahn*, Marburg'daki *St.Elisabeth* ve *Trier* Fransız etkili olmakla birlikte, merkezî plan, yonca biçimli koro yeri gibi Alman özellikleri taşımaktadır. AVUSTURYA'da ve Bohemya'da 14.yy'da gerçekleştirilmiş başlıca Gotik örnekler *Viyana* ve *Prag Katedralleri*'dir. Vestfalya'da yöresel bir mimarlık tipi olan *Hallenkirche* yaygınlık kazanmıştır. Orta ve yan nefleri eşit yükseklikte bazilikal planlı bu tipin ünlü örnekleri *Minden, Münster, Osnabrück* ve *Paderborn*'dur. Kuzeydoğu Avrupa'da, özellikle Jerichow, Wismar ve Danzig'de (b.Gdansk, Pol.) malzeme olarak TUĞLA'nın kullanıldığı özgün bir tür ortaya çıkmıştır. Lübeck'teki *Marienkirche* (*Meryem Ana Kilisesi*), Sözzerkas arasında ünlü bir örnektir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

İlk kez 1168 dolaylarında Santiago de Compostela'da kaburgalı tonoza yer verilen İspanya'da aynı yıllarda Cistercium tarikatı üyeleri kaburgalı tonoz sistemini ülkenin kuzeybatısına yaymışlardır. Zamora'da *Moreruela*, Katalonya'da *Poblet*, Aragon'da *Veruela* ve Navarra'da *Fitero Manastır Kiliseleri* Romanesk'ten Gotik üsluba geçen ilk örneklerdir. İspanya'da Fransız Gotik mimarlığı oldukça etkili olmuş ve örnek alınmıştır. *Burgos* ve *Toledo Katedralleri* Fransa'daki *Bourges* ve *Coutances* tiplerinden esinlenmiştir. *Leon Katedrali*, *Reims* ve *Amiens*'in benzeridir. Kastilya ve Aragon gibi, Arap istilasına uğramış bölgelerde MUDEJAR üslubunun ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu yörelerde Gotik üslubun karakteristik özelliklerine İSLAM mimarlık öğeleriyle karışmış olarak rastlanmaktadır. Gotik cephe düzenlemeleri ve tonoz sistemlerine kare planlı Arap MİNARE'leri ve renkli İslam bezemesi eşlik etmektedir. Toledo'da *Santa Maria la Blanca*, *El Tránsito*, Aragon'da *Zaragoza* ve *Tarragona Katedralleri* Mudejar üslupta yapılardır, Andalucía'da (Endülüs) *Córdoba* (*Kurtuba Camisi/Cami-ül-Kebir/Büyük Cami*; →MAGRİP) ve *Sevilla Katedralleri*'nde Gotik üslup daha çok cephede, İslam mimari geleneğiyse örtü sisteminde ve bezeme alanında etkilidir.

Roma uygarlığının beşiği İtalya, anlayış olarak geçmişiyle çelişen Gotik üslubu uzun süre benimsememiştir. Ülkeye geç giren Gotik, çoğu kez bir sistem olarak uygulanmamış, ancak bir bezeme üslubu olarak kalmıştır. 1245'te yapımına başlanan *Siena Katedrali*, *S.Galgano Manastırı*, *Orvieto Katedrali*, Floransa'da *Santa Croce*'yle *S.Maria del Fiore* ve *Milano Katedrali* İtalyan Gotik mimarlığının başlıca ürünleridir. Venedik'te Rönesans'a değin geçerliliğini koruyan Gotik üslup, sivil mimarlık alanında BİZANS ve İslam öğeleriyle karışarak, Venedik *Dükalık Sarayı* ve *Ca d'Oro* (Altın Ev) gibi ilginç örnekler vermiştir. İtalya'da özellikle görkemli konut yapılarında (→PALAZZO) yaygınlaşan Gotik'in ünlü örnekleri Floransa'daki *Palazzo Vecchio*, Perugia'daki *Palazzo dei Priori* ve Siena'daki *Palazzo Pubblico*'dur (Halk Sarayı).

***Heykel:***

Gotik heykel dinsel konuludur ve simgeseldir. Kompozisyonlardaki anlamları çözebilmek için belirli ortaçağ kavramlarını bilmek gerekmektedir. Gotik heykel aynı zamanda didaktiktir. Hıristiyanlık'la ilgili konuları, Tevrat ve İncil'i temel alır ve bunları çağın okuma yazma bilmeyen insanlarına benimsetmeye çalışır. Heykel ve kabartmalar, Kilise tarafından belirlenen kurallara göre ve hiyerarşik bir düzen içinde, Gotik yapıların içinde ve özellikle de dış cephelerinde yer alır. Gotik heykel başlangıç dönemlerinde Romanesk üsluptan esinlenmiştir. Romanesk üslupta daha çok kabartma yöntemi gelişmişken Gotik, yüksek kabartma ve heykel dalında başarılı olmuştur. Heykelleşmiş sütunlar, mimarlık ve heykel sanatları arasındaki sıkı ilişkiyi kanıtlamaktadır. Anıtsal PORTAL'lerde sütunlara bağlı heykeller mimarlığın düşey hareketine uyumlu biçimde yerleştirilmiştir. 13.yy'dan başlayarak Gotik heykel ve kabartma sanatı içinde, figürlerin hareketlerinde ve ifadelerinde, bir DOĞALCILIK anlayışı belirmeye başlamıştır. Bu tutum giderek idealizm ve doğalcılık arasında bir dengeye varar sonuçlanmıştır. Gotik katedrallerin heykelleri tek bir usta tarafından gerçekleştirilemeyecek kadar çok sayıdadır. Bu yapıtlar, loncalar tarafından desteklenen taş yontucularının elinden çıkmıştır. Gotik heykel eğer Romanesk dönemde olduğu gibi kilisenin içinde yer almıyorsa kentlerin[illegible]

Fransa'da mimarlık gibi, Gotik heykel sanatı da İle-de-France'ta doğmuştur. *St.Denis* ve *Chartres* gibi erken dönem yapılarının kapılarında yer alan "sütun heykeller"de henüz Romanesk dönem özellikleri sürmektedir. Figürler sütunların katılığıyla bağdaşmıştır ve kabartma yüksekliği fazla değildir. Yontucular duygularını dışa vurmayan belli tipler yaratmışlardır. Bu eğilime 13.yy başlarında Paris *Notre-Dame*, *Chartres*, *Amiens* ve *Reims Katedralleri*'nin kapılarında rastlanmaktadır. Daha geç dönemlerde figürlerde bir yumuşama ve duygusallık izlenmektedir. Bu dönemde mezar heykelleri de yapılmıştır. Taş LAHİT üstünde yatar durumda betimlenen mezar heykellerinde portre özelliklerinin geliştirilmiş olması dikkati çekmektedir. *St.Denis Manastır Kilisesi*'nde Fransız krallarının ve Papa VI.Clemens'in (pd.1342-52) mezarları bu alanda belirgin örnekleri oluşturmaktadır.

İspanya'da Gotik heykel, *Burgos* ve *Leon Katedralleri*'nde izlendiği gibi büyük ölçüde Fransız etkisi göstermektedir. Bunun yanı sıra Navarra dışında İtalyan heykelinden esinlenmiş örneklere de rastlanır. Pek çok İtalyan heykelcinin İspanya'da çalıştığı bilinmektedir. Çoğu kez ahşaptan gerçekleştirilen koro yerleri ve ALTAR'lar, ahşap yontuculara büyük iş olanakları sağlamıştır. Müslümanlar'ın eline geçmiş bölgelerde, İslam bezemesi ve Gotik karışımı Mudejar üslubu oluşmuştur.

İngiliz Gotik heykeli, mimarlıkta da olduğu gibi, karmaşık ve plastik öğelerle dolu yüzeylerin artmasına yönelik olarak gelişmiştir. Heykel sanatının başlıca özgün yanı, cephelerin nişler içinde ya da üst üste diziler halinde sıralanmış heykellerle kaplanmış olmasıdır. İç mekânlarda ve kilise eşyasında (→LİTURJİ), ahşap heykel yaygın kullanılmıştır; bunlar çok ayrıntılı ve bezemesel nitelikli örneklerdir. İngiliz Gotik heykellerinin büyük bir bölümü Reform hareketi sırasında kaybolmuştur. *Wells Katedrali*'nin batı cephesi heykelleri günümüze kalan sayılı örneklerdendir. Önemli bir yer tutan mezar heykellerinde taşın yanı sıra ahşap ve altın yaldız kaplama tunç da kullanılmıştır.

İlk büyük İtalyan heykel okulu Piza'da doğmuştur. Bu okulun özelliği Antik Çağ'dan edinilen bilgilerle, Fransız Gotik heykel sanatının özelliklerini birleştirmesidir. Çağın ünlü yontu sanatçılarından mimar ve heykelci N.PISANO, *Piza Vaftizhanesi* ve *Siena Katedrali*'ndeki vaaz kürsülerinin kabartmalarıyla ün yapmıştır. Yapıtlarında antik anlatımla Gotik bezeme birlikte yer almaktadır. Oğlu G.PISANO, Perugia'daki anıtsal çeşmenin kabartmaları (1278) ve *Piza Katedrali*'nin vaaz kürsüsüyle tanınmaktadır. Bu yapıtlar Gotik üslubun ifade ve duyarlığını taşımaktadır. Mimar, heykelci ve kuyumcu A.PISANO ise *Floransa Vaftizhanesi*'nin güney kapısı (tunç kabartma) ve *Floransa Katedrali*'nin çan kulesinde yer alan kabartmalarla ün yapmıştır. ORCAGNA, Floransa *Or San Michele Kilisesi*'nin *tabernaculum*'u, Matteo da Campione (ö.1396) *Monza Katedrali*'nin cephe heykelleri, Bonino da Campione (ö.1397) Cansignorio della Grande'nin Verona'daki mezarı ve atlı heykeli, Sienalı Lorenzo Maitani (1270'ten önce-1330) *Orvieto Katedrali*'nin cephe kabartmalarıyla (1310-30) tanınan başlıca İtalyan Gotik heykel ustalarıdır. İtalyan Gotik heykeli gerçek anlamda 14.yy'da atılım yapmış, ancak 15.yy'da RÖNESANS hareketi içinde erimiştir.

Almanya'da heykel, mimarlık dalında da olduğu gibi, Fransa'dan etkilenmiştir. *Strasbourg Katedrali*'nin heykel ve kabartmalarında *Chartres* ve *Reims*'tan alıntılar açıkça izlenmektedir. Buna karşılık Saksonya ve Franken bölgelerinde özgün heykel



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

örneklerine rastlanmaktadır. *Bamberg Katedrali*'nde bulunan şövalye heykeli, *Naumburg Katedrali* koro yerinde ve JÜBE'de yer alan örnekler Alman Gotik heykelinin başyapıtları sayılmaktadır. 14.yy'ın ikinci yarısında Alman heykeli GERÇEKÇİLİK'e yönelmiştir. Prag *Sv.Vita Katedrali*'nde Peter Parler'in (1330-99) gerçekleştirdiği figürler buna tanıklık etmektedir. Ahşap heykel 15.yy Alman sanatçılarının yeğledikleri bir anlatım aracıdır. Bu tür, çoğunlukla altarlarda resim sanatıyla iç içe kullanılmıştır. STOSS, Adam Kraft (1455-1508/09), RIEMENSCHNEIDER, Michael Pacher (1435-98), Erasmus Grasser (yks.1450-1526) başlıca ahşap yontu ustalarıdır.

***Resim:***
Gotik çağda mimarlığın resim sanatına olanak sağladığı yüzeyler Romanesk döneme oranla azalmış, yapılarda pencere boşluklarının geniş yer tutması VİTRAY sanatının gelişmesine yol açmıştır. Dönemin resim etkinliğini canlı ve ışıklı renkler kullanan vitray sanatında aramak gerekmektedir. Paris çevresindeki vitray atölyeleri en ünlü olanlardır. *Chartres*, Paris *Notre-Dame*, *St.Chapelle*, *Reims*, *Bourges*, *Sens Katedralleri* renkli camlı GÜLPENCERE'leriyle ün yapmış Gotik yapılardır. 14.yy'da vitray sanatı resimden güçlü biçimde etkilenmiş ve özgürlüğünü yitirmiştir. Paris kenti, bu dönemde, Fransız ve yabancı (İtalyan ve Flaman [→BELÇİKA]) sanatçıların toplandığı bir merkez durumundadır. Fransız sanatçı FOUQUET Roma'ya bir gezi yapmış, mimarlık ve ORYANTALİZM beğenisini ülkeye getirmiştir. Fouquet, ünlü bir portreci olduğu kadar minyatürleriyle de (→KİTAP BEZEME) tanınmıştır. Sanatı daha o sıralarda Rönesans etkileri taşımaktadır. Kitap bezeme sanatı da çağın aydınlar dünyasının merkezi ve üniversite kenti Paris'te en gelişmiş örneklerini vermiştir. 13.yy'da minyatür düzenlemeleri vitray sanatından esinlenirken, 14.yy başlarında yeni bir doğalcı üslup belirmiştir. *Billyng Kitab-ı Mukaddesi* ve *Bréviaire de Belleville*'in (yks.1325, Ulusal Küt., Paris) ustası PUCELLE ile onun Paris'teki atölyesi desen zarifliğiyle ötekiler arasında belirginleşmiştir. André Beauneveu (yks.1330-1402'den sonra) 1401'de Berry dükü için bir dua kitabı (Ulusal Küt., Paris), 14.yy sonunun en büyük minyatür ustaları LIMBURG kardeşler de yine Berry dükü için *Très riches heures de duc de Berry* (Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı; Condé Müz., Chantilly, Ms.65) adlı dua kitabını resimlemişlerdir. FRESK tekniği 14.yy'da saray ve şatoların duvarlarında kullanılmıştır. Avignon *Papalık Sarayı*'nın duvar resimleri başlıca örnekler arasındadır.

İspanya'da resim sanatı İtalyan ve Fransız-Flaman etkisinde kalmıştır. Katalonya'da sanatçılar Siena üslubuyla İspanyol resim tarzını birleştirmeye çalışmışlardır. Luis Borrassá (yks.1360-1426), Katalonya okulunun ünlü bir temsilcisidir. Barselona ve Valencia ortaçağ İspanyol resim sanatının geliştiği öteki önemli bölgelerdir. Fresk tekniği öteki dallara oranla gelişmiş ve ünlü örnekler vermiştir.

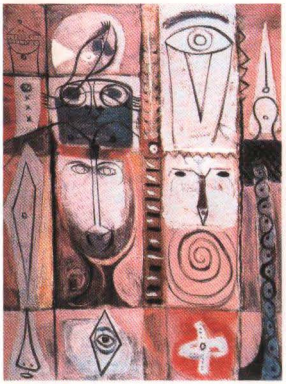
İngiliz vitray sanatı 12. ve 13.yy'larda Fransız üslubuyla yakınlık göstermektedir. *St.Denis*'nin etkisi *Canterbury* ve *York Katedralleri*'nin vitraylarında açıkça bellidir. İngiltere'ye özgü ve gümüş renginin kullanımıyla ayırt edilebilen bir vitray sanatı 14.yy'da ortaya çıkmıştır. 13.yy İngiliz minyatürü *Trinity College Mezmurlar Kitabı*'nda (1220) olduğu gibi, parlak renklerin ve zarif biçimlerin kullanımıyla tanınmaktadır. 13.yy ortasında minyatürlerde daha serbest bir tavrın benimsendiği izlenmektedir. *Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı* (British Museum, Londra, Ms.Roy.2B.vii) bu türün örneğidir. Duvar ya da ahşap panolar üstüne yapılan resimlerin genel anlayışı minyatürlerle yakınlık göstermektedir. *Chichester Katedrali*'nin freskleri, *Norwich Katedrali*'nin altarı ve *Wilton Diptiği*, İngiliz Gotik resminin başlıca örnekleridir.

13.yy'da İtalyan resmine Venedik ve Güney İtalya (Sicilya) üzerinden gelen Bizans etkileri egemen olmuştur. Roma, Piza, Assisi, Floransa ve Siena çağın önemli merkezleridir. 14.yy'da Bizans geleneğinden kopuş başlamış, ancak özellikle dinsel konulu resimlerde bu gelenek yine de sürdürülmüştür. CAVALLINI, Jacopo Torriti (13.yy) ve CIMABUE gibi sanatçılar ortaçağ İtalyan resminin ünlü ustaları ve GIOTTO'yu haber veren öncülerdir; fresk ve altar panoları gerçekleştirmişlerdir. İtalya'da fresk ve ahşap panolar vitraya oranla çok daha yaygındır. Giotto, İtalyan resmini Bizans kalıplarından kurtarmış ve gerçekçi-anlatımcı yeni bir anlayışa öncülük etmiştir. Öğrencilerinden GADDI, Bernardo Daddi (14.yy) ve Giottino (14.yy) onun sanat anlayışını pekiştirmişlerdir. Dönemin ünlü merkezi Siena'da DUCCIO, SIMONE MARTINI, P. ve A.LORENZETTI Gotik resmin yanı sıra Giotto'nun yeni atılımlarıyla da ilgilenen sanatçılardır.

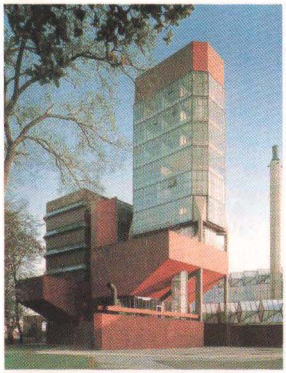
Flandre'da resim sanatı, kitap bezeme ve duvar resmi alanlarında varlık göstermiştir. 14.yy'da Berry ve Burgonya dükleri için çalışan bezeme ustaları bir Fransız-Flaman okulu yaratmışlardır. Jacquemart de Hesdin (etk.1384-1409) ve Melchior Broederlam (etk.1387-yks.1409) okulun başlıca sanatçılarıdır. Almanya'da vitray ve duvar resmi yapılmaktaysa da 14.yy'dan sonra ahşap pano üstüne resim yapma sanatı büyük önem kazanmıştır. Bu durum Avusturya ve Macaristan için de geçerlidir. Vestfalya'da Bertram Usta (etk.1367-1410) İtalyan etkisine açık olduğu kadar, Orta Avrupa sanatıyla da ilgilenen bir sanatçıdır. *Wildungen Altarı*'nı gerçekleştiren Konrad de Soest (etk.1394-1420) yine aynı yörenin sanatçısıdır. Alman ortaçağ resmi, Köln'de Stefan Lochner (etk.1442-51; →KÖLN OKULU), Schwaben'de Lucas Moser (15.yy) ve Konrad Witz (yks.1400-44/47), Nürnberg'de Hans Pleydenwurff (etk.1457-72) ve Michel Wolgemut (1434-1519), Tirol'de Michael Pacher (etk.1465-98) gibi ünlü ustalarla gelişimini sürdürmüştür.

***El Sanatları:***
Gotik çağ el sanatlarına, öteki sanat dallarında da olduğu gibi dinsellik egemendir ve üretim büyük oranda Kilise için gerçekleştirilmiştir. 11. ve 12.yy'larda geçerli olan MİNE işçiliği gelişimini sürdürmüş, özellikle Limoges'da yapılanlar ün kazanmıştır. Kuyumculuk 13. ve 14.yy'larda parlak bir gelişme göstermiştir. DOKUMA ve İŞLEME'ler yine 14. ve 15.yy'larda gelişmiş el sanatları ürünleridir. Floransa, İsviçre, Kuzey Almanya ve İngiltere işlenmiş kumaşlar, Sicilya, Venedik, Cenova ve Lucca ipek dokumalarıyla ün yapmıştır. Halıcılık (→HALI) çağın en önemli el sanatıdır. Şato ve kiliselerin duvarlarında yer alan ünlü halılar Paris, Arras, Tournai ve Brüksel'deki atölyelerde dokunmuştur (→DUVAR HALISI). İspanya'da İslam sanatından esinler taşıyan bir SERAMİK sanatı gelişmiştir. Mayorka, Valencia, Sevilla, Malaga ve Granada'da üretilen parçalar tüm Avrupa'da beğeni kazanmıştır. İspanya'da gelişen bir başka sanat dalı da kiliselerin şapel bölmelerinde en güzel örneklerini vermiş olan dövme demir işçiliğidir. 12. ve 13.yy'larda yapılan MOBİLYA'lar oldukça kaba ancak yararlı parçalar olarak üretilmiştir. En güzel

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GOTTLIEB, Adolph, *Büyülenmişler*, 1945, keten üzerine yağlıboya, 121.9x91.4 cm.



GOWAN, James ve STIRLING, James, *Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası*, 1959-63.

gelişmiştir. Fildişi yontu; HEYKELCİK ve küçük boy dinsel eşya (RÖLİKER, kutu, ayna, tarak gibi) yapımında başvurulan bir yöntemdir. İspanya'da, ciltçilik (→CİLT) ve kutu yapımında kullanılan deri, yaygınlık kazanmış bir gereçtir. Venedik'teyse bu dönemde CAM eşya yapımının geliştiği izlenmektedir.

0237, 1206, 1248, 1435, 2228, 2229, 2684, 3158.

***S.Germaner***

**GOTTLIEB, Adolph** (1903, New York-1974, New York)

ABD'li ressam.

SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımı içinde yer alan Gottlieb, bu grup içinde Uzakdoğu etkilerini ve kaligrafinin anlatımsal değerini en fazla vurgulayan sanatçıdır.

New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde, serbest boya kullanımında büyük etkisi olan SLOAN ve HENRI'nin öğrencisi olmuştur. Daha sonra Paris'e giden ve 1921'de Grande Chaumiere Akademisi'nde resim çalışan Gottlieb, 1923'te Parsons Tasarım Okulu'na devam etmiştir. 1935-40 arasında New York'ta çağdaş ve soyut resme yönelen ONLAR Grubu'yla sergilere katılmış, bir süre devletin sanatçılara yardım için düzenlediği FEDERAL SANAT PROJESİ (WPA-FAP) içinde çalışmıştır. 1937'de bu programı terk ederek bir yıl Arizona Çölü'nde resim yapmış, buradaki yaşantısı resimlerinin yalınlaşmasında ve renklerinin şiddetli tonlar kazanmasında etkili olmuştur. 1930'ların sonunda kaktüs biçimlerinin soyutlandığı ÖLÜDOĞA'lardan sonra, insan ve doğa biçimlerinin bölümler içinde yalıtıldığı PİKTOGRAFİ türü resimlere yönelmiş, bu çalışmalarında Yerli sanatı ve eski hiyerogliflerle yakınlıklar kurmuştur. Piktografilerde (1941-51) imgeler giderek daha yalınlaşmış; ay, güneş ve patlayan yalın biçimlere dönüşmüştür. 1951'de yaptığı *Dondurulmuş Sesler* adlı resminin üst tarafında yan yana dizilmiş daire ve dikdörtgen biçimler, altta yalınlaştırılmış insan figürlerinin yer aldığı, fırça vuruşlarıyla dolu anlatımcı bir alan bulunur. Bu tür resimler akla manzara, doğa öğeleri gibi şeyler getirdiği kadar özgün işaretler de oluştururlar.

Sanatı ilk bakışta son derece soyut gibi görünse ve oldukça yalın olsa da, daha önceki yılların soyut Gerçeküstücüler'iyle (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) paylaştığı bir anlam yoğunluğu taşıyan Gottlieb için konu çok önemlidir ve bir resim için ancak trajik ve zamana bağlı olmayan konu geçerlidir.

0871, 2926. *J.N.Erzen*

GOUJON, Jean → **FRANSA (Resim ve Heykel, Rönesans)**

GOULEHUA → **BAİMİAO**

**GOWAN, James** (1923)

İngiliz mimar.

Modernist eğitimini ve dünya görüşünü, 1970'lerden sonra, tarihsele (→TARİHSELCİLİK) ve klasiğe (→KLASİKÇİLİK) yönelik bir ilgiyle yeniden yorumlayan Gowan, İngiltere'deki mimarlık tartışmalarında önemli bir yer edinmiş; 35 yılı aşkın meslek yaşamını alçakgönüllü bir doğrultuda yürüterek hemen yalnızca konuta ilişkin sorunlarla uğraşmıştır.

Kingston Sanat Okulu'nda BAUHAUS çizgisinde bir Modernizm'le eğitildikten sonra, sırasıyla Brian O'Rourke, Powell ve Moya ile nihayet Lyons, Israel ve Ellis bürolarında çalışan Gowan, 1956-63 arasında Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası'nı (James Stirling ile birlikte) tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Her iki mimarın, program ve strüktürü yansıtan yalın ve net mimarlık anlayışı *Cowes Evi*'nin tasarımında (1956-57) ve *Ham Common Konutları*'nda (1956-58) örneklenmiştir. Son ortak projeleri olan *Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası*'ysa (1959-63) teknoloji vurgulu "fabrika" imgesiyle bir dönemin en etkili yapıları arasına girmiştir. 1963'ten sonra tek başına mimarlık yapan Gowan, *Ham Common Konutları*'ndaki prizmatik bloklardan ve yapı gereci olarak tuğladan oluşan mimari dili, Londra'daki *Schreiber Evi* (1964) ve *Trafalgar Konutları*'nda da (1968) sürdürmüştür. Konut kavramının kaynağında iki temel "tip"in, içe dönük ve kapalı ŞATO'yla dışa açık PAVYON'un yer aldığını düşünen Gowan, özellikle birinci tipte kendi kültürel kökenlerini bulmaktadır. Gowan için dıştan yalın, kapalı ve sağlam, içindeyse zengin bir dünyanın yer aldığı İskoçya şatosu, barınma, korunma ve sıcaklık duygularının en insancıl ve şiirsel bir anlatımıdır. *Schreiber Evi* de yalın ve masif dış yüzeyiyle konutun mahremiyetini gözeten şato tipine yaklaşırken, içeride bunun karşıtı bir zenginlik ve çeşitlilik göstermekte; bölmelerin, tavanın ve tefrişin ayrıntılarını belirleyen bir kare modül sistemi sergilemektedir. Dışa açıklık ve şeffaflık düşüncesine dayanan ikinci tipse Gowan'ın 1967'de *Schreiber Evi*'ne eklediği cam kubbe örtülü yüzme havuzuyla örneklenmektedir. Gowan, *Creek Sokağı Sosyal Konutları*'nda (1967) kütlelerin girinti ve çıkıntılarıyla sokak cephesine bir şeyler katmak istemiş, *Trafalgar Konutları*'ndaysa orta avlular çevresinde düzenlenmiş açık galeriler ve balkonlarla bağlı bloklarla çalışmıştır. Yapılarındaki işçiliğin ve ayrıntıların özelliğiyle dikkati çeken Gowan, İskoç tasarım anlayışında ayrıntının ve tekniğin yerini vurgulayarak, ayrıntı seçiminin ve tasarımının yalnızca işlevsel değil, estetik ve simgesel kaygılar da taşıdığını ileri sürmektedir. Öte yandan, son yıllarda projelerinde ve yapılarında kullandığı örgeler ve tarihsel referanslarla seçmeci (→EKLEKTİSİZM) bir tutum içindedir. *Doğu Hanningfield Konutları*'nda (1975), PALLADİO'nun VİLLA tipini, kent dışı konut kompleksi için yorumlamayı amaçlamış; ortadan yarık alınlıkları çağrıştıran çatı biçimi, cephede yuvarlak delikler ve iki renkli tuğla kullanımıyla, kültürel gündemdeki Modernizm'in aşılması tartışmalarına katılmıştır. Benzer biçimde Palladio çağrışımları, Chester'daki *Greenbank Evi*'nin (1981) yuvarlak delikli üçgen çatısında da izlenmektedir. Ayrıca bu ağır görünüşlü çatının tümüyle cam bir yüzeyin üstüne yerleştirilmesiyle POSTMODERNİZM arayışlarında sık sık rastlanan türden bir biçimsel oyun denenmiştir.

Gowan'ın son yıllardaki mimarlığında, Palladio'dan SOANE ve R.ADAM'a kadar uzanan tarihsel göndermelerin belirgin artışına karşın, bunların Modernist ve teknolojik kaygılarla yeniden yorumlanması, ayrıntılandırılması ve özellikle de şiirsel bir üslupla sunulmasında mimarın özgün kişiliğinin ve birikiminin ortaya çıktığı görülmektedir.

1008, 1448. ***S.Bozdoğan***

**GOYA, Francisco** (1746, Zaragoza-1828, Bordeaux)

İspanyol ressam ve baskı sanatçısı.

Tüm üslupsal sınıflamaların dışında, kendine özgü ama Doğalcı bir anlayış (→DOĞALCILIK) içinde Dışavurumcu denebilecek bir tutumla (→DIŞAVURUMCULUK) çalışmıştır.

Tam adı Francisco José Goya y Lucientes'tir. Sanat yaşamına Zaragoza'da José Luzán y Martínez'in yanında çırak olarak başlayan Goya, 1763'te Madrid'e gitmiş ve Francisco Bayeu'nun (1734-95) atöl-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

yesinde çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda Madrid'deki San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı yarışmalarda başarısızlığa uğramış, ancak 1769'da hem engizisyondan kaçmak hem de CORREGGIO'nun yapıtlarını incelemek için gittiği İtalya'da Parma Akademisi'nin açtığı yarışmada İkincilik kazanmıştır. 1771'de Zaragoza'ya döndüğünde kentin katedrali için ilk fresk siparişini almış, 1774-92 arasında da Santa Bárbara Kraliyet Halı Fabrikası'nda dokunmak üzere duvar halısı KARTON'ları hazırlamıştır. Bunlarda, canlı romantik bir anlayışla ve ROKOKO türünde bezemeci bir yaklaşımla gündelik yaşamın pastoral sahnelerini betimlemiştir. Aynı yıllarda ünü artan Goya, 1779'da San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ne seçilmiş, 1780'de müdür yardımcısı, 1785'te de müdür olmuştur. 1788'de IV.Carlos'un tahta çıkışından sonra saray ressamı, 1798'deyse saray başressamı olarak görev yapmıştır. Erken dönem yapıtları MENGS ve özellikle de saray koleksiyonunda yapıtlarını görüp üzerinde çalıştığı VELÁZQUEZ etkilidir. Ama sanatçı kısa sürede bu etkilerin yanında daha doğal, daha canlı ve tümüyle kişisel bir anlatıma yönelmiştir. Bu dönemde resimlediği *Manuel Osorio de Zúñiga* (1788, Metropolitan Sanat Müz., New York) gibi kadın ve çocuk portrelerinde gelişmekte olan üslubu gözlenebilir. 1792'de ağır bir hastalıktan sonra duyma yetisini yitirmesi Goya'yı büyük ölçüde etkilemiş ve yapıtlarında daha içe dönük duygusal bir anlatıma yönelmiştir. 1793'te engizisyonu, boğa güreşlerini ve karnavalları işlediği baskılarını, ardından da üzerinde 1798'e değin çalıştığı *Kapriçyolar* adlı 82 levhalık dizisini yapmıştır. LEKE BASKI yöntemini başka ASİDE YEDİRME BASKI yöntemleriyle birlikte kullandığı bu dizide geleneklere ve kilise kurallarına karşı kabaca, ancak zeki taşlamalarda bulunur. 1794'ten sonra olgun bir anlatımla portrelere yönelen Goya, özellikle *La Tirana* (1794, Juan March Kol., Madrid) adlı tablosunda görüldüğü gibi, kullandığı gri ve gümüş tonlardan ötürü "gümüş dönem" diye adlandırılan bu döneminde en tipik yapıtlarını üretmiştir. 1795'te *Alba Düşesi*'ni gerçekleştirmiş, 1798'de *San Antonio de la Florida Kilisesi*'nin duvar resimlerine başlamış, 1800'deyse *IV.Carlos ve Ailesi*'ni (Prado Müz., Madrid) yapmıştır. Yapıt, Velázquez'dan bu yana süren krallık portrelerinin bir örneğidir ve Velázquez'in *Nedimeler*'inde (1656, Prado) olduğu gibi, burada da Goya kendini saray ressamı olarak betimlemiştir. Resim, kişilerin idealize edilmeden neredeyse mizahi bir tutumla tanımlanışı nedeniyle Goya'nın en yetkin yapıtları arasında sayılmaktadır. Sanatındaki gerçekçi ve mizahi eğilimler yapıtta dengeli biçimde yer almıştır. Özellikle giysilerin renkleri bir krallık portresine gerekli zenginliği getirmiştir. Aynı yıl sanatçı iki önemli resmini daha gerçekleştirmiştir: *Giyinik Maya* ve *Çıplak Maya* (ykş.1800-05, Prado). Özellikle *Çıplak Maya* adlı tablosu, Velázquez'in *Aynalı Venüs*'ünden (1650-51, Ulusal Gal., Londra) sonra İspanyol resmindeki ilk çıplak portresi olması açısından önemlidir. 1803'te *Kapriçyolar*'ını, kendisini engizisyondan kurtarması için IV.Carlos'a armağan etmiştir.

1808'de Napoléon'un orduları Madrid'e girdiğinde Zaragoza'da olan Goya, kentin Fransızlar'a karşı direnişini resimlemiştir. Bu yapıtlarından bazıları Fransızlar'ca 1809'da Palafox'daki atölyesinde bulunmuş ve yok edilmiştir. Aynı yıl 82 baskıdan oluşan *Savaşın Dehşetleri* adlı dizisi üzerinde çalışmaya başlayan sanatçı, bu çalışmasını 1814'e değin sürdürmüştür. 1814'te Fransız askerlerine karşı direnen İspanyol halkını betimlediği *2 Mayıs 1808 Madrid'de Mamelukların Saldırısı* ve *3 Mayıs 1808 Katliamı* (Prado) adlı başyapıtlarını gerçekleştirmiştir. *3 Mayıs 1808 Katliamı* kaba anlatımıyla güçlü bir dramatik ortam sunar. Buradaki zavallı insanlar, J.L.DAVID'in ne *Horatius'ların Yemini*'nde (1784, Louvre) olduğu gibi ülkeleri uğruna, ne de *Marat'nın Ölümü*'nde (1793, Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) olduğu gibi belli bir amaç uğruna ölmektedirler. Tümüyle saçma ve anlamsız bir ölümün söz konusu oluşu, Goya'nın kaba ama ustalıklı anlatımıyla son derece çarpıcı bir biçimde dile getirilmiştir. 1815-16 arasında 33 levhadan oluşan üçüncü dizisi *Boğa Güreşi*'ni gerçekleştiren Goya, Bourbonlar'ın yeniden yönetime gelmesinden sonra da saray ressamı olarak görevini sürdürmüş, bu dönemde birkaç tane portre de yapmıştır. Bunlardan, *Kendi Portresi* (1815, Prado) hem teknik hem de amaç açısından REMBRANDT'ın son portrelerine benzemektedir. 1819'da geçirdiği ikinci bir ağır hastalıktan sonra, evinin duvarlarına *Siyah Resimler*'i (1820-23, Prado) yapmaya başlamıştır. Siyah, kahverengi ve kahverenginin tonlarını kullandığı bu resimler Goya'nın hastalıklı imgeleminin zengin anlatımlarıyla doludur. Aynı anlayışla, 22 levhadan oluşan *Atasözleri* (1820-24) dizisini de bu sıralarda yapmıştır. 1824'te kısa süre bir rahibin evinde gizlendikten sonra, bozulan sağlığı nedeniyle VII.Ferdinand tarafından ülkeyi terk etmesine izin verilince Bordeaux'ya yerleşmiştir. Buradan Paris'e bir gezi yapan sanatçı, yaşamının bu son yıllarında yeni bir teknik olarak TAŞ BASKI'yla çalışmaya başlamış ve 1825'te *Bordeaux Boğaları* adlı dizisini gerçekleştirmiştir.

Yaklaşık 500 yağlıboya ve duvar resmi, 300'e varan aside yedirme ve taş baskılarıyla son derece üreten bir sanatçı olan Goya, herhangi bir sanatsal üsluptan çok, bazan mizahi bir anlatımın, bazan da kıyasıya bir yerginin yer aldığı yapıtlarında, gerçekçi bir anlayışla özgün tutumunu yaratmıştır. Bu bağlamda anlatım aracı olarak gördüğü duygu ve heyecan hem kendi yaşamından hem de yapıtlarından hiç eksik olmamıştır.

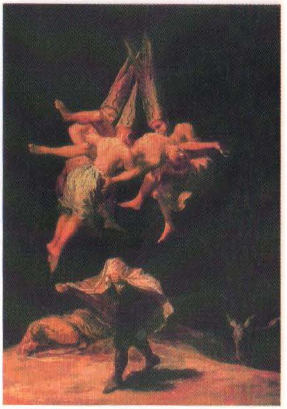
2140, 3467. *U.Tükel*

**GOYEN, Jan van** (1596-1656)

Felemenkli ressam.

RUISDAEL öncesinde, gerçekçi Felemenk MANZARA resminin (→HOLLANDA) en önemli temsilcilerinden olan Goyen, ışık ve havanın kendine özgü niteliklerini bulgulayan ve bunları bulutların devinimlerinde vermeyi amaçlayan ilk sanatçılardandır.

Gençliğinde Fransa'ya yaptığı bir yıllık geziden sonra Haarlem'e gelmiş ve ykş.1617'de Esaias van de Velde'nin (ykş.1590-1630) yanında eğitim görmüştür. Daha sonra, 1634'te Lahey'e yerleşen sanatçı yaşamı boyunca özellikle Felemenk'te birçok gezi yaptığı gibi, ayrıca Anvers ve Brüksel'e de gitmiş, Belçika gezisinden günümüze bir desen defteri kalmıştır. Yapıtlarındaki yerlerin çoğu tanımlanabilir belli bölgelerdir. 1630'larda ürettiği erken dönem yapıtları Van de Velde etkileri gösterir. Daha sonra üslubunda bir değişim başgöstermiş, düzenlemelerinde yalınlaştırmaya giderken, resimlenen yer ya da konuyu resim düzleminin alt kenarına doğru kaydırmış; böylelikle üst kısımda, ışık ve hava atmosferini (→HAVA PERSPEKTİFİ) verebilecek boş bir alan kalmıştır. Bu uygulama Felemenk resim anlayışının temel özelliklerindendir. Neredeyse tek renkli denebilecek bir anlayışla çalıştığı bu dönem yapıtlarının tipik renkleri açık yeşil ve sarımsı kahverengidir (ör.*Köy Manzarası*, 1633,

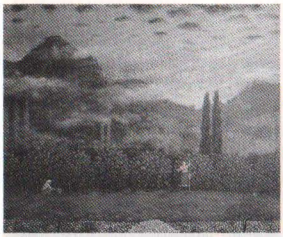


GOYA, Francisco, *Gökyüzündeki Cadılar*, 1797-98, tuval üzerine yağlıboya, 43.5x 30.5 cm.



GOYEN, Jan van, *Irmak Kenarında Şato*, 1642, tuval üzerine yağlıboya, 103x140 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GÖKÇEBAĞ, Yalçın, *Bahçede Kadınlar*, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 50x60 cm.

birçok yapıtını Salomon van Ruysdael'inkilerle (yks.1600-70) karıştırmamak oldukça güçtür. Nitekim Londra Ulusal Galeri'deki 1631 tarihli bir Ruysdael, uzun yıllar Goyen'in resmi olarak anılmıştır.

Sanatçının çoğu yapıtları, gezileri sırasında yaptığı çizimlere dayanır. Bunlar arasında, Dordrecht kasabasının ve ırmak üzerinden Nijmegen kentinin görünümleri de vardır. Geç dönem yapıtlarında renkler, yeniden zengin bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Ayrıca çok sayıdaki desenlerinin yanı sıra aside yedirme yöntemiyle (→ASİDE YEDİRME BASKI) gerçekleştirdiği baskıları da kendi başlarına birer sanat yapıtı olarak alıcı bulmuşlardır.

*U.Tükel*

GOZZOLI, Benozzo → **İTALYA (Rönesans); RÖNESANS (Resim)**

**GÖBEK**

İng.*central cluster*, Fr.*œil*, Alm.*Mittelstück*.

HALI, KİLİM, ÇANAK-ÇÖMLEK gibi KÜÇÜK EL SANATLARI'nda ya da TAVAN, KAPI gibi mimari öğelerle bahçe düzenlemelerinde (→PEYZAJ MİMARLIĞI) yüzeylerin ortasında yer alan BEZEME.

**GÖBEKTAŞI**

Türk HAMAM'larında SICAKLIK'ın tam ortasında, zeminden 45-50cm kadar yükseklikte, alttan ısıtılan, üstüne yatılıp terlemeye yarayan daire ya da çokgen planlı SEKİ.

GÖÇER SANATI → **HAYVAN ÜSLUBU**

**GÖĞÜSLEME**

İng.*strut*, Fr.*contre-fiche*, Alm.*Strebe*.

Bir ÇATI'da AŞIK'ın ya da herhangi bir kirişin, kendi doğrultusundaki itme kuvvetlerine karşı rijit kalabilmesi için yükünü düşey bir taşıyıcıya ileten eğik basınç çubuğu.

Çizim → ÇATI

**GÖKÇEBAĞ, Yalçın** (1944, Denizli)

Türk ressam.

NAİF bir duyarlılıkla gerçekleştirdiği figürlü kırsal görünümleriyle tanınır.

1966'da Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nü bitirmiş, 1971'e değin Anadolu'da resim öğretmenliği yapmıştır. 1967-70 arasında Varlık dergisi için desenler çizen Gökçebağ, 1971'de kameraman olarak TRT'ye girdikten sonra resim çalışmalarına ara vermiş, ama 1975'te yeniden resim yapmaya başlamıştır. Çoğunlukla tarlada çalışan, meyve toplayan, karda yürüyen ya da dinlenen köylülerle, saman arabaları, kavaklar ya da uçuşan kuş kümeleri gibi kırsal kesime özgü sahneleri konu alan sanatçı ağaçlar, bağ kütükleri gibi imgeleri geniş boşluklar içinde kompozisyonun merkezinde kümeleme yoluna gitmiş, figürü özellikle bu geniş alan içinde küçük tutarak resmin büyüklük etkisini korumuştur. Görünümü kuşbakışı, yakın plan ve cepheden görüş gibi farklı bakış açılarıyla yansıtan Gökçebağ 1970'lerin ortalarından başlayarak kırsal alanda yaygın olan çit ya da duvar çevrili tarla, bahçe ya da evlerden hareketle resimlerinde kompozisyonu ya da istif halindeki öğeleri çitlerle çevirmeye başlamış; böylece tarlada çalışanların kısır döngüsünü vurgulamayı amaçlamıştır. Aynı zamanda TRT belgesellerinde kameraman olarak görev yaptığından Anadolu'nun birçok köşesinde kamerasıyla belgeselci gözlemleri biriktirmiş ve resimlerinde bu

müştür. Gökçebağ 1970'te, 1967-72 arasında yalnızca Ege Bölgesi'nin sanatçıları için düzenlenen DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Birincilik Ödülü, 1983'te de Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü almıştır.

*Z.Rona*

**GÖKDELEN**

İng.*skyscraper*, Fr.*gratte-ciel*, Alm.*Wolkenkratzer*.

19.yy'ın sonlarıyla 20.yy'ın başlarında öncelikle ABD'de geliştirilen çok katlı yapı türü. Terim, genel olarak çok yüksek yapılar (*bigh-rise, tower*) için kullanılmakla birlikte, daha çok BÜRO ve konut yapılarını tanımlar. Teknolojik ilkeleri ilk kez Cass Gilbert (1859-1934), Harvey Wiley Corbett (1873-1954) ve E.M.FRY gibi mimarlar tarafından ortaya konmuştur.

Çelik karkas yüksek yapıların, dolayısıyla gökdelenlerin gerçekleştirildiği ilk kent Chicago olmuş (→CHICAGO OKULU); mimar Leroy Sunderlund Buffington (1847-1931) 1882'de tasarladığı 13 katlı yapının iskelesini çelikten düşünmüş, ertesi yıl George W.Snow ilk çelik yapı iskelesini uygulamıştır. Çok yüksek strüktürler kurma olanağı sağlayan ÇELİK'in ayrıca hafif bir malzeme oluşu, hızlı ve doğru inşa edilebilme özelliği de bu alanda yeğlenmesinin ana nedenleri olmuştur. Mimarlık tarihinde gökdelenin gerçek bulucusu olarak mimar JENNEY kabul edilmektedir. Jenney'nin 1885'te yaptığı *Home Insurance Binası*'nın strüktürü, duvarlar içine alınmış çelik sütunlar ve bunlara oturan çelik kirişlerle oluşturulmuştur. Yükleri taşıyıcı noktalara aktaran bu çelik kafes, yatayda ve düşeyde sonsuz genişleme olanağına sahiptir ve bu ilkeler günümüz gökdelen tasarımlarında da hâlâ geçerlidir.

ABD'de zamanla gökdelen, kentsel yoğunluk sorunlarına çözüm arayan yeni MORFOLOJİ'nin bir bileşeni olarak kent merkezi tasarımlarının en önemli öğelerinden biri haline gelmiş; başarının, şirket prestijinin ve spekülatif amaçların bir simgesi olmuştur. Bir anlamda ticari gelişmenin grafik göstergesi olarak da kabul edilen gökdelen, özellikle çıkar çevreleri tarafından arazi kullanımının akılcı ve randımanlı yolu olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde yüksek yapı spekülasyonuna karşı çıkan çevreler ve yeni bölgeleme yasaları bulunmakla birlikte, bunlar güçlü kapitalist gruplarca etkisiz kılınmaktadır. Asıl çelişki, sınırsız büyümeye açık, yatayda gelişmeyi özendiren, merkezsiz bir ızgara sistem (grid ağı) Amerikan kentleşmesinin temeli olarak kabul edilirken, ticari gereksinimin ve rekabetin, kentin yatayda yayılarak değil, düşeyde yükselerek gelişmesini zorunlu kılması olmuştur. Bu da, serbest pazar, *laissez-faire* (bırakınız yapsınlar) rekabeti vbg ekonomik yaklaşımlar sergileyen büyük çaplı ticari etkinliklerin hareket merkezinde sıkışmaya ve dolayısıyla kulelerin yığılmasına neden olmuştur. Yukarı yükselmenin tek nedenini, 1930'lardaki ekonomik bunalımın ardından bazı kişilerin topraktan kazanç sağlama amacına bağlayan görüşler de bulunmaktadır.

1923-26 arasındaki bunalım döneminde New York'ta, McKenzie, Voorhees ve Gmelin'in (Andrew C.McKenzie, 1861-1926; Stephen Francis Voorhees, 1878-1965; Paul Gmelin, 1859-1937) *Barclay-Vesey Binası* (1926; Ralph T.Walker ile) ile Ely Jacques Kahn'in (1884-1972) Park Caddesi'ndeki 200 No'lu binası (1924-27) ve *Squibb Binası* (1929-30) gibi çok sayıda gökdelen inşa edilmiştir. Bunlar gibi 20.yy'ın ilk 30 yılı içinde gerçekleştirilen örnekler genellikle eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) projelerdir. Cass Gilbert'in (1859-1934) New York'taki *Woolworth Binası* da (1911-13) bu çizgiyi



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

izlerken HOOD ile John Mead Howells'ın (1868-1959) 1922'deki bir yarışma sonucu gerçekleştirdikleri *Chicago Tribune Kulesi*'nde (1923-25) teknik çözümlere uygun bir üslup yeğlenmiştir. 20.yy'ın ikinci çeyreğine gelindiğinde, 1925 Paris Dünya Sergisi'nin etkisi, Amsterdam ve Viyana okullarının deneyleriyle ART DECO akımı, öteki yapılar gibi yüksek strüktürlülerde de yeni bir eklektik yaklaşımın, bezeli bir üslubun gelişmesine yol açmıştır. Bu dönemin dikkati çeken örnekleri arasında, Sloan ve M.T.Robertson'ın *Chanin Binası*, William Van Alen'ın (1883-1954) *Chrysler Binası* (1928-30), Shreve, Lamb ve Harmon'ın (Richmond Harold Shreve, 1877-1946; William Frederick Lamb, 1883-1952; Arthur Loomis Harmon, 1878-1958) *Empire State Binası* (1928-31) ile Cross ve Cross'un (John Walter Cross, 1878-1951; Eliot Cross, 1884-1949) *RCA Binası* (b.*General Electric Binası*; 1930-31) sayılabilir. Hood'un, Art Deco'yu izleyen Caz Üslubu'nun önemli bir örneği sayılan *Daily News Binası* (1929-30), gökdelen yapılarında eklektik dönemin son uygulaması olmuştur.

Gökdelen, kentsel ölçekte düzenlenen bir sistemin merkezi olarak ilk kez, gene Hood'un başkanlık ettiği geniş bir ekip tarafından gerçekleştirilen New York, Manhattan'daki *Rockefeller Merkezi*'nde (1931-40) ortaya çıkmıştır. Öte yandan, Howells'ın yapıtı olan ilk konut gökdeleni *Panhellenic Kulesi*'ne (1928) değin bütün gökdelenlerin büro binası olarak tasarlandığı görülmektedir.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra 1950 ve 60'larda yaşanan ikinci gökdelenler döneminde yüksek yapılar ULUSLARARASI ÜSLUP'un etkisi altında biçimlenmiş, metal ve cam cephe modernist mimarlık anlayışının (→MODERN MİMARLIK) bir ögesi olarak yaygınlaşmıştır. Bu yıllarda tasarlanıp gerçekleştirilen yapılar arasında SOM'un *Lever House*'u (1952, New York; BUNSHAFT ile), MIES VAN DER ROHE bürosunun *Lake Shore Drive Apartmanları* (1948-51, Chicago) ve *Seagram Gökdeleni* (1954-58, New York; P.JOHNSON ile), E.K.ROCHE ve John Dinkeloo'nun (1918-81) *Birleşmiş Milletler Plaza Oteli* (1969-75, New York) ve gene SOM'un *Sears Gökdeleni* (1974, Chicago) bulunmaktadır. 1970'lere gelindiğinde inşaat endüstrisi ikinci bir duraklama dönemine girmiş, ama 1980'ler, borsanın yarattığı zenginliğin ve pazar ekonomisindeki yeni düzenlemelerin getirdiği yeni *laissez-faire* atmosferiyle belirlenen yıllar olmuştur. Bu dönemin felsefesi olarak gelişen POST-MODERNİZM, gitgide pek çok büyük mimarlık bürosunca yeni bir üslup olarak benimsenmiş, büyük ölçekli yapılarda ve gökdelenlerde uygulanmıştır. P.Johnson ve John Burgee'nin birlikte tasarladıkları AT&T Genel Merkezi (1978-83), post-modernist gökdelenin simgesi sayılmaktadır. Johnson'a göre bu yapı, yüzyılın başında inşa edilmiş ilk gökdelenlerin klasik üçlü düzenini (taban, gövde, taç) yeniden gündeme getirmektedir. Johnson ve Burgee'nin Pittsburgh'deki *PPG Binası*'nın (1984) yanı sıra Cesar Pelli'nin (d.1926) New York'taki *Dünya Finans Merkezi* (1988) ve Kohn, Pederson, Fox üçlüsünün gene New York'ta Doğu 57.Sokak'ta gerçekleştirdiği bina (1989) gibi son dönem gökdelenleri, mimari simgelerle doludur.

***Avrupa ve Türkiye:***

Avrupa'nın gökdelen türünü benimsemesi uzun sürmüş, ilk gökdelenler ancak 1960'lardan sonra yapılmaya başlamıştır. Büyük Avrupa kentlerinin tarihsel çevreleri, kentlerin fiziki yüksekliğini belirlemede önemli rol oynamıştır. Paris'te *Mont-Parnasse Kulesi* (1973), Londra'da Pelli'nin *Canary Warf* projesindeki merkezi kule ve Helmuth Jahn'ın Frankfurt'ta 1990 sonrasında gerçekleştirdiği yeni gökdeleni *Messe Frankfurt*, Avrupa'nın az sayıdaki yüksek yapısına örnektir.

Yüksek yapıların son yıllarda inşa edilmeye başladığı Türkiye'de, büro ve genel merkez niteliğindeki ilk gökdelenler Ankara'da yapılmıştır. ABD'dekilerin tümü çelik konstrüksiyonlu yapılar olmasına karşın, Türkiye'deki bütün örnekler betonarmedir. Enver TOKAY ve İlhan Tayman'ın 1959'da Ankara'da gerçekleştirdikleri, 22 katlı ilk yüksek bina olan *Kızılay Emek İşhanı*'nı Ayhan Böke ve M.Yılmaz Sargın'ın *İş Bankası Genel Müdürlük Binası* (1976-78), Metin HEPGÜLER'in İstanbul, Harbiye'deki *Orduevi Binası* (bit.yks.1980), Marc J.Saugey ve Yüksel Okan'ın Ankara'daki *Büyük Ankara Oteli*, Ayhan Böke ve Haluk Tümay'ın İstanbul'daki *Sabancı Genel Merkezi* (1988-1993) ile Levent AKSÜT ve Yaşar MARULYALI'nın *Maya İş Merkezi* (1993) izlemiştir.

1398, 1768, 2127. *A.Özgüner*

GÖKTENGİZ, Cevat → **CEVAT** (Üsküdarlı)

**GÖLEVİ**

İng.*lake dwelling*, Fr.*lacustre*, Alm.*Pfahlbau*.

Sellerden, yerin neminden, vahşi hayvanlardan ve düşmanlardan korunmak üzere toprak ya da su yüzeyinden yüksek ahşap bir platform üstünde yapılmış yapı. Karaya ulaşım sallar, içi oyulmuş kütükler ya da platformdan kıyıya indirilen köprülerle sağlanır. Suyun koruyuculuğu sayesinde günümüze ulaşan kazık kalıntıları, Paleolitik Çağ ve Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) tarihlendirilmektedir. Bu alandaki ilk araştırmacı İsviçreli arkeolog Ferdinand Keller'dir (1800-81). Keller'in İsviçre gölleri, Kuzey İtalya, Yugoslavya ve Alpler bölgesinde yaptığı araştırmalar sonucu MÖ 3000-2500 ve MÖ 1000-700 arasına tarihlenen çok sayıda kalıntı ortaya çıkarılmıştır. Bütün bulgular, gölevlerinin büyük bölümünün suların alçak olduğu kıyılarda (kuru ve sıcak iklim dönemi) yapıldığını; ancak, daha sonra suların yükselmesiyle örtüldüklerini göstermektedir. Suyun üstünde yapılan gölevleriyse oldukça enderdir. Genellikle bataklık bölgelerde inşa edilen türleri "bataklık strüktürü" (İng.*bagstructure*, Alm.*Moorbau*) adıyla anılır.

Günümüzde astropikal bölgelerde yaşayanlar evlerini ve depolarını çoğunlukla ahşap kazık ya da taş temeller üstündeki platformlara kurmaktadır. Bu, nemden olduğu kadar hayvanlardan korunmanın da bir yoludur. Böyle yükseltilmiş yapıların birçoğu kuru zemin üstünde kurulmuşsa da, genellikle göl ya da ırmakların yanında yer alır. Bilinen en iyi örnekler Malezya'daki kazık üstü yerleşmeleridir. Ayrıca İran'ın kuzeyinde Hazar kıyılarında ve Amerika'da, Florida'daki Yerli yerleşimlerinde de bu tür konutlar kullanılmaktadır.

GÖLGE OYUNU → **KARAGÖZ**

GÖLGE-IŞIK = **IŞIK-GÖLGE**

**GÖMLEKSİZOĞLU, Ersen** (1936, Kastamonu-1975, Konya)

Türk mimar.

Kısa meslek yaşamındaki başarılı uygulamalarıyla tanınan Gömleksizoğlu, mimarlık eğitimine önce İTÜ Maçka Teknik Okulu Mimarlık Bölümü'nde başlamış, bir yıl sonra GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'ne geçerek 1960'ta mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından Kastamonu İl İmar Müdürlüğü'ne atanan Gömleksizoğlu, bir süre sonra ilker bankası



GÖMLEKSİZOĞLU, Ersen ve VANLI, Şevki, *Tandoğan Öğrenci Yurdu*, 1967, Ankara.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



GÖRELE, Hamit, *Konser*, tuval üzerine yağlıboya, 130x132 cm.

Şehircilik Bölümü'ne geçerek kent imar planlarının hazırlanmasında görev almıştır. Buradaki görevinden ayrılarak İTÜ Mimarlık bürosunda büro şefliği yaptığı yıllarda *DTCF Ek Kütüphane Binası*'nın proje ve uygulamasını yapmıştır. 1965'te birlikte çalışmaya başladığı Şevki VANLI ile Bursa *Merkez Bankası* (1988 MİMARLAR ODASI Yapı Dalı Ulusal Mimarlık Ödülü), Ankara *Tandoğan Öğrenci Yurdu* ve *Milli Kütüphane* yarışmalarında Birincilik Ödülü'nü kazanan projeleri gerçekleştirmiş ve ORAN kentinin kuruluş çalışmalarına katılmıştır. 1968'de kendi bürosunu kuran Gömleksizoğlu özellikle TOPLU KONUT projeleri ve imar planları üzerinde yoğunlaşmıştır. 1974'te askerlik hizmetini tamamladıktan sonra Konya DMMA Mimarlık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. Bir dönem Mimarlar Odası Ankara Şubesi sekreter üyeliğini yürüten Gömleksizoğlu Konya'daki görevinden dönerken geçirdiği bir trafik kazasında hayatını kaybetmiştir.

*M.Kazmaoğlu*

GÖMME AYAK = **PİLASTR**

GÖMÜK TUĞLA TEKNİĞİ = **GİZLİ TUĞLA TEKNİĞİ**

**GÖRELE, Hamit** (1894, Görele, Giresun-1981, İstanbul)
Türk ressam.
Soyut (→SOYUT SANAT) ve FİGÜRATİF çalışmalarını birlikte yürüten bir sanatçıdır.

İki yıl mühendislik öğrenimi gördükten sonra 1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b. MSÜ) girmiş, burada Hikmet ONAT ve İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olmuş, 1928'de mezun olduktan sonra da devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. Bu kentte önce LHOTE'un atölyesinde, ardından da LÉGER'nin atölyesinde öğrenim görmüş, 1932'de Türkiye'ye döndükten sonra MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin sergilerine katılmış, 1934'te birliğin başkanlığını yapmış ve yaşamını lise öğretmeni olarak sürdürmüştür. Görele, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde 1938'de Erzurum'da, 1955-56'da TBMM tarafından yeni meclis binası için açılan Vilayet Tabloları yarışması nedeniyle de Trabzon'da çalışmıştır. Üslubunu İZLENİMCİLİK ve DIŞAVURUMCULUK'la İNŞACI anlatımı birleştirerek oluşturan sanatçı resimsel düzen ilişkileri yönünden sağlam bir kurgu ve şiddetli renk etkilerine ulaşmıştır. Görele'nin İnşacı anlatımının tipik bir özelliği de hareket ritminin atılımlarını taşıyan biçimler arasında düzenin dağılmasını önleyen bir iç karkas oluşturmasıdır. Serbestçe dağıtılmış ve yığılmış gibi görünen renk parçalarını çekici bir gerilime kavuşturan sistemini böyle kurmuştur. Görele, Paris'te bulunduğu yıllarda FOVİZM'den etkilenerek çalışmış, daha sonra Dışavurumcu bir anlatıma yönelerek 1940'larda *Sanatçının Eşi* (1946) ve *İdil Biret* (1947) gibi portre çalışmalarıyla *Heybeli Plaj Yolu* (1940), *Kurtuluş'ta Babar* (1947), *Fırtına* (İRHM) gibi manzaralar gerçekleştirmiştir. 1950'lerin sonuna doğru görülen stilizasyon eğilimi sanatçıyı 1960'larda soyuta yöneltmiş ve Görele bu yıllarda aşırı stilize portrelerle *Genç Kız* (1966) ve *Mavi Mor* (1966) gibi geometrik-soyut tuvaller üretmiştir. 1970'lerin ortalarında geometrik-soyuttan uzaklaşan sanatçı yeniden figür ve doğa çalışmalarına dönmüştür. 1968'de Çağdaş Türk Ressamları Cemiyeti tarafından "Yılın Sanatçısı" seçilen Görele, [illegible] 41.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde de Başarı Ödülü'nü almıştır.

***S.Tansuğ**, ZR*

**GÖREY, İhap Hulusi** (1898, Kahire-1986, İstanbul)
Türk grafik tasarımcı.
Türkiye'de Batılı anlamda AFİŞ üreten ve meslek eğitimi görmüş ilk afiş tasarımcısı olarak tanınır.

1920-25 arasında Münih'te Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda eğitim gören İhap Hulusi, daha öğrenciyken yaptığı işlerle 1923'te İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde ilk kişisel sergisini açmış; 1925'te yurda dönmüştür. Grafik tasarımın başka alanlarında da işler üretmesine karşın, özellikle Türk afiş tasarımının öncüsü olarak nitelenen İhap Hulusi, Türkiye'de grafik sanatların bilinmediği dönemlerde (→GRAFİK TASARIM, Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi), kısır bir ortamda kendini kabul ettirerek 1960'lara kadar bu alandaki tek isim olmuştur. Ünlü Alman tasarımcı Ludwig Hohlwein'in etkisinde kalarak onun üslubunu kendi işlerine aktarmış, imzasız bile tanınacak kadar kişilikli bir üslupta ürünler vermiştir. Daha çok halktan kişilerin fotoğraflarından yararlanarak ya da bugün hâlâ kullanılan Kulüp Rakısı etiketinde olduğu gibi, aile ve dost çevresindekileri resimleyerek gerçekçi anlamda ve genellikle bir iki rengin tonlarıyla işler üreten İhap Hulusi daha çok devlet kuruluşları için çalışmıştır. Özellikle Tekel ürünleri için tasarladığı etiketler, T.İş Bankası ve Ziraat Bankası afişleri, Milli Piyango bilet tasarımları en bilinen ve koleksiyon değeri taşıyan işleridir. Latin harflerinin kabul edilmesinden sonra basılan ve Atatürk'le manevi kızı Ülkü'yü kara tahta önünde gösteren ilk *Alfabe*'nin kapak resimlemesini de İhap Hulusi yapmıştır. İlk profesyonel sergisini 1966'da İstanbul'da Şişli Terakki Lisesi salonlarında açan İhap Hulusi'ye 1975'te Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nca onur belgesi verilmiş; 1978'de Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun onur üyesi seçilmiş ve kuruluşun sergilerinde adına özel afiş ödülü konmuştur.

*Y.Altıntaş*

**GÖREY, Yavuz** (1912, Cenevre-1995, İstanbul)
Türk heykelci.
Özellikle Atatürk heykelleri ve anıtlarıyla tanınır.

Grafik sanatçısı İhap Hulusi GÖREY'in kardeşidir. Ortaöğrenimini İstanbul Sainth Joseph ve Galatasaray liselerinde tamamladıktan sonra önce Paris'e, oradan da yükseköğrenim için Belçika'ya gitmiştir. Liege'deki Van Herch Enstitüsü'nde matematik öğrenimi görürken geceleri de Güzel Sanatlar Akademisi'nde desen dersleri almıştır. Aynı yıllarda bir süre Lozan'da mimar Laverriere'nin atölyesinde mimarlık üzerine çalışmış; daha sonra heykelci Kasimir Raymond'un öğrencisi olmuştur. Görey, üç yıl sonra 1941'de Türkiye'ye dönmüş ve eğitimine GSA (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde BELLING'in atölyesinde devam etmiştir. 1943'te mezun olduktan sonra araştırma ve incelemeler yapmak üzere Mısır, Irak, Fransa ve Almanya'ya giden Görey, Emilio Creco (d.1913), ZADKINE, BRANCUSI, George Kolbe (1877-1947) gibi ünlü heykelcilerle tanışarak onların atölyelerinde çalışmıştır. 1958'de Belling'le İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde modelaj (→MODELASYON) ve temel tasarım dersleri vermeye başlamış, 1966'da Belling'in Almanya'ya geri dönmesiyle bu dersleri tek başına sürdürmüştür. Başlangıçta figüratif anlayışta çalışan sanatçı daha sonra soyuta yönelmiştir. Yapıtlarında geometrik-organik, ışık-gölge, dolu-boş gibi karşıtlıklar kullanmıştır. Çok sayıda büst çalışmasının yanı sıra *Dumlupınar Atatürk Anıtı*, İÜ bahçesindeki *Gençlik* [illegible] 955), Burdur *Türk Taribinin Büyük Olayları*



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

*ve Kişileri Anıtı* ile *Erfelek, Çınarcık, Rize Atatürk Anıtları* gibi figüratif anlayışta anıtlarla çok sayıda Atatürk heykeli gerçekleştirmiştir.
*N.Arslan*

## GÖRSEL KAVRAMLAR

İng.*optical concepts*, Fr.*concepts optiques*, Alm.*optische Begriffen*.

Görsel ve mekânsal sanatlar kavramı, sanatçılar, yazarlar ve sanat eğiticileri tarafından kullanılan, "görsel sanatlar", "mekân sanatları", "güzel sanatlar", "endüstri sanatları" ve bunlara bağlı sanatlar olarak çeşitli biçimlerde adlandırılan ve sanatın tüm alanını kuşatmayı amaçlayan sanat tekniğine ilişkin bir terimdir. Sanat eğitiminin terimleri listesine alınan bu kavram güzel ve güzel olmayan, pratik ve pratik olmayan, yararlı ve yararlı olmayan gibi sanat anlayışları arasındaki ayırımdan kaçınmak için yerleştirilmiş olup, "sanat beğenisi", MİMARLIK, HEYKEL, RESİM, ENDÜSTRİ TASARIMI, GRAFİK TASARIM, İÇ MİMARLIK, KENT PLANLAMA, tiyatro sanatı ve sanat tarihi başlıkları altında incelenir. Görsel sanatlardan ayrı düşünülemeyen ve onlara bağlı olarak kullanılan görsel kavramlarsa RENK, ÇİZGİ, ışık, oylum (hacim), MEKÂN, BOYUT, genişlik, derinlik, BİÇİM, hareket ya da hız ve tüm bu kavramlar aracılığıyla görselleştirilmeye çalışılan "zaman"dır. Bunlardan başka yukarıda sayılan kavramların yardımıyla sistemli bir biçime sokulan dolaylı denebilecek görsel sanat ve kavramlar da bale, opera, sinema, tiyatro, genel dans sanatı, televizyon, resim, heykel, iç ve dış mimarlık, gölge oyunlarının tümüyle ses ve ışık oyunları, moda ve defile, mim sanatları ve fotoğraf sanatıdır (→FOTOĞRAFÇILIK).

Görsel kavramlara dayalı olan görsel sanatlar, gerçekliğin görsel olarak kavranan ve nesnel yansılarını veren, alımlayan (*reception*) kişide zihinselliğini ayrıştırıp zenginleştirerek ESTETİK bir yaşantıya götüren tüm sanatsal etkinlik alanlarını kapsar. Bu nedenle görsel sanatlar, gerçeklikteki yalnızca görme duyularına açık görünüşleri ortaya koyar. Görsel sanat ürünleri, edebiyat ve sahne sanatlarından farklı olarak, duraldırlar; kendi dinginlikleri içinde var olurlar. Resimde renk ve renk değerleri, nesnelerin somut çeşitliliğini verir. Buna karşılık heykel sanatı ürünleri, kural olarak, insanın kendisi gibi, üçboyutlu mekân içinde yer alırlar; alımlanmaları daha değişik yöntemlere bağlıdır ve bu arada daha başka görsel sanat türlerine geçme olanağı da vardır (kabartma gibi). Görsel sanatları, bağımsız dallar olan resim, grafik, heykel gibi sanatlarla birlikte fotoğraf, sinema ve mimarlık sanatlarını da içerecek biçimde geniş bir alanda ele almak isteyen anlayışlar yaygındır. Bu durumda tek tek sanat dallarının kendilerine özgü işlevleri belirleyici bir rol oynar. Böylece güzel sanatlar denilen klasik görsel sanat dallarından, biçimce belli bir ürünün kullanım işlevlerine bağlı endüstri tasarımına kadar yayılan geniş bir yelpaze ortaya çıkar. Bununla birlikte tüm görsel sanatlar sistemi içinde klasik türlerin başlıbaşına bir yeri vardır. Görsel sanatlar insanların görsel duyularına etkide bulunur; gerçekte de insanın dış dünyayla kurulan ilintisinde en çok bu duyuların yeri vardır. İnsanın tüm duyusal algılamaları içinde göz organına düşen ağırlık %85'tir. Bu yüzden görsel sanatlar, doğrudan görsel duyular üzerinde etki yapacak biçimde imgesel yansılar, gerçekliğe ilişkin bilgiler ve görüşler getirmeye çalışarak, insanların estetik duyumlarını harekete geçirmeyi, yaşantı ve yargılama gücünü uyandırmayı amaçlar. Görsel sanatlarda, çeşitli maddelerin bilimsel olanaklarıyla bütünler arasında düzen diye söz olunan birlik elde edilmesiyle gerçekleşir (yeşilkilerini araştırma eylemi olarak tanımlanan "biçimleme" (TASARLAMA) kavramının da yeri önemlidir. Görsel sanatlarda, yapıtın oluşumundaki amaç, tasarım, seçeneklerin çözümlenmesi ve seçimi aşamalarıyla diyalektik ilişkileri bulunan ve "biçimlendirme eylemi" olarak tanımlanan "tasarlama" sözcüğü aynı zamanda biçimlendirmenin düşünsel ve eylemsel sürecini de içeren ve anlatan bir sözcük olarak kullanılmaktadır.

Görsel sanatın çeşitlemeleri olan kavramlar arasında OP SANAT, KİNETİK SANAT, POP SANAT ve "optik devinim" gibi kavramlar da bulunur. Çağımızda geniş halk kitlelerinin eğitim ve öğretiminde görsel öğelerden oldukça çok yararlanılmaktadır. Görsel sanatlarda bundan başka mekânın ve içindeki eşyanın tek bakış noktasına göre bir yüzey üstüne çizimi demek olan "derinlik çizimi" (PERSPEKTİF) kavramının da önemli bir yeri vardır. Nesneleri iki boyutlu bir resim düzeyi üstünde derinlikli ve üç boyutlu bir mekân içindelermiş gibi göstermeye çalışan bu teknik, "çizgisel perspektif" ve HAVA PERSPEKTİFİ olarak ikiye ayrılır. Çizgisel perspektif geometrik bir sisteme dayanır. Yuvarlak tabanı önde olan yatık bir koninin ufuk çizgisine doğru bir tek nokta haline gelen tepesi görsel derinliği sağlar. Hava perspektifiyse böyle bir geometrik sisteme değil, renk ve ton ayırımlarına dayanır. Soluk ve soğuk renkler geri planda kullanılır; ön plana doğruysa renkler sıcaklaşır ve ayrıntılar yönünden çoğalıp zenginleşir. Görsel sanatlarla ışık ve görme fenomenlerinin incelenmesi demek olan "optik bilimi" arasında sıkı bir ilinti vardır. Nesnel gerçeklikle algılamanın doğal yapısı arasında olduğu gibi, sanat ve optik arasında da bir ilişki bulunmaktadır. Optik kavramının temelinde de *camera obscura* (karanlık kutu) vardır. Bir cismin resmini kağıda yansıtan bu kutu, özellikle topolojik ayrıntıları (uzaysal ve mekânsal boyutların farklılıklarını veren ayrıntılar), çizimde açık bir biçimde verebilen mekanik bir ortamdır. 16.yy'da bulunan *camera obscura*, karanlık bir kutuda düzenlenmiş merceklerden ya da aynalardan oluşur. Merceklerce görülen manzara, aynalar aracılığıyla bir kağıt parçasının üstüne yansıtılır ve çizimciler de bu yansıyan biçimin kenarlarını çizerek istenen resmi elde ederler. CANALETTO'nun bu yöntemi ilk kullananlardan biri olduğu bilinmektedir. İtalyan baskı sanatçısı Luca Carlevaris de (1665-1731) bu yöntemden yararlanmıştır.

19.yy'da Fransız kimyacı Eugène Chevreul (1786-1889), birçok doğal maddeyi inceleyerek bunlardan çeşitli boya maddeleri ayırmış, hematoksilin, kuvarsitin, luteolin vb boya maddeleri bulmuştur. 1812'de indigonun elde edilmesini sağlayan Chevreul, dokuma fabrikası Gobelins'de boyama işleri müdürü olduğu sıralarda renk karşıtlıklarının elde edilmesi için gerekli koşulları incelemiş; ayrıca renklerin standartlaştırılması amacıyla bilimsel çalışmalar yaparak 1442 ayrı ton saptamıştır. Chevreul'ün renklerle ilgili yaptığı araştırmalar, DOKUMA endüstrisinde BOYA üretimi ve renk seçiminde önemli kolaylıklar getirdiği gibi sanat çevrelerini de etkilemiştir. 1880'lerden başlayarak resimde, doğadaki renkleri ışık tayfındaki saf renklere ayrıştırmaya çalışan bilimsel YENİ-İZLENİMCİLİK, Chevreul'ün çalışmalarından esinlenmiş, bu akımın öncülerinden SEURAT ve SIGNAC, 1886'da birçok ressamla birlikte açtıkları bir sergide bu noktayı özellikle vurgulamışlardır. Yeni-İzlenimcilik'in renk kuramına göre, yeşil gibi ikinci dereceden daha parlak renkler elde etmek olasıdır; bu, birinci derecedeki renklerin her ikisinin bir lekeler di-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

li elde etmek için sarı ve mavinin karıştırılması durumunda olduğu gibi). Sarı ve mavi lekeler biraraya getirilir, ama tam olarak karıştırılmaz. Böylece izleyicinin gözünde karışık renkler resimden belli bir uzaklıkta, paletteki karıştırılışından daha parlak ve açık bir yeşil verir. Yeni-İzlenimciler bu nedenle resimlerini tümüyle küçük renk noktaları ve benekleriyle yapmışlardır (Noktacılık); tayfın renkleri ya salt olarak kullanılmış ya da yalnız beyazla karıştırılmıştır. Bu sanatçılar renk lekesini resmin boyutuna ve izlendiği uzaklığa göre değiştirirler. Renk karışımı böylece izleyenin gözünde uzaklıkla ilgili olarak değişiklikler gösterir. Bu nedenle de çoğu kez Yeni-İzlenimciler bu yöntemi Noktacılık yerine DİVİZYONİZM olarak adlandırmışlardır. İzlenimciler bir ya da daha çok renk tonunu üst üste koyarak değişik bir teknik geliştirmişler, böylece kullandıkları renklerin daha parlak olmasını sağlamışlardır. Doğada siyah rengin bulunmadığını savunan bu sanatçıların yapıtlarındaki optik grilikler de bu yolla elde edilmiştir.

Görsel sanat ve kavramlar henüz tam yerleşmiş olmamakla birlikte, klasik ve modern sanat sınıflandırmaları arasında ön planda yer alırlar. Bunun nedeni, görsel sanatların aslında öteki tüm sanat dallarını toplayıcı ve biraraya getirici bir niteliğe sahip olmasında bulunabilir. Sanatları çok farklı biçimlerde sınıflandırmak olasıdır, ama bütün bu sınıflamalar yapay niteliktedir. Onlar arasında kesin bir önceleme de söz konusu olamaz. Çünkü bir sanat yapıtı, her şeyden önce, nesnelleşmiş bir güzellik bütünlüğüne yönelmeyi amaçlar. Örnekle, mekânı düzenleme sanatı olan mimarlık, bir düşünce yapısının, bir tasarımın mekâna izdüşürülmesinden başka bir şey değildir. Var oluş denen süreç de mekânsal olduğuna göre, mimarlık başta olmak üzere pek çok sanat dalı, heykel, grafik sanatları, sinema, resim, müzik, dans sanatları, tüm iç ve dış dekoratif sanatlar, fotoğraf, oyma ve baskıcılık gibi sanat dalları çeşitli öğelerin birleşmesinden oluşurlar. Bu bağlamda mekânsal ya da görsel sanatlar "zaman" öğesiyle de kaynaşmıştır. "Zaman" ve "mekân" birbirleriyle sıkı bir ilişki ve bağıntı içindedirler; birlikte bir anlamları vardır. Çağdaş sanat açısından da, "mekân" ve "zaman", düşünsel tasarımlar ya da kategoriler değil, maddenin içinde bulunan nesnel gerçekliklerdir. Evren ve dolayısıyla insan tarafından yansıtılan evrenin mekânsal görüntüleri, "mekân-zaman-madde-ışık" somutluğunun bir bütünlüğü olarak belirir. ***N.Bozkurt***

GÖRSEL SANATLAR = **GÜZEL SANATLAR**

**GÖRÜNÜŞ**

İng.*elevation*, Fr.*élévation*, Alm.*Ansicht*.

Bir yapıyı ya da herhangi bir nesneyi geometrik ve düşey izdüşümüyle gösteren ölçekli çizim. Eğrisel çizgiler yardımıyla elde edilen perspektif görünüş, derinliklerin de ifade edilmesine olanak verir.

GÖSTERGEBİLİM → **MİMARLIKTA GÖSTERGEBİLİM**

**GÖSTERİ SANATI**

"Performans (İng.*performance*) Sanatı" da denir. Bazı kaynaklarda Gösteri Sanatı, OLUŞUMLAR ve VÜCUT SANATI ayrı başlıklarla belirlenirken, bazılarında üçü de Gösteri Sanatı başlığı altında toplanmaktadır. Gösteri Sanatı, her şeyden önce bir gösteri ya da bir olay düzenlemenin yanı sıra başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi; sahne olsun ya da olmasın, herhangi bir şeyin sahnelenmesidir. Gösteri Sanatı'nda sanatçı belirlediği kavram ile vardır ve olay tümüyle önceden planlanmış bir eylemdir. Ancak, kitleye yönelik bir eylem olduğundan, sonuçları her zaman tahmin edilemez ve yönlendirilemez. Gösteri Sanatı her durumda bir topluluk gerektirir; olayın en önemli yönü de budur. Sanatın nesnesi sanatçının kendisi (özne) ya da onun tarafından belirlenmiş bir başka kişi ya da gruptur. Gösteri'de her yer sahne olabilir, önemli olan dikkati çekebilmesidir. Sanatçı belirlediği bu ortamda (açık ya da kapalı alan, galeri, sokak vb), topluluk önünde, olayı gösteriye dönüştürerek biçimlendirir. Elvis Presley gibi Rock şarkıcıları, ardından Beatles, toplulukları ayaklandıran davranışlarıyla ilk gerçek gösteri sanatçıları sayılabilirler. Gösteri Sanatı bu özellikleriyle provası ve tekrarı olmayan, ayrıca yaşama en yakın olan sanat biçimidir. 1960'lı yıllarda FLUXUS ile etkinlik kazanan bu sanat biçimi 1970'li yıllarda geniş bir sanatsal harekete dönüşmüştür. 1960 ve 70'lerin gösterilerinde sanatçının kendi vücuduna karşı olan aşırı ilgisi söz konusudur ve oluşan görüntüler çoğu kez ayna aracılığıyla yansıtılırken, zamanla monitör ve video filmi (→VİDEO SANATI) gösterilerin değişmez araçları olmuştur. Gösteri Sanatı'nın ilgi alanı 1980'lerde iyice çeşitlenmiş, 1990'larda ise tümüyle medyalaştırılmıştır.

1960'larda Japon Gutai Grubu ve Avrupa kökenli Fluxus'ta gösterinin çok özel bir yeri vardır. Yapıcı bir tavrı olan Fluxus, dönüştürmek ve yaratmak ilkeleri üzerine kurulmuş; yıkım ve şiddet olayları karışımı gösterilerini açık havada sergilemiş ve izleyiciyi şok etmeyi amaçlamıştır. Grup üyelerinin yapmak istediği, izleyicinin bütün duygularını uyandırarak, onun çevresini ve dünyayı daha iyi algılayıp yorumlamasını sağlamaktır. Avusturyalı Otto Muehl (d.1935), insan ve doğa arasındaki ilişki ile toplumsal sistemler için, kitlelerin katılımını sağlayan gösteriler düzenlemiştir. Alman Franz Erhard Walther (d.1939), gösteriye katılanları boş bir odaya sokup, ellerine verdiği büyük kumaşları biçimlendirmelerini istemiş, böylece daha önce edilgen olan izleyici üretici durumuna geçmiştir. Bu tür gösterilerde önemli olan nesne ya da nesne yerine geçen insan değil, kişilerin eylemleridir. OLDENBURG, sanatla yaşam arasında birtakım durumlar yaratıp, çok çeşitli şeylerin satıldığı bir dükkânda düzenlediği *Dükkân Günleri* adlı gösteride satış olayını ve pazarlığı sergilemiştir. Aralarında Günter Brus (d.1938), Muehl ve Hermann Nitsh'in (d.1938) bulunduğu bir grup sanatçı, içinde bağırsaklar, kan ve çıplak vücutlar bulunan vahşi ve erotik gösteriler hazırlamışlardır. Vücut Sanatı, bu anlamda Gösteri Sanatı'nın bir ilerki aşamasıdır; çünkü sanatın nesnesi yalnızca sanatçının vücududur.

Gösterileri kendi kendine zarar verme gibi eylemler içeren Chris Burden (d.1946) *Atış* adlı gösterisinde kendini, 5m uzaklıkta duran bir arkadaşına 22 kalibrelik silahla kolundan vurdurmuştur. Avusturyalı Mike Parr ise, gövdesine canlı bir balık dikerek kendini sanat yapıtı olarak tanıtmıştır. İngiltere'de Stuart Brisley (d.1933) rahatsız edici, hatta nefret uyandıran durumlar yaratmış; örneğin, bir küvet dolusu çürümüş, kokuşmuş etin içine girip bir saat kalmıştır. Karizmatik kişiliğiyle mevcut düzenin karşısına "Şaman" rolünde çıkan Alman BEUYS, kendini, ölü tavşanları ya da vahşi bir çakalı gösterilerinin ana malzemesi olarak kullanmıştır. ABD'li Barry le Va (d.1941), vücudunu taş bir duvara fırlatırken; D.OPPENHEIM, güneş yanığı tenini sanat yapıtı olarak sunmuştur. ABD'li ACCONCI ve PAIK ile Alman Wolf Vostell (d.1932) kimi gösterilerinde video ve monitörden yararlanmışlardır. İngiliz Gilbert (Gilbert Proersch; d.1943) ve George



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

(George Passmore; d.1942) kendilerini "en güzel hareket eden, büyüleyen, ciddi sanat yapıtları", yaşayan heykeller olarak tanımlamışlar; tunç rengine boyanmış derileri ve ellerindeki bastonlarla, sahnede günün popüler şarkılarını seslendirmişlerdir. Sanatçısının bir çatıdan düştüğü ya da bisiklet süren bir kişinin kanala yuvarlandığı "düşüş" filmleri ile tanınan NAUMAN'da olduğu gibi, video kaydını zorunlu kılan gösteriler de vardır. Fransız Roland Baladi ise, izleyicinin tepkilerini inceleyebilmek için kapalı devre televizyon sisteminden yararlanmıştır. Tüm örneklerde görüldüğü gibi, Gösteri Sanatı da KAVRAMSAL SANAT gibi kapitalist sistemin sanat yapıtını meta durumuna getiren anlayışına bir tepkidir ve eylemlerin amacı müzelerde koruma altına alınıp elden ele dolaşamayacak bir sanat türü aracılığıyla çok daha geniş kitlelere, sokaktaki insana ulaşabilmektedir.

Türkiye'de Oluşumlar'ın ya da Gösteri Sanatı'nın ilk örnekleri 1960'lı yıllarda İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) konuk öğretim üyesi olarak bulunan Alman sanatçıların yaptıkları gösterilere dayanırsa da, daha büyük kitlelere ulaşan gösteriler arasında, 1989'da Hanna Frenzel'in İstanbul'da yaptığı gösteri, 1992'de Adnan Tönel'in *Oku Oku* ve *DADA* adlı gösterileri, Christine Brodbeck ve Lale Çavuldur'un *Mekânın Sınırlarını Çizme Bozma Oyunu* başlıklı gösterileri yer almaktadır.
1847, 2169. ***N.Özayten***

GÖVDE SANATI (*Body Art*) = **VÜCUT SANATI**

**GÖZ ALDATIMI**
İng., Alm., Fr.*trompe l'œil*.
Güzel sanatlarda, nesneleri, gözü aldatacak denli gerçeğe uygun betimleme yöntemi. YANILSAMA'nın en üst düzeyidir. Genellikle derinliği az olan resim ya da alçak kabartmalarda başarıyla uygulanır. PERSPEKTİF derinliği olmayan kompozisyonlarda, resim düzlemine yakın betimlenen bir panoya iliştirilmiş zarf, pul ya da oyun kartı gibi derinliği bulunmayan nesneler, göz aldatımının en canlı örnekleridir. Derinliği daha fazla olan nesnelerin betimlenmesinde genellikle göz paralaksın yokluğunu daha çabuk farkettiğinden, göz aldatımı o denli başarılı olmaz. Yunan ressam ve heykelcilerin bazı yapıtları göz aldatımı örnekleridir. Örneğin, Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), MYRON'un *İnek Heykeli*'nin hayvan sürülerini çekecek kadar canlı olduğunu, ZEUKSİS'in betimlediği üzümlerin de kuşlar tarafından yenmek istendiğini anlatır. RÖNESANS dönemindeyse VASARI'ye göre GIOTTO, gençliğinde, ustası CIMABUE'nin yaptığı bir figürün burnuna bir sinek kondurmuştur. *Z.Rona*

GÖZ NOKTASI → **PERSPEKTİF**

GÖZ PENCERE → **PENCERE**

**GÖZLÜKULE**
İçel'de TARSUS'un güneybatısında büyük bir höyüktür. 1934-39 arasında ve 1947-48'de Hetty Goldman (1881-1972) tarafından kazılmış; höyükteki yerleşmenin Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) başlayıp BİZANS dönemine değin sürdüğü saptanmıştır.

Gözlükule Neolitik yerleşmesi YÜMÜKTEPE'deki aynı zamana ait yerleşmeye benzemektedir. Bu döneme ait yapı kalıntıları olarak sıvalı duvar parçaları, toprak tabanlar bulunmuştur. Ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK koyu yüzlü, AÇKI'lı (perdahlı) mal olarak tanımlanan, el yapımı, yüzeyleri siyah, gri, kırmızı renkte kaplardır. Bazılarının üstünde turnak bezeme görülür. Ayrıca OBSİDYEN'den (doğal cam) aletler, silah olarak ok ve küçük mızrak uçları bulunmuştur. Kalkolitik Çağ'da MEZOPOTAMYA'da olduğu gibi, İlk Kalkolitik Çağ'a ait Halaf kültürü ve Orta Kalkolitik'e ait Obeyd kültürünün varlığı saptanmış; bu dönemlere ait üst üste tabanlar, ocaklar ele geçmiştir. Halaf ve Obeyd çanak-çömleğinin yanı sıra Gözlükule'ye özgü açık renk zemin üstüne kırmızı ya da kahverengi ince çizgili kaplar da vardır. Höyüğün yamaçlarında bulunan mezarlar Kalkolitik'ten İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) geçiş dönemine aittir. İçlerinde ölü armağanları olarak ince yapım käseler ve çömlekler ele geçmiştir.

İlk Tunç'a ait tabakalar bölgenin kronolojisinin oluşturulmasında önemli rol oynayan, kesintisiz olarak izlenebilinen tabakalardır. İlk Tunç I'e ait yapı kalıntıları dörtgen planlı, taş ve kerpiç duvarlı, içlerinde ocak, fırın ve sekilerin bulunduğu evler ve bunlar arasında düzgün sokaklardır. Bu çağın çanak-çömleği Son Kalkolitik'inkilere benzer; ayrıca ince yapım kaplar da bulunmuştur. İlk Tunç II, A-C olmak üzere üç evrelidir. A-B evresinin bir yangınla son bulduğu saptanmıştır. IIC evresinde yerleşme değişikliğe uğramış, surla çevrili bir kent görünümünü almıştır. Sur, "testere dişi" denen biçimdedir. Girintili çıkıntılı bir dış duvarla, içteki ikinci bir duvardan oluşan bu sur sistemi TROİA'da da görülmüştür. Dörtgen planlı bir ana oda çevresinde bir ya da iki yan odadan oluşan ve ön avluları bulunan evler, aralarında da sokaklar saptanmıştır. Ele geçen çanak-çömlekte Suriye etkileri görülmüştür; ayrıca saklı astar bezemeli çanak-çömlek de vardır. İlk Tunç III'e ait yapı kalıntıları gene sokaklar boyunca dizilmiş bir ya da iki odalı evlerdir. Ele geçen çanak-çömlekte Batı Anadolu'da bulunanlarla benzerlik gösteren bazı yeni biçimler vardır. Orta Tunç Çağı, ASUR Ticaret Kolonileri'nin ilk dönemi olarak bilinir. Gözlükule'deki Orta Tunç, mimari sürekliliğin kesilmesiyle sona erer. MÖ 1800-1600'de bu bölgede bağımsız bir krallık olan Kizzuvatna Krallığı vardır. Son Tunç Çağı'ndaysa Gözlükule bir HİTİT yerleşmesidir. Büyük bir SARAY yapısı ve çok sayıda Hitit mühürü (→MÜHÜR) bulunmuştur.
1427, 1428. *S.Kibaroğlu*

GRABAR, İgor → **SANAT DÜNYASI**

GRAF, Urs → **TÖRE RESMİ**

GRAFFITI → **SGRAFFITO**

GRAFFITO = **SGRAFFITO**

**GRAFİK SANATI**
RESİM sanatının bir dalı olan ÖZGÜN BASKI sanatları (TAŞ BASKI, ELEK BASKI, AĞAÇ BASKI, LİNOL BASKI vb), resmin bir zemine kazınarak çizilmesi nedeniyle, Almanca *Graphishe Kunst* (grafik sanatı) deyimiyle ifade edilmiştir (İng.*graphic art*, Fr.*art graphique*). Endüstri Devrimi'yle birlikte gündeme gelen İŞLEV le ESTETİK'in birleştiği TASARIM kavramı, "grafik tasarım" deyiminin doğmasına neden olmuştur. Dolayısıyla grafik sanatı, baskı sanatlarını tanımlarken; "görsel iletişim tasarımı" olarak da adlandırılan grafik tasarım, işlev ve estetiği birleştirerek kitlelerle iletişim kurmayı sağlayan, yazı ve resmin birarada kullanıldığı görsel anlatım dilini tanımlamaktadır (→GRAFİK TASARIM). *D.Bektaş*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

## GRAFİK TASARIM

İng.*graphic design*, Fr.*design graphique*, Alm. *Gebrauchsgrafik*.

"Görsel iletişim tasarımı" da denir. Grafik tasarım, bir mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini, GÜZEL SANATLAR'ın estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirir. Farklı dilleri konuşan insanlar arasında ortak bir iletişim dili kurmak açısından çok önemli bir işlevi olan bu TASARIM dalı, iletişim medyalarına paralel olarak, her geçen gün daha büyük oranda insanın yaşamında yer almaya başlamış, günümüzde ise dünyayı saran iletişim ağı ortamında artık çağdaş dünyanın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Grafik tasarımcının da, tüm tasarım dallarında olduğu gibi, ESTETİK'le İŞLEV'i biraraya getirirken estetik elemanları amacı doğrultusunda kullanıp, kitleyle iletişim kurmak için, işlevi daima önde tutması, tasarımcının SANATÇI'yla olan farkını ve sanatçı kadar özgür bir ortama sahip olmadığını gösteren başlıca özelliktir. Grafik tasarımcı, zaman zaman yaratıcı niteliklerini ön plana çıkarmakta daha özgür bir ortama sahip olsa bile, daima kitleyle etkili bir iletişim kurmanın yollarını arayıp bulmak zorundadır. Bu iletişimi kurarken, içeriğin görsel anlatıma tam olarak aktarılması, görsel anlatımda hedef kitleyle kurulan anlatım dilinin doğru seçilmesi, görsel imajın dikkati çekebilmesi ve akılda yer etmesi, gözönüne alınması gereken önemli unsurlardır. Görsel imajın ve dolayısıyla mesajın izleyicinin aklında yer etmesini sağlamak için tasarımcı, bazan espri unsuruna başvururken, bazan da çeşitli sanat hareketlerinin görsel anlatım niteliklerinden yararlanarak, Gerçeküstücülük'ün izleyicide şok etkisi yaratan mantık dışı unsurları yeni bir gerçeklik bağlamında birarada kullanma yöntemi gibi, farklı anlatım yollarına başvurur. Grafik tasarımcı, bir mesajı hedef kitleye iletirken yerine göre, bir kişi ya da kuruluşun kimliğini tanımlayan AMBLEM; kişi, kurum, ürün ya da hizmetin ismi olan harf dizisi, sözcük ya da sözcük dizisinin amblem niteliğinde tasarlanması anlamına gelen *logotype;* kitleye duyuru işlevini yerine getiren ve herkesin görebileceği bir yere asılan AFİŞ; basın yoluyla bilgilendirmek üzere basın ilanı (dergi ilanı, gazete ilanı); *billboard* (büyük boy kentsel afiş); kişi ya da kurumu tanımlayan basılı kağıt (antetli kağıt, zarf, kartvizit, fatura); dergi ve kitap tasarımı, takvim, davetiye, tebrik kartı, pul, *direct-mail* (mektupla duyuru), TV-filmi, ürün tanıtımı için etiket ve ambalaj vb unsurların tasarımını yaparak tüm kitle iletişim alanlarında etkinlik gösterir.

***Tarihsel Gelişim:***

Topluluk halinde yaşayan insanlar için kaçınılmaz bir gereksinim olan iletişim, mağara duvarlarına çizilen resim ve işaretlerle başlamıştır (→DUVAR RESMİ); bu nedenle grafik tasarım insanlık tarihi kadar eskidir. Tarih boyunca sayısız kitle iletişim gereksinimi için grafik tasarıma başvurulmuş, ancak günümüzde tarif edildiği gibi bilinçli bir tasarım ekinliğine dönüşmesi 19.yy sonu ve 20.yy başında oluşan sanat hareketleriyle mümkün olmuştur. 19.yy sonunda meydana gelen Endüstri Devrimi'nin getirdiği teknolojik gelişme, mevcut toplumsal yaşamda büyük bunalımlara yol açmış, makine çağı el sanatlarının sosyal işlevini dışlamış, seriimalat ürünü niteliksiz ürünler ortama hâkim olmuş, insanın maddi yaşamıyla manevi gereksinimleri arasında bir uçurum yaratmıştı. Tasarım kavramının (MİMARLIK, İÇ MİMARLIK, ENDÜSTRİ TASARIMI ve grafik tasarımı bugünkü anlamda kabul edilmesi, söz konusu sorunla bir yönüyle uğraşmak üzere, insanın doğal çevresiyle olan eski bütünlüğünü yeniden kurma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tasarım süreciyle, işlev ve estetiğin birleştirilmesi, kentsel yaşamın niteliksel değerlerine katkılarda bulunulması amaçlanmıştır. Bu arayış içinde bazı sanatçılar tarihselci bir tutumla ortaçağ anlayışına yönelerek sanat ve el sanatları birliğini yeniden kurmayı denemiş, bazıları da geleneksel tutuma karşı çıkıp yeniliği savunarak estetikle işlevi birleştirmiştir. Bu hareketlerin tasarım sürecini başlatması ve teknolojinin basılacak malzemeyi çok ucuza mal etmesi, kitle iletişim çağını açmış ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını hazırlamıştır. Modern sanat hareketlerinin de ilk tohumlarının atıldığı bu dönemden başlayarak grafik tasarım, görsel anlatım yoluyla kurulan kitlesel iletişimin başlıca unsuru olmuştur.

***Arts and Crafts Hareketi:*** "Sanatlar ve el sanatları" anlamına gelen ARTS AND CRAFTS, 19.yy sonuna doğru (1850-1910) Endüstri Devrimi'nin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğmuştur. Hareketin önderi olan W.MORRIS, Victoria döneminin ucuz ve kötü seri üretim ürünlerinin niteliksizliğini vurgulayarak tasarımın gerekliliğine ve el sanatlarına dönüşü savunmuştur. Morris, Arts and Crafts'ın felsefesine ilham kaynağı olan yazar ve sanatçı RUSKIN'in düşüncelerini sanat ve tasarım yoluyla gerçekleştirmeyi amaçlamış, ortaçağda üretilmiş olan kitap ve harf tasarımlarını inceleyerek yeni ürünler ortaya koymuştur. Gotik harfleri (→KALİGRAFİ) inceleyerek yarattığı *Golden, Troy* ve *Chaucer* harf karakterleri, bu tarz harflere yeniden ilgi duyulmasına yol açmış, Avrupa ve Amerika'da da benzer tasarımların gerçekleştirilmesiyle, baskı sistemleri için elverişli harf karakteri çeşitlerinin çoğalmasını sağlamıştır. Morris, kitap tasarımının bir sanat haline gelmesine yol açan kitapları, kendi kurduğu basımevi Kelmscott'ta elde yapılmış kağıtlar üstüne çok büyük bir özenle el tezgâhlarında basıp, yine elde oyulmuş tahta kalıplarla inisiyal (yazının ilk kelimesindeki başharfin illüstratif tasarımı) ve sayfaları çevreleyen bordürler kullanarak hazırlamıştır. Ortaçağ el yazması kitaplarını (→KİTAP BEZEME) çağrıştıran bu kitaplardan *The Work of Geoffrey Chaucer* (1896; Geoffrey Chaucer'ın İşleri) en ünlü olanıdır. Morris'in, el sanatları ve malzemenin değerini anlayarak onu kullanmaya ağırlık vermesi, daha sonra Modernizm ve özellikle BAUHAUS okulu tarafından benimsenmiş, UYGULAMALI SANATLAR'ın güzel sanatlarla aynı değerde görülmesine ve gündelik kültürün tasarımını kendine meslek edinen sanatçı-tasarımcı tipinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

***Art Nouveau:*** Çağ dönümü olarak adlandırılan 1890-1910 arasında süren ve tüm tasarım disiplinlerini etkileyen ART NOUVEAU akımı, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerin egemen olduğu uluslararası nitelikte dekoratif bir üsluptur. Ülkelere göre farklılıklar göstermekle birlikte, temelde karşı çıkmayı ve değiştirmeyi amaçlayan bir tasarım devrimi niteliği taşır. Art Nouveau'nun esin kaynaklarını, Kelt bezemeleri, ROKOKO üslubu, Arts and Crafts hareketi, ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın resimleri ve özellikle Avrupa ve Uzakdoğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla yeni bir sanat anlayışı olarak beliren Japon dekoratif tasarımları ve AĞAÇ BASKI'ları oluşturur. Tasarımda TARİHSELCİLİK'e karşı çıkarak yeniliği savunan Art Nouveau, biçim ve çizgileri doğadan kopya etmeden, çoğunlukla yeniden yarattığı için gelecekteki SOYUT SANAT'a zemin hazırlamış ve Modernizm'in ilk evresini başlatmıştır. Art Nouveau'nun grafik tasarım-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

cıları, ticari baskı yöntemlerinin ilerlemesiyle ortaya çıkan uygulamalı sanat tekniklerini benimserken kitlesel iletişimin görsel niteliğini büyük oranda yükseltmişlerdir.

FRANSA'da Art Nouveau özellikle afişin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuş; Jules Chéret (1836-1933), Eugène-Samuel Grasset (1841-1917), TOULOUSE-LAUTREC ve MUCHA bu yönde başlıca çalışmaları gerçekleştiren ve öncülük yapan sanatçılar olmuşlardır. Chéret afişlerinde Parisliler'in yaşama sevincini ve büyük kentin atmosferini yansıtırken, Grasset tarihselci bir yaklaşımla ortaçağ ve egzotik Doğu sanatına duyduğu eğilimi yapıtlarına taşımış; afişin babası kabul edilen Lautrec ise, keskin gözlem gücüyle Paris'in gece yaşamının perde arkasını, derinlemesine insan manzaraları çizerek yansıtmıştır. Lautrec'in afişleri, afiş tasarımının ölçütleri haline gelmiş, hiçbir tasarımcı yazı ile resmi bir bütün olarak kullanabilme konusunda Lautrec kadar başarılı olamamıştır. Dönemin ünlü sanatçılarından Çek asıllı Mucha 1895-1900 arasında Art Nouveau'ya en geniş kapsamlı ifadesini kazandırmış, Moravya halk sanatı ve BİZANS mozaiklerinden izler taşıyan çalışmalarıyla ayrı bir üslup oluşturmuştur.

İNGİLTERE'de özellikle grafik ve İLLÜSTRASYON dallarında etkili olan Art Nouveau'nun niteliklerini belirleyen en önemli sanatçı, Ön-Raffaellocular'a ve W.Morris hareketinin düşüncelerine büyük hayranlık duyan BEARDSLEY olmuştur. Sanatçının, daha sonra Art Nouveau'nun başyapıtları olarak kabul edilecek olan Thomas Malory'nin *Le Morte Darthur* (1893; *Arthur'un Ölümü*, 1948) adlı kitabının resimlemeleri, düşsel ve abartılı bir uzunlukta tasarlanmış insan figürleri ve siyah lekelerin kontrast nitelikli vurgularıyla, Japon ağaç baskıları ve W.Morris üslubunun bir bileşkesini oluşturmuş, 1893'te tüm Avrupa'da okunan *The Studio* adlı derginin ilk sayısında yayımlanarak mevcut sanat ortamını büyük oranda etkilemiştir. İngiltere'de modern anlamdaki afiş tasarımının örneklerini "The Beggarstaff's" (Beggarstaff'lar) takma adını kullanan iki tasarımcı verirken, ressam Dudley Hardy de (1866-1912) afiş ve reklam tasarımını yegleyerek Fransız afişinin niteliklerini İngiliz afiş tasarımına taşımıştır. Beardsley'den etkilenen ve Dört Mac'ler (*The Four Macs*) olarak adlandırılan, MACKINTOSH, Herbert McNair (1868-1955), Margaret (1865-1933) ve Frances (1874-1921) Macdonald'ın oluşturduğu bir grup İskoçyalı tasarımcı ise Glasgow okulunu kurarak Avrupa'da özellikle Avusturya'da büyük beğeni uyandırıp etkili olmuşlar; ince uzun dikdörtgenlere karşıt olarak ovaller, daireler ve yaylar kullanarak karakteristik bir görsel üslup yaratmışlardır.

Amerika'da (→ABD) Art Nouveau, İngiltere ve Paris'te eğitim gören sanatçıların Amerika'ya göç etmeleriyle yaygınlık kazanmış ve üslubun ülkedeki en ünlü grafik tasarımcısı Will Bradley (1868-1962) olmuştur. Bradley, Morris, Beardsley ve Fransız tasarımcı Chéret'den etkilenerek afiş, illüstrasyon, kitap tasarımı ve basımı ile harf karakteri tasarımı gibi birçok konuda ürün vermiştir.

Adını Batı dillerinde "ayrılma" anlamına gelen sözcükten alan SECESSION üslubu (*Wiener-Secession*) AVUSTURYA'da, Viyana Yaratıcı Sanatçılar Birliği'nden (*Künstlerhaus*) yönetimi protesto için ayrılan genç üyeler tarafından oluşturulmuştur. Viyana'da gelişen Art Nouveau'nun bu dalında ürün veren sanatçı ve tasarımcılar, Fransa ve Almanya'da gelişmiş olan çiçek motifli üsluba karşı çıkarak iki boyutlu biçimlerle çalışıp daha fazla yatımlığa yönelmişlerdir. Geliştirdikleri tasarım dili kareler, dikdörtgenler ve dairelerin tekrarı ya da bileşiminden meydana gelirken, kullandıkları geometri organik bir nitelik yansıtır. Bu grubun ünlü temsilcileri arasında Julius Klinger (1876-1950), Alfred Roller (1864-1935), Berthold Löffler (1874-1960) ve Koloman Moser (1868-1918), grafik tasarıma katkılarda bulunan sanatçılardır.

ALMANYA'da Art Nouveau, *Jugendstil* (Gençlik Stili) adını almış, Fransa ve İngiltere'nin büyük oranda etkisi altında kalmakla birlikte geleneksel akademik sanatla bağlarını koparmamıştır. Hareket adını veren ve geniş bir okuyucu kitlesinin izlediği *Jugend* dergisi ise dönemin AVANT-GARDE sanatçılarının grafik ve illüstratif çalışmalarına genel bir bakış getirmiştir. Bu dönemde yetişen en önemli grafik tasarımcı özellikle afişin gelişmesine katkıda bulunan Ludwig Hohlwein (1874-1949) olmuştur. Hohlwein reklamcılığın özüne uygun egzotik motifler ve sert banyoda yıkanıp sert kağıda basılmış fotoğrafları andıran bir üslup yaratmıştır. Dönemin öteki önemli afiş sanatçıları Lucien Bernhard (1883-1972), Julius Gipkens (1883-?), Hans Rudi Erdt (1883-1918), Thomas Theodor Heine (1867-1948) ve BEHRENS'tir. Behrens, 19.yy'ın çiçekli ve dekoratif duygusallığından 20.yy'ın işlevsel geometrik biçimlerine geçişte başlıca rolü oynamış, yenilikçi yaklaşımıyla farklı tasarım dallarında aynı üstün başarıyı göstererek evrensel bir sanatçı kişiliği ortaya koymuştur. AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*) kuruluşunun mimari-ürün-ve grafik tasarımlarını ilk kez ortak bir kimlik yaratarak gerçekleştirmesi, "kurumsal kimliğin babası" unvanını almasına neden olmuştur. Bu tasarımları, güzelliği işlevin yarattığı düşüncesiyle bezemeden uzak, yalın bir yapıda gerçekleştirerek 19.yy anlayışına karşı çıkmış, sanat felsefesini tasarımlarıyla uygulamaya koymuştur. Behrens, tasarım alanını çizgilerle bölerek oluşturduğu geometrik biçimler arasında mimari bir oranlama kurmayı, önde gelen tasarım ilkesi olarak benimsemiştir.

Avrupa'da 20.yy'ın başında sosyal, politik, bilimsel, kültürel ve ekonomik alanda yaşanan büyük karışıklıklar ve değişiklikler, bir yandan büyük bunalımlara yol açarken bir yandan da insanın ve evrenin doğası konusundaki mevcut düşünceleri yıkarak daha somut ama farklı bir dünya görüntüsü yaratmıştır. I. ve II.Dünya savaşlarında yaşanan katliam ise Batı uygarlığının geleneklerine ve kurumlarına duyulan güveni temelinden sarsmıştır. Bu ortamda, Avrupa'nın yozlaşmasına, gelenek ve sosyal düzenine karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana gelmiş, mevcut sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştiren bu hareketler endüstriyel bir dünya için yeni bir "dünya görüşü" yaratmıştır. Söz konusu hareketlerin ifade aracı ise grafik tasarım ve tipografi olmuştur. Yirmi yıl süren bu yenilikler döneminde sanatçı, filozof, şair ve yazarlar hep birlikte, grafik tasarım için tümüyle yeni bir görsel dil yaratmışlardır. Kübizm, Gelecekçilik, Dadacılık, Gerçeküstücülük, De Stijl ve Konstrüktivizm (Yapımcılık), grafik dilin biçimini ve çağımızdaki görsel iletişimi doğrudan etkilemişlerdir.

***Kübizm:*** RESİM sanatının 400 yıllık RÖNESANS geleneğini yıkan KÜBİZM doğadan bağımsız bir tasarım kavramı yaratarak yeni bir sanatsal gelenek ve görme biçimi başlatmıştır. Bu sanat hareketinin dahi sanatçısı İspanyol ressam PICASSO, gözlemleri sonucunda ressamın doğayı temel geometrik biçimlere indirgeyerek görmesi ve çözümlemesi gerektiği düşüncesine varmıştır. Figürlerin geometrik [illegible] dönüştürülerek soyutlanmasıyla insan fi-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

gürünün klasik ölçütleri kırılmış, PERSPEKTİF'in getirdiği mekânsal YANILSAMA iki boyutlu planlara sınırları belirsiz bir değişkenlik vermiştir. Picasso ve yakın çalışma arkadaşı ressam BRAQUE'ın 1912'den başlayarak çalışmalarında ahşap, hasır, mermer gibi malzemeleri temsil eden afiş ya da yazı parçalarından oluşan kağıt KOLAJ elemanları kullanmaya başlamaları, kolajın spontane düzenlemelerle, önceden tasarlanmadan özgür çalışmalar yapmaya olanak verdiğini ortaya çıkarmış, farklı biçimlerde biraraya gelen resimsel öğeler arasında yeni bir gerçekliğin doğmasına neden olmuştur. Kübizm'in yeni bir görsel dil yaratması ve özellikle kolaj tekniğini bulması, 20.yy'daki çağdaş grafik tasarımının gelişim sürecine büyük katkısı olmuş; Kübist ressamlardan LÉGER'nin küre ve koni gibi geometrik elemanları daha da abartarak insan figürünü de renkli kalın boru biçimleriyle betimleyip, figür ve nesneleri piktografik (uluslararası anlaşılır nitelikte tasarlanmış basit grafik simgeler) bir tarzda stilize etmesi, 1920'lerin afiş tasarımcıları için esin kaynağı olmuştur.

***Gelecekçilik:*** GELECEKÇİLİK savaş heyecanını, makine çağını, hızı, modern yaşamı ve devrimi yücelten, burjuva toplumunun geleneklerine, ahlak anlayışına karşı çıkan, tüm yerleşik değerleri yıkmak için çağrıda bulunan devrimci bir sanat hareketidir. Her ne kadar bir edebiyat hareketi olarak başlamışsa da kısa sürede görsel sanatçılar tarafından uyarlanmıştır. İtalyan şair MARINETTI, klasik geleneğe karşı çıkarak şiirdeki tüm edebi kuralları yıkıp tipografik bir devrim gerçekleştirmiş; tipografik elemanları sözel ifadenin görsel simgeleri dışında, kavramları ifade etmek için görsel elemanlar olarak kullanmayı başlatmıştır. Böylece "serbest tipografi" ve "özgürlüğüne kavuşan sözcükler" adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştur. Gelecekçilik, Stéphane Mallarmé'nin *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897; *Zorla Şans Dönmeyecek*, 1985) ve APOLLINAIRE'in *Calligrammes* (1918; Kaligramlar) adlı şiir kitapları gibi Gelecekçi şairlerin ürünleriyle birlikte özellikle tipografik alanda yeni bir görsel anlatım dili yaratmış ve bu dil günümüze kadar gelişerek kullanılagelmiştir.

***Dadacılık:*** I.Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve savaşın anlamsızlığına duyulan nefretten doğan DADACILIK, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, şok etkisi yaratan yöntemlerle alaya alıp teknolojik ilerlemeye körü körüne inanmanın yüzeyselliğini vurgulayarak mevcut toplumun gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerlerini protesto etmiştir. Dadacılık'a göre doğada anlam yoktur, öyleyse sanatta da anlam olmamalıdır. Dadacılar, her türlü sistem ve düzene, hatta sanata karşı olduklarını söylemelerine karşın, çalışmalarıyla Gelecekçilik'in görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir. Yeni bakış açısıyla kural ve dogmalar yıkılmış, bilince yer vermeden şans eseri olarak yapılanın etkinliği anlaşılmıştır. Dadacılar bu yaklaşımları doğrultusunda rastlantıyla bilinçli davranışı birleştirerek yeni bir görsel anlatım biçimi yaratmışlardır. Bu yeni yaklaşımla tipografi geleneksel kısıtlamalarından kurtulmuş, harf biçimleri görsel biçim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tristan Tzara (1896-1963) ve Raoul Hausmann (1886-1977) gibi Dadacı sanatçılar bu anlayışla harf, tipografik malzeme ve görsel işaretlerle kolajlar yaparak gerilim ve kontrast alanları oluşturan tipografiler gerçekleştirmişlerdir. Dada'nın her şeyi inkâr etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratarak görsel iletişim tasarımında kolaj ve FOTOMONTAJ tekniklerinin uygulanmaya başlanmasını sağlamış, Hannah Höch (1889-1978), SCHWITTERS, GROSZ ve kolajı politik anlamda kullanan John Heartfield (1891-1968) örnek yapıtlar ortaya koyarak grafik tasarıma bu yönde öncülük etmişlerdir. Yarattığı yeni anlatım diliyle Dadacılık grafik tasarımın çağdaş anlatım dilinin oluşmasında kilometre taşı sayılan sanat hareketlerinden biri olmuştur.

***Gerçeküstücülük:*** Kökleri Dadacılık'a dayanan ve Paris'te Louis Aragon (1897-1982), Paul Eluard (1895-1952) ve Tristan Tzara gibi yazar ve şairlerin katılımıyla BRETON tarafından 1924'te oluşturulan GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, Sigmund Freud'un incelemekte olduğu sezgi, düş ve bilinçaltı dünyasıyla ilgilenerek, "somut gerçekliğin gerisindeki daha gerçek olan gerçeği" irdelemiştir. Gerçeküstücüler sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmayı amaçlarken, görsel anlatıma yeni bir biçim dili getirmekten çok, konuya ve konunun izleyici üzerinde bırakacağı etkiye önem vermişlerdir. İnsanın toplumsal ve ahlaksal alışkanlıklarından kurtulması halinde sezgi ve duygularına özgürlük kazandırabileceğine inanan Gerçeküstücüler Dadacılar'ın sözcükleri rasgele seçip düzenleyerek, onlara belli bir anlam yüklemeden aralarında anlam etkileşimi kurma yöntemlerini, sözcükleri değil, somut ama birbirleriyle mantıksal ilişkisi olmayan nesneleri biraraya getirerek, çakıştırarak, gizli ya da çok yönlü anlamlar yaratan ya da şok etkisi bırakan görüntüler yaratmak için kullanmışlardır. Bu yöntemle aklın mantığını kaldırıp, somut dünyanın görüntülerini keyfi bir biçimde biraraya getirerek, gerçekliğin yeni bir boyutunu ortaya çıkarıp, bilinçaltının karanlık dünyasını, sürekli gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyalarını görselleştirmişlerdir.

Gerçeküstücü harekete katılan sanatçılardan ERNST 19.yy roman ve kataloglarındaki ağaç baskıları kolaj tekniğiyle birlikte kullanarak, grafik tasarıma uyarlanabilen fantastik illüstratif görüntüler yaratmıştır. Bu hareketin önde gelen sanatçılarından Belçikalı ressam MAGRITTE ise yapıtlarında mantığa uymayan unsurları biraraya getirerek şaşırtıcı bağlantılar kurmuş, kavramsal anlatımıyla gerçek ve yanılsama arasında şiirsel bir diyalog kurarken, birçok görsel iletişim konusuna esin kaynağı olmuştur. İspanyol ressam DALI çalışmalarında başvurduğu bilinçaltı ve düşlerin gerçeküstü dünyasını yansıtırken, grafik tasarımı derinlik izlenimi veren perspektif görüntüleri ve eşzamanlılık kavramına getirdiği görsel anlatım tarzıyla etkilemiştir. Bu akım içinde yer alan ama "Amblemciler" (*Emblematics*) adıyla anılan ve daha farklı bir sanatsal kimlik ortaya koyan MIRÓ ve H.ARP görsel OTOMATİZM'den (bilincin sezgisel akışına bağlı olarak yapılan desen ve kaligrafiler) yararlanarak, bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılmasının örneklerini vermişlerdir. Bu iki sanatçının yarattığı organik biçimler ve açık kompozisyonlar özellikle 1950'lerde grafik tasarımda kullanılmıştır. Gerçeküstücülük'ün soyut kavramları somut görsel imgelerle ifade etmesi, grafik tasarımda da kavramların görsel anlatımla ifade edilmesi sürecinin doğmasına neden olurken, somut unsurların şok etkisi uyandıracak mantık dışı bir bağlamda kullanılması, akılda kalıcılık açısından çok etkili bir unsur olması nedeniyle grafik tasarım tarafından uyarlanmıştır.

***Suprematizm ve Konstrüktivizm:*** 1910-20 arasında Rusya'da yaratıcı sanat alanında yaşanan parlak dönem 20.yy grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde uluslararası boyutta etkili olmuş; Kübizm ve Gelecekçilik düşüncelerini KÜBİK-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kantey.org

GELECEKÇİLİK adı altında birleştiren Rus sanatçılardan sonra 1913'te MALEVİÇ, saf renkler ve temel geometrik biçimlerden oluşan bir resim üslubu geliştirerek SUPREMATİZM'i (nesnesizlik) kurmuştur. 1915'te Petrograd'da (b.St.Petersburg) açılan "Son Gelecekçi Resim Sergisi 0,10"da beyaz zemin üstüne boyanmış siyah bir kareden ibaret olan tablosunu *Sıfır Biçim* adı altında sergileyerek, Kübistler'in sanatta ortaya attıkları aklın soyutlama ve eleme gücünü, yıkma ve yok etme etkinliğine kadar götürmüş; yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp, sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini savunmuştur. Bu resimle, nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine duyduğu inancı simgelemiştir. *Sıfır Biçim*'i yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun simgesi olarak görmüş, insanlık tarihinde nesnelerin mal ve mülk hırsının yok olacağı, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara eşitlik, kardeşlik ve barış getirecek bir çağın habercisi olarak almış ve bu çağa "Suprematizm" (Nesnesiz Dünya) adını vermiştir.

Rus Devrimi'nin sanata toplumsal bir rol vermesi de, ülkedeki "solcu" sanatçıların eski düzene ve tutucu görsel sanatlara karşı çıkarak, 1917'de Bolşevikler'i desteklemek ve dünyayı değiştirmek üzere, kendilerini propagandanın hizmetine adamalarına neden olmuştur. Dört yıl süren bu yeni yaşam biçiminin kurulma çalışmaları sırasında, tüm ülkedeki sanat okullarında reform yapılmış; müzeler inşa edilmiş; ressam, aktör, yazar ve bestecilerin yardımıyla siyasal festivaller düzenlenmiştir. Ancak 1921'de Lenin'in ilan ettiği "yeni ekonomi politika" ile kültür politikasının yönü birdenbire değişince, komünist devlette sanatçının konumunun yeniden tartışma konusu olması, sanatçılar arasında derin bir ideolojik ayrılığın doğmasına neden olmuş; Maleviç ve KANDINSKY gibi bazı sanatçılar sanatın toplumsal gereksinimlerin dışında tutulup, temelde tinsel bir etkinlik olarak kalmasının gerektiğini savunmuşlar; TATLİN ve RODÇENKO önderliğindeki 25 sanatçı ise "Sanat için sanat"ı reddederek, endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlar konularında ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adamışlardır. Yeni yapılanmaya katkıda bulunan bu sanatçılar kendilerini Konstrüktivist (inşa eden, yapımcı) olarak adlandırıp (→YAPIMCILIK), sanatçıyı gereksiz şeyler üretmekten vazgeçip afiş üretmeye çağırmışlardır. Bu görüşü paylaşan sanatçılardan Aleksey Gan (1893-1942) *Konstrüktivizm* (1922) adlı kitabı kaleme alarak Konstrüktivist ideolojiyi ilk kez formüle etme girişiminde bulunmuştur. Gan, Konstrüktivizm'in üç ana ilkesini, mimarlık, DOKU ve KONSTRÜKSİYON olarak belirlemiştir. Mimarlık, komünist ideolojinin görsel biçimle bütünleşmesini; doku, malzemelerin doğasını ve endüstriyel üretimde nasıl kullanıldıklarını; konstrüksiyon ise, yaratıcı süreci simgeleyerek görsel örgütlenmenin kurallarını araştırmaktadır.

Konstrüktivist ideali en iyi kavrayan sanatçı, ressam, mimar ve grafik tasarımcısı El LİSSİTSKİ olmuştur. 1919'da Vitebsk'teki Sanat Okulu'nun başkanlığına getirilen sanatçı, burada ders vermekte olan Maleviç'ten büyük oranda etkilenerek *Proun* (***pro**ekty **u**stanovleniya **n**ovogo* / yeniyi oluşturmak için projeler) adını verdiği bir dizi gerçekleştirmiştir. Maleviç'in tamamen yüzeysel olan resim planlarının tersine El Lissitski *Proun* dizisinde üç boyutlu yanılsamalara yer vermiş ve çalışmalarını resimle mimarlık arasında bir geçiş olarak tanımlamıştır. Bu tanımlama, mimari kavramlarla resim arasında kurduğu sentezi göstermektedir. *Proun* dizisi aynı zamanda, modern resmin [illegible] ve MEKÂN anlayışının tasarım sanatlarına uygulanmasının da örneklerini oluşturmuştur. Lissitski, 1917 Rus Devrimi'ni insanlık için yeni bir başlangıç olarak görmüştür. Ona göre Komünizm ve sosyal mühendislik, yeni bir düzen kuracak, teknoloji toplumun gereksinimlerini karşılayacak ve sanatçı/tasarımcı (Kendini "konstrüktör" olarak adlandırmaktaydı), insanlığa daha verimli bir toplum ve çevre sağlamak için sanatla teknolojiyi birleştirecekti. Bu idealizm, Lissitski'nin grafik tasarım üzerine artan bir ilgiyle eğilmesine neden olmuştur. 1920'de resimlediği *A Suprematist Tale of Two Squares in Six Episodes* (İki Karenin Altı Bölümlü Suprematist Öyküsü) adlı kitap ve daha sonra tasarladığı *Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun* adlı afiş, Suprematizm'in ve *Proun* çalışmalarının grafik tasarıma uygulanmasının en başarılı örneklerini oluşturur. 1923'te şair Vladimir Mayakovski'nin *For the Voice* (Yüksek Sesle Okunmak Üzere) adlı şiir kitabı için yaptığı tasarım, yalnızca tipografik elemanlarla düzenlediği ve bu elemanları bir yandan soyut görsel kompozisyonlar olarak ele alırken, öte yandan iletişimsel işleve cevap vermek üzere kullandığı iki anlamlı bir anlatım sunar. Lissitski, karmaşık iletişim mesajları için de, montaj ve fotomontaj tekniklerine başvurmuş; afişlerde, sayfa ve kapak düzenlemelerinde, baskı unsurlarından kompozisyonlar yaparak fotografik görüntüleri kurgu malzemesi olarak kullanmıştır. Almanya'nın Rus Devrimi ve savaş sonrası ortamında, Doğulu ve Batılı ilerici düşüncelerin buluşma noktası olması nedeniyle, sergiden sonra Lissitski 1921'de Berlin'e yerleşmiş, burada DE STIJL ve Bauhaus sanatçıları kadar Dadacı ve öteki Konstrüktivistler'le de ilişki kurarak, Almanlar'ın mükemmele varan baskı olanakları sayesinde, tipografi konusundaki düşüncelerini kısa zamanda geliştirmiştir. Süprematizm ve Konstrüktivizm düşüncelerinin Batı Avrupa'ya taşınmasında başlıca kaynak olurken, birçok yayında hem yayın yönetmeni hem de tasarımcı olarak görev alması da, daha geniş kitleleri etkilemesine olanak vermiştir.

Konstrüktivizm'in en etkin temsilcilerinden biri olan Rodçenko ise tipografi, montaj ve fotografla tasarım yapma konusunda öncü olmuştur. Rodçenko, toplumsal görüşleri doğrultusunda, bireysel ifadeler yerine, geniş halk kitlelerine eğilip sorumluluk yüklenmek gerektiğine inanarak 1921'de ressamlığı bırakmış ve tasarıma yönelmiştir. Mayakovski'nin *Pra eta* (1923; Şeyler Üzerine) adlı şiir kitabı için ilk kez bir dizi fotomontaj hazırlamıştır. Tasarımlarında güçlü geometrik konstrüksiyonlar, saf renklerden oluşan geniş alanlar ve özlü, okunaklı yazılar kullanan Rodçenko'nun ağır siyah serifsiz el yazıları, daha sonra Sovyetler Birliği'nde yaygın olarak kullanılan kalın serifsiz harf karakterlerinin kaynağı olmuştur. Çeşitli dergilerde uyguladığı fotomontaj çalışmalarının 20.yy'ın rasyonel (akılcı) çağına uygun yeni bir illüstrasyon tekniği yaratacağına inanmıştır. Ancak tüm bu sanat etkinlikleri Sovyetler Birliği'nin 1922'den başlayarak ilerici sanatçıları şüpheyle karşılayarak, onları kapitalist kozmopolitanizmle suçlaması ve Toplumcu Gerçekçi resim sanatını (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) özendirme kararı alması ile Konstrüktivizm'in Sovyetler'de gelişme olanağını ortadan kaldırarak, daha sonra Batı'da gelişmeye devam etmesine neden olmuştur.

***De Stijl:*** 1917'de Van DOESBURG, MONDRIAN, HUSZÁR, OUD ve ressam Bart van der Leck (1876-1958) Hollanda'da De Stijl grubunu kurmuşlar, aynı yılın sonbaharında ise *De Stijl* dergisini çı-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

fik tasarım dili yaratmak isteyen bu sanatçılar teknolojiyi, toplumsal ve insani değerleri, görsel biçimle birleştirmeye çalışmışlardır. Grafik tasarımda, özellikle tipografide Van Doesburg ile Huszár yuvarlak ve eğrisel çizgilerden kaçınarak, serifsiz harf karakterleri kullanırken, harfler genellikle dar dikdörtgen birimlerin biraraya gelmesinden türetilmiş sayfa düzenleri (*layout*) bir sayfa grid'i (kanava) üstünde asimetrik bir biçimde oluşturulmuştur. Baskıda siyahla yarışabilir bir grafik güce sahip olması nedeniyle kırmızı, ikinci renk olarak tercih edilmiştir. De Stijl hareketi, önderi Van Doesburg'un 1931'deki zamansız ölümü nedeniyle son bulmuştur. Rusya ve Hollanda'da başlayan yalın karakterli görsel bir sanata ulaşma girişimleri, 20.yy boyunca görsel disiplinleri ilgilendiren başlıca konu olmaya devam etmiş; De Stijl'in grafik tasarıma uygulanan başlıca yönlerinden biri, bu geometrik duyarlılığın, basılı sayfayı düzenlemek üzere kullanılması olmuştur.

***Bauhaus:*** Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun I.Dünya Savaşı'ndan sonra başına geçen GROPIUS yeni bir eğitim biçimi başlatmak üzere okulun adını Devlet Bauhaus Okulu (*Das Staatliche Bauhaus*) olarak değiştirdikten sonra, burada sanatçı, mimar, zanaatçı ve endüstri arasındaki bağları yeniden kurmayı ve böylece sanatla endüstriyi birleştirmeyi amaçlamıştır. Bauhaus okulunda uygulamalı sanatlar ve güzel sanatlar arasında bir ayrım gözetilmediği için 1920'de ressam KLEE ve 1922'de Kandinsky'nin eğitime katılmaları, biçim, renk ve mekân konusunun tasarım vokabülerine ilerici düşünceler getirmiştir. Klee modern görsel sanatı, ilkel kültürler (→İLKEL SANAT) ve çocuk resimleri üslubunda çalışarak, görsel iletişim unsurları ve simgeleri taşıyan desen ve resimler yaratırken, Kandinsky de renk ve biçim konusundaki tinsel değerler ve otonomi (bağımsızlık) inancıyla resimlerini motif ve temsili elemanlardan arındırmıştır. Daha sonra geometrik biçimlere dönüş yapan Kandinsky Bauhaus'taki derslerinde bir kompozisyon kuramı geliştirerek, planimetrik biçim öğelerini içeren bir de sözlük hazırlamıştır. 1919'da De Stijl'le tanışan Bauhaus öğretmenlerinden FEININGER, Bauhaus ile De Stijl'in benzer amaçlarını görerek Bauhaus topluluğunu bu hareket konusunda bilgilendirmiştir. Bu hareketin kurucusu olan Van Doesburg okulun bazı eğitim ilkelerine ters düşmesi nedeniyle her ne kadar Bauhaus'ta ders vermesine izin verilmediyse de, De Stijl özellikle mobilya ve tipografi konusunda Bauhaus'u büyük oranda etkilemiştir. 1923'te Weimar'da açılan ilk Bauhaus sergisi uluslararası beğeni toplarken, temel sanat eğitimi öğretmeni ITTEN'in okuldan ayrılması, Bauhaus'un Medivalizm (ortaçağ anlayışını örnek alma), DIŞAVURUMCULUK ve el sanatları ağırlıklı anlayıştan, uygulamalı sanatlar ağırlıklı sanat ve teknoloji birliğinin savunulduğu yeni bir anlayışa yöneldiğinin de göstergesi olmuştur.

Itten'ın yerine gelen MOHOLY-NAGY çok yönlü ve sanatçı kişiliğiyle resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarım dallarında yeni anlatım olanakları araştırarak Bauhaus'ta öğretim ve tasarım felsefesinin gelişmesine büyük katkılarda bulunmuş; tipografi ve fotoğrafı birleştirerek ortaya koyduğu önemli çalışmalarla görsel iletişim konularına ilgi duyulmasını sağlamıştır. Moholy-Nagy, grafik tasarımın ve özellikle afişin tipo-foto'ya doğru gelişmekte olduğunu görerek, yazıyla fotoğrafın bu nesnel bütünleşmesini ve mesajı hemen iletmesini "yeni görsel yazın" olarak adlandırmıştır. Tipografide güçlü zıtlıklar yaratarak ilginç ve etkin bir biçimde kullanılmasını önerirken, iletişim dilinin önceden tasarlanmış estetik kavramlardan arınmış olarak tam bir açık seçiklik içinde kurulması gerektiğini savunmuştur. Tasarımın esasının uygulamada değil, tasarlama sürecinde aranması gerektiğini savunarak uygulamanın bir başka kişi tarafından gerçekleştirilmesinin uygun olacağını savunmuş; kendisi de bu şekilde çalışmayı ilk uygulayan kişi olmuştur. Fotogram çalışmalarını bir yıl sonra fotoplastik çalışmaları izlemiş; bir kolaj tekniği olarak kullandığı bu denemelerinde, elemanların üst üste getirilerek yapıldığı soyut kompozisyonlardan farklı olarak, elemanlar arasında anlamsal bir bağ kurarak ilk kez kolaj çalışmalarına bir dinamizm duygusu kazandırmıştır. Thuringen eyaletinin yöneticileriyle anlaşma sağlanamaması sonucunda, okulun Dessau kentine taşınmasından sonra Bauhaus'un kimliği ve felsefesi tam bir olgunluğa erişmiştir. 1926'da Bauhaus, Tasarım Yüksek Okulu (*Hochschule für Gestaltung*) adını almış ve *Bauhaus* adlı dergi yayın hayatına başlamıştır. Moholy-Nagy'nin tasarımlarını gerçekleştirdiği bu dergi ve 13 dizilik Bauhaus kitapları, sanat kuramı ve bu kuramın mimarlığa ve tasarıma uygulanmasındaki yeni düşünceleri yayma konusunda önemli yayın organları olmuşlar; Klee, Van Doesburg, Mondrian, Maleviç, Gropius ve Moholy-Nagy, Bauhaus kitapları dizisinin her birinde ya yazar ya da yönetici olarak yer almışlardır.

Bu dönemde, Bauhaus'ta yetişmiş öğrencilerden eğitime katılan ALBERS, malzemelerin konstrüktif (yapımcı) niteliklerini araştıran sistematik bir temel eğitim kursuna başlamış; BREUER, mobilya üretim atölyesinin yöneticisi olarak çelik boru malzemeyle mobilyalar tasarlarken; Herbert Bayer de (1900-?) yeni açılan Tipografi ve Reklam Ürünleri Tasarımı Bölümü'nün başkanlığına atanmıştır. Bayer, iki ayrı tip alfabeyle (majiskül ve miniskül) yazı yazıp, baskı yapmanın tasarımdaki sakıncalarına işaret ederek, çıkarılan bir sesin iki ayrı sembolle ifade edilmesini (ör.A ve a) yanlış bulmuş; büyük harf kullanmayı terk ederek, yalnızca küçük harflerden meydana gelen evrensel bir harf tipi tasarlayıp alfabeyi net, basit ve rasyonel bir biçime dönüştürmüştür. Tasarımlarında üç ana renk (mavi, kırmızı, sarı) ile siyaha yer verirken, sayfa düzenlemesinde grid sistemini (sayfa tasarımında mevcut olduğu kabul edilen bir kanava üstünde yapılan düzenleme) uygulamıştır. Gropius, Bayer ve Moholy-Nagy'nin Bauhaus'tan 1928'de ayrılmalarından sonra, Bayer'in yerine gelen Joost Schmidt Konstrüktivist kuralları yumuşatarak tasarıma daha özgür bir anlayış getirmiş, sergi düzenlemesinde, grid sistemini uygulayarak sergiye bütünsel bir görüntü kazandırmayı başarmıştır. MODERN MİMARLIK'ın gelişmesinde büyük rol oynayan ünlü mimar MIES VAN DER ROHE'nin başkanlığı sırasında 1931'de Nazi Partisi'nin baskısı sonucu önce Berlin'e taşınan Bauhaus Okulu 1933'te kapanmak zorunda kalmıştır. Mimari ürün tasarımı ile görsel iletişimi büyük oranda etkileyen ve yaşama geçiren Bauhaus, görsel sanatlar ve tasarım eğitimine Modernist bir tavırla yaklaşarak, sınıflara hazırlık sistemini getirmiş; özgün öğretim yöntemleriyle görsel kurama büyük katkılarda bulunmuştur. Güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldıran Bauhaus, sanatı, tasarım yoluyla yaşamla yakın bir ilişki içine sokmayı başarmıştır.

***Yeni Tipografi:*** Grafik tasarım alanında 20.yy'ın başında ortaya çıkan yaratıcı yeniliklerin büyük bir kısmı, modern sanat hareketlerinin bir uzantısı olarak meydana gelirken, bu hareketlerden bağımsız olarak çalışan birçok tasarımcı da "Yeni Tipografi"



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

adı altında önemli gelişmeler ortaya koymuştur. Bu tasarımcılar öncelikle estetiği işlevin yaratacağı ilkesinden yola çıkarak, dolaysız bir görsel anlatım biçimi kurmaya çalışırken, tasarımcının konumunun her zaman işlevsel olması gerektiğini savunmuşlardır. Konstrüktivist düşüncelerin tipografiye uyarlanması üzerine kuramlar geliştirerek, Modernist kuramları gündelik baskı sistemlerine uygulanacak bir biçime getiren ve bu yeni tipografiyi büyük kitlelere tanıtan sanatçı Jan Tschichold'dur (1902-74). 1928'de yazdığı *Die Neue Typographie* (Yeni Tipografi) adlı kitabında, yeni tipografinin süslemeden kaçınarak, yalnız iletişim işlevine cevap verecek biçimde planlanacak olan akılcı bir tasarıma dayanması gerektiğini savunmuştur. Bu dönemde, her türlü kalınlık ve boyutlardaki serifsiz yazı, modern harf karakteri olarak kabul edilmiştir. Tasarımlar ise geometrik bir grid üzerinde planlanarak, strüktür, denge ve vurgulama için genellikle çizgiler ve şeritlerden yararlanılırken, görüntü olarak fotoğrafın nesnelliği ve ayrıntılı netliği yeğlenmiştir. Yeni Tipografi'nin özgün tasarımcılarından biri olan Hollandalı Piet Zwart da Dada hareketinin devingen yapısıyla De Stijl'in işlevselliğini ve biçimsel niteliğini biraraya getirerek, görünüşte birbiriyle çelişen bu iki hareketten bir sentez yaratmıştır. Picasso ve MATISSE'in resmin malzemesine yeni bir anlayış getirmeleri gibi, Zwart da geleneği yıkarak, grafik tasarımın malzemesine yeni bir görsel anlatım kazandırmıştır. Harf karakterlerinin, metnin içeriğine ters düşmemesi aksine onu görsel olarak da desteklemesi gerektiğini savunan Zwart, bu düşüncesini, geleneksel tipografinin statik uyuma dayanan yapısını kırıp, ritmik-dinamik bir kompozisyon anlayışı geliştirerek tasarımlarına uyarlamıştır. Sözcüğün görsel yanı elverdiği sürece, kurnazca ve esprili bir biçimde, çağrışımlardan yararlanarak yaptığı oyunlarla hem tipografiye yeni bir canlılık kazandırmış hem de okumayı çekici hale getirmiştir. Ancak tipografiyle yaptığı bütün oyunlara karşın, işlevsel ve amaca yönelik tasarım yapma ilkesine sadık kalması nedeniyle, sonuçta işlevsel tipografiye yeni bir üslup getirmiş ve bu çabası tasarıma yaptığı en önemli katkılardan biri olmuştur.

Bir başka Hollandalı sanatçı Hendrik N.Werkman (1882-1945) ise, çalışmalarında dizgi malzemesi, mürekkep ve mürekkep merdanesi kullanarak, yalın sanatsal ifadeler yaratmıştır. Werkman'ın, tasarımlarında hazır unsurlar kullanması, Dadacılar'ın özellikle fotomontajda uyguladıkları yaratıcı süreci çağrıştırmaktadır. Lissitzki gibi, Werkman da harfi, yazıyla iletişim kurmanın dışında, somut görsel bir biçim olarak kullanmıştır. Bu dönemin ünlü Hollandalı grafik tasarımcılarından biri de Paul Schuitema'dır (1897-?). Schuitema, Yeni Tipografi'nin ustalarından biri olarak, Konstrüktivizm ve De Stijl'in ilkelerini reklamcılığa uyarlamıştır. Fotoğrafın, bir grafik iletişim aracı olarak kullanılmasına önemli katkılarda bulunan İsviçreli fotoğrafçı ve tasarımcı Herbert Matter (1907-?) fotomontaj tekniğiyle ve birden fazla negatifi üst üste basarak ilginç afiş tasarımları gerçekleştirmiş, turistik afişe yeni bir anlatım getirmiştir. Matter ayrıca, aşırı boyut faklılığıyla ve siyah-beyaz fotoğrafa renk ekleyerek tasarım yenilikleri yaratmıştır. 1930'larda fotoğrafı grafik tasarımda kullanan bir başka yenilikçi sanatçı İsviçreli Walter Herdeg olmuştur. Herdeg, İsviçre'nin turistik bölgeleri için reklam ürünleri tasarlarken, kolaj yaptığı fotoğraf görüntüleriyle dinamik kompozisyonlar yaratmıştır. Yeni Tipografi alanında son derece özgün çalışmalar gerçekleştiren tasarımcılardan Hollandalı Willem Sandberg de II.Dünya Savaşı yıllarında ortaya koyduğu *experimenta typographica* (tipografik denemeler) adlı tasarımlarını savaştan sonra yaptığı çalışmalarında kullanmıştır. Tasarımlarında simetriye karşı çıkarak, parlak ana renkleri dramatik bir biçimde, karşıtlıklardan da yararlanarak kullanmayı yeğleyen sanatçı, kompozisyonlarında ve serifsiz yazılarla, kağıttan yırtarak elde ettiği büyük kalın harf biçimlerini birarada kullanmıştır.

Grafik tasarımda "Yeni Tipografi"nin ilkeleri, Rusya ve Hollanda'da başlamış, Bauhaus'ta kristalize olmuş ve en açık anlatımını Tschichold'da bulmuştur. 20.yy'ın ussal ve bilimsel anlayışı bu uygulamalarla grafik bir ifade kazanmıştır. Yeni Tipografi, yaratıcılığı kısıtlamak yerine, tasarımcıları işlevsel ve etkili bir görsel iletişim geliştirmeye itmiştir.

***Modernizm:*** I.Dünya Savaşı'ndan sonra, makine ve teknolojiye duyulan güven toplumların ortak konusu haline gelmiş, doğal olarak sanat ve tasarıma da yansımıştı. Léger'nin mekanik, makine ürünü, endüstriyel biçimleri benimsemesi, bunların önemli birer tasarım kaynağı haline gelmesini sağlamış; Kübizm'in mekânsal düzenleme ve sentetik betimlemeleri, Gelecekçilik'in görsel anlatıma getirdiği dinamizm resimlemede yeni ve önemli yeniliklere esin kaynağı olmuştur. Kübizm'i doğrudan çalışmalarına uyarlayan grafik tasarımcılar arasında, Londra'da çalışan ABD'li E.McKnight Kauffer, Kübizm'den sonra Gelecekçilik'i de tasarımlarına uyarlarken, abartma ve yalın anlatım gibi yöntemlerle çalışan sanatçılara eğilim duymuş, ancak bu anlayışı kopya etmeden, sadeleştirerek ve daha etkili simgeler üreterek uyarlamıştır. Modernizm'in ilke ve biçimlerini grafik tasarıma uyarlayan tasarımcılar arasında Rusya'dan Fransa'nın başkenti Paris'e göç etmiş olan Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron; 1901-68) yaratıcılıkta gösterdiği olağanüstü başarısıyla özel bir konuma sahiptir. 1923-36 arasında ürettiği afişlerle modern sanat hareketlerinin biçimsel dilini Fransız reklam tasarımlarına uyarlayan Cassandre, iki boyutluluğun egemen olduğu tasarımlarını net ve sadeleştirilmiş renk planlarından oluşan gösterişli bir yalınlıkla gerçekleştirmiştir. Keskin gözlem gücüyle konuyu önce çözümleyip sonra, son derece yalınlaştırıp, aktarmak istediği düşünceyi genelde tek bir simgeye indirgemiş ve bu görsel imgeyi tipografiyle öylesine bütünleştirmiştir ki, ikisini birbirinden ayırmak olanaksız hale gelmiştir. Cassandre, bu tasarım yaklaşımıyla mesajın en etkili biçimde ifade edilmesini sağlamıştır. Kübizm, Gelecekçilik ve Konstrüktivizm'den yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmaları onun teknik dünyanın yapısına ve ilerlemeye duyduğu sarsılmaz güvenin grafik ifadeleri olmuştur. Modernizm'i çalışmalarına uyarlayan bir başka Fransız sanatçı Jean Carlu ise kısa telegrafik metinleri, güçlü geometrik biçimleri, strüktür ve simgesel görüntüleri biraraya getirirken, düşünceleri ifade etmek için, doğal biçimleri hemen hemen piktografik silüetlere dönüşecek kadar yalınlaştırarak kullanmıştır. Kübizm ve öbür modern sanat hareketleri, grafik tasarımın görsel dilini 1920'lerin refah ortamı ve 1930'ların ekonomik bunalım yılları boyunca etkilemiş; ayrıca II.Dünya Savaşı'nın iletişim gereksinimlerine cevap veren grafik çözümlemelere de yeterli katkıyı sağlayabilmiştir.

1950'lerde İsviçre'de "Uluslararası Tipografik Stil" ya da "İsviçre Tasarımı" adıyla doğan nesnel nitelikli bir tasarım hareketi dünya çapında benimsendiği kadar, grafik tasarıma yaklaşımıyla da 20 yıldan uzun bir süre başlıca tasarım stili olarak kabul edilmiştir. Uluslararası Tipografik Stil'in kökenleri

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

De Stijl, Bauhaus ve 20'li, 30'lu yılların "Yeni Tipografi" hareketine dayanır. Bu üslubun görsel özellikleri, matematiksel olarak çizilmiş bir grid üzerinde, asimetrik olarak düzenlenen tasarım öğeleriyle elde edilen görsel bir bütünlük, serifsiz harf karakterlerinin kullanılması, metin ve fotoğrafların tarafsız ve net bir mesaj iletmesi biçiminde tanımlanabilir. Bu hareketin öncüleri, tasarımı toplumsal açıdan yararlı ve önemli bir etkinlik olarak tanımlarken, tasarım sorunlarının çözümüne daha evrensel ve bilimsel bir yaklaşım getirmek için, kişisel yorum ve abartmalı çözümlemelerden kaçınmışlardır. Uluslararası Tipografik Stil'de önemli olan ilke açıklık ve düzendir. Bu stilin niteliksel köklerini Ernst Keller (1891-1968) adlı tasarımcının çalışmalarında bulmak olanaklıdır. Daha önceki Konstrüktivist grafik tasarımla, II.Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan bu yeni hareket arasındaki köprüyü ise, Bauhaus'ta eğitim görmüş olan iki İsviçreli tasarımcı Théo Ballmer (1902-65) ve BILL kurmuşlardır. Ballmer, 1928'de yatay ve düşey çizgilerden oluşan aritmetik bir kanava kullanarak, De Stijl ilkelerini özgün bir biçimde grafik tasarıma uyarlamıştır. Bill ise 1927'den 1929'a kadar Bauhaus'a devam ettiği süre içinde Gropius, A.MEYER, Moholy-Nagy, Albers ve Kandinsky'nin öğrencisi olmuş, ülkesine döndükten sonra Zürich'te resim, heykel, mimarlığın yanı sıra ürün-sergileme-ve grafik tasarım konularında çalışmıştır. 1931'de, SOMUT SANAT kavramlarını benimsedikten sonra özgün üslubunu geliştiren Bill, 1930'ların sonunda ve 40'ların başında İsviçre'nin II.Dünya Savaşı'na girmediği yıllar boyunca grafik tasarımda Konstrüktivist bir ideal gerçekleştirme konusunda başlıca rolü oynamıştır. Bill'in sanat ve tasarımının evrimi, görsel düzenleme ilkelerine dayanır. Alanı uyumlu parçalara ayıran çizgisel bölme, modüler grid (birimsel bir kanava) kullanması, aritmetik ve geometrik diziler ile bu dizilerde sıra aksamaları yapması, tamamlayıcı öğeleri dengeleyerek düzenli bir bütünü yaratması, tasarımlarının önemli özellikleridir. Alman kökenli Anton Stankowski de bu hareketin ilkelerini, bilimsel ve teknik olayların görsel anlatımı için kullanmıştır. Fiziksel güçlerin ve görünmeyen süreçlerin grafik anlatımını sağlamak için soyut görsel biçimler yaratmıştır. Zürich'te öğrenimini tamamladıktan sonra çeşitli bürolarda çalışıp, 1947'de Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'na öğretim üyesi olarak katılan Armin Hofmann ise, Uluslararası Tipografik Stil'in başta gelen tasarımcılarından biri olmuştur. Eğitimde ve çalışmalarında, tüm tasarım elemanları arasında dinamik bir uyum kurmaya çalışırken, IŞIK-GÖLGE, düz çizgi ve eğimli çizgi, dinamik ve durağan ilişkisi gibi karşıt öğelerin görsel tasarıma canlılık kazandırdığını kavramıştır. Hareketin kuram ve uygulama konusundaki önderi olan Josef Müller-Brockmann, kişisellikten uzak, nesnel bir ifade biçimiyle kitleyle iletişim kurarak, tasarımcının öznel duygularını katmadan ve ikna etmenin propagandacı tekniklerinden kaçınarak, evrensel ve mutlak bir grafik ifade biçimi oluşturmanın olanaklarını yaratmaya çalışmıştır. Müller-Brockmann'ın 1950'lerden başlayarak tasarladığı afişler, dönemin moda çizgilerini yansıtacak kadar çağdaş oldukları gibi, mesajı son derece başarılı bir yoğunluk ve açıklık içinde verebilmişlerdir. Fotoğrafla çözümlediği afişlerinde ise, görüntüyü daha çok bir simge olarak ele alan tasarımcı, ünlü konser afişlerinde, yorumlanacak müziğin yapısal özelliklerini görsel bir anlatımla vermek için Konstrüktivizm'in dilini kullanmıştır. Tasarımları, yazıları ve eğitimciliği ile Müller-Brockmann, Uluslararası Tipografik Stil'in İsviçre sınırlarını aşmasına neden olan en etkin sanatçı sayılır.

II.Dünya Savaşı sonrası dönemde gelişmeye başlayan Enternasyonalizm ruhu ve artan ticaret kapasitesi, ulusal ticaret kuruluşlarının yerine, aynı anda birçok ülkede etkin olan çokuluslu şirketlerin doğmasına yol açmıştır. İletişim olanaklarının başdöndürücü bir hızla artması, dünyayı "küresel bir köy"e dönüştürmüştür. Bu yeni koşullar farklı diller konuşan çeşitli ulusların anlaşabilmesi için işaret ve piktogramlardan oluşan yeni bir ortak iletişim dilini zorunlu kılmıştır. İsviçre'de ortaya çıkan yeni grafik tasarım, işte bu gereksinime cevap vermiş, bütün dünyaya yayılan temel kavramlar ve yaklaşımlar geliştirmiştir.

***New York Okulu:*** ABD modern tasarımla, Avrupa'nın II.Dünya Savaşı ve öncesindeki politik ortamından kaçan göçmen sanatçılar kanalıyla tanışmıştı. 20.yy'ın ortalarına doğru Paris'in dünya kültür merkezi olma özelliğinin New York'a kaymasıyla, bu kent grafik tasarımda da öncü bir nitelik kazanmaya başlamıştır. İlk kez 1940'larda başlayan, özgün bir Amerikan tasarımı geliştirme çalışmaları, 1950'lerde olgunlaşarak uluslararası bir nitelik kazanmayı başarmıştır. Modernizm'i Amerikan grafik tasarımına uyarlayan grafik tasarımcıların önde gelenlerinden biri Paul Rand'dır (d.1914). Kübistler'in, Klee ve Kandinsky'nin yapıtlarını inceleyen Rand, bu yeni biçimlerin hem simgesel hem de ifade bakımından iletişim için görsel bir araç olabileceğini fark ederek, bunları çalışmalarına uyarlamış; kolaj ve fotomontaj tekniklerinden yararlanmış; espri unsurunu kullanarak izleyicinin ilgisini çekmeyi denemiştir. New York okulunun niteliklerini Los Angeles'a taşıyan ve özgün tasarımlar gerçekleştiren bir başka ünlü ABD'li tasarımcı da Saul Bass'tır (d.1921). Tasarımlarını yalın bir anlatımla gerçekleştiren Bass, daha çok ortada odaklanmış tek ve etkin bir görüntüye yer vermeye özen göstermiş, görüntüde de piktografik bir üslubu yeğlemiştir. Film tanıtımlarında ortak bir görsel kimlik yaratma çalışmasını da grafik tasarımda uygulayan ilk sanatçı Bass olmuştur.

1950'lerden 1960'lara kadar, görsel oyunlarla yapılan düzenlemeler New York'lu grafik tasarımcıların figüratif tipografiye ilgi duymalarına neden olmuştur. Bu eğilim, bazan harfleri nesnel biçimlere dönüştürürken, bazan da nesneleri harfsel biçimlere çevirmiştir. Figüratif tipografi kullanımı konusunda bir başka yaklaşım da sözcüğün anlamının, görsel katkılarla bizzat sözcüğün üstünde ifade edilmesidir. Bu tür düzenlemelerde tipografi, kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak, hatta titretilerek kavram ifade etmek ya da şaşırtıcı bir etki uyandırmak için kullanılmıştır. Bu eğilimin en üstün örneklerini veren ve "zamanın tipografik dehası" unvanını alan tasarımcı Herb Lubalin'dir (1918-81). Lubalin, tipografiyi kuralına göre kullanmaktan vazgeçerek, alfabetik karakterleri görsel biçim ve mesaj iletme unsuru olarak iki açıdan ele almıştır. En yenilikçi çalışmalarında görsel biçim ve kavram bütünleşerek, birbirinin içinde erimiştir. Bu yönteme, kısa görsel tipografik şiir anlamına gelen "tipogram" adı verilmiştir. Lubalin, dergi tasarımına getirdiği yenilikçi anlayışla da 20.yy grafik tasarımına büyük katkılarda bulunmuştur.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra, grafik tasarım "kavramların görsel anlatımı" olarak nitelenen bir yönde gelişme göstermiştir. Bu dönemden başlayarak artık görüntülerle yalnız bilgi değil, aynı zamanda düşünce ve kavramlar da aktarılmaya başlanmıştır. Bu yeni yaklaşımda özellikle 20.yy başındaki Mo-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

dernist sanat hareketleri kaynak oluşturmuştur; Kübizm'in mekân anlayışı, Gerçeküstücülük'ün kendi ortamından soyutlama, farklı öğeleri aynı ortamda yeni bir bağlamda biraraya getirme ve soyut kavramları görselleştirme yöntemleri, Dışavurumculuk ve Fovizm'in saf renk kullanımları ve POP SANAT'ın iletişim nesneleri. Bu yeni yaklaşımda güzel sanatlarla görsel iletişim arasındaki geleneksel sınırlar ortadan kalkmış; kavramsal yaklaşımı benimseyerek öncü çalışmalar ortaya koyan ülkeler Polonya, ABD, Küba, Almanya ve Fransa olmuştur. II.Dünya Savaşı'ndan sonra Polonya grafik tasarım konusunda büyük bir aşama göstermiştir. Bu komünist ülkede elektronik kitle iletişim araçlarının Batı uluslarına oranla yaygın olmaması ve rejim gereği ekonomik rekabet unsurunun bulunmaması nedeniyle afiş, kitle iletişim konusunda en önemli araçlardan biri olmuş; konular da kültür, politika, film ve sirk gibi iletişim alanları üzerinde yoğunlaşmıştır. Sosyalist gerçekliğin, sanatçıların sosyal gelişmeler ve gereksinimler konusundaki bireysel ifadelerini kısıtlaması, hatta tamamen yasaklaması sonucunda, kendilerini ifade etmek için ikonografik bir dil yaratan Polonyalı afiş sanatçıları ortaya koydukları çalışmalarıyla, bu ülkede afişin olağanüstü bir gelişme göstermesini sağlamışlardır. Bu dönemde yetişen dünyaca ünlü grafik tasarımcıları Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Franciszek Starowieyski, Waldemar Swierzy ve Roman Cieslewicz'tir.

Amerika'da ise 1950'lerde fotoğraf konusunda sağlanan ilerlemeler sonucunda, fotoğrafın illüstrasyonun geleneksel pazarını ele geçirmeye başlamasıyla, bir grup New York'lu genç grafik tasarımcısı, illüstrasyonda ilk kez daha kavramsal bir anlatım geliştirmiştir. Bu konuda en özgün ve ilerici çalışmaları yapan Milton Glaser (d.1929) ve Seymour Chwast'tır (d.1931). Görsel sanatlar tarihini, biçim, görüntü ve görsel düşünceler konusunda bir başvuru arşivi gibi kullanıp, birçok esin kaynağını biraraya getirerek uyarlayan bu tasarımcılar, söz konusu kaynakları yeni ve umulmadık biçimlere dönüştürerek yeniden yaratmışlardır. Kavramsal tasarıma ağırlık veren ürünler ortaya koyan bir ülke de, Fidel Castro'nun başa geçmesiyle komünist rejimi benimseyen Küba olmuştur. Bu dönemden başlayarak ulusun tüm kesimlerinin bilinçlendirilmesi ve yeni yaşam biçimini benimsemesi doğrultusunda, afiş önde olmak üzere grafik tasarım medyalarına başvurularak, çeşitli kavramlar herkesin anlayabileceği bir görsel anlatım diliyle aktarılmaya çalışılmıştır. Bu konuda başlıca ürünleri, New York'ta eğitim görmüş olan Raul Martinez gerçekleştirmiştir.

Kavramsal anlatım Almanya'da, fotoğraf ve fotoğrafik görüntülerin kolaj ve fotomontaj teknikleriyle düzenlenmesine dayandırılmıştır. Bu tasarımlarda konuya alışılmadık bir açıdan bakılarak, aykırı öğeler biraraya getirilmiş ve izleyicide şok etkisi yaratarak dikkati çekmek amaçlamıştır. Hareketin oluşmasında başlıca rolü oynayan tasarımcılar Günther Kieser (d.1930), Holger Matthies (d.1940) ve "Grafik ve Foto" grubundan Günter Rambow (d.1938), Gerhard Lienemeyer (d.1936) ile Michael van de Sand'dır (d.1945). Fransa'da, 1968'deki yerleşik değerleri sorgulayan ve yeni bir toplum düzeni konusundaki beklentilerini dile getiren gençlik hareketleri ortamında doğan "Grapus" adlı grafik tasarım grubu kavramsal anlatımı daha çok kültürel, toplumsal ve siyasal alanda gerçekleştirdiği grafik çalışmalarında kullanarak özgün örnekler ortaya koymuştur.

1960'ların sonuna doğru dünyanın birçok ülkesinde, grafik tasarım konusunda ulusal özelliklerin si... ge. Onun konferanslarıyla başlayan süreç, İsviçlinip, İsviçre'nin yalın geometrik biçimleriyle Amerika'nın sınırsız özgürlük anlayışının birarada varolduğu, uluslararası nitelikte yeni bir dönem başlamıştır. Bunun oluşumunda, tüm dünyayı saran iletişim ağının, kavramsal özlü yeniliklerin ve görsel buluşların yıldırım hızıyla dünyaya yayılmasını sağlama konusunda başlıca rolü oynadığı bir gerçektir. Tasarım kadar, güzel sanatlar ve gösteri sanatlarını da içine alan bu uluslararası kültür, ulusal sınırları ortadan kaldıran yeni bir dünya görüntüsü oluşturmaya başlamıştır.

20.yy'da özellikle II.Dünya Savaşı'ndan sonra hızlı bir endüstrileşme sürecine giren Japonya, Batı dünyasının toplumsal modelini ve yaşama biçimini kaçınılmaz olarak kendi bünyesine uyarlamak zorunda kalmıştır. Bu ortamda Japon grafik tasarımcısı da ulusal kimlikle Batı'dan gelen uluslararası nitelikleri biraraya getirerek, olabildiğince ulusal unsurları zedelemeden, uluslararası bir görsel dil yaratmayı başarmıştır. Yeni Japon tasarım hareketinin başlıca kaynağı Avrupa Konstrüktivizm'i olmuş, ancak Japonlar bu hareketin sistematik düzenlemesini ve kuramsal ağırlıklı temelini, geleneksel tasarım anlayışlarındaki özelliklerle yumuşatmışlardır. Avrupa Konstrüktivizm'inin asimetrik dengesinin yerine, görüntüyü genellikle ortalamayı ve kompozisyonu, bir orta eksen çevresinde kurmayı yeğlemişlerdir. Yeni Japon grafik tasarımının görsel dilini oluşturan en ünlü tasarımcılar Yusaku Kamekura (d.1915), Masuda Tadaşi (d.1922), Kazumasa Nagai (d.1929), Şigeo Fukuda (d.1932) ve Tadanori Yokoo'dur (d.1936).

Uluslararası grafik dünyasında önemli bir konuma gelen ülkelerden biri de İngiltere'dir. İngiliz tasarımı, 1962'de çekirdeğini Alan Fletcher (d.1931) ve Colin Forbes'in (d.1928) oluşturduğu bir tasarım grubuyla, tasarımda özgün ama uluslararası bir tarz yaratmayı başarmıştır. Daha sonra "Pentagram" adını alarak çeşitli dünya metropollerinde şubeler açan bu tasarım grubu, ortaya koyduğu yapılanma ile uluslararası tasarım kuruluşu olmanın tüm özelliklerini sergilerken, özgün ve başarılı grafik çalışmalarıyla da örnek ürünler yaratmıştır ve başarısını günümüzde de sürdürmektedir.

1970'lerde önce mimari tasarımda başlayıp, giderek tüm sanat dallarını kapsayan ve Modernizm'in geleneği reddeden tavrına karşı çıkış gibi görünen bir geçmişe yönelme eğilimi başlamıştır. POST-MODERNİZM olarak adlandırılan bu tasarım eğilimi, eski üslup ya da akımların kullandığı malzemeleri alarak yeni görsel anlatım biçimleri yaratmıştır. Bu tasarım eğilimi grafikte ilk önce İsviçre stilinde çalışan ve bu stilin biçimsel vokabülerini geliştirmek isteyen kişilerin çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Kökü 1970'lere dayanan, temel bir felsefesi ve ortak bir çizgisi olmayan bu yaklaşım, grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirerek özgür ve Dışavurumcu bir dönem başlatmıştır. Post-Modernizm 1980'lerde tasarıma egemen olurken, anlatım biçimi bazan son derece kişisel bir nitelik göstermiş, mesaj genellikle görsel anlatımın katmanları arasına yerleştirilmiş, bu durum da konuyu ayrıca açıklayan bağlamsal yorum ve ek düşünceleri gerekli kılmıştır. Yeni tasarım yaklaşımını geliştiren başlıca adlardan biri İsviçre tasarımının tipografi anlayışını sorgulayan ve yeni yaklaşımlar getiren Wolfgang Weingart (d.1941) olmuştur. Weingart, görsel öğe bolluğu içinde, keyifli ve sezgisel bir tasarım yaklaşımı yaratmış, ABD'nin çeşitli okullarında verdiği konferanslarla tipografik kuralları sorgulamak üzere bir tartışma başlatmış-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

re'de eğitim gören Amerikalı öğrencilerin ülkelerine dönerek bu düşüncelerini uygulamaya geçirmeleriyle pekişmiş ve Weingart'ın anlayışı, yine İsviçre'den Amerika'ya olmak üzere, Amerikan tasarım dünyasına sızmaya başlamıştır. Amerika'da büyük ilgi uyandıran Post-Modernizm, bir yandan yaygın bilgisayar kullanımına yer veren "Yeni Dalga" (*New Wave*), öte yandan geçmişin biçimlerine başvuran Tarihselci Post-Modernizm olmak üzere iki tarzda ön plana çıkmıştır. Yeni Dalga akımının öncüsü Basel'de Weingart'la çalışmalar yaptıktan sonra Los Angeles'ta stüdyo açan April Greiman (d.1948) olmuştur. Tarihselci Post-Modernizm, Post-Modern mimarlığın biçimlerine başvurma ve grafik tasarım tarihini yeniden canlandırma olmak üzere iki yönde gelişme göstermiştir. Birinci yönde çalışmalar gerçekleştiren tasarımcılardan Michael Vanderbyl Yeni-Klasik öğeleri (→YENİ-KLASİK-ÇİLİK) ve Post-Modern mimarlığın gözde biçimlerini görsel anlatıma taşımıştır. İkinci yönde çalışan sanatçıların başında gelen Paula Sher ise kısaca "Retro" (geriye dönük ya da önceden gerçekleşmiş) adı verilen tasarım yaklaşımını başlatmıştır. Bu yönde çalışan ve "Duffy Tasarım Grubu" adıyla tanınan tasarımcılar da 1940 ile 60'lar arasındaki grafik öğeleri yeniden gündeme getiren bir anlayışla ürünler ortaya koymaktadır. Post-Modernizm'in İngiltere'deki en büyük temsilcisi uluslararası nitelikte de yankılar uyandıran Neville Brody olmuştur. Tasarımda günümüz teknolojisine duyulan inanca meydan okuyan, insani biçimlerin yönettiği bir dinamizm anlayışını benimseyen Brody çalışmalarında deneysel bir yaklaşım sergilerken, kökleri 20.yy başlarındaki sanat akımlarına, özellikle Dadacılık'a ve Konstrüktivizm'e dayanan bir geleneği temel almıştır.

1990'larda özgürlükçü tasarım yaklaşımını işlevsel niteliklerle bağdaştırarak özgün ve ilerici çalışmalar ortaya koyan tasarımcılarıyla Hollanda, grafik tasarım konusunda Avrupa ülkeleri arasında önemli bir konuma gelmiştir. Bu başarısında, sanatsal geçmişindeki yoğun kültür birikimi kadar, sanat ve tasarıma verilen önemin de yeri büyüktür. Bugünün öncü Hollandalı tasarımcıları Post-Modern tasarım yaklaşımı doğrultusunda, tek bir tarza bağlanmadan Gelecekçilik, Dadacılık, Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi geçmişin çeşitli modern sanat hareketlerinden esinlenerek, özgür anlatım biçimleri denemektedirler. Hollanda'da yetişen günümüzün en önde gelen tasarım grupları Gert Dumbar'ın kurduğu "Studio Dumbar", Hard Werken tasarım grubu ve "Concepts Design" adlı gruplardır.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi grafik tasarım konusunda da dünyaca kabul gören Post-Modernizm 20.yy'ın sonuna değin dünyanın toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda geçirmekte olduğu büyük değişikliklere paralel olarak, sanatta da Modernizm'in dayandığı ilkelerin temelinden sarsıldığı bir dönemde ortaya çıkmış, dünya çapındaki iletişim ağı ortamının da katkısıyla, tasarımda ulusal kimlik özelliklerini yıkarak uluslararası bir üslup yaratmıştır.

***Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi:***

Türkiye'nin, Cumhuriyet döneminden başlayarak çağdaş uygarlık ilkelerini toplumsal yaşama geçirmek üzere Batı'ya yönelmesine paralel olarak, grafik tasarımda da çağdaş anlamdaki çalışmaların ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Grafik tasarım her ne kadar basılarak çoğaltılıp, dağıtılarak tüketilen bir medya olmasıyla karakteristik niteliğini bulmaktaysa da, Osmanlı Devleti'nde 18.yy'ın başların[illegible] basımevini kurmasıyla ortaya çıkan grafik çalışmalar günümüz grafik tasarım ürünlerine temel olacak örneklerin hazırlanmasında kaynak oluşturamamıştır. Bu olgunun nedenleri, Atatürk'ün yeni Türk Devleti'ni kurmasından sonra, tüm toplumsal kurumlarda yaptığı değişikliklere paralel olarak, kültürel ve sanatsal alanda da geçmişin niteliklerini terk edip, her şeye yeniden, Batı'nın kurumlarını örnek alarak başlamış olmasıdır. Türkiye'nin Batı'ya bağımlı bir ekonomik yapıyı benimsemesi, Batı'nın toplumsal değerlerinin Türkiye'ye aktarılmasına neden olurken, Batı uygarlığının toplumsal ve sanatsal bir ürünü olan grafik tasarım da, bu tasarım kalıplarının Türkiye'ye taşınmasıyla ürünlerini vermeye başlamıştır.

Türkiye'de çağdaş anlamdaki grafik tasarımın ilk örneklerini, 1925'te, Almanya'daki eğitimini bitirerek yurda dönen İhap Hulusi GÖREY vermiştir. İhap Hulusi, *Jugendstil*'in (→ART NOUVEAU) ünlü grafik tasarımcısı Ludwig Hohlwein'ın atölyesine bir süre devam ederek, onun tasarım anlayışını benimsemiştir. Hohlwein'ın, sert banyoda yıkanıp sert kağıda basılmış izlemini uyandıran ve ışık-gölge ilişkisinden yararlanarak gerçekleştirdiği illüstratif anlatımını, büyük bir özenle kendi çalışmalarına aktaran İhap Hulusi Görey, yurda döndükten sonra özellikle Tekel ve Milli Piyango kuruluşu için yaptığı afişlerle belleklerde yer etmiş, aynı görsel anlatım yaklaşımını gerçekleştirdiği içki etiketi ve sigara ambalajlarına da uyarlanarak, ürün grafiği konusundaki ilk örnekleri vermiştir. İhap Hulusi yurda döndükten iki yıl sonra, 1927'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, s.İDGSA, b.MSÜ) eğitimci Weber yönetiminde bir afiş atölyesi kurulmuş, bu atölye 1950'lerin sonuna doğru Grafik Bölümü'ne dönüştürülmüştür.

İhap Hulusi gibi Almanya'da öğrenim gören bir başka Türk tasarımcı da Kenan TEMİZAN'dır. Berlin'de yedek subay olarak görev yaptıktan sonra, bu kentte kalarak Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren Temizan, Reimann Okulu'nda uzun yıllar eğitimci olarak çalışmış; aynı zamanda Ufa ve Tobis gibi büyük Alman film yapım şirketlerinin film tanıtım afişlerini, ustaca işlenmiş gerçekçi figüratif bir anlayışla tasarlamıştır. 1943'te yurda döndükten sonra ölümüne dek GSA Moda Resimleri Bölümü'nde görev almış, ancak bu süre içinde grafik tasarım konusunda ürün vermemiştir. 1932'de resim eğitimini Paris'te tamamlayıp yurda dönen Mithat Özar (1902-?) ise, GSA Afiş Atölyesi'nin başına geçmiş, 1940'a kadar sürdürdüğü bu göreviyle bu konudaki ilk Türk eğitimci unvanını almıştır.

1930-45 arasında modern sanat hareketlerini grafik tasarıma uyarlayan ünlü Fransız afiş tasarımcısı Cassandre'ın önderliğinde öncü bir konuma gelen Fransız afişindeki yeni estetiği benimseyen Türk tasarımcılar 1950'lerden başlamak üzere bu görsel anlatım yaklaşımını kendi yetenekleriyle yoğurarak ürünler vermişlerdir. Bu dönemin tasarımcıları arasında Selçuk Önal (d.1921) ve Mesut Manioğlu (d.1927) öncelikle akla gelenlerdir. Selçuk Önal daha çok sinema, tüketim ürünleri ve ilaç endüstrisi konularında ürün vermiş, mesleğinin ileriki yıllarında da GSA Grafik Bölümü ile 1968'de Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu adıyla kurulup, 1971'de akademiye bağlanan ve 1982'de akademi bünyesinde eritilen okulun Grafik Bölümü'nde görev alarak ani ölümüne dek eğitime katkılarda bulunmuştur. Mesut Manioğlu ise 1949'da GSA'nın Afiş Atölyesi'ni bitirdikten sonra mesleğe atılmış, yalın ve dolaysız bir anlatımı yeğ-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

leyerek, dönemin Batı anlayışı doğrultusunda çalışmalar gerçekleştirmiştir. Amblem, *logotype* ve afiş kadar ilaç endüstrisinin grafik tanıtım hizmetlerine de cevap veren grafik ürünler gerçekleştiren Manioğlu, çalışmalarıyla Türkiye'deki grafik tasarımın ilerlemesine katkıda bulunmasının yanı sıra MSÜ Grafik Bölümü'ndeki göreviyle de eğitimde yer almıştır. Fransız etkisinde ürün veren bir başka tasarımcı, GSA'yı bitirdikten sonra Paris'te beş yıl Paul Colin'in atölyesinde çalışarak 1958'de yurda dönen Fikret Akgün olmuştur. Akgün, ürettiği çalışmalarını baskı teknolojisinin gelişmiş niteliklerinden yararlanarak gerçekleştirmiştir.

1959'da, Batı'daki uygulamalı sanat okulları örnek alınarak kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) uygulama ağırlıklı eğitim düzeniyle, grafik tasarımcısı yetiştirmek üzere öğretime başlamıştır. 1960'larda baskı tekniğindeki gelişmeler ve özel sektörün desteği grafik tasarımcı talebinin artmasına yol açarken, özellikle Polonya afiş sanatı önde olmak üzere Doğu Bloku'nun görsel anlatım yaklaşımını benimseyen Yurdaer ALTINTAŞ ve Mengü ERTEL Türk grafik tasarım dünyasına yeni ve taze bir soluk getirmişlerdir. Bu dönemde büyük bir etkinlik gösteren özel tiyatrolar ve Devlet Operası'nın gelişmesi yeni bir grafik tasarım ortamının doğmasına neden olmuştur. Bu ortamın taleplerini değerlendiren her iki sanatçı da tiyatro afişi konusundaki öncü çalışmalarıyla Türkiye'deki tasarımın çağdaşlaşması yönünde önemli rol oynamışlardır. Yurdaer Altıntaş'ın kalın çizgilerle çevrelenmiş canlı renklerin egemen olduğu dinamik nitelikli illüstrasyon çalışmalarını afiş, kitap kapağı gibi başka grafik ürünlere de uygulaması ve bu üslubu mesleğe atıldığı ilk zamanlardan günümüze kadar aynı çizgide götürmesi, Türkiye'de tasarımcı kimliğinin ön plana çıktığı tasarım yaklaşımına örnek oluşturmuştur. 1965'te *NOVUM Gebrauchsgraphik* adlı Alman grafik tasarım dergisinde bir Türk grafik tasarımcı olarak Altıntaş'ın çalışmalarının yayımlanmasından sonra, uluslararası sanat çevrelerinin dikkatini çeken Türk tasarımcıları çeşitli koleksiyonlara, arşivlere girmeye başlamışlar; uluslararası yarışmalarda derece alırken, önemli yayınlarda kendilerinden söz ettirerek, dışarıya açılma olanağını bulmuşlardır. Mengü Ertel de, yurt içi ve dışında açtığı sergiler kadar Devlet Opera ve Balesi ile çeşitli tiyatrolar için ürettiği afişlerle kamuoyunda büyük beğeni kazanmış, kalın fırça darbeleri ve özgür bir anlatımla gerçekleştirdiği illüstrasyon anlayışıyla yeni bir üslup geliştirmiştir. Konuyu tanımlayan simgesel nitelikli büyük lekelere yer verdiği afişlerinde, grafik tasarıma yeni bir görsel anlatım biçimi getirmiştir. 1960'larda özellikle kitap tasarımı konusundaki özgün çalışmalarıyla öne çıkan Sait MADEN ise, amblem, tanıtım grafiği ve güzel yazı (hattatlık ve yazı tasarımı) konularında da ürettiği örneklerle Türk grafik tasarımına katkılarda bulunmuştur. Bu dönemin tasarımcılarından olan Turgay Betil (?-1992) ve Erkal Yavi de (d.1942) de illüstrasyon alanındaki çalışmaları ve teknikleriyle dikkati çekmişlerdir.

Türkiye'de grafik konusundaki ilk örgütlenme çalışmaları 1968'de Yurdaer Altıntaş, Ahmet Güleryüz, Mengü Ertel ve Sait Maden tarafından Türkiye Grafik Sanatçılar Derneği'nin kurulmasıyla başlamıştır. Dönemin ilgisiz ortamında ancak iki yıl dayanan bu dernekten 10 yıl sonra Grafikerler Meslek Kuruluşu oluşmuştur. Yurdaer Altıntaş'ın başkanlığında, kendisinin de yoğun çabalarıyla güçlenen bu kuruluş, sergiler açmakta; grafik tasarımcıların mesleki haklarını korumak için çalışmalar yapmakta; meslek gezileri düzenleyip, meslekten kişilerin yararlanacağı bilgi bankaları kurmakta ve yabancı tasarımcıları ülkemizde tanıtmak üzere sergiler getirmektedir. Altıntaş'tan sonra Aralık 1993'te başkanlığa gelen Sadık KARAMUSTAFA, 1975'ten sonra Türkiye'nin endüstrileşmesine paralel olarak, reklam sektörünün tüketim ürünlerini ağırlıklı biçimde ön plana çıkardığı bir ortamda gerçekleştirdiği grafik ürünlerle dikkati çeken bir tasarımcıdır. Amblem, *logotype* ve kitap tasarımı konusunda olduğu kadar afiş alanında da sayısız ürün veren Karamustafa, 1990'lardaki çalışmalarında kesip yırtarak oluşturduğu elemanlardan yararlanarak rastlantısal ve planlı tasarımın ortak niteliklerini biraraya getirmektedir. Karamustafa ile aynı dönemde İDGSA Grafik Bölümü'nde öğrenim gören Bülent ERKMEN ise, 1975'ten başlayarak artan bir tempoyla günümüze kadar süren meslek yaşamında tasarımın amblem, *logotype*, afiş ve yayın grafiği önde olmak üzere çeşitli dallarda sayısız ürün vermiş ve uluslararası çevrelerin dikkatini çekerek, *Graphis* gibi grafik tasarımın dünyaca ünlü dergilerinde ürünlerini sergileme olanağı bulmuştur. Erkmen, "Görsel iletişim problemi, tasarım biçimini belirler" ilkesinden yola çıkarak, belirli bir tasarım üslubunu benimsemeyi reddedip bu yaklaşımın tasarımcı için kısıtlamalar getirdiğini savunmaktadır. Erkmen'in tasarımcı kişiliği, genel olarak yalın ve simgesel bir yaklaşımla, çarpıcı canlı renkleri birarada, cesurca kullandığı afiş tasarımlarında dikkati çeken büyük tek bir lekeyi yeğlediği çalışmalarıyla belirginlik kazanır. Uluslararası iletişim ağının dünyayı büyük ve tek bir ülkeye çevirdiği 1990'larda Türkiye'de grafik tasarım alanında ulusal ve kişisel tasarımcı kimliklerinin yerine, ortak teknolojileri kullanan uluslararası bir üslubun benimsendiği izlenmektedir.

0144, 0291, 0304, 0311, 0766, 0843, 1207, 1352, 1418, 1467, 1661, 1756, 1795, 1952, 2085, 2206, 2313, 2427, 2711, 2801, 3546, 3614. ***D.Bektaş***

GRAND MANNER (Anıtsal Üslup) → **TARİHSEL KONULAR**

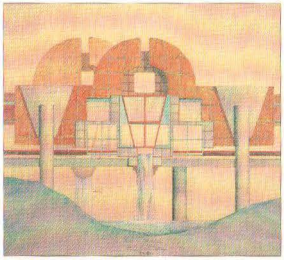
**GRANİT** (Fr.*granite*'ten)
İng.*granite*, Alm.*Granit*.
Doğal bir TAŞ olan granit, magmanın derinlerde yavaş yavaş soğumasıyla oluşmuş, kristalli bir derinlik kültesidir. Çoğu zaman büyük stoklar halinde, ender olarak da damar şeklinde bulunur. Granitin bileşiminde bulunan ana mineraller kuvars, feldispat ve mikadır. Bunların oransal olarak dağılımı çeşitli granitlerde değişiklikler göstermektedir. Çoğunlukla feldispat oranı fazladır ve en az bulunan mineral de mikadır. Granitler içindeki silis miktarı %68-72 arasındadır. Özgül ağırlığı 2.59-2.73gr/cm$^3$ olan granit içindeki kuvars, düzgün kristal şeklinde görülmez; öbür kristaller kuvars içinde dağılmıştır. Genellikle temiz ve şeffaftır; bazan mavi, sarı, mor, dumanlı renklerde ya da sütlü kuvars halinde bulunabilir. Granit içindeki feldispatlar renkleri beyaz-gri, kırmızımsı, esmer ya da yeşildir ve taşa bu mineraller renk verir. Mikalarsa biyotit, yani siyah mikadır. Granit içinde siyah ve koyu yeşil renkli hornblent de çok bulunur; ender olarak muskovit (beyaz mika) bulunduğu da görülür. Biyotit ve hornblent oranı fazla olduğunda taşın rengi koyulaşır. Minerallerin karakterlerine bağlı olarak taneli bir görünümü olan granitler bu nedenle "ince taneli", "orta taneli" ya da "iri taneli" olmak üzere gruplandırılmaktadır.

Granitik taşların sertliği içlerindeki minerallere bağlıdır. Kuvars çok olduğu zaman taşın sertliği

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GRANT, Duncan James Corrowr, *Soyut*, 1915.



GRAVES, Michael, *Fargo-Moorhead Kültür Merkezi Köprüsü*, tas.1977, Minnesota.



GRAVES, Morris, *Havadaki Makinaların Sesine Sinirlenen Kuş*, 1944, pirinç levha üzerine tempera, 82.9x150.8 cm.

daha fazladır. Granitler çok yoğun taşlardır. Basınca karşı dirençleri 900-1500kg/cm² arasındadır. Su emme oranları %0.2, mineraller arasındaki mikroskopik boşluklar %0.1-0.5 kadardır. Granit sert olmasına karşın ocaklardan büyük bloklar halinde çıkarılabilir. İşlenmesi çok güç, cila kabul etmesi çok iyi ve cilasının yüzyıllarca bozulmaması en önemli özellikleridir. Bu nedenle pek çok tarihsel yapıda, SÜTUN, DİKİLİTAŞ, yapı taşı, kaplama vb olarak kullanılmıştır. Türkiye'de Kapıdağ, Kozdağ (Edremit), Uludağ (Bursa), Armutlu, Çavuşbaşı (İstanbul), Sancaktepe (Gebze), Kestanbol (Çanakkale), Çatalca, Istranca, Eskişehir, Kırşehir, Gümüşhane, Giresun-Sivas, Zigana granitleri bilinmektedir ve bir bölümünden yapı taşı olarak yararlanılmaktadır. Genellikle İstanbul ve çevresindeki eski yapıtlarda görülen kırmızı pembe renkli, iri ortozlu granitler MISIR granitleridir. ***K.Çorapçıoğlu***

**GRANT, Duncan James Corrowr** (1885, Rothiemurchus-Inverness-1978, Aldermaston, Berkshire)
İngiliz ressam ve dekoratör.
BLOOMSBURY GRUBU'nun en önemli üyelerinden biri olan Grant'ın çocukluğu Hindistan ve Birmanya'da geçmiştir. Subay olmak üzere yetiştirilen sanatçı, bu mesleğe bir türlü alışamayınca 1902'de Westminster Sanat Okulu'na girmiş; daha sonra Paris'te Palette Akademisi'nde (1906-07) ve Londra'da Slade Sanat Okulu'nda (1908) eğitim görmüştür. 1909'dan başlayarak YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ sergilerine katılan Grant, R.FRY, Clive Bell (1881-1964) ve Vanessa Bell'le (1879-1961) dostluk kurduktan sonra Bloomsbury Grubu'nun etkin bir üyesi olmuştur. Sanat yaşamına yoğun bir ARD-İZLENİMCİLİK ve FOVİZM hayranlığıyla başlayan Grant, 1920'lerde biçimsel yapıyla bezemesel nitelikleri ustaca birleştiren yapıtlar üretmeye başlamış, *Vanessa Bell* (1942, Tate Gal., Londra) gibi birçok portre çalışmasıyla ölüdoğa ve manzara resminde bu üslubunu sürdürmüştür. Sanatçı 1970'lerde bile aynı tazeliği koruyan yapıtlar üretmiştir. *Z.Rona*

GRANÜLE → **MADEN sanatı (Tarihsel Gelişim)**

**GRAV** (*Groupe de Recherche d'Art Visuel* / Görsel Sanatlar Araştırma Grubu)
Paris'te 1960'lardaki Yeni Eğilimler bağlamında OP SANAT'la KİNETİK SANAT öğelerini birlikte kullanan topluluk. Önceleri 11 üyesi bulunan GRAV'da çalışmaları, beş üyenin ayrılmasıyla LE PARC, MORELLET, Francisco Sobrino (d.1932), YVARAL, Joel Stein (d.1926) ve Horacio Gracía-Rossi (d.1929) sürdürmüştür. Amaçları ışık, devinim ve zaman kavramını estetik boyutlarda kullanabilmekti (→IŞIK SANATI). Sanat yapıtının üretiminde bilimsel yöntemler uygulamışlar ve yapıtlarında çağdaş endüstriyel gereçleri sanatsal amaçla kullanma olanaklarını araştırmışlardır. BİRLEŞTİRME yöntemiyle biraraya getirdikleri nesneleri devingen kılmışlar ve oluşturdukları çevreyi ışık aracılığıyla sürekli değişen bir ortama dönüştürerek, izleyicinin tepkileriyle katılımını sağlamışlardır. GRAV üyeleri bireysel yapıtlar ürettikleri kadar, grup halinde çalışarak anonim yapıtlar da oluşturmuşlardır.

**GRAVES, Michael** (1934, Ind.)
ABD'li mimar.
Özellikle 1970'lerden sonra, Yeni-Tarihselcilik (→TARİHSELCİLİK) doğrultusundaki uygulama ve projeleriyle tanınmıştır.
Ohio'da okuduğu Cincinnati Üniversitesi'nden sonra eğitimini Harvard Üniversitesi'nde tamamlayan Graves, Roma'daki Amerikan Akademisi'nden iki yıllık bir araştırma bursu almış, 1964'te Princeton'da (N.J.) kendi bürosunu açmış ve 1972'de Princeton Üniversitesi'ne profesör olarak atanmıştır. Graves'in adının ilk kez duyulması 1972'de, EISENMAN, MEIER, HEJDUK ve GWATHMEY ile ortağı Robert Siegel'in oluşturduğu NEW YORK 5'e katılmasıyla olmuştur. Mimarın bu dönemde Fort Wayne'de (Ind.) gerçekleştirdiği *Hanselmann Evi* (1967) ve Princeton'daki *Benacerraf Evi*'nin büyütülmesi (1969) gibi çalışmaları, New York 5'in da katıldığı gibi, LE CORBUSIER'nin 1920'lerdeki üslubuna dönüş gösteren biçimci ve radikal özellikler taşımaktadır. Mimari biçime öncelik tanıması Graves'in kısa zamanda geçmişe ilgi duymasına neden olmuş; BOULLÉE ve LEDOUX'yu, ardından Antik Çağ yapılarını incelemiş, böylece akılcı nitelikli beyaz yapılardan uzaklaşarak incelikli pastel tonların renkli dünyasına yönelmiştir. Graves'in bu yeni-tarihselci yaklaşımı eski üsluplardan doğrudan yararlanmayı reddeden gelişmiş bir soyut düzeye doğru ilerlemiştir. En yaratıcı döneminin önemli örnekleri arasında, Fargo (K.D.) ve Moorhead'i (Minn.) bağlayan *Fargo-Moorhead Kültür Merkezi Köprüsü* (tas.1977), Green Brook'ta (N.J.) *Kalko Evi* (tas.1978) ve Portland'da (Ore.) *Sosyal Hizmetler Binası* (1980-82) sayılabilir.
0804, 1241, 1456. *E.Balkan*

**GRAVES, Morris** (1910, Fox Valley, Oregon)
ABD'li ressam.
Uzakdoğu kültürleriyle olan ilgisi sonucu bireysel bir duyarlıkla ele aldığı kuş figürlerini düşsel, giderek de soyut bir anlatımla vermeye çalışan Graves, AMERİKAN BÖLGESEL OKULU sanatçıları arasında kendine özgü üslubuyla tanınır.

1928-30 arasında Amerikan deniz postasında görevliyken yaptığı Japonya ve Çin'i de içeren Uzakdoğu gezileri dünyaya bakışını ve dolayısıyla da yapıtlarını derinden etkilemiştir. Resim konusundaki ilk eğitimini Texas'ta okuduğu lisede edinen Graves, 1936-37 arasında FEDERAL SANAT PROJESİ'nde (WPA-FAP) görev almış, 1939'da bu projenin New York Modern Sanat Müzesi'ndeki grup sergisinde dört resmi yer almıştır. Bu dönemde arkadaş olduğu besteci John Cage ve ressam TOBEY'den etkilenmiştir. 1940-42 arasında Seattle Sanat Müzesi'nde çalışan sanatçının *Kara Dalgalar* adlı yapıtı 1947'de Chicago Sanat Enstitüsü tarafından ödüllendirilmiştir. Graves, Doğu dinleriyle ilgili bir dizi özgün çalışma yapmış, Doğu felsefesiyle yakından uğraşması, onu bir anlamda kendi ikonografisini oluşturmaya yöneltmiştir. 1938-40 arasında guvaş tekniğini de deneyen sanatçı bu dönem yapıtlarında (ör.*Kör Kuş* ve *Ay Işığında Şakıyan Kuş*) genellikle kuşları ve küçük hayvanları konu almış, onları kendilerine özgü duruş ve devinimlerle betimlemiştir. Bu düzenlemelerde Doğu mistisizmi de büyük ölçüde etkilidir. 1948-49 arasında bir süre Avrupa'da kalan sanatçının 1950'lerden sonraki yapıtları daha figürsüz ve soyut bir estetik yansıtmaktadır. Bu resimlerinde Doğu özellikleri erken dönem yapıtlarına oranla daha azdır. Dalgalı ve taramayı andıran ince çizgilerle zarif yüzey düzenlemeleri Graves'in özgün resminin ana öğeleridir.
3574. *U.Tükel*

GRAVES, Nancy → **POST-MODERNİZM (Sanatta Post-Modernizm)**



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

GRAVÜR (Fr.*gravure*) = **OYMABASKI**

GRE (Fr.*grès*) = **KUMTAŞI**

GRÉ → **SERAMİK**

**GRECO, El** (1541, Kandiye, Girit Ad.-1614, Toledo) Yunan kökenli İspanyol ressam, heykelci ve mimar. Farklı kültürlerin etkisiyle oluşturduğu özgün üslubuyla tanınan El Greco İspanyol sanatının (→İSPANYA) en önemli ustalarındandır.

Asıl adı Domenikos Theotokopoulos olan sanatçı "Yunanlı" anlamına gelen "El Greco" takma adıyla tanınmıştır. İlk resim bilgilerini, o zamanlar Venedik yönetimine bağlı olarak, sanatta BİZANS geleneğini sürdürmekte olan Girit'te aldığı sanılır. 1565'te Venedik'e gitmiş, buradaki saraylar, kiliseler ve hemen tüm çevreyi süsleyen resimler ilgisini çekmiştir. TIZIANO'nun atölyesine giren ve ilk yapıtlarında öğretmenini kopya eden Greco, Venedik'teki öğrenimi sırasında en çok TINTORETTO ve MICHELANGELO'dan etkilenmiştir. 1576'ya değin İtalya'da kalmış, *Tapınağın Temizlenmesi ve Körün İyileştirilmesi* (yks.1569, Ulusal Resim Gal., Parma) gibi resimler yapmıştır. Sanatçının erken dönem yapıtları, Tiziano'dan DÜRER'e, Michelangelo'dan Orta İtalya Maniyeristleri'ne (→MANİYERİZM) kadar uzanan geniş bir sanatçı kuşağının etkilerini barındırır. Tüm bu etkilerin yanında, alttan alta Bizans geleneği de sürmüştür. El Greco 1577'de İspanya'ya giderek, Toledo'ya yerleşmiştir. Bunun nedeni konusunda kesin bir bilgi bulunmamasına karşın, daha tinsel bir dünya arayışıyla davranmış olduğu söylenebilir. Ayrıca, Kral II.Felipe'nin koyu Katolik oluşu, sanatçının bu karara varmasında etkili olmuştur. Bu dönemde Toledo gerek sanat, gerek ticaret alanında oldukça etkindi. Kentteki tüm etkinlikler, başpiskoposun sarayı çevresinde yoğunlaşmıştı. Henüz ulusal bir İspanyol resmi kurulmuş değildi ve İspanya'nın bazı yerel sanatçıları, Kral II.Felipe'nin Hollandalı saray ressamı Anthonis Mor'un (1519-76) üslubundan pek farklı bir anlayışla çalışmıyorlardı. Tüm bu karmaşık ortam içinde sanatçı, Toledo'da gerek doğa, gerek gelenek ve davranış açısından doğduğu yere benzer bir ortamla karşılaşmıştı.

El Greco'nun Toledo'daki ilk büyük çalışması, *San Domingo el Antiguo*'nun altar resmidir. En ortada *Meryem'in Göğe Yükselişi*'nin (1577-79, Chicago Sanat Ens.) yer aldığı düzenleme, tümüyle plastik bir etki yaratmaktadır. Altarın mimarisi ve heykel süslemeleri de, El Greco'nun tasarımına göre gerçekleştirilmiştir. Sanatçı aynı tarihlerde, İspanya'da ünlenmesini sağlayan, *İsa'nın Giysilerinden Soyulması* (1577-79, Toledo Katedrali) adlı yapıtını gerçekleştirmiş; yaşamı boyunca, bu resimdeki düzenlemeyi küçük ya da büyük çapta birçok kez yinelemiştir. Yukarıya doğru yükselen bir mimari izlenimi veren yapıt, aynı zamanda yoğun bir dramatik anlatım da sunmaktadır. Hz.İsa'yı merkez alan RÖNESANS anlayışına uygun olarak yapılmış olmasına karşın, gerek ışık ve renklendirmede, gerek KISALTIM tekniğinin uygulanmasında Rönesans'tan ayrı, Maniyerist denebilecek bir anlayışı sergilemektedir. Bu yapıtta, sanatçının kişiliğindeki Bizans mirası, Venedik'te aldığı teknik anlayış ve İspanyol öğelerle kaynaşmıştır. 1581'de Kral Felipe, *Aziz Mauritius'un Şehit Edilmesi* (El Escorial, Madrid) adlı yapıtı ısmarlamıştır. Ancak 1584'te tamamlanan ve güçlü BİÇİMBOZMA'ların, asimetrik düzenlemelerin bulunduğu bu Maniyerist yapıt, Tiziano'nun dengeli ve yumuşak sanatına bayran olan kral tarafından hemen geri çevrilmiştir. 1586 tarihli *Kont Orgaz'ın Gömülmesi* (Santo Tome Kil., Toledo) adlı yapıtı, daha olgun bir anlatım sunmaktadır. Düzenleme, dünyasal mekân ve cennet olmak üzere ikiye bölünmüştür. Birbirine geçen biçimlerin yer aldığı Cennet bölümünde her şey etkin ve dinamikken, Kont Orgaz'ın bulunduğu dünyasal mekânda durgun bir anlatım egemendir.

Toledo'da kaldığı süre boyunca, sanatçının tutkun ve dramatik üslubu gittikçe yoğunlaşmış ve keskin bir anlatım kazanmıştır. İtalya'daki Maniyerist anlayışın, Roma'daki değişim ve Karşı-Reform'la biçimlenmekte olduğu bu dönemde, El Greco da İspanya'da Hollandalılar'la savaşları ve 1585'ten 1609'a değin uzun bir süre de Yahudiler'in kovuluşu trajedisini yaşamıştır. Bu olay nedeniyle Toledo bir yıkıntıya dönmüş, kentin caddelerinde otlar bitmeye başlamıştır. Tüm bunlar El Greco'nun sanatında derin etkiler bırakmış; sanatçı gerilimli ve sinirli figürleri, mavi, yeşil ve sarının keskin karşıtlığıyla betimlemeye yönelmiştir. Bu anlayışla dinsel konulu olduğu kadar, Antik Çağ temalarını işlediği resimler de yapmıştır. *Laocoon* (yks.1610, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) adlı yapıtı, arkadaki atmosferik manzara ve ön planda garip bir biçimde uzamış figürlerle sanatçının bu dönem resim anlayışının tipik örneğidir. Atmosferik MANZARA konusundaki yaklaşımının en olgun örneğiyse, *Toledo Manzarası*'nda (1595-1600, Metropolitan Sanat Müz., New York) görülmektedir. Bu tümüyle figürsüz düzenleme, son derece başarılı bir ışık ve renklendirmeyle dramatik ve mistik bir anlatım sunmaktadır. Resmin baskın öğeleri olan katedral ve kale, kentin tüm gücünü oluşturan iki öğeyi, kilise ve devleti belirtmektedir.

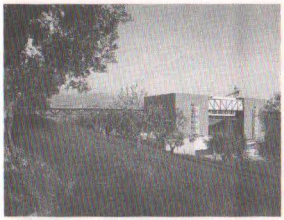
El Greco, günümüzde 40 kadarı bilinen çok sayıda PORTRE de yapmıştır. Toledo kardinali ve Katolik İspanya'nın en güçlü engizisyoncusu *Don Fernando Nino de Guevara'nın Portresi* (yks.1600, Metropolitan Sanat Müz., New York), Triniterler'e bağlı olan ozan *Felix Paravicino'nun Portresi* (1604-09, Güzel Sanatlar Müz., Boston) sanatçının bu alandaki başarısını ortaya koyan örneklerdir. Yaklaşık 1604'te yapılan ve günümüze gelmiş bulunan bir resim, birçok yazara göre sanatçının *Kendi Portresi*'dir. El Greco'nun oğlu Manuel de, 1621 tarihini vererek babasının bir portresinden söz etmektedir. Yaşlı, hastalıklı ve yorgun görünüşlü bu yüz, sanatçının öteki yapıtlarında, örneğin Aziz Lukas'ta da görülmektedir. Yaşamı boyunca ressam olduğu kadar, mimar ve heykelci olarak da çalışan El Greco tüm düzenlemesi kendine ait olan altar kompozisyonları gerçekleştirmiştir. Illescas'taki *Yetimler Yurdu*'nun altar düzenlemesi (1603) olgun bir örnektir.

El Greco'nun ressam olarak en büyük özelliği, çok değişik resim kültürleriyle karşılaşması ve sonuçta tümüyle kendine özgü bir üslup yaratmış olmasıdır. Girit'te edindiği Bizans anlayışı, tüm yaşamı boyunca etkili olmuştur. Bunun yanı sıra Batı dünyasının doğalcı resim kavrayışını algılamış, özümsemiş ve giderek bu DOĞALCILIK sınırlarını zorlayan yapıtlar vermiştir. Sinirli bir fırça kullanımıyla oluşan uzamış biçimler, o dönemde birçok ustanın yaptığı gibi ılık kırmızı ve kahverengi tonlarının tersine, soğuk renklerin, grimsi tonların kullanımı, sanatçının yapıtlarına amaçladığı tinsel etkiyi vermiştir. 19.yy sonunda El Greco'nun yapıtlarına ilginin artması, sanatçının ilginçliğini aydınlatmayı amaçlayan çeşitli görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kimileri Tiziano'ya öykünmekten korktuğu için üslubunu değiştirdiğini, kimileri de yalnızca deli olduğunu öne



GRECO, El, *Aziz Ildefonsus Meryem Ana'dan Cüppesini Alıyor*, 1585, ahşap.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GREGOTTI, Vittorio, *Calabria Üniversitesi Binası*, 1972, Cosenza yak.



GREUZE, Jean-Baptiste, *Gitarcı*, yks.1760, tuval üzerine yağlıboya, 71x57 cm.

lerinin bozukluğuna bağlanmaktadır. Bu son derece özgün sanatçının doğal olarak çok sayıda izleyicisi olmamış, yalnızca oğlu Manuel Theotocopuli (1578-1631) ve Luis Tristán onun üslubuyla çalışmışlardır. 0627, 1429, 3555. ***U.Tükel***

GREENE, David → **ARCHIGRAM**

**GREGOTTI, Vittorio** (1927, Novara)
İtalyan mimar.
İtalyan Rasyonalizmi'nin (→RASYONALİZM) önde gelen adlarındandır.

Milano Politekniği Mimarlık Fakültesi'nden 1952'de mezun olan Gregotti, 1953-68 arasında Lodovico Meneghetti ve Giotto Stoppino ile birlikte çalışmış; 1974'te Pierluigi Cerri, Hiromichi Matsui, Pierluigi Nicolin ve Bruno Vigano ile bir büro kurmuş, bu ortaklık daha sonra Cerri ve Augusto Cagnardi ile devam etmiştir. Venedik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde profesör olan Gregotti, Milano ve Palermo Mimarlık fakültelerinin yanı sıra Tokyo, Buenos Aires, São Paulo, Lozan ve Harvard üniversitelerinde de dersler vermiştir. Mimarlık alanında özellikle topografyayı dikkate alarak tasarladığı *Calabria Üniversitesi Binaları* (1972, Consenza yak.), *Kira Apartmanları* (1957, Novara), Milano'da Palmanova (1962-63) ve Montegani caddelerindeki (1964) sosyal konutlar, Bossi Spa için *Tekstil Fabrikası* (1968, Cameri) ve *Palermo Üniversitesi Fen Fakültesi Binaları* (1969, Parc d'Orleans) önemli uygulamalarıdır. Bunların yanı sıra birçok iç mekân düzenlemesi de yapan Gregotti, uzun yıllar *Casabella* adlı mimarlık dergisinin yayın yönetmenliğini sürdürmüş, daha sonra *Edilizia Moderna* adlı derginin monografi sayılarını ve *Il Verri*'nin mimarlık bölümünü yönetmiştir. Günümüzde de *Casabella* ve *Rassegna* adlı dergilerin yayın yönetmeni olan Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (1966; Mimarlığın Nüfuz Alanı), *New Directions in Italian Architecture* (1969; İtalyan Mimarlığında Yeni Yönelişler), *Il disegno del prodotto industriale* (1982; Endüstri Ürününün Tasarımı) ve *Questioni di Architettura* (1986; Mimarlık Sorunları) adlı kitapları da yazmıştır. Birçok uluslararası sergiye katılmış; 1964'teki 13.Milano Trienali'nde Tanıtım Bölümü başkanlığını yapmış ve Birincilik Ödülü almış; 1974-76 arasında da Venedik Bienali'nin Görsel Sanatlar ve Mimarlık Bölümü başkanlığını üstlenmiştir.
*Y.Salman*

GREK (Fr.*grecques*) = **FRET** (1)

**GRELOT, Guillaume-Joseph** (17.yy)
Fransız illüstratör ve oymabaskı ustası.
1672'de, Sultan IV.Mehmed döneminde (1648-87) gezgin ve tüccar Jean Chardin'le birlikte İstanbul'a gelmiş olan Grelot, bu yolculukla ilgili notlarıyla çizimlerini 1680'de Paris'te *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople, enrichie de plans levés par l'auteur...* (Bir İstanbul Gezisinin Yazarın Çizdiği Yapı Planlarıyla Zenginleştirilmiş Yeni Öyküsü) adı altında yayımlamıştır. İstanbul görünümleri ve planlarının yanı sıra *Topkapı Sarayı*, *Süleymaniye* ve *Sultan Ahmed Camileri*, *Ayasofya* ve *Yeni Cami* görüntülerinin de yer aldığı bu yapıttaki bir İstanbul planı, daha sonra J.Peeters'in (1686), de BRUYN'un (1698) ve Coronelli'nin (1707) kitaplarında da basılmıştır.

**GREUZE, Jean-Baptiste** (1725, Tournus-1805, Paris)
Fransız ressam.
18.yy'ın gözde temalarından ev içi sahneleriyle [illegible] yaşam tablolarıyla

uze, Fransız Devrimi'nin getirdiği resim anlayışıyla ününü büyük ölçüde yitirmiştir.

Adını, 1755'teki resmî Salon Sergisi'nde *Çocuğuna Kitab-ı Mukaddes Okuyan Baba* (Ermitaj Müz., St.Petersburg) adlı resmiyle duyurmaya başlamıştır. Yapıt, Felemenk (→HOLLANDA) ev içi resimlerine benzeyen anlatısal bir resimdir. Sanatçının ahlaksal ve toplumsal nitelikler kazandırdığı yapıtları bu nedenle, felsefeci Denis Diderot tarafından "resimde ahlak" olarak nitelendirilmiştir (→TÖRE RESMİ). Çoğu, döneminin üst düzeyde ideal ürünleri olarak kabul edilen resimleri arasında *Köy Gelini* (1761, Louvre Müz., Paris) ve *Savurgan Oğlun Dönüşü* (yks.1765, Louvre) yer alır. Sanatçı, çoğunda eşini model olarak kullandığı portreler de yapmıştır. *Kırık Testi* (yks.1773, Louvre) ve *Matmazel Sophie Arnould* (yks.1769, Wallace Kol., Londra) bu türün en yetkin örnekleri arasındadır. 1763 tarihli *Felçlinin Ölümü* (Ermitaj) adlı yapıtı Salon Sergisi'nde çok başarılı bulunmuş, Diderot resimdeki her bir yüzün değişik anlatımından ve bu kişilerin yaşlı adamla olan ilişkilerinin verilişinden övgüyle söz etmiştir. 1769'a değin bu anlamda resimler yapmayı sürdüren Greuze, bu tarihte büyük bir değişiklikle *Septimius Severus Caracalla'yı Azarlarken* (Louvre) adını taşıyan tarihsel konulu bir yapıt gerçekleştirmiştir. Resmî Salon Sergisi kurulu tarafından reddedilen yapıt, figürlerin yerleştirilişi ve işlenişinde belli bir devingenliği sunmasına karşın klasik anlayıştadır. Bu yüzden de sanatçı, akademi tarafından "tarih ressamı" olarak kabul edilmiştir. Ancak Greuze bu yeni alanda başarılı ürünler verememiş, devrimin benimsediği YENİ-KLASİKÇİLİK akımı ününü olumsuz yönde etkilemiştir. 1770'lerde *Acı*, *Masumiyet* gibi duygusal resimler yapan sanatçı, bu dönemde bazı siparişler almakla birlikte eski ününe bir daha kavuşamamıştır.
0628, 2148. *U.Tükel*

**GRIS, Juan** (1887, Madrid-1927, Paris)
İspanyol ressam.
PICASSO ve BRAQUE'la birlikte KÜBİZM akımının en özgün temsilcilerindendir.

Asıl adı José Vittoriano Gonzáles'tir. 1902'de Madrid'deki Uygulamalı Sanatlar Okulu'na girmiş, ayrı yıl *Blanco y Negro* ve *Madrid Comico* için desenler yapmış, yks.1904'te okulu bırakarak kendini tümüyle resme adamış ve ART NOUVEAU etkili yapıtlar üretmiştir. 1906'da Paris'e giden Gris, Picasso'yla aynı evde kalmaya başlamış ve bu yıllarda egemen olan FOVİZM'den etkilenmiştir. Aynı yıl APOLLINAIRE, Max Jacob ve André Salmon gibi yazarlarla tanışmış, bu sanat ortamı içinde *Le Cbarivari* ve *Le Cri de Paris* gibi dergiler için desenler yapmıştır. 1910'da desenlerinde suluboya kullanmaya başlayan Gris, ilk yağlıboya tablosunu 1911'de gerçekleştirmiştir. *Pipolu Adam* adlı bu tablo, geniş düzlemlerin temiz bir renklendirmeyle boyandığı Kübist bir yapıttır. 1912'de Çözümsel Kübizm'e yönelerek ilk KOLAJ denemelerini gerçekleştirmiş, aynı yıl Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) üç resmini sergileyerek ALTIN KESİT grubu içinde yer almıştır. Ünlü yapıtı *Picasso'nun Portresi* (1911-12), çizgisel anlatımı ve tek renkliliğiyle dönemin Kübist anlayışına bağlıdır. Sanatçı 1914'te yaptığı *Üzümler*, *Kahvaltı*, *Meyve Sepeti ve Cam Sürahi* adlı üç resminde büyük ölçüde kolaj tekniğinden yararlanmış, bu arada MATISSE'le kurduğu dostluk daha estetik bir uyum aramasına neden olmuştur. 1916'da Gris'nin "mimari dönemi" başlar. Bu dönem yapıtlarında değişik renklerin oluşturduğu keskin dış çizgili düzlemler kullanılmıştır. *Şişe ve Meyve Sepeti* (1915), Kü-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

bizm'in kavramsal soyutlamasının yanı sıra zengin renklerin tanımladığı nesneleri de sunmaktadır. Aynı yıl malzeme olarak çokrenkli alçı kullandığı *Palyaço*'yu yapmıştır. 1919'da *Valori Plastici* adlı dergide sanat anlayışını açıklayan bir yazısı yayımlanmıştır.

1920'lerde sağlığı bozulmaya başlayan Gris, "şiirsel resim dönemi"ne girmiştir. Bu dönemdeki yapıtları renkleri ve yetkin biçimleriyle gerçekten şiirsel bir görünüm yaratır. Sanatçı *Açık Pencereler* dizisine başladığı 1921'de, Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'den (1872-1929) Monte Carlo'ya gelmesi ve *Cuadro Flamenco* adlı balenin dekorlarını hazırlaması için davet almıştır. Bu tasarının gerçekleşmemesine karşın Gris, 1922-24 arasında Diaghilev'in *Les tentations de la Bergère*'i (Çoban Kızın Günaha Yeltenmesi) ile başka baleleri için dekor ve giysi tasarımları yapmıştır. Aynı yıllarda ikinci *Palyaçolar* dizisini yapan sanatçının 1923'te de *Resim Üzerine Notlar* adlı çalışması yayımlanmıştır. 1924'te Gris'nin "çoksesli dönemi" başlar. Yapıtları artık Kübizm'in keskin geometrisinden kurtulmuş, dalgalı çizgi kullanımıyla FİGÜRATİF bir nitelik kazanmıştır. 1926'da sağlığı iyice bozulan, 1927'de çalışmalarını aralıklarla sürdürebilen Gris'nin son yapıtları "anlatımcı" dış çizgileri ve yer yer pastel, yer yer abartılı renk kullanımlarıyla yine de şiirsel bir anlatım sunar. *Partisyon ve Gitar* (1926) adlı yapıtı her tür rengin kullanıldığı canlı bir anlatıma sahiptir. Gris, yaşamı boyunca Gertrude Stein, Pierre Reverdy, Max Jacob ve Tristan Tzara gibi yazarların kitaplarını da resimlemiştir.

1426, 1871, 3159. *U.Tükel*

**GRİFON** (Gr.*gryphos:* kanca/gaga burunlu'dan) İng.*griffin, griffon,* Fr.*griffon,* Alm.*Greif.*

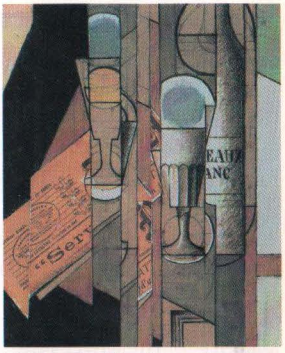
Kartal başlı, aslan gövdeli, kanatlı ya da kanatsız, genellikle de yılan biçiminde bir kuyrukla betimlenen karışık efsanevi yaratık. Yakın Doğu ve Akdeniz uygarlıklarında sevilen bir betim olan grifon, MÖ 2.binde Mezopotamya'nın batısında ortaya çıkmış ve MÖ 14.yy'da Anadolu ve Akdeniz'e yayılmaya başlamıştır. MEZOPOTAMYA'da Tel Halaf, Til Barsib ve Susa buluntularında görüldüğü gibi ÇANAK-ÇÖMLEK kulplarında, fildişi ve metal kabartmalarda grifon betimlerine rastlanır. Kimi betimlerde grifon boynuzludur. Sarmal kıvrımlı bir yeleye sahip olan MİNOS ve YUNAN grifonu ya boylu boyunca uzanmış ya da pençeleri üstünde oturur biçimde betimlenmiştir. Yunan grifonunun büyük ölçüde HİTİT örneklerinden etkilendiği bilinmektedir. Yunan sanatında özellikle tunç kabartmalarda, genellikle SFENKS'le karşılıklı olarak betimlenen grifonun koruyucu bir anlamı bulunmaktaydı. Yunan mitolojisinde (→MİTOLOJİ) grifon, tragedya şairi Aiskhylos'un *Prometheos Desmotes* (*Zincire Vurulmuş Prometheus*, 1967) adlı yapıtında ve Herodotos'un tarihinde adı geçen bir kuştur. Aiskhylos grifonu, Zeus'un kutsal hayvanı, "havlamayan, uzun gagalı, kanatlı köpek" olarak tanımlar. Aslan gövdeli olduklarını belirten bir başka söylenceye göre grifonlar, Hyperboreliler ülkesinde, İskitler'in elinde bulunan hazineleri bekler. Bir söylenceye göre Apollon'un bekçi köpekleri, başkalarına göreyse Hindistan'da madenlerin bulunduğu dağlarda yaşayan ve altın arayıcılarına karşı koyan yaratıklardır. Simgesel olarak insanın hırsını ve açgözlülüğünü cezalandıran grifon, İskit sanatında (→HAYVAN ÜSLUBU) krallık simgesi olmuştur. ROMA sanatında özellikle bezemelerde sık kullanılan bu betimin Anadolu'da DİDYMA *Apollon Tapınağı*'nın bir sütun başlığında, Roma'da *Faustina ve Antonius Tapınağı* frizlerinde güzel örnekleri vardır. Antik Çağ sonrası Avrupa sanatında grifon örgesi aile armalarında oldukça sık kullanılmıştır. *Ş.Anadol*

**GRİTİLLE**

Bugün Atatürk Barajı'nın suları altında kalmış olan Gritille ören yeri Adıyaman'nın Samsat ilçesinde, Fırat Irmağı'nın kuzeybatı kıyısında bulunmaktaydı. MÖ 7000'den önce kurulan ve yakın dönemde terk edilen bu höyük yerleşimi ırmaktan başlayarak yks.8km'lik bir alana yayılan ve tahılla baklagil üretimine dayanan kuru tarıma olanak sağlayacak denli bol yağış alan verimli bir ovada yer almaktadır. Genellikle kar yağışı almayan ova kış aylarında evcil hayvanlara iyi bir otlak yeri sağlamaktaydı ve çevresindeki karlı tepelerden aşağı inen av hayvanları için de ikinci bir yiyecek kaynağıydı. Yazın ise tepelerde ve Fırat üstündeki adalarda otlak yerleri bulunabiliyordu. Büyük olasılıkla Gritille'nin tarımsal olanaklarının yanı sıra güvenilir su kaynaklarına ve Fırat üzerinde oldukça kolay geçiş sağlayan bir noktaya olan yakınlığı da yerleşenlere çekici gelmiş olmalıdır. Yerleşim artıklarından, taş ve kerpiç yapı yıkıntılarından oluşan kabaca oval biçimli höyüğün tepe düzlüğü yks.80x40m, tabanı 150x100m boyutlarındaydı. Alt teraslar güney ve batı yamaçlarında yks.50m'lik, kuzey yamaçta 100m'lik bir alana yayılmıştı. Höyüğün, mimari kalıntıları ve bulunturları harap olmuştur; doğu kesimiyse Fırat'ın kestiği dik bir yamaç biçimindedir.

AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ'ne katılanlar 1975 ve 1977'de bölgenin ilk arkeolojik bilgilerini sağlayan araştırmaları yapmışlardır. 1977'de Türk hükümetinin Atatürk ve Karakaya barajlarının suları altında kalacak bölgede yer alan arkeolojik alanların kurtarılması için uluslararası işbirliği talep etmesi üzerine aynı yıl, Bryn Mawr College'den Richard S.Ellis Aşağı Fırat bölgesindeki yüzey araştırmalarına katılmış, 1979'daysa aynı kurumdan Machteld J.Mellink ve Kuzey Caroline Üniversitesi'nden Marie-Henriette Gates'le birlikte çeşitli arkeolojik alanlarda incelemeler yapmış ve sonunda kazı alanı olarak Gritille'yi seçmiştir. Gritille'de 1981-84'te dört kazı mevsimi sürdürülen araştırmalarda dört ana yerleşme tabakası belirlenmiştir: 1) Akeramik Neolitik (yks.MÖ 8000-6500), 2) İlk Tunç Çağı (yks.MÖ 2700-2000), 3) Ahameniş/Helenistik (yks.MÖ 500-200), 4) Ortaçağ (yks. MS 1050-1250). Birbirini izleyen bu arkeolojik dönemlerin yks.9000 yılı kapsamasına karşın bu süre içinde uzun boşluklar yer almaktadır. Ayrıca İlk Tunç Çağı'na ve 1.binin sonlarına ait kalıntılar önemli ölçüde zarar gördüğünden bu dönemlerden çok az sayıda mimari kalıntı günümüze ulaşabilmiş, ancak bol sayıda ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK ve öteki küçük buluntu bu dönemle ilgili aydınlatıcı bilgiler sağlamıştır. Bu nedenle araştırmalar iyi korunmuş Neolitik ve ortaçağ yerleşmeleri üzerinde yoğunlaştırılmıştır.

Gritille'deki Neolitik Çağ yerleşmesi (yks.MÖ 8000-6000) William and Mary College'dan Mary M.Voigt tarafından araştırılmıştır. Höyüğün aşınmış doğu yamacında, üstteki döneme ait kültür toprağının 9m altında, erken bir tarım köyünün kalıntıları bulunmuştur. Gritille'deki kazıda ele geçen malzemenin tümü Jacques Cauvin tarafından belirlendiği gibi çanak-çömleksiz (AKERAMİK) Toros Neolitiği'nin ikinci evresi geleneğindedir. Stratigrafiye (tabakalaşma), YONTMA TAŞ ALET teknolojisine ve Karbon-14 yöntemiyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) yapılan tarihlemelere dayanılarak İlk Neolitik ve Son Neolitik olarak adlandırılan iki ana yerleşme evresi tespit edilmiştir.



GRIS, Juan, *Bardaklar, Gazete ve Şarap Şişesi*, 1913, kağıt üzerine kolaj, guvaş, suluboya, renkli tebeşir ve kömür, 45x29.5 cm.



Grifon

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Gritille'nin İlk Neolitik evresi (stratigrafik olarak E-C alt evreleri) kuzeyde bulunan ÇAYÖNÜ ve doğudaki CAFER HÖYÜK'le ve bir olasılıkla da yakındaki NEVALİ ÇORİ'yle kabaca çağdaştır. Yaklaşık bin yıl sürdüğü ve MÖ 7000'den önce sona erdiği düşünülmektedir (yks.G.Ö. 8900-8200, yarı hayat değeri). Bu evrenin çok uzun sürmesi dolayısıyla çeşitli mimari tekniklere rastlanmıştır. Bazan kerpiç duvarların alt yapısı olarak, bazan da hiçbir toprak üstü yapıya ait olmayan taş temellerin kullanımı oldukça yaygındır. Duvar ve döşemeler beyaz (kireç) sıvalıdır ve yalnız bir döşemede kırmızı boya izlerine rastlanmıştır. Genellikle dikdörtgen planlı olan ve bir ya da daha çok odadan oluşan yapılar, Çayönü ve Nevali Çori'nin ızgara planlı yapılarından çok farklıdır. Ayrıca, işlevi belirlenemeyen, daire planlı yarı-yeraltı yapısına ait bir bölüm bulunmuştur. Gritille'nin bu evresinde, Cafer Höyük ve Çayönü'nde sık rastlanan tipte kalın, keskin düzeltili OBSİDYEN bıçaklar az sayıda, sap dilli uçlar ve bir sapa takılmış uzun orak bıçaklarından oluşan yöresel ÇAKMAKTAŞI'ndan yapılmış aletler çok sayıda bulunmuştur. Ayrıca, kil ya da taştan yapılmış küçük insan HEYKELCİK'leri ve silindir biçimli koyu yeşil taş boncuklarla, disk biçimli küçük, büyük olasılıkla malakit bir boncuktan yapılmış bir kolye ele geçmiştir. Bu tür taş süs eşyasının Çayönü'nde son zamanlarda bulunmuş olan ve benzer tipte mal ürettiği anlaşılan bir atölyeden geldiği düşünülmektedir.

Gritille'nin Son Neolitik evresi (B-A alt evreleri) Karbon-14 yöntemiyle yks.MÖ 7000-6500'e (G.Ö. 8000-7500, yarı hayat değeri) tarihlenmiştir. 200m²'den daha geniş bir bölümü temizlenmiş olan bu yerleşmenin dikdörtgen yapılarla çevrilmiş geniş açık alanı ortaya çıkarılmıştır. En iyi korunmuş yapı, B evresine tarihlenmiştir ve uzun merkezî bir koridorun ya da odanın her iki yanına dizilmiş küçük odalardan oluşmuştur. Bu yapının döşemesi üstünde, baltalar, değirmen taşları ve havanlardan oluşan çok sayıda taş aletin yanı sıra taş küreler gibi, başka aletleri yapmada kullanılan aletler de bulunmuştur. Çanak-çömleğin yalnızca dönemin sonlarında ortaya çıkmasına karşın "yemek pişirme çukurlarında" ele geçen kilden insan ve hayvan heykelcikleriyle geometrik simgeler oldukça yaygındır. Byblos (b.Cübeyl, Lübnan) uçları, geometrik biçimli küçük orak bıçakları ve A evresinde bulunan sayısız kalem dönemin yontma taş endüstrisini oluşturmaktadır. Gritille'nin bu evre buluntularının benzerleri, Kuzey Suriye ve Kuzey Irak'ta aralarında Tel Asouad ve Bougras'ın da bulunduğu son çanak-çömleksiz yerleşmelerde ve ilk çanak-çömlekli yerleşmelerde görülmektedir.

Gritille'nin 1986'da Scott Redford tarafından araştırılan ortaçağı, höyüğün tepesini ve kuzey kesimini içine alan bir kalenin yapımıyla başlamıştır. Sınırlı kanıt bulunabilen yapının 11.yy'in ortalarında, Bizanslılar'ın LİDAR HÖYÜK'ü tahkim ettikleri döneme ait olduğu düşünülmektedir. Gritille'nin, kuleli surlarının bir olasılıkla Edessa (→ŞANLIURFA) haçlıları tarafından yeniden yapılan bir sonraki evresi çok daha iyi bilinmektedir. Bu evrede Gritille, Lidar'la birlikte 8km aşağıdaki SAMSAT'ı koruma görevini üstlenmişti. Surlar içindeki yerleşme alanı, evlerden, depolama alanları ya da kışla olarak kullanıldığı düşünülen bir dizi avluyla küçük odalardan ve tahkim edilmiş bir iç kaleden oluşan, işlevsel olarak birbirinden farklı üç bölgeye ayrılabilir. Ele geçen bir grup Avrupa sikkesine dayanılarak tarihlendirildiğine göre yerleşme, 12.yy'ın ortalarında yıkılmıştır. Büyük olasılıkla Urfa'nın 1144'te Türkler'in eline geçişinden sonra meydana geldiği düşünülen bu saldırı sırasında halkın çoğunun kaçtığı anlaşılmaktaysa da iç kalede uzuvları eksik iskeletler ortaya çıkarılmıştır. Surların yeniden inşa edilmiş olması, şık ve bezeli fırınları olan yeni evlerin bulunması en azından halkın bir bölümünün kısa süre sonra Gritille'ye geri döndüğünü göstermektedir. Kısa bir terk döneminden ya da yer yer kısa süreli yerleşimlerden sonra höyüğün tepesi düzleştirilerek bu alana tahkim edilmemiş yeni bir köy kurulmuştur. Küçük bir grup EYYUBİ sikkesine göre, bu köy yerleşimi yks.1225'e tarihlenmektedir. Gritille'de ele geçen ortaçağ çanak-çömleği büyük çoğunlukla, mutfak kapları, kapaklar ve kırmızı boya sıçratılarak bezenmiş erzak küpleri gibi perdahsız kaplardan oluşmaktadır. Ayrıca, çoğu kötü kalitede perdahlı çanaklar da bulunmuştur. Bunlar bir olasılıkla Kuzey Suriye'den gelen yüksek nitelikli çanak-çömleğin yanı sıra yerli yapım taklitlerdir. 12.-13.yy sonlarında Rakka'da (Kuzey Suriye) bol bulunan türden parlak sırlı (LÜSTER) bir kâse ve İran'dan gelme parlak ve türkuvaz sırlı kâse parçaları ele geçen iyi nitelikli ithal çanak-çömlek örnekleridir. Dönemin en dikkat çekici buluntusu, bir yüzünde çarmıha gerilme sahnesinin, ötekinde aziz başlarıyla çevrili Meryem ve Çocuk İsa'nın betimlendiği bakır ya da tunçtan yapılmış haç biçiminde bir RÖLİKER'dir.

1087, 2828, 3494. ***R.S.Ellis, M.M.Voigt***

**GRİZAY** (Fr.*gris:* gri'den *grisaille*)
İng.*grisaille*, Alm.*Grisaille, Grau in Grau.*
Gri ya da gri tonlarının kullanıldığı tek renkli resim. Özellikle RÖNESANS sanatçıları tarafından resme üç boyutluluk vererek heykelsi bir görünüm yaratmak için kullanılmıştır. GIOTTO'nun Padova *Arena Şapeli*'ndeki *Erdem* ve *Kötülük* adlı freskleriyle (1304/09-06/10) Van EYCK kardeşlerin Gent *Saint Bavon Katedrali*'ndeki altar panosu (*Kuzu'ya Tapınma*, 1432) bu teknikte yapılmış, ayrıca 15.yy'ın ortalarında UCCELLO ve ANDREA DEL CASTAGNO, *Floransa Katedrali*'ndeki figür çalışmalarında grizay tekniğiyle heykelsi bir etki yaratmıştır. 17.yy'da RUBENS ve okulu, OYMABASKI sanatçılarına tek renk tekniğiyle taslaklar hazırlamış; II.Jean le Tavernier (etk.1450-70) gibi minyatür benzeri küçük resimler yapan sanatçılar da bu teknikle çalışmış, ancak tekniğin hacimlendirme olanağıyla ilgilenmemişlerdir.

VİTRAY sanatında kullanılan gri cam boyasına ve MİNE işçiliğinde dramatik bir ışık-gölge etkisi yaratan gri boyaya da grizay denir. Tekniğin mine sanatındaki kullanımını 16.yy'da Fransa'da Limoges okulu sanatçıları geliştirmiştir.

GROBETON → **BETON**

**GROMAIRE, Marcel** (1892, Noyelles-sur-Sambre-1971, Paris)
Fransız ressam.
Sanat yeteneğini resmî eğitim görmeksizin çeşitli atölyelerde çalışarak geliştiren Gromaire, döneminin egemen sanat anlayışı olan DIŞAVURUMCULUK'tan etkilenerek, anlatımcı doğalcı türde bir üslup benimsemiştir.

Fransız bir baba ve Flaman kökenli bir annenin çocuğu olan Gromaire, genç yaşta Paris'e yerleşmiş, 1910'dan sonra Montparnasse'taki sanat atölyelerinde MATISSE'in öğrencileriyle tanışmış, Henri Le Fauconnier'den (1881-1946) büyük ölçüde etkilenmiş ve savaştan önceki yıllarda Hollanda, Belçika, Almanya ve İngiltere'ye giderek hem Dışavurumculuk'u hem de bu ülkelerin geleneksel DO-



YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

GALCILIK anlayışlarını tanıma olanağı bulmuş ve sonraki yıllarda bu iki etki kaynağının bileşiminden doğan bir üslup geliştirmiştir. 1914'te savaşa katılan ve 1916'da yaralanan Gromaire, savaş bittikten sonra Paris'te birkaç sergi açmış, sonraları yapıtlarını koleksiyon halinde toplayan Dr.Girardin'den parasal destek alarak çalışmalarını sürdürmüş ve 1937'den başlayarak LURÇAT'yla birlikte çalışarak Aubusson duvar halısı endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Gromaire'in sanat yaşamının ilk döneminde CÉZANNE ve FOVİZM etkisi görülmekle birlikte, savaştan sonra geliştirdiği anlatımcı doğalcı üslubu bir ölçüde LÉGER'nin etkisini taşımaktadır. Olayların PİTORESK yönünden çok, öze inen anlamlarıyla ilgilenen sanatçı, bu dönemde gerçekleştirdiği büyük boyutlu yapıtlarında dekoratif ve insana yönelik öğeleri eşsiz bir biçimde kaynaştırmayı başarmıştır. Kırmızı, yeşil ve mavi gibi canlı renklerle çalışan sanatçının manzara ve çıplak figür çalışmaları da bulunmakla birlikte köylü ve işçilerin yaşamından sahneler daha ağırlıktadır. 1925'te sergilenen *Savaş* (Paris Kenti Modern Sanat Müz.) adlı resmi sanatçının öncelikle insan yaşamını görüntülemeye verdiği önemin bir örneğidir.

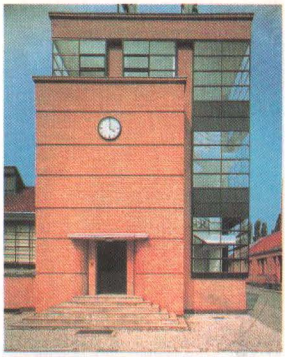
0425, 3659. *İ.Babacan*

**GROOMS, Red** (1937, Nashville, Tenn.)
ABD'li heykelci.
Üç boyutlu boyalı heykeli mekânsal ve çevresel düzenlemeler içinde gerçekleştiren Grooms, yapıtlarında yoz beğeniyi, çocukça nitelikleri abartılmış etkiler yapacak biçimde kullanmakta, sirklerde, eğlence parklarında çocuklar için yapılmış çevreleri akla getiren bir heykel ve ÇEVRESEL SANAT karışımı gerçekleştirmektedir.

Chicago Sanat Enstitüsü'nde sanat eğitimi görmüş, 1964'te *avant-garde* şair Kenneth Koch için bir tiyatro sahnesi tasarlamış, giderek sinema sahnelemeleriyle ilgilenmiştir. *Chicago Kenti* adlı çalışmasında bir galeri mekânını Chicago'nun binalarını, trenlerini, insanlarını, köprülerini çocukça bir yaklaşım ve renklilikle işleyen çok büyük ölçekli heykel ve maket karışımı yapıtlarla doldurmuştur. 1975'te yaptığı *Ruckus Manhattan*, Grooms'un en önemli yapıtıdır. Büyük bir kurumun tüm elemanlarının belge toplamasıyla başlayan bu yapıt, Manhattan Adası'nın (New York) birçok küçük ayrıntısına kadar betimlendiği bir heykel karmasıdır ve boyanmış resimler, kabartma panolar, üç boyutlu heykeller, çevreler, sahneler ve görsel sunu yöntemlerinin tümünü kullanmaktadır. Bu yapıtıyla Grooms, POST-MODERNİZM akımının başlıca heykel sanatçısı olarak kabul edilmektedir. *J.N.Erzen*

**GROPIUS, Walter** (1883, Berlin-1969, Boston)
Alman mimar, kent plancı ve endüstri tasarımcısı. Düşünce ve yapıtlarıyla çağdaş mimarlığı etkilemiş, BAUHAUS adlı tasarım okulunu kurmuştur.

Hem babası hem de dedesi (Martin Gropius, 1824-80) mimar olan Gropius, 1903'te Münih'te başladığı mimarlık öğrenimini 1905-07 arasında Berlin'de tamamlamıştır. Önce Berlin'de BEHRENS'in bürosuna girmiş, 1910'da da kendi bürosunu açmıştır. İlk yapıtları Alfeld'de A.MEYER'le birlikte yaptığı *Fagus Fabrikası*'yla (1910-11) Köln'deki Alman Werkbundu (→WERKBUND) sergisi için gerçekleştirdiği bir fabrika yönetim yapısıdır (1914). *Fagus Fabrikası* çelik iskelet taşıyıcıların cam yapı yüzünü de (GİYDİRME CEPHE) taşıdığı ilk uygulamadır. Gropius, aynı yöntemi Köln'deki yapıda da kullanmıştır. 1918'de Weimar'da Bauhaus'un kurulmasını üstlenmiş ve 1928'e değin yönetimini yapmıştır. I.Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde bir süre Alman Dışavurumcu mimarların (→DIŞAVURUMCULUK) etkisi altında kalmışsa da, kısa bir süre sonra kendi ilkelerine dönmüştür. 1925'te yapımına başlanan *Baubaus Tasarım Okulu* bu dönemdeki en önemli yapıtıdır. 1927'de yapı sektöründe ekonomikliği araştırmayı amaçlayan bir devlet kurumunun ikinci başkanlığına getirilmiş, aynı yıl Stuttgart'ta Werkbund etkinlikleri kapsamında MIES VAN DER ROHE'nin başkanlığında gerçekleştirilen *Weissenhofsiedlung* adlı konut yerleşmesine (→TOPLU KONUT) pek çok ünlü meslektaşıyla birlikte katılmıştır. Gropius, Nazi Partisi'nin ülkeye egemen olmasıyla gelişen kısıtlayıcı çalışma ortamı nedeniyle 1934'te İngiltere'ye gitmiştir. Burada bir süre mimar E.M.FRY'la çalışan Gropius, 1937'de Harvard Üniversitesi'nden öğretim görevliliği önerisi alarak ABD'ye gitmiş, ertesi yıl bu üniversitenin Tasarım Lisansüstü Okulu yöneticiliğine getirilmiş ve bu görevini 1952'ye değin sürdürmüştür. ABD'de eğitim çalışmalarının yanı sıra tasarım ve uygulamalarını da sürdürmüş, 1937-41 arasında Bauhaus'lu BREUER'le, 1941-48 arasında da Alman mimar WACHSMANN'la ortak çalışmalar yapmıştır. Gropius çalışmalarını 1945'ten sonra Harvard'lı bir grup öğrencisiyle kurduğu TAC (*The Architects' Collaborative* / Birlikte Çalışan Mimarlar) adlı büroda (→TAC) sürdürmüş, bu büronun giderek gelişmesi ABD dışında da uygulama yapmalarını sağlamıştır. *Harvard Üniversitesi Lisansüstü Öğrencileri Merkezi* (1949-50), Chicago *Mc Cormick Şirketi Yapısı* (1953), Atina *ABD Büyükelçiliği* (1956), New York *Pan American Havayolları Gökdeleni* (1957), *Bağdat Üniversitesi Kampusu* (1957) ve Almanya'da *Rosenthal Porselen Fabrikası* (1963), bu grup çalışmasının ürünleridir.

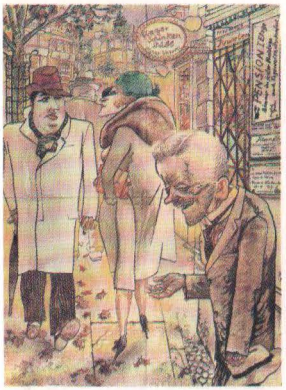


GROPIUS, Walter, MEYER, Adolf ve WERNER, Eduard, *Fagus Fabrikası*, 1910-11, Alfeld/Leine, Almanya.

Gropius'un yalın, ilkelerden ödün vermeyen bir mimarlığı vardır. Yapılarında çağdaş yapı gereçlerinin olanaklarını cesurca araştırmış, onları süslemelerin, biçimsel öğelerin arkasına saklamadan, kendi özelliklerine uygun olarak kullanmıştır. İşlevselci düşünceleri (→IŞLEVSELCİLİK) benimsemiş, ancak yapıtlarının işlevlerine uygun olmaları kadar güzel olmalarına da özen göstermiştir. Gropius KENT PLANLAMA sorunlarıyla da ilgilenmiş, I.Dünya Savaşı'nın ardından başgösteren konut sorununa çözüm olabilecek küçük ve ucuz toplu konutlar üzerinde çalışmıştır. Dessau'daki *Törten Yerleşmesi* (1926-27), Berlin *Siemensstadt Yerleşmesi* (1929-30) ve ABD'de Pittsburgh (Penn.) yakınlarında *New Kensington Alüminyum Fabrikası İşçileri Konut Yerleşmesi* (1941-43; Breuer ile), bu çalışmalarına örnektir.

Gropius mimarlık ve kent planlama çalışmalarının yanı sıra endüstri tasarımcısı olarak da adını duyurmuş, İÇ MİMARLIK düzenlemeleri, kumaş ve duvar kağıtları, seri olarak üretilecek MOBİLYA'lar tasarlamıştır. Eğitim alanındaysa GÜZEL SANATLAR'la UYGULAMALI SANATLAR'ın birbirinden ayrılamayacağını savunarak bu iki alanın bütünleşmesini amaçlamıştır. 1925'te *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar, 1919-1923* (Weimar'daki Devlet Bauhaus Okulu'nun Düşüncesi ve Kuruluşu, 1919-1923) ve *Internationale Architektur* (Uluslararası Mimarlık), 1935'te *The New Architecture and the Bauhaus* (Yeni Mimarlık ve Bauhaus), 1938'de *Bauhaus 1919-1928* (H.Bayer ve Ise Gropius ile), 1945'te *Rebuilding our Communities* (Yerleşmelerimizi Yeniden Kurmak), 1952'de *Architecture and Design in the Age of Science* (Bilim Çağında Mimarlık ve Tasarım), 1955'te de *The Scope of Total Architecture* (Tümel Mimarlığın Kapsamı)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



GROSZ, George, *Berlin'den Sokak Sahnesi*, 1930, kağıt üzerine tempera, mürekkep ve yağlıboya, 60x46 cm.

1928'de kurulan CIAM'ın da (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*/Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri) kurucu üyeleri arasındadır (→CIAM).
0164, 1239, 1399, 1456, 3588. *Ü.Alsaç*

GROS, Antoine-Jean → **AMPİR**

**GROSZ, George** (1893, Berlin-1959, Berlin)
Alman ressam.
YENİ NESNELLİK akımına bağlı olan sanatçı, yergici ve kara mizalı türündeki yapıtlarında toplumsal sorunları işlemiş, düşsel bir Gerçeküstücü anlayışla (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) çalışmıştır.

Berlin'de Kraliyet Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda ve Dresden'de Saksonya Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gördükten sonra toplumsal taşlamalar içeren KARİKATÜR'ler yapmaya başlamıştır. İlk desen kitabı 1915-16'da basılmıştır. NAİF yaklaşımıyla bazan PASCIN, bazan da KUBIN doğrultusunda yapıtlar vermiştir. 1917-20 arasında Berlin'de Dadacılar'la (→DADACILIK) birlikte olmuş, 1920'lerde bir yandan Dadacı bir anlayışla FOTOMONTAJ'lar yaparken öte yandan da *Özan Panizza'nın Cenazesi* (1917-18, Devlet Gal., Stuttgart) gibi GELECEKÇİLİK etkilerinin de gündeme geldiği ve toplumsal sorunları işlediği resimler yapmaya başlamıştır. Grosz bu çalışmalarıyla Yeni Nesnellik akımının en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Figürlerde kullandığı abartılı öğelerle DIŞAVURUMCULAR'a (→DIŞAVURUMCULUK) yaklaşan sanatçı, *Yazar Max Hermann Neisse'nin Portresi*'nde (1925, Devlet Sanat Salonu, Mannheim) olduğu gibi gerçekçi bir resim anlayışı içinde, hiç de gerçekçi olmayan bir biçim tanımlamasına yönelmiştir. Bu yıllarda yaptığı ve desenlerinin toplatıldığı *Yönetici Sınıfının Yüzü* (1921) ve *İşte İnsan* (1927) adlı dizileriyle, solcu ve toplumsal taşlamacı bir sanatçı olarak ün kazanmıştır. 1932'de New York'taki Sanat Öğrencileri Birliği'nin çağrısı üzerine ABD'ye giden Grosz, ertesi yıl buraya yerleşmiştir. Amerika'da taşlamacı anlayışı bırakarak romantik manzaralar ve ölüdoğalar resimlemeye başlamıştır. Ancak bu eğilimi II.Dünya Savaşı sırasında kaybolmuş ve savaş yıllarında şiddet öğeleri içeren resimler üretmiştir. 1959'da Almanya'ya dönen Grosz eleştirmenlerce GOYA ve DAUMIER'den bu yana en güçlü politik taşlamacı olarak görülmüş ve en az HOGARTH kadar güçlü sayılmıştır.
1674, 3045. *U.Tükel*

**GROTESK** (İt.*grotta:* mağara, dehliz'den *grottesco*) İng., Fr.*grotesque;* Alm.*Groteske.*
Özellikle çiçek dalları, meyveler, perde ve halı örgeleriyle yapılan, garip ve güldürücü bir çeşit BEZEME sanatı. Genellikle mimarlık, resim ve heykelde karşılaşılan bu tür bezemede yaprak biçimine sokulmuş ya da metalle kaplanmış biçimler ve çeşitli hayvan figürleri düş gücüyle biraraya getirilmiştir. Grotesk sözcüğü ayrıca, tuhaf biçimlemeler ya da garip dekoratif üsluplar için de kullanılmıştır. Dekoratif bir öğe olarak grotesk, düşsel olarak biçimlendirilmiş insanlar, hayvanlar ve masalsı varlıklarla birlikte resme ya da heykele konu olabilecek biçimde işlenmiş askıçelenkler (GİRLAND) ve çiçeklerden yapılmış kompozisyonlar ve fantastik mimari öğelerle ARABESK ve KIVRIKDAL türlerinde bezemelerden oluşur.

Grotesk terimi ilk kez, eski YUNAN ve ROMA saraylarında yapılan kazılar sırasında ortaya çıkarılan bu tür bezemelere karşılık olarak kullanılmıştır. Bu bezemelerdeki örgeler 1490'lardan sonra İtalyan sanatında geniş bir kullanım alanı bulunca tanınmaya başlamıştır; ancak modern çağdaki kullanımı RAFFAELLO ve arkadaşlarının çalışmalarına dayanır. PINTORICCHIO'nun *Siena Katedrali*'ndeki *Piccolomini Kütüphanesi* tavan bezemeleriyle, SIGNORELLI'nin *Orvieto Katedrali* dekorasyonu erken örnekler sayılmaktadır. Grotesk öğeler 16.yy boyunca sanat yapıtlarında yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Grotesk sanat, arabesk sanatla karşıtlık içinde olmayıp sıkı bir bağlılık, yakınlık ve işbirliği içinde gelişmiştir. Grotesk'in gelişmesinde OYMABASKI'cılığın önemli bir yeri ve payı olmuştur. Oymabaskı sanatının gelişmesi, zenginleşmesi, çeşitlenmesi ve yayılması tek tek sanatçılarca gerçekleştirilmiştir. Grotesk sanata nasıl geçileceğini bilmeyen bu sanatçılara, yalnızca grotesk biçimlemenin temelini oluşturan simetrik yapı tarzı yol göstermiştir. Grotesk sanat İtalya'dan Kuzey ülkelerine geçmiş ve bu geçiş de yine oymabaskı aracılığıyla olmuştur. Özellikle Hollanda'da grotesk öğeler bu ülkenin tipik kıvrıkdal süslemeciliği ve örgü bezemeciliğiyle başarılı bir biçimde karışmış, bu karışımdan da gelişmiş ve sanat değeri yüksek özgün biçimler ortaya çıkmıştır. Grotesk sanat ürünlerinin karakteristik özelliği, doğallıktan uzak ve atipik olmalarıdır. Bilinçaltını bir tür görünüşe çıkarma da denebilecek bu yapıtlarda düş ürünü, gülünç, çirkin ve tuhaf biçimlemelerin, izleyenler üzerinde garip ve bazan rahatsız edici duygular yaratması amaçlanmaktadır. Pek ender olarak grotesk ürünler edebiyat vgroze tiyatro yapıtlarında da görülür. Grotesk'in 18.yy'da Akıl Çağı döneminde salt tanımlayıcı bir terim olmaktan çıkıp küçük düşürücü bir anlam kazanmasına karşın bu kavram daha sonraları ve özellikle de ROMANTİZM döneminde yüceltilmiş, RUSKIN doğrunun cesur bir anlatımı olarak nitelendirdiği grotesk'in saygın bir sanatsal tür olduğunu savunmuştur.
***N.Bozkurt***

**GROTTO** (İt.*grotta:* mağara'dan)
İng.*grotto;* Fr., Alm.*Grotte.*
Özellikle RÖNESANS ve BAROK dönemde PEYZAJ MİMARLIĞI'nda büyük bahçelerin tasarımında kullanılmış yapay mağara. Kayalarla bütünleştirilen bu tür mağaralar genellikle deniz kabuklarıyla bezeli ÇEŞME ya da havuzlarla birarada düzenlenmiştir. İlk kez ROMA'da Cumhuriyet'in son yıllarında ve İmparatorluk Dönemi'nde büyük VİLLA bahçelerinde doğal mağaraların düzenlenerek kullanılması yaygınlaşmıştır. Spelunca'da (b.Sperlonga) Tiberius'un (hd.MS 14-37) yemek yediği *grotto*'nun yanı sıra Capri'de Piccola Marina ve Punta di Tragara'daki zengin bezeli *grotto*'lar tanınmış örneklerdir. Rönesans döneminde bu kez yapay olarak kurulan ve genellikle bir bahçe bezeme öğesi olan *grotto*'lar ortaya çıkmıştır. Fransa'da *Versailles Sarayı*'ndaki *Thetis Grottosu*, İngiltere'de Alexandre Pope'un Twickenham'daki (Middlesex) *grotto*'su ve Stourhead'deki (Wiltshire) *grotto* ünlü örneklerdir. OSMANLI'nın Batılılaşma döneminde İstanbul'un büyük bahçelerinde de *grotto*'lar yapılmıştır. Bunların en ünlüleri II.Abdülhamid'in (hd.1876-1909) saray mimarlığını yapan İtalyan D'ARONCO'nun *Yıldız Sarayı*'nın bahçesinde gerçekleştirdiği örneklerdir.

GROUP OF AVANT-GARDE ARTISTS (İng.) = **ÖNCÜ SANATÇILAR GRUBU**

GROUP OF SEVEN (İng.) = **YEDİLER GRUBU**

GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL (Fr.) = **GRAV**

GROUPE DES VINGT (Alm.) = **YİRMİLER GRUBU**

GROUPE ESPACE (Fr.) = **MEKÂN GRUBU**

**GRUP ALTILI** (*Gruppo Dei 6*)
İTALYA'nın Torino kentinde 1928'de yazar ve yayımcı PERSICO öncülüğünde kurulan ve NOVECENTO ITALIANO akımına karşı uluslararası çağdaş eğilimlerle ilişki kurmayı savunan sanatçı topluluğu. Carlo Levi, Francesco Menzio, Gigi Chessa, Enrico Paulucci, Nicola Galante ve Jessie Boswell'in oluşturduğu grubun hareket noktası ARDİZLENİMCİLİK'ten kaynaklanan bir modernizmdi. Sanatçılar yaşanan olayların sağlıklı bir bakış açısıyla yorumlanamayacak kadar taze olduğunu öne sürerek daha çok lirik bir anlatımın egemen olduğu MANZARA, ÖLÜDOĞA ve PORTRE üzerinde yoğunlaşmışlardır.

GRUP 7 → **İTALYA (20.yy, Mimarlık)**

**GRUP 51** (*Exat 51*)
Yugoslavya'da 1951'de PICELJ ile iki arkadaşı V.Richter ve Alexander Srnec'in kurduğu SOYUT SANAT grubu. Daha çok KİNETİK SANAT ilkelerini benimseyen Grup 51, görsel algılama, düzenli ya da düzensiz ritim ve yapısal niteliğin etkileri üzerinde çalışmıştır.

**GRUP 57** (*Equipo 57*)
1957'de Córdoba (Kurtuba) kentinde Mekân Grubu'ndan (*Grupo Espacio*) ayrılan beş İspanyol sanatçının kurduğu dernek. José Duarte (d.1926), Ángel Duart (d.1929), Juan Serrano (d.1929), Agustín Ibarrola (d.1930) ve Juan Cuenca'nın (d.1934) oluşturduğu gruba sonradan İtalyan asıllı heykelci Marino di Teana da (d.1920) katılmıştır. Kurulduğu yıl Paris'te yayımladığı bildirgede GABO ve A.PEVSNER'in YAPIMCILIK ilkelerini benimsediğini belirten Grup 57, bu dönemde İSPANYA'da yaygın olan SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın ANLATIMCI-SOYUTLAMA'sına karşı, ölçülü ve planlı bir soyutlamayı savunmuş, mekân, renk ve ritim üzerine çeşitli deneylere girişmiş, optik yanılsama (→OP SANAT) üzerine araştırmalar yapmıştır. Dağıldığı 1966'ya değin Avrupa'nın birçok ülkesinde sergiler açmıştır. Grup 57, sanatçıların anonim kalmasını yeğleyen ve ilke olarak grup çalışmasını benimseyen gruplar içinde, bunu en başarılı uygulayan topluluk olmuştur.

**GRUP 291**
"Foto-Secession Grubu" olarak da bilinir. 1900'lerin başında ABD'de egemen olan bölgeselci yaklaşıma karşı SOYUT SANAT'ı savunan ve yapıtlarını STIEGLITZ'in Foto-Secession ya da Galeri 291'inde sergileyen sanatçı grubu. Temelde FOTOĞRAFÇILIK'ın bir sanat dalı olarak kabul edilmesini sağlamak için kurulan galerinin bir başka etkinliği de CÉZANNE, ROUSSEAU, MATISSE, TOULOUSE-LAUTREC, PICASSO ve BRAQUE gibi Avrupa'nın önde gelen sanatçılarıyla AVANT-GARDE Amerikalı sanatçıların yapıtlarını tanıtmaktı. Stieglitz ve arkadaşları ilkesel açıdan HENRI ve ASHCAN OKULU'nun AKADEMİ'lerden bağımsız, salt bir Amerikan sanatı oluşturma eğilimine katılıyordu. Ancak Henri'nin gelenekçi ve toplumsal tavrına karşı Grup 291, aydın kesime yönelik çağdaş, öncü, biraz da "sofistike" bir Amerikan sanatını savunmuş; ayrıca, Amerikan yaşamındaki gelenekçi ve tutucu tavırların sanatın gelişmesini engellediğine ve toplumsal gelişmenin büyük ölçüde duyguların özgürleşmesiyle gerçekleşebileceğine inanmıştır. Galeri 291, 1908'den başlayarak düzenlediği sergilerde Avrupalı sanatçıların yanı sıra HARTLEY, WALKOWITZ, DOVE, Oscar Bluemner (1867-1938), Elie Nadelman (1882-1946), Alfred H.Maurer (1868-1932), MARIN, WEBER ve O'KEEFFE gibi sanatçıların yapıtlarını sergilemiştir. Grup 1913'te açılan ARMORY SHOW sergisine yolladığı yapıtlarla ülkede *avant-garde* ve soyut sanatın yerleşmesine büyük katkıda bulunmuştur. I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avrupa'yla ilişkileri kesilen galerinin etkinlikleri giderek azalmaya başlamış ve 1917'de kapanmıştır. Grup 291 bir süre daha *Intimate Gallery* ve *An American Place*'de yapıtlarını sergilemişse de sonradan dağılmıştır.
*Z.Rona*

**GRUP N** (*Gruppo N*)
1959'da Padova'da Alberto Biasi (d.1937), Ennio Chiggio, Edoardo N.Landi, Giovanni Antonio Costa ve Manfredo Massironi (d.1937) tarafından oluşturulan ve çalışmalarını bireysel değil grup halinde anonim olarak yürüten dernek. Genelde OP SANAT'ın GEOMETRİK-SOYUTLAMA'sı, bu sanatçıların ilgisini çekmiş, ÇEVRESEL SANAT türünde, izleyici katılımını sağlayan yapıtlar üretmişlerdir.

**GRUP T** (*Gruppo T*)
1959'da Milano'da BORIANI, Gianni Colombo (d.1937), Giovanni Anceschi, Gabriele de Vecchi ve Grazia Variso'dan oluşan, çalışmalarını bireysel değil grup halinde anonim olarak yürüten dernek. Bu sanatçılar KİNETİK SANAT ve ışıkla yaratılan çevre denemeleri (→IŞIK SANATI) yapmış; gerçeği, değişme ve algılama boyutlarıyla aktarmayı amaçlamışlardır.

GRUP X → **VORTİSİZM**

GRUPOS DE ESTAMPA POPULAR (İsp.) = **POPÜLER OYMABASKI GRUBU**

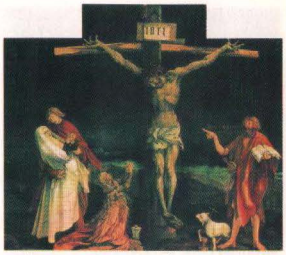
GRUPPO DEI 6 (İt.) = **GRUP ALTILI**

GRUPPO N (İt.) = **GRUP N**

GRUPPO T (İt.) = **GRUP T**

**GRÜNEWALD, Matthias** (yks.1470/80, Würzburg-1528, Halle, Leibzig yak.)
Alman ressam.
DÜRER'in çağdaşı olan sanatçı üslup açısından onun tümüyle karşısında yer almıştır. Kaligrafik (→KALİGRAFİ) anlamda kullandığı çizgi, parlak renkler ve insan figüründe ortaçağ anlayışına uygun BİÇİMBOZMA'lar, Grünewald'ın, döneminde oluşmaya başlayan RÖNESANS anlayışının kısmen dışında, Geç GOTİK geleneklere bağlı olarak yorumlanmasına neden olmaktadır.

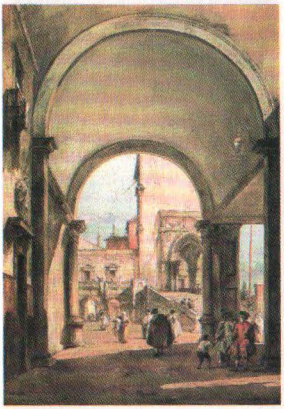
Uzun zaman yanlış bir adla anılmış olan sanatçının yakın zamanlardaki araştırmalar sonucu gerçek adının Mathis Gothart ya da Mathis Neithart olduğu ortaya çıkmıştır. Dört yapıtında görülen "MGN" harfleri de bunu doğrulamaktadır. Yaşamı, özellikle de doğum tarihi hakkında çok az bilgi vardır. Grünewald'la ilgili ilk bilgiler 1501'de Seligenstadt'ta başlamaktadır. Ancak, 1480-1500 arasında Würzburg'da "Usta Mathis" adında bir ressamın çalıştığına ilişkin pek sağlam olmayan bir bilgiye dayanılarak sanatçının Würzburg doğumlu olduğu sanılmaktadır. Grünewald'ın üslubu 15.yy'in sonlarında yaşamış olan bir Alman oymabaskı ustasının (Master of the Housebook) çalışmalarıyla ilgilendiğini ortaya koymaktadır. Bazı yapıtlarındaki güçlü benzerlikler de Yaşlı HOLBEIN'ı tanıdığını ve onunla bir olasılıkla Ausburg'da karşılaştığını göstermektedir. Grünewald bu kentte, koyu bir ar-



GRÜNEWALD, Matthias, *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*, yks.1515, tuval üzerine yağlıboya, 269x307 cm.



GU KAİZHİ, *Saraydaki Kadınların Eğitimi*, parşömen (ayrıntı), ipek üzerine mürekkep ve inceltilmiş boya, 24.7x349.2 cm.



GUARDI, Francesco, *Capriccio*, 1770-80, tuval üzerine yağlıboya, 54x36 cm.

ka plan önünde güçlü renk etkileri yaratma, yüzlere kişisel bir anlatım katma gibi birtakım üslupsal olanakları bulgulamış olabilir. Ancak sanatçının, Dürer ve Holbein gibi, İtalya'ya bir gezi yaptığı hakkında herhangi bir bilgi yoktur.

Grünewald 1501-25 arasında küçük Seligenstadt kasabasında kendi atölyesinde çalışmıştır. Bu arada işiyle ilgili olarak Isenheim ve Orta Almanya'daki Halle gibi uzak kentlerde de bulunmuştur. 1511-14 arasında Mainz başpiskoposu Uriel von Gemmingen tarafından görevlendirilmiş, bu dönemde *Aschaffenburg Kalesi*'nde bezemeci anlamda yapıtlar resimlemiştir. 1516-25 arasında da, yine Mainz ve Magdeburg başpiskoposu Albrecht von Brandenburg için *Halle Katedrali*'nde bir dizi önemli altar resmi yapmıştır. 1525'te bir olasılıkla köylü hareketine ilgi duymuş, bu arada Martin Luther'in öğretilerini benimsemiş, dolayısıyla başpiskoposların koruyuculuğunu yitirmiştir. Aynı dönemin öteki Alman ressamlarının tersine Grünewald, ağaç baskı ya da oymabaskı üzerine çalışmamıştır. Günümüze yalnızca birkaç deseni gelebilmiştir. Ancak, II.Dünya Savaşı'ndan sonra Marburg yakınlarında bulunan bu çalışmaların onun elinden çıkmadığı, sahte oldukları söylenmektedir.

Sanatçının tarihi bilinen ilk yapıtı *İsa'nın Aşağılanması*'dır (ykş.1503, Eski Pinakotek, Münih). Üslubunun karakteristik özellikleri bu çalışmada görülebilir. Yüzlerdeki az da olsa mizahi bir etki uyandıran değişik anlatım, canlı renklerin oluşturduğu biçimlerle yaratılmış güçlü hacim duygusu, yeni çağın hacim ve mekân sorunlarını irdeleyen anlayışına uygun düşmektedir. Isenheim'da bir kilise için yaptığı ve bugün Colmar Müzesi'nde bulunan *Isenheim Altar Panosu* (bit.1515) başyapıtı sayılmaktadır. Yapıt, Grünewald'ın çağdaşı Dürer'den ne kadar farklı bir sanat anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Dürer, İtalya'da Rönesans'la geliştirilmeye başlanan teknik yöntemleri öğrenmiş ve bunlara Rönesans'ın incelikli dünyasını vermeye yönelmiştir. Grünewald da Rönesans'ın getirdiği yeniliklerı, örneğin perspektifi ve mekân tanımlamasını bilmekle birlikte, bu yenilikleri Geç Gotik'in dinsel imgelemi içinde güçlü bir duygusal etki yaratma yolunda kullanmıştır. Dramatik etkiyi gerek parlayan renklerle, gerek bozuk bir anatomi duygusu uyandırabilecek güçlü biçimbozmalarla vurgulamıştır. Altarın *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi* adlı parçasının ortasındaki Hz.İsa figürü, tüm perişanlığıyla bir çaresizlik imgesi yaratmaktadır. Yapıt, bu özellikleriyle ortaçağ geleneklerine bağlı, öğretisel bir nitelik kazanmaktadır. Altarın tümü, *S.Bridget'in Görüleri*'ndeki (*visions*) anlatımla Rönesans anlayışına uygun bir çizgi ve renk kullanımını birleştirmiştir. Grünewald, Geç Gotik'in çizgisel üslubunu titrek ve sinirli bir anlayışla uygulamış, bu anlayışla *Aziz Antonius'un Öyküsü* gibi geç dönem ortaçağ sanatının canlı ve devingen örneklerini üretmiştir. *Isenheim Altar Panosu*'nun bir İtalyan tarafından yaptırılmış olması, *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması* ve dış kanatlardan birinde yer alan Aziz Sebastianus figürlerindeki İtalyan modellerinin etkisini açıklamaktadır. Yapıtın tamamlanışı ve gerçekleştiriliş süresi hakkında kesin bir bilgi yoktur; ancak büyük olasılıkla 16.yy başında sanatçının epey zamanını aldığı söylenebilir. Grünewald, *Aziz Erasmus ve Aziz Mauritius* adlı resminde Erasmus'un kişiliğinde Kardinal Albrecht'in alegorik portresini gerçekleştirmiştir. Yapıtta, figürlerin giysileri yoluyla zengin renklerle süslü bir yüzey yaratmış olması dikkat çekicidir. Son yıllarında ressam olarak etkinliğini *Çarmıh Taşıyan İsa* (Devlet Sanat Salonu, Karlsruhe) ve *Çarmıha Geriliş* (Halk Sanat Kol., Basel) adlı resimlerle sürdürmüş ve bu yapıtlarında abartılı bir anlatıma varmıştır. Düzenlemelerdeki zorlama, sanatçının o dönemde geçirmekte olduğu zihinsel acı ve zorlamaların bir belirtisi olarak değerlendirilmektedir.

Grünewald, Kuzey'de Rönesans kalıplarını ve yöntemlerini gerçek anlamda uygulamış olan sayılı sanatçılardandır. Bunun yanında ortaçağ öğretilerine bağlı kişiliğiyle yapıtlarına güçlü bir anlatım katmış, renk ve biçim gibi öğeleri de tinsel etkinin güçlendirilmesi yolunda kullanmıştır.

1759, 2694, 3540. *U.Tükel*

**GU KAİZHİ** (ykş.344, Wuxi-ykş.405, Wuxi)
Çinli ressam.
Tang dönemi (618-907) ustalarına öncülük eden FİGÜR çalışmalarıyla tanınır.

Kayıtlara geçen ilk Çinli ressamlarından biri olan Gu Kaizhi (Wade-Giles yazımında Ku K'ai-chih) portre çalışmalarının yanı sıra tarihsel konulu resimlerle Taocu efsaneleri konu alan resimler de yapmış, ayrıca çeşitli metinlerin yer aldığı el rulolarını resimlemiştir. Kesinlik kazanmamış olmakla birlikte, günümüze ulaşan en erken rulo resmi örneklerinden *Saraylı Hanımlara Ahlak Dersleri* (British Museum, Londra) adlı resmin sanatçıya ait olduğu sanılmaktadır. Genç yaşta sarayda resmî bir görev alan Gu Kaizhi'nin, döneminin çalkantılı siyasal yaşamı içinde kendini koruyabilmek için tuhaf ama zararsız bir kişiliğe büründüğü söylenir. Ancak keskin zekâsı ve canlılığıyla döneminin en ilginç ve popüler sanatçılarından biri olmayı başarmıştır. Sanatı, kişiliğinin bu yanından olduğu kadar, dönemin Taocu mistik düşünce sistemiyle yumuşamaya başlayan Konfüçyüsçülük'ün de etkilerini yansıtır. Gu Kaizhi, *Vimalakirti'nin Portresi*'nde ünlü Budacı ermişi bütün özellikleriyle ustaca betimleyerek PORTRE sanatında gerçekçi betimleme yönteminin öncüsü olmuştur. Konfüçyüsçü öğretinin ağır bastığı *Saraylı Hanımlara Ahlak Dersleri*'yle, gene sanatçıya atfedilen *Çalışkan Kadınlar*'da geleneksel temaları işlemekle birlikte kişilerin özelliklerini de ustaca yansıtmıştır. Gu Kaizhi, *Hua Yuntai Shan Jbi* (Bulut Teraslı Dağ Resmi Üzerine) adlı denemesinde Taocu etkilerle yaptığı bir MANZARA resmini anlatmıştır. Aynı yazıdan sanatçının mavi, sülüğen kırmızısı ve moru dramatik bir etki yaratacak biçimde kullandığı anlaşılmaktadır. Çizgisel fırça vuruşları ritmik bir hareketlilikle canlılık kazanmıştır. Taocu bir şiir için yaptığı *Lo Irmağı Perisi* de (Freer Sanat Gal., Washington D.C.) Gu Kaizhi'ye atfedilen resimler arasındadır. *Z.Rona*

**GUARDI, Francesco** (1712, Venedik-1793, Venedik)
İtalyan ressam.
CANALETTO'nun erken dönem VEDUTA'larını anımsatan yapıtlarıyla tanınır.

Guardi ailesinin en tanınmış üyesi olan Francesco, meslek yaşamına babası Domenico'nun (1678-1716) Venedik'te kurduğu aile atölyesinde (*bottega*) başlamış ve ağabeyi Gianantonio (Giovanni Antonio; 1699-1760), ablası Maria Cecilia (1702-?; 1719'da TIEPOLO'nun oğlu Giovan Battista ile evlenmiştir) ve kardeşi Nicolò ile (1715-85) birlikte çalışmış, babasının ölümünden sonra da atölyeyi Gianantonio ile birlikte sürdürmüştür. Ağabeyinin yanında çalıştığı 1730-60 arasında daha çok Gianantonio'nun yaptığı büyük altar panolarındaki figürleri boyamıştır. Belgelenen ilk yapıtı *Alegoriler*'deki (Ringling Sanat Müz., Sarasota, Flo.) 1747 tarihli ve imzalı "Umut" ve "İnanç" figürleridir. Sa-

natçının figürlerindeki güçlü fırça vuruşları ve dış çizgiler Alessandro Magnasco'nun (1667-1749) etkilerini yansıtır. Francesco, 1760 dolayında Canaletto benzeri görünümler yapmaya başlamıştır. Bu resimleri, Canaletto'nun sağlam bir strüktüre öncelik tanıyan yapıtlarından farklı olarak atmosferik etkileri ön plana çıkarır. Sanatçı bu tarihten ölümüne değin geçen 30 yıllık süre içinde bu üslupta çok sayıda Venedik görünümü ve *capriccio* olarak bilinen düşsel *veduta*'lar yapmış; *capriccio*'ları giderek daha lirik bir havaya bürünmüştür. *Piazzetta* (Ca'd'Oro, Venedik), *Dükün Bucintoro'da Gemiye Binişi* (Louvre Müz., Paris) ve *Dilenciler Körfezi Venedik* (Carrara Ak., Bergamo), sanatçının bu tür yapıtlarına örnektir. Francesco, 1784'te Venedik Akademisi'ne üye seçilmiştir. *Z.Rona*

**GUARINI, Guarino** (1624, Modena-1683, Torino)
İtalyan mimar, filozof ve matematikçi.
BAROK dönemin en ünlü adlarındandır.

1639'da Teatinus tarikatına girerek keşiş olmuş, yaşamının erken döneminde mimarlıkla uğraşmaktan çok, matematik ve felsefeyle ilgilenmiştir. 1640-47 arasında Roma'da bulunmuş ve burada onu ileride güçlü biçimde etkileyecek olan BORROMINI'nin yapıtlarını incelemiştir. Daha sonra Sicilya'ya gittiği ve burada üç kilise inşa ettiği bilinmektedir (1660). Bununla birlikte, ilk döneminin ürünleri olan Messina'daki yapıları 1908 depreminde yok olmuştur. Sicilya'dan sonra Paris'e giden Guarini, burada 1662-63 dolaylarında Kardinal Jules Mazarin için *S.Anne-la-Royale Kilisesi*'ni tasarlayıp gerçekleştirmiş, ancak bu yapısı 1823'te yıktırılmıştır. Bir olasılıkla 1666'da Torino'ya yerleşen Guarini, ömrünün sonuna değin aynı kentte yaşamış ve tüm önemli yapılarını burada gerçekleştirmiştir. 1667-82 arasında en önemli yapıtlarından birini, *Torino Katedrali* içinde yer alan *S.Sindone Şapeli*'ni inşa etmiştir. Şapel dairesel bir plana sahiptir. Alt yapının oldukça yalın denebilecek düzenine karşılık, konik örtü sistemi olağanüstü karmaşık bir strüktürdür. Birbirleri üstüne oturan "kemer istifleri"yle oluşturulmuş bu üst yapı, büyük ölçüde Borromini'nin mimarlığından etkilenmekle birlikte, onunkini çok aşan ve Guarini'nin matematikçi geçmişi sayesinde ortaya çıktığı düşünülen bir strüktürel başarıdır. 1667-79 arasında yine Torino'da gerçekleştirilen *S.Lorenzo Kilisesi*'yse, *S.Sindone Şapeli*'ni bile aşan bir strüktürel çözüm sunmaktadır. Merkezî planlı kilisenin kubbesi birbiriyle kesişen kemerlerle oluşturulmuştur. Son derece karmaşık bir kaburgalı tonoz olarak tanımlanabilecek bu örtü sistemi, Endülüs Emevi mimarlığının (→MAGRİP) bazı ürünleriyle de büyük benzerlikler taşımaktadır. Ancak, bunun doğrudan bir etkilenme olup olmadığı kesinlikle bilinememektedir. Guarini'nin Lizbon'da *Santa Maria da Divina Providencia Kilisesi*'ni tasarladığı bir gerçekse de, bu amaçla İspanya ve Portekiz'e gittiğini kanıtlayan bir bilgi yoktur. Torino'daki öteki kilisesi *S.Filippo* (1675) daha önce sözü edilenler yanında oldukça önemsiz bir üründür. 1678'de aynı kentte *Collegio dei Nobili*'yi (Bilim Akademisi) tasarlayan mimarın en önemli din dışı yapısı, *Palazzo Carignano*'dur (baş.1679). Bu sarayda cephenin ondüle bir yüzey biçiminde ele alınışı, Borromini'nin ve özellikle onun tasarladığı *S.Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi*'nin yoğun etkilerini yansıtmaktadır.

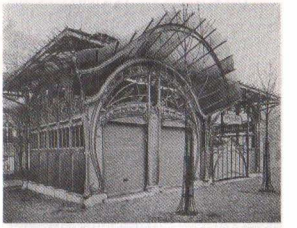
Guarini, ünü ve etkisi yaygın mimarlardandır. Portekiz, İspanya, Avusturya ve Güney Almanya'da onun örtü sistemlerine getirdiği ilginç çözümlerden yararlanılmıştır. Ölümünden yıllarca sonra, 1737'de, öğrencisi Bernardo Antonio Vittone (yks. 1705-70) ustanın *Architettura civile* (Sivil Mimarlık) adlı kitabını yayımlamış, ünlü mimarın etkisinin yaygınlaşmasında bu kitap önemli bir rol oynamıştır. Guarini'nin sözü geçenden başka 1665'te basılmış *Placita philosophica* (Felsefi Özdeyişler) adlı önemli bir matematik kitabı da vardır.
0135, 0136, 2747, 3596.

**GUILLEMET, Pierre Désiré** (1827, Lyon-1878, İstanbul)
Fransız ressam.
Sultan Abdülaziz döneminin (1861-76) resmî ressamıdır.

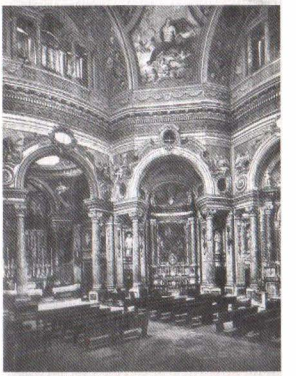
Eğitimini Paris'te yapmış, Hippolyte Flandrin'in (1809-64) öğrencisi olmuş, 1857-63 arasında portre ve tarihsel konulu resimleriyle Paris Salon Sergileri'ne katılmıştır. Abdülaziz döneminde sultanın portresini yapmak üzere İstanbul'a çağrılan sanatçı, Osmanlı İmparatorluğu'nun saray ressamı olarak görevlendirilmiştir. İstanbul'daki ilk resim okulunu kuran Guillemet, Desen ve Resim Akademisi (*Académie de dessin et de peinture*) adındaki bu okulda eşiyle birlikte Batı türü resim ve çizim dersleri vermiştir. 1874'te Beyoğlu'nda açılan bu akademi Sultan Abdülaziz tarafından da desteklenmiştir. *Dolmabahçe Sarayı*'nın freskelerini yapmakla da görevlendirilen Guillemet, Abdülaziz'in pek çok portresinin yanı sıra saray kadınlarının resimlerini de yapmıştır. 1873, 1875 ve 1877'deki İstanbul Salonları'na katılmış olan sanatçı, 1878'de tifoya yakalanarak ölmüş ve Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'na gömülmüştür. *Z.İnankur*

**GUIMARD, Hector** (1867, Lyons-1942, New York)
Fransız mimar, dekoratör ve mobilya tasarımcısı.
ART NOUVEAU üslubunun en ünlü temsilcilerindendir.

Yahudi bir ailenin oğlu olan Guimard, 15 yaşında Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'na girmiş ve VIOLLET-LE-DUC'ün ilkelerini benimsemiştir. Daha sonra okuduğu Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nu usta-çırak ilişkisini kuramsal öğrenimden daha yapıcı gördüğünden uygulayıcılarla çalışmaya başlama sabırsızlığı içinde dördüncü sınıfta terk etmiştir. Paris'teki ilk yapıları olan bir restoranla 1889 Paris Dünya Sergisi için yaptığı *Elektrik Pavyonu* eklektiktir (→EKLEKTİSİZM). Daha sonra Madam Fournier için Paris'te Passy semtindeki La Fontaine Caddesi üzerinde altı katlı, 38 birimli bir apartman olan *Castel Béranger*'nin (1894-98) tasarımına başlamıştır. Bu sırada Brüksel'e yaptığı bir gezi mimari yaklaşımını kökünden değiştirmesine neden olmuştur. Bir başka Viollet-le-Duc hayranı olan HORTA'yla tanıştığı bu kentte, mimarın Turin Caddesi'nde yaptığı, Art Nouveau üslubundaki ilk yapı olan ünlü *Hôtel Tassel*'den derinden etkilenmiştir. Öyle ki bu yeni üslup doğrultusunda *Castel Béranger*'de değişiklikler yapmış, apartman asimetrik cephe kuruluşunun yanı sıra taş, tuğla ve seramik gibi malzemelerle yaratılan farklı renk ve dokuda yüzeyleriyle de, Art Nouveau'nun Belçika dışında uygulandığı ilk yapılardan biri olmuştur. Guimard'ın Paris'teki en ünlü yapıtı, 1900 Dünya Sergisi'yle açılışı aynı tarihlere rastlayan Metropoliten Demiryolu'nun (Paris Metrosu) birkaç istasyonu için dökme demir bitkisel örgelerden modüler olarak yaptığı girişlerdir. Art Nouveau'ya bütünüyle bağlı kalan Guimard, birçok iç mekânın şömineleri, duvar kağıtları, vazo ve mobilyalarına kadar tasarımını ve montajını bu üslupta gerçekleştirmiştir. Tasarım felsefesi W.MORRIS'in sanatla imalat arasında zarif bir ilişkiyi müjdeleyen ARTS AND CRAFTS hareketine çok şey borçlu olan sanatçı,



GUIMARD, Hector, *Metro Girişi*, 1900, Paris.



GUARINI, Guarino, *S.Lorenzo Kilisesi*, 1667-79, Torino.



GUO Xİ, *İlkbahar*, 1072, parşömen, ipek üzerine mürekkep ve inceltilmiş boya, 158x107.6 cm.



GUSTON, Philip, *Uyumak*, 1977, tuval üzerine yağlıboya, 213.3x175.2 cm.

1907'de yetkin bir mimari detay döküm kataloğu yayımlamıştır. Bir akımdan çok bir üslup olan Art Noaveau'nun I.Dünya Savaşı'ndan sonra sönmesine karşın saplantısal tutumunu sürdüren Guimard'ın son yapıtları savaş öncesi yaptıklarının soluk bir kopyası olarak kalmıştır. 1909'da Amerikalı ressam Adeline Oppenheim'la evlenmiş ve karısıyla 1930'ların sonunda yerleştiği New York'ta pek tanınmayan bir kişi olarak ölmüştür.
1456, 1468. *D.Kıvılcım*

**GUINOVART, José** (1927, Barselona)
İspanyol ressam.
Önce Dışavurumcu bir anlayışla (→DIŞAVURUMCULUK) toplumsal içerikli yapıtlar vermiş, daha sonra soyuta yönelmiştir. Eğitimini Barselona'da yapan Guinovart, savaş sonrası İspanya'sında Dışavurumcu ressamların en güçlüleri arasında yer almıştır. Aynı dönemde, üyesi olmamakla birlikte, zaman zaman DAU AL SET grubunun etkinliklerine de katılmış, ayrıca dergi resimlemeleri yapmıştır. 1958'de SERBEST BİÇİMLİ SANAT türünde bir soyutlamaya yönelen Guinovart, bu anlayışla gerçekleştirdiği yapıtlarına tahta parçaları gibi değişik gereçler de katarak bu malzemenin dokusal ve renksel niteliklerini kaynaştıran kabartmalar oluşturmuştur. *U.Tükel*

**GUO Xİ** (yks.1025-yks.1090, Wenxian)
Çinli ressam.
ÇİN'de Song Hanedanı döneminde (960-1279) Kuzey Okulu'nun (→DONG QİCHANG) en önde gelen sanatçılarından biri olan Guo Xi'nin (Wade-Giles yazımında Kuo Hsi) resimleri Lİ CHENG'in etkilerini yansıtmakla birlikte özgün nitelikler de taşımaktadır. Örneğin, bugün ilk ikisi Freer Sanat Galerisi'nde (Washington D.C.) bulunan *Vadide Sonbahar* ve *Sonbaharın Gelişi*'yle *1072 İlkbaharı* gibi değişik mevsimleri konu aldığı rulo resimlerinde çam ağaçları Li Cheng'in yoğun etkilerini yansıtır. Ancak gerek kompozisyon, gerek fırça vuruşları epeyce farklıdır. Guo Xi resimlerinde çizgiden boyaya, koyu tonlardan açık tonlara ustaca geçişler sağlayarak, son derece duyarlı, hatta romantik atmosferik etkiler yaratmıştır. Sanatçının resim sanatı, teknikler, geleneksel biçimler ve kompozisyon kurallarıyla ilgili düşüncelerini dile getirdiği yazıları sonradan oğlu tarafından derlenerek *Linchuan Gaozhi* (Ormanların ve Akarsuların Kayıtları) adı altında toplanmıştır. *Z.Rona*

GUPTA mimarlığı ve sanatı → **BUDACI mimarlık ve sanat; HİNDİSTAN**

**GURFE** (Ar.)
**1.** ÇARDAK.
**2.** CUMBA; BALKON.
**3.** İç ODA; HALVET.

GÜRHANE (Far.*gür*: mezar, *bane*: ev'den) = **TÜRBE**

GÜRİSTAN (Far.) = Mezarlık

**GUSTON, Philip** (1913, Montreal - 1980, Woodstock, N.Y.)
ABD'li ressam.
SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının lirik eğilimi içinde yer alır.

1916'da ailesiyle birlikte ABD'ye gitmiş; Los Angeles'taki Otis Sanat Enstitüsü'nde eğitim gördüğü üç ay (1930) dışında kendi kendini yetiştirmiştir. 1934'te Meksikalı duvar ressamlarıyla tanışmış, 1935-42 arasında FEDERAL SANAT PROJESİ (WPA-FAP) çerçevesinde gerçekleştirdiği duvar resimlerinde büyük boyutlu figüratif soyutlama denemeleri yapmıştır. 1941-44 arasında Iowa Eyalet Üniversitesi'nde, 1945-47 arasında Washington ve New York üniversitelerinde, 1953-57 arasında da Pratt Enstitüsü'nde dersler vermiştir. Guston, 1940'ların başlarında GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'le BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK sınırlarına varan bir figüratif üslupta çalışıyordu. 1940'ların sonlarına doğru başladığı soyutlama denemeleri yaklaşık 1950'ye değin sürmüştür. Bu tarihten sonra figüratif öğelerden bütünüyle uzaklaşarak MONDRİAN'ı anımsatan bir GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya yönelen Guston, "Soyut İzlenimcilik" olarak nitelendirdiği *Beyaz Resimler* dizisi gibi yapıtlarıyla Soyut-Dışavurumculuk içindeki LİRİK-SOYUTLAMA'cı grupta yer almıştır. Yaklaşık 1955'ten başlayarak açık renk zemin üstünde parlak renkli büyük imgeler oluşturmuştur. 1960'larda paletine giren gri tonlar eski parlak renklerini soluklaştırmıştır. Guston, 1970'lerde yergi ve grotesk arası yeni bir figürasyon geliştirerek toplumsal eleştiriye yer verdiği yapıtlarında uyumsuz renklerle bilinçli olarak kaba bir anlatım kullanmış; bu dönemde özellikle Ku Klux Klan'ın eylemlerini konu alan resimler yapmıştır. *Z.Rona*

**GUSÜLHANE** (Ar.*gusl*: yıkanma, Far.*bane*: ev'den)
Eski EV'lerin bazı ODA'larında dolap içlerinde yer alan yıkanma yeri. Ayrıca →HAMAM.

**GUTTAE** (Lat.*gutta*: damla'dan çoğ.)
Latince'de "damlalar" anlamına gelir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, Dor düzeni (→DÜZEN) yapıların ARŞİTRAV ve GEİSON'unda yer alan kare ya da konik damlalar biçimindeki çıkıntılar. Kökeni erken dönemin ahşap yapılarında kullanılmış olan çivilere dayanan guttae, giderek taş yapılarda bu biçimi anımsatan bir bezeme öğesine dönüşmüştür. Arşitravın üst sınırında, REGULA'ların altında altışar damla (*guttae*), *geison* bölümünde MUTULUS'ların altında da üç sıra halinde altışar damla yer alır.
Çizim → DÜZEN

**GUTTUSO, Renato** (1912, Palermo-1987, Roma)
İtalyan ressam.
Resimlerinde politik konulardan hareket etmekle birlikte sanatı politik propaganda amacıyla kullanmamıştır.

Hukuk öğrenimini tamamladıktan sonra 1931'de resim yapmaya başlayan Guttuso, faşist rejimin onayladığı YENİ-KLASİKÇİLİK'e karşı çıkarak 1938'de Milano'da anti-faşist La CORRENTE derneğinin kurulmasında rol oynamıştır. Toplumsal adaletsizliklere ve politikanın kötüye kullanılmasına her zaman karşı çıkan, yapıtlarının içeriği ve II.Dünya Savaşı'ndan sonra yazdığı yazılarla TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK akımının önderi ve İtalya'daki temsilcisi olarak tanınan Guttuso'nun yapıtları hiçbir zaman bu akımın kapsamına girmemiştir. Guttuso, 1938-39'da gerçekleştirdiği *Etna'dan Kaçış* ve 1941'de *Çarmıha Geriliş* adlı yapıtlarıyla politik tutumunu ortaya koymuş, ancak her zaman sanatını ön planda tutmuştur. Sanatçı 1943-45 arasında bir yandan İtalya'daki direniş hareketine katılmış, bir yandan da Alman işgali altındaki İtalya'da yer alan kıyımları protesto eden ve bir dizi karakalem resimden oluşan bir kitap (*Gott mit uns*) yayımlamıştır. Savaştan sonraki yıllarda YENİ SANAT CEPHESİ'ne katılan ve 1950'de Marzotto Ödülü'nü kazanan sanatçı, *Suikast* adlı tablosunda Mafya'yı hedef almış; *Bakir Toprağın İşgali*'yle de Sicilya'nın politik sorunlarını yansıtmaya çalışmış;

tır. Daha ileri yıllara ait *Wandzeitung*, 1968 ile Şili, *Eylül 1973* adlı iki yapıtı, politik tutarlılığının örnekleridir.

Guttuso'nun ilk yapıtlarında görülen belirgin ulusal karakteristikler, çocukluğunu geçirdiği Sicilya'nın doğal görünümüne duyduğu ilginin etkilerini yansıtmıştır. Olgun dönemine ait resimlerindeyse sanatçı, bir yandan sanat tarihine, bir yandan da, özellikle GOYA ve PICASSO olmak üzere, geçmişteki ve dönemindeki ressamlara duyduğu ilgiyi tuvallerine bu ressamlardan görsel "alıntılar" aktarma yoluyla yansıtmış, hatta "söyleşi parçaları"yla geçmişi ve yaşadığı dönemi biraraya getirmiştir. Örneğin, *Ziyaret* (1970) adlı tablosunda Picasso, DÜRER ve Marlene Dietrich yer almaktadır. Guttuso, boyutları 280x330cm olan *Café Grèco*'da da (1976) De CHIRICO'yu görüntülemiştir.

*İ.Babacan*

**GUVAŞ** (İt.*guazzo*: suluboya'dan)
İng., Fr.*gouache*; Alm.*Guasch, Guasche*.
Bitkisel kökenli zamk ile su karışımının BAĞLAYICI olarak kullanıldığı, saydam olmayan BOYA'larla yapılan SULUBOYA. Özellikle açık tonlar elde etmek ve geçirimsizliği sağlamak için boyalara beyaz karıştırılır. Suluboyada, sürülen ince boyanın altından kağıdın beyazlığının yansıması saydam ve ışıklı bir görünüm yaratır. Buna karşılık, guvaşta, kağıt yüzeyinde geçirgen olmayan bir boya tabakası oluşur. Sert fırça kullanıldığında hafif ancak belirgin bir kalın boya tabakası (IMPASTO) elde edilirken, yumuşak fırçayla düzgün ve kusursuz bir renk alanı yaratılabilir. Eski MISIR'da guvaşın, kitre ya da bal karıştırılmış boyayla uygulandığı bilinmektedir. Ortaçağda KİTAP BEZEME'yle TEZHİP sanatlarının yanı sıra ilk minyatürcüler (→MİNYATÜR) tarafından da, suluboyayla birlikte guvaş kullanılmıştır. 16.yy'ın başında DÜRER, suluboya manzara ve ölüdoğalarında bu tekniği uygulamıştır. Guvaş, 18.yy'da sedefimsi ve soluk renklerin saydamlığını elde etmeye çalışan Fransız, İsviçreli ve İtalyan suluboya ustaları arasında yaygınlaşmıştır. Bu sanatçıların en tanınmışı BOUCHER'dir. 20.yy'da Fransız resminde yaygınlığını koruyan bu teknik, özellikle GRAFİK SANATLAR'da, kostüm ve sahne tasarımında (→TİYATRO) kullanılmaktadır.

**GÜLABDAN** (Far.*gülâb*: gülsuyu, *-dân*: kap'tan)
Gülsuyu serpmek ya da damlatmak amacıyla kullanılan ve CAM'ın yanı sıra çeşitli metallerden yapılabilen ince uzun boyunlu, şişkin gövdeli şişe.

**GÜLBEZEK**
İng., Alm.*Rosette*; Fr.*rosace*.
"Gülçe", "rozet" ya da "rozas" da denir. Bir merkezin çevresinde düzenlenen çeşitli çiçek yapraklarıyla oluşturulmuş, yuvarlak ve stilize edilmiş gül biçiminde, yüzeysel ya da alçak kabartma BEZEME örgesi. Özellikle İSLAM sanatında ve GOTİK üslupta yaygındır.

GÜLÇE (Far.) = **GÜLBEZEK**

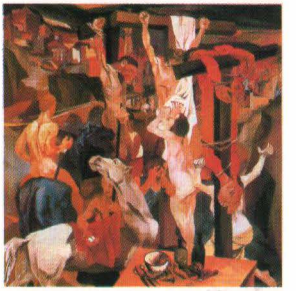
**GÜLÇUR, Zafer** (1938, Ankara)
Türk mimar.
Çoğunu Erdoğan ELMAS ve Ertur YENER'le birlikte gerçekleştirdiği çok sayıda büro ve kamu binasıyla tanınır.

1963'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Gülçur, 1965-69 arasında Bayındırlık Bakanlığı Etüd-Proje Dairesi Başkanlığı'nda çalıştıktan sonra 1969'da kendi bürosunu kurmuştur. Serbest mimarlık yaşamında 1970-82 arasında kişisel çalışmalarının yanı sıra E.Elmas'la ikili ve E.Elmas, E.Yener'le üçlü ortaklık halinde yoğun bir proje ve mesleki kontrolluk faaliyeti sürdürmüştür. 1982'de E.Elmas ve E.Yener'le YEG Mimarlık Müşavirlik Ticaret Ltd.Şti.'yi, bunun yanında 1992'de E.Elmas'la Elmas-Gülçur Mimarlık ve Şehircilik Ltd Şti.'yi kurmuştur. Çok sayıda proje yarışmasına katılan Gülçur, E.Elmas ve E.Yener'le birlikte 11 Birincilik Ödülü aldığı gibi, çeşitli yarışmalarda da altı İkincilik, iki Üçüncülük ile 18 çeşitli ödül ve mansiyon kazanmıştır. Ayrıca, Zonguldak *Toplum Polisi Sitesi* (1969), *Fatih Anıtı* Tarihi Çevre Düzenlemesi (1969; Sevinç Elmas, E.Elmas ile; uygulanmadı), *Kapıkule Gümrük Tesisleri* (1971, Edirne; E.Elmas ile) ve *Dereköy Gümrük Tesisleri* (1972, Kırklareli; E.Elmas ile) yarışmalarında da Birincilik ödüllerini almıştır. 1993'te İTÜ Vakfı'nca 30.Yıl Plaketi ile onurlandırılan Gülçur'un E.Elmas ve E.Yener'le birlikte kazandığı Birincilik ödülleri ve onlarla birlikte projelendirip uyguladığı önemli işler için →ELMAS, Erdoğan.

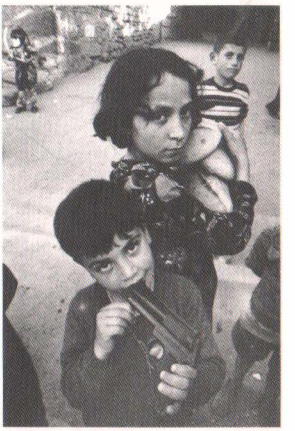
*M.Kazmaoğlu*

**GÜLER, Ara** (1928, İstanbul)
Türk fotoğrafçı.
Türkiye'de gerçekçi FOTOĞRAÇILIK'ın uluslararası alanda ün kazanmış en önemli temsilcisidir.

Getronagan Lisesi'ni bitirdikten sonra öğrenimini İÜ İktisat Fakültesi'nde sürdüren Güler, lisedeyken film stüdyolarında sinemacılığın mutfağında çalışmış, aynı yıllarda Muhsin Ertuğrul'un açtığı tiyatro kurslarına katılmış, yıllar sonra 1975'te *Kahramanın Sonu* adlı belgesel filmi çekerek yönetmenlik alanında deneyim edinmiştir. Gazetecilik yaşamına 1950'de *Yeni İstanbul* gazetesinde başlamış; daha sonra *Hayat* dergisinde fotoğraf bölümü şefi olarak 1961'e kadar çalışmıştır. 1956'da *Time-Life* dergisinin, 1958'de *Paris-Match* ve *Der Stern* dergilerinin Yakındoğu muhabiri olmuş; 1958'de Paris Magnum Ajansı'na katılmıştır. İngiltere'de yayımlanan *Photography Annual*, 1961'de Ara Güler'i dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak tanıtmıştır. Aynı yıl ASMP'nin (Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği) tek Türk üyesi olan Güler, 1962'de Almanya'da *Master of Leica* unvanını kazanmış; aynı yıl İsviçre'deki *Camera* dergisi sanatçı için özel bir sayı hazırlamıştır. 1970'te *Türkei* adlı fotoğraf albümü Almanya'da yayımlanmış, fotoğrafları *Horizon, Time-Life, Newsweek, Skira* gibi süreli yayınlarda basılmıştır. Skira Yayınevi'nin PICASSO'nun 90.doğum günü için hazırladığı kitabın İngilizce, Fransızca ve Almanca baskılarında kapak fotoğrafı, Ara Güler'in çektiği Picasso portresi olmuştur. 1968'de New York Modern Sanatlar Galerisi'nde "Renkli Fotoğrafın On Ustası"ndan biri olarak yapıtları sergilenmiştir. 1975'te çağrıldığı ABD'de çektiği pek çok ünlü Amerikalı'nın portresinden oluşturulan "Yaratıcı Amerikalılar" sergisi dünyanın pek çok ülkesinde sergilenmiştir. Ara Güler, 1979'da Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin foto muhabirliği dalında Birincilik Ödülü'nü almış; 1980'de *Fotoğraflar*, 1989'da da *Ara Güler'in Sinemacıları* adlı albümleri basılmış; 1986'da Abdullah KURAN'ın *Mimar Sinan* adlı kitabının fotoğraflarını çekmiştir. 1989'dan başlayarak *Day and the Life of...* Programı'na katılmaya çağrılan Güler, dünyanın en ünlü fotoğrafçılarıyla birlikte Endonezya, Malezya ve Brunei'da çalışmıştır. 1991'de Dışişleri Bakanlığı için, Halikarnas Balıkçısı'nın *The Sixth Continent* (Altıncı Kıta) adlı kitabını fotoğraflamıştır. 1992'de yurt dışında metinleri John Freely ve Stephanos Yerasimos tarafından yazılan *Sinan, Architect of Soliman the Magnificient* (Sinan, Kanuni Sultan Süleyman'ın



GUTTUSO, Renato, *Çarmıha Geriliş*, 1941, tuval üzerine yağlıboya.



GÜLER, Ara, *Ekmek ve Tabanca*, 1970, Kaleiçi, Ankara.



GÜLERYÜZ, Mehmet, *Kuzu ve Çıplak*, 71.5x82 cm.

Mimarı) ile giriş yazısı Stephanos Yerasimos tarafından yazılan *Living in Turkey* (Türkiye'de Yaşamak) adlı kitapları; 1993'te metinlerini Semavi EYİCE ve Metin SÖZEN'in yazdığı *İstanbul*, 1994'te Türkçe ve İngilizce olmak üzere *Eski İstanbul Anıları* albümleri; 1995'in ilk aylarında da *Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun* adlı sanatçı portreleri albümü yayımlanmıştır. Güney Amerika'nın dışında bütün dünyayı gezen, yaptığı röportajlar pek çok ünlü yayında yer alan ve birçok ülkeyi doğasıyla, insanıyla, yaşam felsefesiyle tanıtan Güler'in fotoğrafları ışığın ustalıkla kullanıldığı bir gerçekler dünyasıdır. Yakaladığı her anın estetik değerleri daha objektiften bakıp saptamaya karar verdiği anda yerli yerine oturmuştur.
0896. ***E.Özendes***

**GÜLER, Cemal Nadir** (1902, Bursa-1947, İstanbul)
Türk karikatürcü.
Türk karikatürünün (→KARİKATÜR) resimle bağına son vermiş, karikatürün geniş bir okur kitlesi tarafından sevilip izlenmesini sağlamıştır.

Almanya'da mühendislik öğrenimi yapmaya hak kazanmasına karşın resme olan tutkusu nedeniyle Bursa'dan İstanbul'a gelerek Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) sınavlarına girmiş, başarılı olamayınca Bursa'ya geri dönmüş ve Yunan işgali altındaki kentte babasına yardım etmek için kasnakçı çıraklığı, bir süre de tabelacılık yapmış; boş zamanlarında da suluboya resim ve karikatür çalışmıştır. Bursa'nın işgalden kurtarılmasından sonra ilkokullarda gezici resim öğretmeni olarak görev alan Cemal Nadir'in ilk karikatürü 1920'de Sedat Simavi'nin *Diken* adlı mizah dergisinde yayımlanmış, bunu başkaları izlemiştir. 1926'da İstanbul'a yerleşen sanatçı, karikatürün yanı sıra tabelacılığı da sürdürmüş; çocuk dergisi *Yeni Dünya*'da çizgi romanlar hazırlamış, geliri yetmeyince Bursa'ya dönerek yeniden öğretmenliğe başlamıştır. 1928'de *Akşam* gazetesinin başyazarı Necmeddin Sadak'tan aldığı çağrıyla yeniden İstanbul'a gelen Cemal Nadir, bu gazetede günlük karikatür çizmek için anlaşma yapmıştır. Türk basınında günlük karikatür ilk kez *Akşam*'ın ön sayfasında Cemal Nadir'le süreklilik kazanmış ve toplum böylece her gün çizen bir karikatürcüyle tanışmıştır. Resimle olan bağlarını ortadan kaldırarak karikatüre gereksindiği estetik bütünlüğü kazandıran Cemal Nadir, bir süre sonra aynı gazetede "Amcabey" bant karikatürünü günlük olarak yayımlamaya başlamış ve kısa zamanda büyük ün kazanmıştır. 1932'de tek başına canlandırma sineması çalışmalarına girişen sanatçının *Amcabey Plajda* adını verdiği filmi çizim aşamasında kalmıştır. Aynı yıl ilk bant karikatür albümü olan *Amcabey'e Göre*'yi; 1933'te de *Karikatür Albümü*'nü yayımlamıştır. II.Dünya Savaşı yıllarında *Cumhuriyet* gazetesine geçmiş ve *Amcabey* adlı haftalık bir mizah dergisi çıkarmıştır. Başka birçok dergiye de katkıda bulunan Cemal Nadir, 1941'de *Ak'la Kara*'yı yayımlamış ve *Arkadaş* adlı çocuk dergisini çıkaranlar arasında yer almıştır. Aynı dönemde Ankara Radyosu'na skeçler de yazan sanatçının *Yüz Karası* adlı oyunu Darülbedayi (b.İstanbul Şehir Tiyatroları) tarafından sahnelenmiştir. Cemal Nadir, 1943'te *Dalkavuk Karikatür Albümü*, 1944'te *Seçme Karikatür Albümü*, 1945'te ise *Harp Zenginleri Karikatür Albümü* adlı yapıtlarını çıkarmış. II.Dünya Savaşı sırasında Hitler rejimine ve yayılmacılığına karşı sert eleştiriler getiren karikatürleri hayranlık uyandırmıştır. Karikatürün çizgilenmiş fıkra niteliğini taşıdığı bir dönemde Cemal Nadir, yapıtlarına bunu aşan yeni bir boyut katmış, yarattığı çeşitli tipler aracılığıyla çizgi dünyasını zenginleştirmiştir. Olaylara dışarıdan bakıp kısa bir yorumla taşı gediğine koyabilen "Amcabey" tipi ünlüdür. *Dede ile Torun*'da eski ile yeni çelişkisinden, *Ak'la Kara*'da karşıt görüşlerin yarattığı gülünç durumlardan yararlanmış; "Dalkavuk", "Salamon", "Yeni Zengin" gibi tipleri ise toplumsal zayıflıkları vurgulamak amacıyla kullanmıştır. Bunlarda "yazı"yı en aza indirerek, hatta kimi zaman tümüyle kaldırarak "çizgide mizah" anlayışını önceleyen bir üslupta çalışmıştır. Üretken ve çok yönlü kişiliğiyle genç karikatürcüleri etkilemesi de Cemal Nadir'i Türk karikatürünün en önemli sanatçılarından biri durumuna getirmiştir.
3652A, 3652B. ***T.Çeviker***

**GÜLER, Mehmet** (1944, Doğanşehir, Malatya)
Türk ressam.
İnsan ve doğayı soyutlamacı bir yaklaşımla biraraya betimleyen resimleriyle tanınır.

Sanat eğitimini Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde Adnan TURANİ, Refik EPİKMAN ve Turan EROL'la yapmış, mezun olduktan sonra 1965'te burslu olarak gittiği Almanya'da Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'nde baskı teknikleri üzerine çalışmıştır. Gürel, 1976'da Türkiye'ye dönmüş, ama ertesi yıl yeniden Almanya'ya giderek Kassel'e yerleşmiştir. 1965'ten beri yapıtlarında Anadolu'nun kırsal yaşamı içinde insan-doğa ilişkisini ele alan sanatçı özellikle toprak, su ve insan öğeleri üzerinde yoğunlaşmıştır. *Umudumuz Varımız* (1979) ve *Sarı Umut* (1982) adlı resimlerinde görüldüğü gibi çoğunlukla mavi, sarı, kırmızı ile geniş renk alanları oluşturmuş ve figürleri, beyaz ya da koyu renkli ince çizgilerle vermiştir. Güler, 1980'lerin ortasında *İlk Karşılaşma* ve *Gözlem* gibi yapıtlarında Anadolu insanının farklı kültürlerle karşılaşmasını ve çelişkilerini konu almıştır. Bu resimlerinde renklerin çeşitlendiği, fırça vuruşlarının da daha akıcı bir nitelik kazandığı görülür. ÖZGÜN BASKI dalında da ürünler veren sanatçı özellikle ağaç baskı, taş baskı ve oymabaskı (gravür) tekniklerini kullanmış, *Kadınlığın Kaderi*, *Güneşte Geçmiş* ve *Düş Ağacı Altında* gibi baskı albümleri hazırlamıştır. 1974'te DYO Ödüllü Resim Yarışması Ödülü'nü, 1975'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü (grafik ve suluboya dalında), 1983'te de Ergin İNAN'la birlikte, Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

**GÜLERYÜZ, Mehmet** (1938, İstanbul)
Türk ressam.
Toplumsal eleştirinin ön plana çıktığı Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) FİGÜRATİF resimleriyle tanınır.

1958-66 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde öğrenim görmüş, öğrencilik yıllarında amatör olarak tiyatroyla da ilgilenmiştir. Akademi ve Cem Tiyatrosu'nda, 1960'ların başlarında da Arena Tiyatrosu'nda çalışmış, ayrıca oyunların dekor ve kostümlerini hazırlamıştır. Tiyatro çalışmaları Güleryüz'ün resim anlayışını da etkilemiştir. Başlangıçtaki soyut anlatımın yerini, 1964'te figüratif anlatım almıştır. 1966'da Utku VARLIK, Devrim ERBİL, N.Ayten ve Oktay ANILANMERT'le Beş Genç Ressam grubunu kuran sanatçı 1970'te devlet bursuyla gittiği Paris'te taş baskı alanında uzmanlık eğitimi görmüştür. 1975'te Türkiye'ye dönen sanatçı akademide Neşet GÜNAL'ın atölyesine öğretim üyesi olarak atanmış ve 1980'e değin bu görevini sürdürmüştür. 1980-85 arasında çalışmalarını New York ve Brüksel'de sürdürmüştür.

Yapıtlarında konu olarak çağdaş insanı işleyen Güleryüz, insan psikolojisini, davranışlarını ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarmış, 1970'ler boyunca bilinçli olarak çirkin ya da hayvanı anımsatan insanları, hatta insan yerine koyduğu maymun, köpek ya da kurtu çarpıtılmış vücutları ile vermiş, tüketim toplumunun sevgisizliğini, bencilliğini, içtenliksiz tutumunu yer yer mizah öğesi de katarak yansıtmıştır. Bu resimlerinde çirkin insan yüzleri duyarsızlığı simgelerken, hayvan portreleri de (ör.*Aile*, 1974) "ahmak insanı" simgeler. Kompozisyonlarında kullandığı çok sayıdaki simge, içeriği destekleyen resimsel öğelerdir. *Çadır Tiyatrosu* (1968) adlı resminde görüldüğü gibi önceleri çizgisel bir üsluptıa çalışan sanatçı 1980'lerin başında, *İki Kadın* (1983) ya da *Şair Edip Cansever Portresi* (1983) gibi resimlerinde olduğu gibi rengi ön plana çıkaran ve yoğun BİÇİMBOZMA'lara yer veren Dışavurumcu bir üslup benimsemiştir. Güleryüz, 1987'deki Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (Uluslararası İstanbul Bienali) çerçevesinde *Ayasofya Hamamı*'nda yaptığı *Diptik II* ve *Portre* gibi resimleriyle büyük boyutlu tuvaller üretmeye başlamış, ayrıca gerçekleştirdiği bir dizi düşsel portrede, o güne değin insan-çevre bağlamında ele aldığı insanlık sorununu tek bir insan yüzünde irdelemiştir. Güleryüz'ün *Martı* (1989), *Denizci* ve *Dalgıç II* gibi deniz temasını işlediği ya da avcıları betimlediği resimleri insan-doğa ilişkisi çerçevesinde bir varoluş mücadelesini yansıtmakla birlikte, bu bağlamda portre niteliği taşır. Sanatçı gerek bu resimlerinde, gerek 1990'ların başında gerçekleştirdiği tuvallerinde son derece hareketli ve dokulu bir yüzey yaratmış, yakından bakıldığında zeminden ayırt edilemeyen ancak resimden uzaklaştıkça yavaş yavaş ortaya çıkabilen imgeyi vurgulamıştır. Resmin yanı sıra ahşap, tel, alçı, kağıt, tutkal gibi malzemelerle resimlerine benzer bir anlayışta heykeller de (ör.*Domuz*, 1971) gerçekleştiren sanatçı, hem resim hem de heykel çalışmalarında desenden (→ÇİZİM) büyük ölçüde yararlanmış, resim-desen-heykel arasındaki organik bağı irdelemiş, ayrıca 1963'ten beri taslak niteliğinde olmayan ve bir başına sanat değeri taşıyan siyah-beyaz ve renkli desenler gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu desenlerinde, GROTESK figürler ve garip yaratıklarla yarıdüşsel bir dünya oluşturmuştur. Güleryüz, 1979'da Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü İsmail TÜREMEN'le paylaşmış, aynı yıl İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Altın Madalya'yı kazanmıştır.

1300, 1872. *N.Arslan, ZR*

**GÜLGÖNEN, Ahmet** (1940, Ankara)

Türk mimar ve eğitimci.

Özellikle kentsel tasarım ağırlıklı proje ve uygulamalarıyla tanınır.

1962'de ODTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirdikten sonra ABD'ye giden Gülgönen, 1964'te Pennsylvania Üniversitesi'nde mimarlık dalında lisansüstü çalışmasını tamamlamış ve 1965'te gene aynı üniversitede kentsel tasarım çalışmalarına devam ederek, bu dalda da lisansüstü derecesi almıştır. Amerika'da kaldığı süre boyunca KAHN'ın Philadelphia'daki bürosunda da çalışmıştır. 1965-72 arasında ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyeliği görevinde bulunan Gülgönen, 1972'den beri Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na bağlı olarak kurulan Belleville Mimarlık Okulu'nda profesörlük yapmakta, bir yandan da Paris'teki APRAH adlı uluslararası mimarlık bürosunda eşi Florence Gülgönen'le birlikte büyük ölçekli kentsel tasarım projeleriyle mimarlık çalışmalarını birarada yürütmektedir. İstanbul'da Beylerbeyi ve Vaniköy'de Ayan Gülgönen için iki villa, Alanya'da Kaleiçi okullarını (1965) ve Niğde'de *Eminli Köyü Okulu*'nu (1968) inşa eden Gülgönen proje yarışmalarında elde ettiği başarılarla adını duyurmuştur. Çoğu uygulanmış olan bu yarışma birincilikleri şunlardır: *Gelibolu Milli Parkı ve Müzesi* (1970, yazıtlar ve müze inşa edildi); Fransa'da Le Mans kenti *Sendika Binası ve Toplantı Salonları* (tas.1975, 1982), Paris'in banliyölerinden Le Courneuve kenti tasarımı (1980); bu yarışma sonucunda Moulin de neuf toplu konut binaları, yeni lüks konut ve sosyal konut yenilemeleri (1986-87), kent içinden geçen otoyolun üzerinin akustik önlemler alınarak kapatılması, ilgili yapılar ve iki köprü (1990) ile *Tren Garı Binası* ve *Gar Meydanı* (1992; inşa edildi), Kuzey Fransa'da kentsel doku içinde ev grupları (1983; Bu yarışma sonucunda Tourcouing, Lille ve Roncq kentlerinde konut projeleri inşa edildi), Paris'te *Zac de Reuilly* Toplu Konut Projesi (1990; inşa edildi), *Marais Çarşı, Kütüphane, Kreş ve Büro Kompleksi* (1992); TC Turizm ve Tanıtma Bakanlığı *Tanıtma Pavyonları* (1993; Bu yarışma sonucunda Londra, Milano, Berlin, Paris ve Göteborg uluslararası turizm fuarlarındaki pavyonlar inşa edildi) ve TC Başbakanlık Toplu Konut Dairesi *Eryaman II* Toplu Konut ve Kentsel Tasarım Projesi (1993; inşa halinde). Ayrıca, Fransa'da, Paris'teki *Center Pompidou-Beaubourg Kültür Merkezi* yarışması İkincilik Ödülü (1972; Kemal Aran, Metin Demirel, Selahattin Ömür ile) vardır.

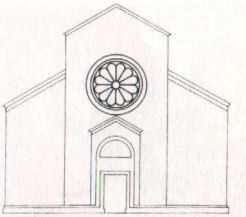
Soyut heykel çalışmaları da yapan Gülgönen'in mimari uygulamalarının yanı sıra mesleki yayınları da vardır: *Morphologie Urbaine et Typologie Architecturale* (1977; Kentsel Morfoloji ve Mimari Tipoloji), *Specificity of Arab Architecture* (1985; Arap Mimarlığının Özgünlüğü), *Typo-Morphological Relationships in the Islamic City* (1988; İslam Kentinin Tipo-morfolojik Özellikleri), *L'Impact Morphologique du Complexe de Fatib sur le Développement d'Istanbul* (1989; Fatih Külliyesi'nin İstanbul'un Gelişmesi Üzerindeki Biçimsel Etkisi) ve *The Practice of Louis Kahn in the Light of his Beaux-arts Formation* (1990; Louis Kahn'ın Uygulamalarında Güzel Sanatlar Eğitiminin Etkileri). Gülgönen, mimarlık ve kentsel tasarım projelerini öncelikle kavramsal ve çevresel bir çerçeveye oturtmaya çalışmaktadır. Kavramsal boyutta, yarattığı yapıları önyargılar, geçici modalar ve grafik oyunlarının dışında, özü arayan bir yalınlıkta çözme kaygısı egemen olurken; binaların içinde bulunduğu kentsel ya da kırsal özellikler ve hizmet verilen toplumun tarihsel ve toplumsal özelliklerini kapsayan çevresel boyutta ise kentsel dokuyu mimarlığın bir verisi olarak kabul edip, tasarladığı yapıları bu dokuyu zenginleştiren bir öğe olarak ele almaktadır. Yapıtları, her yerde aynı biçimde kendini yineleyen üslup denemeleri olmayıp, değişik kültürel ve fiziksel çevrelerde bunların ifadesi olarak farklılaşmalar gösteren çalışmalardır.

2765. *M.Kazmaoğlu*

**GÜLPENCERE**

İng.*rose window, wheel window*, Fr.*rosace, rose*, Alm. *Rose, Fensterrose.*

GOTİK mimarlıkta çoğunlukla VİTRAY'lı, geometrik bezenmiş büyük yuvarlak PENCERE. Gülpencere, ROMANESK dönemde de görülmekle birlikte asıl biçimini 12.yy'ın ortalarına doğru almış ve Erken Gotik'te yaygınlaşmıştır. Genellikle KİLİSE'de orta NEF'in batı ucunda ve TRANSEPT'in iki ucunda yer alır. Erken örneklerde taş oyma tekniğinde yapılan gülpencereler, 13.yy'dan sonra taş



Gülpencere

çubuklarla oluşturulan bir şebeke işçiliğinin geliştirilmesiyle, girift bir bezemeye sahip, ışınsal bir geometrik düzen içinde yapılmaya başlamıştır. Girift bezeme düzenlemesi, ALEVLİ GOTİK üslupla birlikte alev biçimleri ve kıvrımlı çizgilerle daha da karmaşıklaştırılmıştır. Gülpencere, İspanya, İtalya, İngiltere, Almanya ve Orta Avrupa'da yaygın olarak kullanılmış, Fransa'da Yüksek Gotik dönemde en yetkin örnekleri ortaya çıkmıştır.

GÜLREVZEN = (Eskiden) **GÜLPENCERE**

**GÜLŞENSERAY** (Far.*gülşen:* gül bahçesi, *seray:* saray'dan)
Bahçe içinde SARAY.

GÜMÜŞ → **MADEN sanatı (Gereçler)**

**GÜMÜŞHANE**
Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yer alan yörenin MÖ 1500'lerdeki ilk adı, burada yaşayan kavimlerden ötürü "Azzi-Hayaşa" ülkesi olarak geçer. Bu ad MÖ 5.yy'da "Khaldia/Haldia/Khaldea" olarak değişmiş, Antik Çağ'da verilen "Argiropolis" adıysa Eski Yunanca'da "gümüş" anlamına gelen *argiros* sözcüğünden kaynaklanmıştır. Sonradan "Canca" diye anılan yöre, Osmanlı egemenliğine geçtiğinde zengin maden yataklarından ötürü Gümüşhane adını almıştır.

Yörede yapılan arkeolojik araştırmalarda elde edilen buluntular, henüz İlk Tunç Çağı'ndan (→PREHİSTORYA) geriye gitmemektedir. MÖ 2000 yıllarında Anadolu'ya yayılmaya başlayan Asurlular'ın (→ASUR) maden yörelerinde kurdukları ticaret kolonilerinden biri de Gümüşhane olmuştur. Asurlular buradaki gelişmiş madencilik tekniklerinden yararlanmak üzere Kuzey Asur'dan getirdikleri kurşunlu gümüşü de Gümüşhane'de arıttırmışlardır. Azzi ülkesi zengin bir maden yatağı olarak MÖ 1750-1200 arasında HİTİT döneminde de önemini korumuş, yoğun ticaret ilişkileri yaşamıştır. Hititler'in MÖ 1200'lerde batıdan gelişen Phryg (Frig →PHRYGİA) yayılması sonucu çökmesinden sonra MÖ 860'larda yörede bir prenslik kuran Urartular, MÖ 810-785 arasında tüm Yukarı Fırat Havzası'na egemen olmuşlardır. URARTU maden çıkarma ve işleme teknikleri, MÖ 756'da Karadeniz kıyılarında koloniler kuran Egeli denizci Argonautlar'ca Ege Adaları'na dek yayılmıştır. Gümüşhane yöresi MÖ 720-665 arasında Kafkaslar'dan gelişen KİMMER ve İskit saldırılarına sahne olmuş, yöre halkı oluşan baskılar altında batıya göç etmek durumunda kalmıştır. İRAN'da güçlenen Medler güneyde Asur Devleti'ni yıktıktan sonra MÖ 560'ta kuzeye yönelerek Urartu topraklarını da ele geçirmişlerdir. Gümüşhane yöresi, MÖ 539'da LYDİA Devleti'ni yıkarak tüm Anadolu'ya egemen olan Persler'in (→İRAN) kurduğu satraplıklardan 19.suna katılmıştır. O güne dek süren küçük toprak sahipliğine dayalı köleci üretim biçimleri değişmiş ve yöre halkı Persler tarafından vergiye bağlanmıştır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 334'te Anadolu'da başlayan egemenliği yörede pek etkili olmamış, MÖ 4.yy'daki siyasal boşluk, Yeşilırmak (a.İris) ve Kelkit (a.Lykos) havzalarını ele geçiren Mithridates Ktistes'in MÖ 301'de kurduğu PONTOS Krallığı'nca doldurulmuştur. Mithridates Eupator'un tahta geçmesiyle giderek güçlenip genişleyen bu krallık, batıdaki Lydia Devleti'nin de yıkılmasıyla (MÖ 129) Anadolu'daki en güçlü devlet konumuna gelmiştir. Çoruh Havzası'nda da bir satraplık kuran Mithridates, yöredeki zengin maden ocaklarını işletmeye açmış, yörenin engebeli topografik yapısı ona askeri yönden oldukça yardımcı olmuştur. Pontoslular'ın Anadolu'daki bu üstünlüğü MÖ 86'da Romalılar'ca sarsılmaya başlamış, 20 yıl boyunca yöredeki dağlarda direnen Pontoslular sonuçta Kafkaslar'a dek gerileyerek ROMA'ya bağlı bir krallık statüsünü kabullenmişlerdir. Gümüşhane yöresi MS 395'te Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasıyla BİZANS sınırları içinde kalmış, bu dönemde beliren SASANİ tehlikesine karşı Bizans-Hazar askeri dayanışmasına konu olmuştur (7.yy). İlk olarak Halife Ömer döneminde (634-644) başlayan Arap yayılması sonucu EMEVİ ve ABBASİ devletleriyle Bizans arasında sürekli el değiştiren bu topraklar, 1071'deki Malazgirt Savaşı'ndan sonra Türk egemenliğine girerek SALTUKOĞLU Beyliği'ne katılmıştır. Günümüzde Gümüşhane sınırları içinde kalan Bayburt, o dönemde Avrupalılar'ın ticaret yaptığı İLHANLI Devleti'nin başkenti Tebriz'le Trabzon limanı yolu üstünde bulunduğundan giderek gelişmiş, yörenin Osmanlı denetimine katıldığı döneme dek DANİŞMENDOĞLU, MENGÜCEKOĞLU, ANADOLU SELÇUKLU, Türkmen, Eretnalı, Akkoyunlu ve Karakoyunlu (→BEYLİKLER DÖNEMİ) ve SAFEVİ güçlerinin en önemli yerleşme merkezlerinden biri olmuştur. Gümüşhane kenti ve yakın çevresi bu sürede Trabzon-Rum İmparatorluğu'na bağlı kalmış, Gümüşhane 1461'de Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81) tarafından; Bayburt ise Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) İran Seferi sırasında 1514'te Bıyıklı Mehmed Paşa tarafından OSMANLI topraklarına katılmıştır. Bayburt Sancağı, Erzurum Beylerbeyliği'ne bağlı kalmış, 1551'de Erzurum'un bir kazası, 1631'de de livası olmuştur. Gümüşhane'yse 19.yy'da Trabzon Vilayeti'ne bağlı bir sancak olarak Bayburt'un yaşadığı canlılığa hiçbir zaman erişememiştir. 1828-29 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Ruslar'ca işgal edilen Bayburt, Edirne Antlaşması'yla kurtulmuş, ancak ekonomik açıdan oldukça sarsılmıştır. Gümüşhane yöresi I.Dünya Savaşı'nın son iki yılında Rus işgalini yeniden yaşamış, Kazım Karabekir'in desteğinde eyleme geçen milislerce bu baskılardan kurtarılmıştır. Kurtuluş Savaşı süresinde Gümüşhane işgal yaşamamışsa da, Trabzon'un merkezi olacağı Pontos Rum Devleti'ni yeniden kurmayı amaçlayan Rum çetecilerin eylem ve baskılarına sahne olmuş, karşı örgütü gerçekleştirmek üzere Gümüşhane'nin de katıldığı Muhafaza-i Hukuk-i Milliye Cemiyeti 12 Şubat 1919'da kurulmuş ve bu cemiyetin delegeleri 23 Temmuz 1919'da Erzurum Kongresi'ne katılmışlardır. Gümüşhane yöresi Kurtuluş Savaşı süresinde Şeyh Eşref Ayaklanması'nı da yaşamış, 1923'te il durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***
***Merkez İlçe:*** Gümüşhane'nin güneybatısında antik kent (Zaha/Zanka/Argyropolis/Canca/Eskişehir) kalıntıları bulunmaktadır. Bugünkü kent merkezinde pek fazla tarihsel yapıt yoktur. Eski Gümüşhane'de Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptırdığı *Süleymaniye Camisi* (ULUCAMİ) sonraki onarımlar nedeniyle özgünlüğünü yitirmiştir. Bu yapının arkasında 12.yy başlarında Danişmendliler'den kaldığı sanılan *Küçük Cami* bulunmaktadır. Vank köyünden gidilen *Canica Kalesi* (Canca/Palai Kastron) içinde 15.yy yapısı bir şapel vardır. Dağteke köyünden gidilen *Kov Kalesi*, engebeli araziye kurulmuş ilginç bir yapıdır. Kale bucağına giden yol üzerindeki *Keçi Kalesi*, Dörtkonak köyündeki *Edirne/Edra Kalesi*, Direkli köyündeki *Kodil Kalesi* öteki önemli kalelerdir. Hutura köyü yolu üzerinde Trabzon prensi Aleksios Komnenos'un 14.yy'da yaptırdığı *Hagios Georgios Manastır Kilisesi*, çeşitli dö-

nemlerde onarım görmüştür. Mescitli köyü yakınlarındaki 1405 tarihli *Pavesi Şapeli* son dönem Bizans resminden ilginç örnekler barındıran bir yapıdır. Gümüşhane-Erzurum yolu üzerindeki *Pir Ahmed Türbesi* (1550), Tekke köyündeki III.Murad'ın İran Seferi sırasında yaptırıldığı sanılan *Baba Çağırgan Türbesi* (1582) 16.yy yapıtlarıdır. Yörede ayrıca, Gümüşhane-Trabzon arasında, yapım tarihi bilinmeyen *Zigana Kervansarayı*'yla yakınında, günümüzde çok harap durumda olan bir HAN kalıntısı daha vardır. Kent merkezindeki *Paşa Hamamı* da yapım tarihi bilinmeyen yapıtlar arasındadır. Yörede anılmaya değer köprülerse Selçuklu yapısı olduğu sanılan *Tohumoğlu Köprüsü*, *Gümüşkaya* (Kodilbahçe) ve *Mustafa Paşa Deresi Köprüleri*'dir.

***Bayburt***'un (1989'da il oldu) kuzeyinde bulunan *Bayburt Kalesi*'nin yapım tarihi kesin değildir. MS 58'den beri var olduğu bilinen kale Roma, Bizans, Arap, Komnenos, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde kullanılmış ve çeşitli onarımlar geçirmiştir. Kalenin doğusunda 13.yy'da yapıldığı sanılan çok yıkık durumda bir kilise bulunmaktadır. İlk olarak Selçuklular'ca yaptırılan *Ulucami* sonradan yıktırılıp yeniden yaptırılmıştır. Minaresi *Sivas Ulucamisi*'nin minaresine çok benzediğinden yapının 13.yy Danişmendoğlu yapıtı olduğu sanılmaktadır. Kentte varlığı saptanan, İlhanlı hükümdarı Olcaytu Hüdabende döneminde (1304-16) yaptırılmış ancak günümüze ulaşmamış olan üç medreseden, *Yakutiye Medresesi*, Hoca Yakut tarafından ya da onun adına, *Museviye* ve *Mahmudiye Medreseleri* de Fahreddin Emir Mahmud tarafından yaptırılmıştır. Şehit Osman Tepesi'nde bulunan iki türbenin yazıtı okunamamakla birlikte, bunların Saltukoğlu komutanlarından Mengüç Gazi'nin erkek kardeşi Osman ve kızkardeşi için 13.yy'da yapıldığı söylenmektedir. Kent merkezinde 13.-14.yy'larda Ahiler'den Ahmed Zencani için, Demirözü yolu üzerindeyse Otlukbeli Savaşı'nda ölen Seyyid Kasım için yaptırıldığı söylenen iki KÜMBET bulunmaktadır. Yine merkezdeki Akkoyunlu Ferahşad Vakfı'na bağlı *Bent Hamamı*'yla *Ali Şingâh/Şengül Hamamı*, Akkoyunlu yapıtlarıdır. *Paşaoğulları/Kondolotlar Hamamı*, Kadı Mahmud Çelebi Vakfı'na bağlı *Meydan/Çarşı Hamamı*'yla *Ulucami* yakınında bulunan, kapıları taş bezemeli *Taşhan*'ın (BEDESTEN) yazıtları yok olduğundan yapım tarihleri bilinmemektedir. Aydıntepe (e.Hart) bucağında (b.ilçe), Hıristiyanlık'ın yörede ilk yayıldığı dönemlerde yapıldığı sanılan Hart Yeraltı Kenti kalıntılarıyla Erken Hıristiyanlık dönemine (→GEÇ ANTİK) ait mezar kalıntıları bulunmuştur. Demirözü bucağındaysa (b.ilçe) antik Kısanta kentinin kalıntıları arkeolojik çalışmaları beklemektedir. Bayburt'un 10km kuzeybatısında yer alan *Varzahan-Uğrak Kiliseleri*'nin ortaçağın zengin kenti Varzahan'dan arta kalan yapılar olduğu söylenmektedir. 10.-13.yy aralarında yapıldığı sanılan iki kilise ve sekizgen planlı bir yapıda GOTİK unsurlar izlenmektedir. Balahor (b.Akşar) kesiminde Klasik Osmanlı döneminden kalma iki gözlü *Korgan Köprüsü* bulunmaktadır. Demirözü'ne bağlı Pulur köyü, Akkoyunlu döneminin önemli yerleşim merkezlerinden biri olduğu için değerli tarihsel yapıtlara sahiptir. Bunlardan 1517'de Akkoyunlu Korkmaz Bey'in oğlu Ferahşad Bey'in yaptırdığı ve kendi adıyla anılan cami, medrese ve hamam belirli kesimleriyle ayakta kalabilmiş, yapı topluluğunda var olduğu bilinen han, imaret ve misafirhane ise günümüze ulaşamamıştır. Gene Demirözü'ne bağlı Çatalçeşme'de *Yukarı Hırzevek Camisi*'yle Sünür (Çayıroyolu) köyünde de Akkoyunlu döneminden kalma Fahreddin Kutluk Bey'ce yaptırılan *Kutluk Bey Camisi* ve *Kutluk Bey Türbesi* gibi 14.yy yapıtları bulunmaktadır.

***Kelkit*** ilçe merkezi yakınlarındaki Sadak köyünde, Roma dönemi Satala kentinin kale, sukemeri, tiyatro, agora ve saray kalıntıları bulunmaktadır. Mantara yolu üzerindeki MÖ 5.-6.yy yapıtı kaya kabartmasında Zafer Tanrıçası Nike betimlenmiştir. *Sadak Hamamı*, Sökmen yolundaki KERVANSARAY kalıntılarıyla *Firdevs Hanım Türbesi*, Osmanlı dönemi yapıtlarıdır.

***Torul*** ilçesinin eski adı Ardasa/Aradese'dir. Cenevizliler döneminden kalma kaleler ve haberleşme kuleleri vardır. *Torul/Ardasa Kalesi*, Trabzon Komnenosları döneminde Kavasite Beyleri'nce kullanılmış, Uzun Hasan'ın ölümünden sonra Fatih Sultan Mehmed tarafından alınmıştır. Gümüştuğ köyünde *Torul Avliyana Kalesi*, Büyük Çit Vadisi'nde 9.yy'dan kalma *Panaghia/Meryemana Manastır Kilisesi* yörenin öteki tarihsel yapıtlarıdır.

***Sivil Mimarlık:***
Gümüşhane kentinde, günümüze ulaşan sivil mimarlık örneklerini, varlıklı ailelerin büyük bahçeler içinde yaptırmış olduğu üç-dört katlı KONAK'lar oluşturur. Uzun bir SOFA çevresinde kümelenen ODA'lar her katta mutfaklarla desteklenmiştir. Kayalık bir arazide kurulu olan kentteki ana yapım gereci taştır, ayrıca KERPİÇ de kullanılmıştır. İklime uygun olarak duvarlar kalın, çatılar dik eğimlidir. Üst katlarda bulunan ve "saçak altı" denen çatı arası odaları, yapıların plastiğine katkıda bulunur. Gümüşhane *Vilayet Konağı* da ilginç özellikler taşıyan bir yapıdır.

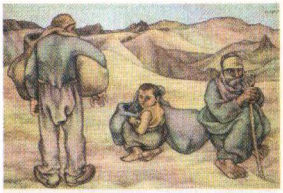
***El Sanatları:***
Geleneksel el sanatları kapsamında, geçmişte büyük yer tutan gümüş işlemeciliği maden ocaklarının 19.yy'da kapanmasıyla sönmüştür. Kelkit ve Bayburt yöresinde KİLİM, cicim ve ihram türü DOKUMA yaygındır. Kale bucağında çömlekçilik yapılmakta; yörede ayrıca tüfek, kovan gibi av gereçleri de üretilmektedir. *D.Kınık*

**GÜN, Mehmet** (1956, İstanbul)
Türk ressam.
Geniş bir mekânın merkezine asılmış izlenimi veren ve renk, leke, çizgi öğelerini içeren soyut resimleriyle (→SOYUT SANAT) tanınır.

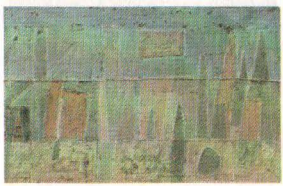
1976-83 arasında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören Gün, Viyana Fantastik Okulu'ndan (→FANTASTİK GERÇEKÇİLİK) Rudolf Hausner (d.1914) ve Anton Lehmden'in (d.1929) öğrencisi olmuştur. 1980'de Sigmund Freud, 1982'den bu yana da bio-kimya, astronomi ve astrofizik üzerine incelemeler yapan sanatçıya göre bugün artık ulusal ya da bölgesel resim kavramı yerine evrensel nitelikte bir çağdaş resim kavramı gündemdedir; kendisi de çalışmalarını bu doğrultuda sürdürmektedir. Gün'ün yapıtlarındaki ilk soyut öğeler GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ten SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'a uzanan bir gelişimin ardından 1985'te kendini göstermeye başlamıştır. Sanatçı bu tarihte "Erguvani Yağmur" adıyla açtığı sergide Soyut-Dışavurumcu tuvalleriyle birlikte ilk YERLEŞTİRME'lerini de sergilemiştir. İzleyen yıllarda Gün'ün resmine yazı ve KOLAJ girmiş; sanatçı mekân düzenlemelerine yönelmiştir. Gün'ün, 1987 1.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *Mimar Sinan Hamamı*'nda gerçekleştirdiği *Sinan ve Hürrem* ile, 1988'de Atatürk Kültür Merkezi'nde açtığı "Polifoni" başlıklı sergideki işleri bu niteliktedir. Richard Wagner tutkusuyla gerçekleştirdiği "Polifoni" ile 1990'da Jean Baudrillard'ın bir yapı-



GÜN, Mehmet, *Soyut Kompozisyon*, tuval üzerine karışık teknik, 100x100 cm.



GÜNAL, Neşet, *Mola*, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 139x210 cm.



GÜNAY, Lütfü, *Siyah İçinde Siyah*, tuval üzerine yağlıboya, 73x116 cm.

tından hareketle oluşturduğu "Soğuk ve Sıcak Anılar" sergisinden de anlaşılacağı üzere Gün'ün yapıtları, tarih-felsefe-müzik-edebiyat dörtlüsü bağlamında gelişmektedir. Gün, 1978'de Viyana Akademisi Altın Figür Ödülü'nü almıştır. *L.Görünür*

**GÜNAH ÇIKARTMA HÜCRESİ**

İng.*confessional*, Fr.*confessionnal*, Alm.*Beichtstubl*.
Katolik KİLİSE'lerinde günah işleyen kişilerin papaza suçlarını itiraf ettikleri yer. Erken dönemlerde günah çıkartma işlemi özel bir odada yüz yüze gerçekleştirilirken, 1565'te Milano'da Aziz Carlo Borromeo'nun (1538-84) papazla kişi arasına metal bir kafes koymasıyla bu gelenek değişmiştir. Bundan sonra iki ya da üç hücreli ahşap bir kabin kullanılmaya başlamıştır. Bu kabinlerde papaz ve günah işleyen kişi birbirlerinden kafesle ayrılan hücrelerde otururlar. Günah çıkartma hücresi bazı örneklerde kilise yapısıyla bütünleşmiş bir strüktür, bazı örneklerde de yerleşik olmayan bir mobilya biçimindedir.

**GÜNAL, Neşet** (1923, Nevşehir)
Türk ressam.
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK anlayışı içinde gerçekleştirdiği FİGÜRATİF yapıtlarıyla tanınır.

Resme ilgisi Nevşehir Ortaokulu'ndayken başlamış, Nevşehir Belediyesi'nce sağlanan bir bursla 1939'da Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'ne girmiş, bir süre Nurullah BERK ve Sabri BERKEL'in öğrencisi olduktan sonra LEVY'nin atölyesine geçmiştir. Öğrencilik yıllarından başlayarak figüratif anlayışta çalışan Günal, bu sıralarda Ses Tiyatrosu'nun dekorlarının yanı sıra afiş çalışmaları da yapmıştır. 1946'da UNESCO'nun Paris'te düzenlediği "Uluslararası Modern Sanat Sergisi"ne katılmış, aynı yıl açılan Avrupa sınavını kazanmıştır. Yurt dışına gidişi gecikince bir süre Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde dekoratörlük yapmıştır. 1948'de DUVAR RESMİ ve FRESK öğrenimi için Paris'e giden sanatçı önce LHOTE'un, sonra da LÉGER'nin özel atölyesinde çalışmış, 1950'de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda fresk öğrenimi görmüştür. Günal, 1954'te Türkiye'ye döndükten sonra GSA'ya asistan olarak atanmıştır. Fransa'da kaldığı süre içinde özellikle figürleri işleyiş yönünden hocası Léger'den etkilenmiştir. Bu etki dış çizgi, modelaj (→MODELASYON) ve el-ayak işleyişinde belirgindir. Bir süre, Léger'nin biçimsel anlatım yöntemlerini geleneksel Doğu sanatlarının özellikleriyle bütünleştirmeye çalışmış; özde ve biçimdeyse Doğu sanatının üslupçu ve akılcı yanını özümlemiştir. Resimlerinin temel öğesi insandır. 1955-56'da TBMM tarafından yeni meclis binasına konmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışmasına *Bağ Bozumu* ve *Göreme* adlı yapıtlarıyla katılmıştır. 1957'de Ankara Hacettepe Hastanesi'ne fresk tekniğiyle 30m²'lik bir duvar resmi (bir yangın sırasında binayla birlikte harap olmuştur) ve 1958'de de İÜ Fen Fakültesi'ne aynı teknikle 22m²'lik bir duvar resmi yapmıştır. 1960'larda anlatıma ağırlık veren Günal, konu, renk, öz-biçim ilişkisinin ön plana çıktığı ve koyu-açık dengesiyle BİÇİMBOZMA'ları ustaca kullandığı resimler gerçekleştirmiştir. Sanatçının "Toprak Adamlar" adını verdiği anıtsal nitelikteki bu kompozisyonları, özgün üslubunun en belirgin örnekleridir; Sami Şekeroğlu'nun çektiği belgesel bir filme de konu olmuşlardır. 1962 tarihli *Mola* adlı resmi, gerek kompozisyon şeması, gerek çizgi ve renkteki yalınlığıyla dikkati çeker. Çıplak ve çorak bir toprağın egemen olduğu mekân, geri plandaki tepeler ve sınırlı bir gökyüzüyle dramatik bir ifade yansıtmaktadır. Kompozisyondaki üç figür, yerleştiriliş biçimiyle resme gizli bir içsel hareket katmaktadır.

Günal, kıraç Anadolu toprağı üstünde tek, ikili, üçlü ya da kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonlarında ustaca bir yaklaşımla resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırırken, bunu toplumsal bir eleştiri tabanına oturtmaktadır. 1963'te Fransız hükümetinin verdiği bursla Fransa'ya giden Günal, bir yıl süreyle Paris Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda vitray ve goblen (DUVAR HALISI) üzerine çalışmalar yapmıştır. 1965'te Ankara'da Ajans Türk Matbaası cephesindeki mermer mozaikli 20m²'lik beton döküm kabartmayı gerçekleştirmiş, 1967 ve 1968'de İstanbul Operası Duvar Resmi Yarışmaları'nda ödüller kazanmış, çeşitli kuruluşlara vitraylar, PTT için de bir seri pul hazırlamıştır. *Kör Hasan'ın Oğlu* (1952) adlı yapıtıyla 1969'daki 30.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik Ödülü'nü kazanan Günal, yapıtlarında Anadolu insanını, onun yaşantısını ve doğayla olan ilişkisini konu almış, bu insanları genellikle sakin, durgun ilişkiler içinde tuvale yansıtmıştır. 1970'lerden sonra gerçekleştirdiği kalabalık figürlü kompozisyonlarında da, kişileri belirli eylemler içinde betimleyen düzenlemelerinde de bu durgunluk egemendir. Figürün yanı sıra arka planda, kaba taş duvarlar ya da yıkıntılardan oluşan mimari öğeler kullanmıştır. Bu yıkıntılar, figürlerin yüz ifadeleri ve giysileriyle bütünleşerek resmin etki gücünü daha da artırmaktadır. Sanatçı, portre gözlemlerinde, özellikle kavruk görünümlü Anadolu insanını gerçekçi, ancak belirli bir şemalaştırmayla yansıtmıştır. Figürlerindeki en belirgin iki özellik el ve ayaklarla giysilerdir. İri ve heykelsi bir plastik anlatımla işlediği eklem yerleriyle bu el ve ayaklar, anıtsallık etkisini güçlendirmektedir. Yoksul ve kaba giysiler vücutları, sanki bedenin ayrılmaz bir parçasıymış gibi sarmaktadır. Günal 1980'de İDGSA (e.GSA) Resim Bölümü dekanlığına getirilmiş ve bu görevini 1983'e değin sürdürmüştür. *N.Arslan*

**GÜNAY, Lütfü** (1924, Çanakkale)
Türk ressam.
Rengin egemen olduğu soyut resimleriyle tanınan Günay, Zeki KOCAMEMİ'nin atölyesinde öğrenim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nü 1949'da bitirmiştir. Aynı yıl gittiği Paris'te LÉGER'nin atölyesinde çalışmış, 1950'de İstanbul'da Türkiye Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda görev almış, 1951'de de Ankara'ya yerleşmiştir. Burada 1958'de Ressamlar Birliği, 1970'te de Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kuruluşuna katkıda bulunan Günay, Adnan ÇOKER'le birlikte 1950'lerin başında Türk resim sanatındaki ilk soyut örnekleri (→SOYUT SANAT) veren sanatçılardan biridir. Hocası Kocamemi'nin İNŞACI yaklaşımına karşılık, rengin ön planda olduğu bir soyutlama anlayışı geliştirmiş, 1960'lardan başlayarak da kompozisyonlarını özellikle duvarlar üstündeki çeşitli imgelerden hareketle oluşturmuştur. 1970'lerde yapıtlarına *graffiti*'yi (→SGRAFFITO) katan Günay, bu dönemde kağıt ve metal parçalarıyla KOLAJ'lar yapmış, ayrıca 1980'lerde pastelle yöresel manzaralar da gerçekleştirmiştir. Günay, 1970 Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

**GÜNAY, Veysel** (1948, Trabzon)
Türk ressam.
Çağdaş anlamda gerçekleştirdiği MANZARA resimleriyle öznel bir yoruma ulaşmıştır.

Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki öğrencilik yıllarında

desene ağırlık veren Günay, arkadaşlarıyla birlikte Ankara çevresindeki gecekondu bölgelerinde çalışmalar yapmış; manzara resmine karşı duyarlılığı konu seçiminde bilinçli bir yaklaşıma ulaşmasını sağlamıştır. Okulu bitirdikten sonra devlet bursuyla gittiği Paris'te dört yıl boyunca duvar resmi konusunda öğrenim gören Günay bu tarihten sonra, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinin doğal özelliklerini çağdaş bir yorumla özümseyen resimler yapmaya başlamıştır. Karadeniz çeşitlemelerini İç Anadolu bozkırları izlemiş, sarı ve morun renk uyumunun dokuduğu kıraç Anadolu toprağı Günay'ın tuvallerinde özgün anlatımlara ulaşmıştır. Doğu ve Batı Anadolu'nun doğal ayrımlarını bölgesel özelliklere göre yorumlayan sanatçının Ege görünümleri geometrik lekesel düzenlere yaklaşan renk planlarının uyumunu yansıtır. "Ziganalar'dan Evimiz" ve "Yayla'dan" adlı resim dizilerinde Günay'ın renk ve ışık akışlarıyla yarattığı derin perspektifli görünümlerin tuval yüzeylerini aşan görsel etkisini algılamak olasıdır. Bu öznel yaklaşımı, Maçka vadilerinin ulaşılması güç sarp tepelerinin renk cümbüşünü betimleyen dizilerinde de izlemek olanaklıdır. Soyut renk lekelerinin görsel algılarına dayanan bir resimsel anlatım izlenimi veren ve soyut ile somut çizgiyi zorlayan bu resimler sanatçının görünüm ve soyut izlenimlerini ustaca birleştiren çağdaş yorumlardır. ***K.Giray***

GÜNDÜZ OTELİ → **OTEL**

**GÜNER, Güngör** (1941, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
İşlevsel SERAMİK'lerinin yanı sıra serbest form ve pano çalışmalarıyla da tanınır.

1958-62 arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (İDTGSYO, b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Seramik Bölümü'nde öğrenim gören Güner, 1964-72 arasında da Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla Almanya'da seramik sanatı ve seramik mühendisliği eğitimi görmüş, ardından Türkiye'ye dönerek İDTGSYO Seramik Bölümü'ne asistan olmuştur. 1978'de "Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik" (1988) adlı tezini hazırlamış, 1983'te de yeterlik derecesi almıştır. MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki görevini 1993'ten beri profesör olarak sürdüren sanatçı, seramiğin bütün yönleriyle ilgilenmiş, ancak yapıtlarının biçimlendirilmesinde geleneksel çömlekçi çarkının ayrıcalıklı bir yeri olmuştur. Serbest form ve panolarının yanı sıra yapıtlarının büyük bir bölümünü, çömlekçi çarkında biçimlendirilmiş, yorum ağırlıklı üç boyutlu nesneler ve işlevsel, özgün kap kacaklardan oluşturur. Üç dev düğümden oluşan *Dün-Bugün-Yarın* ve *Çark* adlı yapıtları bu tür çalışmalarının tipik örnekleridir. 1990'larda Güner, gene geleneği yadsımaksızın daha soyut kaplar ve *Toprak Kurs, Bir Çift, Köşeli Çark, Toprak-Su İlişkisi, Saydamlık* gibi soyut nesneler yapmaya devam etmiş; çok canlı renkler içeren küllü sırlarla oluşturduğu kare birimleri, içi renksiz ve renkli su dolu, çok sayıda kare naylon torbayla çevirerek gerçekleştirdiği *Toprak-Su İlişkisi ve Saydamlık* adlı YERLEŞTİRME'siyle seramik sanatının sınırlarını aşan kavramsal nitelikli (→KAVRAMSAL SANAT) çalışmalara yönelmiştir. Sanatçı, 1962'de Prag Uluslararası Seramik Sergisi'nde Gümüş Madalya, 1975 ve 1976'da İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat ödüllerini, 1982 ve 1985'te İstanbul Günümüz Sanatçıları Başarı ödüllerini almıştır. Seramik sanatı, teknikleri ve eğitimi üzerine çok sayıda makalesi bulunan Güner, 1989'da konuk öğretim üyesi olarak Chicago'da Hyde Park Sanat Merkezi'nde, 1990'da da Japon Vakfı bursuyla Japonya'da araştırma ve incelemelerde bulunmuştur. *Z.Rona*

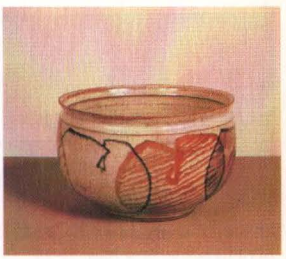
**GÜNER, Sami** (1915, Priştine, Yug.-1991, İstanbul)
Türk fotoğrafçı.
Türkiye'de, Devlet Sanatçısı unvanını kazanan tek fotoğrafçıdır.

İstanbul Lisesi'ni bitirdikten sonra 25 yıl Merkez Bankası'nda çalışmıştır. 1961'de kendi isteğiyle emekliye ayrılıp profesyonel FOTOĞRAFÇILIK yaşamına başlayan Güner, küçük yaşlardan beri fotoğrafla ilgilenmiştir. Güner'e 1981'de 100.Yıl Armağanı ve 1983'te Cumhurbaşkanlığı Takdirnamesi verilmiştir. Torino'da Altın, İslamâbad'da Gümüş Madalya kazanan sanatçı, Çekoslovakya'da (b.Çek Cum.) Karlov Vary Fotoğraf Ödülü'nü, ayrıca Sedat Simavi Vakfı Ödülü'nü, 1987'de TÜTAV Ödülü'nü ve 1989'da da Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü almıştır. *Turkey, İstanbul ve İzmir* ile Metin SÖZEN'in yazdığı *Art in the Age of Sinan* (1988; Sinan Çağı Sanatları) ve *Sinan, Architect of Ages* (1988; Sinan, Çağların Mimarı) başta olmak üzere Türk kültür ve sanatını yansıtan 50'ye yakın kitapta fotoğrafları yer almıştır. Güner, Japonya Fotoğrafçılık Derneği üyeliğinin yanı sıra MSÜ Fotoğraf Bölümü'nün, İFSAK'ın (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) ve PTFD'nin (Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Derneği) onur üyesidir. Kurucularından olduğu FOTOGEN'in de (Fotoğraf Sanatı Derneği) onur başkanlığını yapan Güner'e FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) tarafından ESFIAP (*Excellence for services rendered FIAP*) unvanı verilmiştir.

Sami Güner, Anadolu'yu doğası ve insanıyla belgelemiştir. Yelken yarışlarından gün batımına, *Topkapı Sarayı* görüntülerinden dervişlere, 19 Mayıs törenlerinden köyde çamaşır yıkayan kadınlara, sürüsünün başındaki çobandan İstanbul çöplüklerinde uçuşan martılara kadar fotoğraf karesine girebilecek her şeyi konu olarak işlemiştir. Genellikle 6x6cm boyutta çekimler yapmış, klasik bir anlayışın izleyicisi olmakla birlikte, çalışmalarında zaman zaman efekt filtreleri kullanarak yenilikler de uygulamıştır. 1970'lerde hazırlanan pek çok fotoğraflı takvimde Güner'in fotoğrafları kullanılmış, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın afişleri onun işlerinden hazırlanmış, fotoğrafları dünyanın pek çok ülkesinde sergilenmiştir. Duygusallığını fotoğraflarına en güzel aktarmayı bilen ve fotoğrafı sürekli büyük bir coşkuyla yaşayan Sami Güner, geçirdiği trafik kazası sonucunda yaşamını yitirmiştir. 0896. ***E.Özendes***

**GÜNEŞ KIRICI**
İng., Fr.*brise-soleil;* Alm.*Sonnenblende.*
"Brizsoley" de denir. Özellikle sıcak yerlerde, güneş ışığının yapının içine doğrudan girmesini engellemek üzere yatay ya da düşey, uzun ve ensiz cephe öğelerinden oluşturulan ve genellikle PREKAST betondan yapılan siper. Sıcak ülkelerde KAMERİYE, MEŞREBİYE gibi güneş ışınından korunma öğeleri eskiden beri kullanılmıştır. *Brise-soleil* sözcüğüyse 1933'te LE CORBUSIER'nin geliştirdiği ilk modern güneş kırıcıdan gelir. İlginç erken örneklerden biri, mimarın Brezilya'da Rio de Janeiro'da yaptığı *Milli Eğitim ve Sağlık Bakanlığı Binası*'ndaki (1936-45) güneş kırıcılardır.

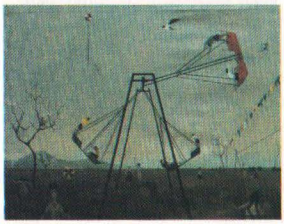
**GÜNEŞ KURSU**
İng.*sun disc,* Fr.*disque solaire,* Alm.*Sonnenscheibe.*
Özellikle Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) uygarlıklarında güneşi simgelediğine inanılan tunç, gümüş ya da altından yapılmış dairesel biçimli simge. Be-



GÜNER, Güngör, *Çanak*, 1987, seramik, çap 23 cm.



GÜNEY, Rüknettin, *İnönü Villası*, Maçka, İstanbul.



GÜNSÜR, Nedim, *Bayram Yeri*, 1961, tuval üzerine yağlıboya, 54x102 cm.



GÜRAN, Nazmi Ziya, *Boğaziçinden*, 65x81 cm.

zemeli ya da düz olabilen güneş kurslarının ele geçen en ilginç örnekleri Hititler'den kalmıştır. Başta ALACAHÖYÜK olmak üzere pek çok HİTİT merkezindeki mezar buluntuları arasında güneş kursları ele geçmiştir. Hititler'in, Mısırlılar'dan aldıkları bilinen bu simgeye yeni biçimler verdiği anlaşılmıştır. Yarım daire ya da baklava biçimindeki Hitit kurslarının gövdeleri, ya baklava dilimi gibi işlenmiş ya da geyik, ceylan, boğa gibi hayvan figürleri ve boğa boynuzlarıyla bezenmiştir. Ekrem AKURGAL'a göre Hitit güneş kursu "Ben majeste kralım" anlamına gelmekteydi. Dini törenler sırasında, güneş kursu biçimindeki STANDART'ların bir sopanın ucuna takılarak taşındığı da bilinmektedir.

**GÜNEY, Rüknettin** (1904, İstanbul-1970, İstanbul)
Türk mimar.
Uzun yıllar süren kamu görevleri sırasındaki hizmetlerinin yanı sıra 1940'lı ve 50'li yıllarda İstanbul'da gerçekleştirdiği düzeyli yapılarıyla tanınır.

Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda mimarlık öğrenimi görmüş, bir süre Fransa'da çalışmış, İstanbul'a döndüğünde Maarif Vekâleti (b.MEB) Yapı İşleri Bürosu'nda ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görev almıştır. Askerlik hizmetinden sonra İstanbul Belediyesi'nde imar müdürlüğü yapan Güney 1951'de serbest çalışmaya başlamış, 1960'ta kısa bir süre için tekrar imar müdürlüğü görevini üstlenmiştir. 1964-66 arasında İÜ Yapı İşleri başkanlığını yürütmüş, daha sonra mesleğini kendi bürosunda sürdürmüştür. Resmî görevlerinde gerçekleştirdiği proje ve uygulamalarının yanı sıra ileri görüşlü yorum ve önerileriyle de dikkati çekmiş, İstanbul'un imarı konusunda da önemli hizmetler vermiştir. Mimarlığın toplumun aynası olduğuna ve mimar olabilmek için de öncelikle ahlak sahibi olmak gerektiğine inanan Güney, KLASİK mimarlık üsluplarına egemen olduğu gibi, dünyadaki bütün sanat akımlarını da yakından izlemiş, inşa ettiği her yapıda yenilikler getirmeye çalışmıştır. Ciddi ve ağırbaşlı bir görünümün egemen olduğu tasarımlarına hareketlilik kazandırıcı öğeler ve düzlem farklılıklarıyla renk katmış; kütle ve mekânların birleştirilmesinde başarılı çözümler üretmiştir. Ferah iç mekânlarıyla öne çıkan başlıca yapıları arasında İstanbul'da bulunanlar, *Taksim* ve *Florya Belediye Gazinoları*, *Kadıköy Halkevi*, *Divan Oteli*, *Tenis* ve *Dağcılık Kulübü* (Elmadağ) ile *Kervansaray* (Elmadağ), *Ünver*, *Eczacı Hüsnü Bayer* (Nişantaşı), *Çukurova* (Şişli), *Çiftçiler* (Şişli) ve *Ongan* (Ayaspaşa) *Apartmanları*; *İnönü* (Maçka) ve *Çiftçiler* (Caddebostan) *Villaları*; *Santral* (Galatasaray), *Başar* (Tepebaşı) ve *İttihad-ı Millî Türk Sigorta Şirketi İşbanları*; *Konak* (Nişantaşı) ve *Kent* (Şişli) *Sinemaları*, İÜ Tıp Fakültesi *Göz Hastanesi* ve *Eczacılık Fakültesi* ile *Darüşşafaka Sitesi*'dir (Çemberlitaş). Güney'in İzmir'de, *İkbal Villası* ile *İkbal Sinema ve Çarşısı*; Balıkesir'de de bir çarşı yapısı bulunmaktadır. Ayrıca, *Ege Spor Sitesi*, *Tarabya Yapı Kooperatifi* ve *Devlet İstatistik Genel Müdürlüğü* proje yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanan Güney, son olarak, Fatin URAN'la birlikte, İstanbul, Taksim'deki *Intercontinental Oteli*'nin (b.The Marmara) projeleri üzerinde çalışmıştır.
0478. *M.Kazmaoglu*

GÜNEY MANZARA OKULU (Çin) → **DONG QİCHANG**

**GÜNEY RESMİ**
Avrupa'da özellikle RÖNESANS döneminde, İTALYA başta olmak üzere güney bölgelerde üretilen resimlere verilen genel ad.

**GÜNSÜR, Nedim** (1924, Ayvalık, Balıkesir-1994, İzmir)
Türk ressam.
Yer yer NAİF özellikler de taşıyan FİGÜRATİF yapıtlarıyla tanınır.

Lise eğitimini İstanbul, Afyon ve İzmir'de yapan Günsür, 1942'de Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'ne girerek Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun öğrencisi olmuştur. Akademideki öğrencilik yıllarında bir grup arkadaşıyla birlikte kurduğu ONLAR Grubu'nda etkin rol oynamıştır. 1948'de eğitimini tamamlayan sanatçı aynı yıl Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiş, LÉGER ve LHOTE'un atölyelerine izleyici olarak katılmıştır. Paris'te kaldığı dört yıl süresince önce yarı-soyut, ardından da tamamen soyut anlayışta çalışmıştır. 1952'de Türkiye'ye dönen Günsür, 1954'te Zonguldak'a gitmiş, ertesi yıl Karadeniz Ereğlisi Ortaokulu'na resim öğretmeni olarak atanmıştır. Bu dönemde Dışavurumcu bir anlayışla (→DIŞAVURUMCULUK) maden işçilerinin yaşamını konu alan çalışmalarına başlamıştır. TBMM tarafından yeni meclis binasına konmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışması çerçevesinde 1956'da *Ereğli Limanı* adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. 1958'de öğretmenlik görevinden istifa eden Günsür, İstanbul'a geldikten sonra da bir süre daha maden işçileri temasını sürdürmüş, ancak giderek büyük kentin görünüm ve yaşamıyla ilgilenmeye başlamıştır. 1960'ta yaptığı *Uçurtmalar*, *Lunaparklar* ve *Bayram Yerleri*'nden oluşan yapıtlarında fantastik bir eğilimin varlığı sezilmektedir. Bu konuları içeren üçüncü kişisel sergisini Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açmış, bu tür yapıtlarından bir grup resmi Milli Eğitim Bakanlığı kanalıyla Japonya'daki bir uluslararası sergiye gönderilmiştir. Sanatçı 1961'de gurbetçilerle inşaat işçilerini konu alan bir dizi resim gerçekleştirmiştir. 1963'teki 24.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Gökyüzü-1961* adlı fantastik yönelimli yapıtıyla Birincilik Ödülü kazanmıştır.

Günsür, 1960'larda gerçekleştirdiği çağdaş kent görünümlerinde özellikle gecekondu yıkımını ve gecekondu insanının yaşam savaşını işlemiştir. Dramatik yönü ağır basan toplumsal içerikli bu resimlerinde fantastik bir tasarım izlenmektedir. Boşaltılmış evlerin eşya yığınları arasında betimlediği ince uzun figürler, kendi yönelimlerini arayarak resme hareket katmaktadır. Günsür, 1970'lerde de *Köylü Aile* (1977), *Gurbetçiler* (1977), *Yeşil Tren* (1979) ve *Göç* (1979) gibi toplumsal içeriği ağır basan konular işlemeye devam etmiş; ama bir yandan da *Balıkçı Barakası* (1975), *Büyükdere'den Beykoz'a Bakış* (1977) ve *Denize İnen Sokak* (1979) gibi kimi zaman kent, kimi zaman da insan görünümleriyle bütünleşen deniz konulu resimlerle, *Palyaço ve Cambazlar* (1979) gibi lunapark ve bayram yeri resimleri gerçekleştirmiştir. Bu dönemde Onlar Grubu'nun sergilerinde Beş Gerçekçi Türk Ressamı sergisine katılmış, 1972'de *Milliyet Sanat Dergisi* tarafından Yılın Resim Sanatçısı seçilmiş, 1973'te de Cumhuriyet'in 50.Yılı Sergisi'nde Atatürk Ödülü'nü kazanmıştır. *N.Arslan*

GÜNTHER, Ignaz → **ALMANYA (Resim ve Heykel)**

**GÜRAN, Nazmi Ziya** (1881, İstanbul-1937, İstanbul)
Türk ressam.
İZLENİMCİLİK akımı doğrultusunda çalışan ilk Türk ressamlarındandır.

Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) hocası Molla Gürani soyundan gelen Nazmi Ziya, Mülkiye Mektebi'nde öğrenim görmüştür. İlk resim derslerini Hoca ALİ RIZA'dan alan sanatçı resim yeteneğini ailesinin baskısı nedeniyle uzun bir süre kullanamamış, babasının ölümünden sonra 1902'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girerek VALÉRI, Joseph Warnia-Zarzecki ve OSGAN EFENDİ'den dersler almıştır. Okuldaki eğitimi sırasında doğayı tamamen kopya etmek düşüncesine karşı çıkmış, daha serbest tarzda çalışmayı yeğlemiştir. 1905'te üç ay için İstanbul'a gelen Fransız ressam SIGNAC sanatçıyı büyük ölçüde etkilemiş ve Nazmi Ziya 1908'de okulu bitirdikten sonra resim eğitimi için Paris'e gitmiştir. Önce üç ay kadar Julian Akademisi'nde Royel ve Marcel Bachet'nin atölyelerine devam etmiş, ardından Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesine geçerek 1913'e değin burada çalışmıştır. Daha öğrencilik yıllarında İzlenimci anlayışa yönelen Nazmi Ziya, Paris'te bulunduğu süre içinde bu doğrultudaki çalışmalarına devam etmiş; Paris sokaklarında, Seine Irmağı kıyılarında, park ve banliyölerde doğadan sayısız taslak ve POŞAD'lar yapmış; Türkiye'ye dönmeden önce 1913-14'te Almanya ve Avusturya'da araştırma ve incelemelerde bulunmuştur. Türkiye'ye döndükten sonra bir süre maarif memurluğu ve resim öğretmenliği yapmış, 1918-21 ve 1925-27 arasında iki kez Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olmuş, ardından da aynı okulda çizim dersleri vermiştir. Sanat yaşamının başından sonuna değin İzlenimci anlayışla çalışan Nazmi Ziya, Noktacılık ilkeleri (→DİVİZYONİZM) doğrultusunda mavi, yeşil ve mordan oluşan soğuk; kırmızı, turuncu ve sarıdan oluşan sıcak renkleri tuvale, birbirine karıştırmadan, ufak fırça vuruşlarıyla uygulamıştır. Çoğu kez açık havada çalışan ve özellikle değişen ışık değerlerini betimleyen sanatçı *Boğaziçi* (1916), *Kumkapı* (1935), *Boğaziçi'nde Sabah* (1936) ve *Boğaz'da Yelkenliler* (İRHM) gibi çok sayıda İstanbul manzarası yapmıştır. *N.Arslan*

**GÜRCÜ mimarlığı ve sanatı**

Gürcistan, Transkafkasya'da Birleşmiş Devletler Topluluğu içinde yer alan bir cumhuriyettir. Gürcü dilinde "Kartveli" denen ülke, kuzeyde Büyük Kafkas, güneyde Transkafkasya Sıradağları, batıda Karadeniz, doğuda Hazar Denizi'yle sınırlıdır. Kendi dillerinde "Sakartvelo" olarak bilinen Gürcü halkını Anadolu'dan göçen kabileler, sonradan bölgeye gelen Yunanlı, İskitli ve İranlılar'la Ermeniler oluşturur. Gürcistan toprakları üstünde en eski izlenebilir yaşam bulguları Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) tarihlendirilir. Genellikle tarım aletleri, toprak kaplar ve süs eşyasından oluşan arkeolojik buluntular, Abkazia ve Kutaisi'de ele geçmiştir. Neolitik Çağ'a ait eşyanın Filistin, Suriye ve Anadolu'daki örneklerle benzerlik gösterdiği dikkati çeker. En eski mimarlık yapıtları da gene aynı döneme tarihlenir. Gürcistan'da Ourbnisi ve Choulaveri bölgelerinde kazılar sonucunda, daire biçiminde birimlerden oluşan barınaklar ortaya çıkarılmıştır. MÖ 2000'lerden kalan duvarların pişmiş tuğla kullanılarak, toprak ve saman karışımı bir harçla yapıldıkları saptanmıştır.

***Mimarlık:***

4.yy'ın ilk yarısında Gürcüler Hıristiyanlık'ı devlet dini olarak benimsemişlerdir. Hıristiyanlık'ın Gürcistan'a Suriye, Filistin ve BİZANS yoluyla gelmesi, daha önce kölelik sistemine dayanan bir ekonomiye sahip Gürcüler'in feodal düzene geçmelerine neden olmuştur. Yeni din ulusal kültürün gelişiminde önemli bir rol oynamış, ülkenin her yerinde çok sayıda kilise, manastır, kale ve saray yaptırılmıştır. Ortaçağ Gürcü mimarlığının genel çizgileri; anıtsal yapıların tümünün kesme taştan özenli bir işçilikle yapılması, örtü sisteminin tonoz ve kubbe olması, payelerin kesme taş sıralarından oluşması, tek parça sütunların kullanılması olarak özetlenebilir. Duvar tekniğinde belirgin bir gelişim izlenebilir: 6.yy'da duvarlar, sırt sırta yerleştirilen, dış yüzeyleri düzgün kesilmiş iki sıra taş yan yana örülmüş, aralarına dışa taşmayan ince bir harç konulmuştur. 7.yy'da iki taş sırası arasında harçla karıştırılmış ince bir moloz tabakası belirmeye başlar. 8. ve 9.yy'larda ortadaki moloz çekirdek giderek genişler. Ortaçağın sonlarına doğru kesme taşların moloz dolgu tabakasının iki yanında kaplama gereci olarak kullanıldığı görülür.

KİLİSE mimarisinde BAZİLİKA ve kubbeli merkezi yapılar olmak üzere iki belirgin tip egemendir. 4.-5.yy'a tarihlenen en eski dini yapı dıştan bazilikal planlı *Nekressi Kilisesi*'dir. 17.yy'da tonozları yenilenen Bolnisi'deki *Sion Bazilikası* (478-493) güney ve kuzeyinde birer ek mekânı bulunan, üç NEF'li bir yapıdır. Bu bazilikanın tipik özelliği batıda bir girişi bulunmamasıdır; nefler at nalı kemerlerle bağlanan haç planlı beş çift payeyle bölünmüştür. 5.-6.yy'a tarihlenen *Urbnisi Bazilikası* genel çizgileriyle *Sion Bazilikası*'nı andırır. Ayrıca Gürcüler kendilerine özgü "üç kiliseli" denen bir tür bazilika daha geliştirmişlerdir. Bolnisi'de 6.yy'a tarihlenen *Kwemo Kilisesi* bu tipin erken örneklerinden biridir. 6.yy'ın ikinci yarısından sonra Gürcü mimarlığında merkezî planlı, kubbeli yapılar uygulanmaya başlanmıştır. Antik Çağ'da Yunan ve Roma'da görülen ROTOND ya da çokgen planlı yapıların üstlerinin kubbeyle örtülmesi yerine, Gürcistan'da kare ve dikdörtgen mekânlar kubbelidir. Bu özelliğin Gürcüler'e SASANİ saraylarından geçtiği varsayılırsa da birçok araştırmacı dikdörtgen planlı, ortasında bir aydınlatma açıklığı olan kubbemsi çatılarla örtülü *"darbazi"* denen konut mimarlığının kubbeli merkezî yapıların ilk örnekleri olduklarına kesin gözüyle bakmaktadır. Erken dönemde kubbeye geçişler (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) tromplarla sağlanmıştır; pandantif Gürcü yapılarında 9.-10.yy'dan sonra görülür. Çeşitli kubbeli plan tipleri içinde Gürcü ve ERMENİ mimarlığına özgü sayılan tema *tetrakonchos*'tur (→KONCHA). Metsheta'daki *Dashvari Kilisesi* (586/587-604) bu tipin en seçkin örneğini oluşturur. Gürcüler'e Hıristiyan dinini yayan Azize Nino'nun kutsal haçı diktiği varsayılan tepe üstüne kurulan kilise üç sıra tromp üstüne yerleştirilmiş bir kasnağa oturan kubbeyle örtülüdür. Serbest haç kollarının yarım daire EKSEDRA'larla genişletilmesi zemin planını *tetrakonchos*'a dönüştürmüştür. Aynı plan tipinin daha sonraki dönemlerde yinelendiği görülür. *Dashvari* tipi kiliselere 6.yy'da *Dzveli Gavazi, Nikortsminda*; 7.yy'da da Ateni'deki *Martvili Katedrali* örnek oluşturur. Gürcü mimarlığında aynı yüzyıllar içinde merkezî planlı yapıların bir başka uygulaması *Zromi Katedrali*'yle (626-634/635) ortaya çıkmıştır. Bu katedralin kubbesi dış duvarların değil, dört serbest desteğin üstündedir. "Kapalı Yunan haçı" planlı yapının doğuda, APSİS'in kuzey ve güneyinde PASTOFORİON odaları, batıda galerili bir NARTHEKS'i vardır. Doğu cephesinde Gürcü ve Ermeni mimarlığının geç dönemlerinde sık rastlanacak olan üçgen nişlerin ilk uygulaması görülür.

Birçok sanat tarihçisi 7.yy'ın ikinci yarısından 10.yy'a değin geçen süreyi Gürcü mimarlığının "geçiş dönemi" saymaktadır. 7.yy'ın ilk yarısında başlayan Arap akınları başkent Tiflis'te 12.yy'a de-

gin sürecek bir Arap Emirliği kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Gürcü Krallığı bölünmüş, bağımsız beylikler dönemi başlamıştır. 8.-9.yy'ın sonlarına değin mimarlıkta büyük gelişmeler, yeni uygulamalar görülmez. Gürcistan'ın çeşitli yerlerinde daha önce denenmiş planlar yinelenmiş, küçük boyutlu kiliseler yapılmıştır. Bu dönemde Arap egemenliğine bir tepki sayılabilecek MANASTIR yaşamı gelişmiş, manastırlar bilimsel ve kültürel merkezler olarak işlev görmüştür. Doğu Anadolu'nun bazı yörelerinde de özellikle mimarlık açısından önemli belirli dinsel yapılar kurulmuştur.

Gürcistan'da *Samsvilde Katedrali*, *Armazi*, *Zirkoli*, *Gourdjani* ve *Vabnadziani Kiliseleri* 8.-9.yy'a ait dinsel yapılardır. Yazılı kaynaklara göre 888-923'e, plan tipi nedeniyle de 7.yy'a tarihlenen, Anadolu'nun Penek köyündeki *Bana Katedrali* ise, özgün bir uygulama sayılan karmaşık plan tipinin ilk örneğidir. Bu yapıda "kapalı Yunan haçı", haç kollarının *eksedra*'larla genişletilmesiyle bir *tetrakonchos*'a dönüştürülmüş, galerili bir dehlizle çevrelenerek bir rotond elde edilmiştir. Kubbe kütlesel payeler üstüne oturtulmuş, haç kolları arasına üç katlı köşe odaları yerleştirilmiştir. Yapının içinde ve cephesinde mimari plastik ögelere rastlanır.

Gürcü mimarlığında, bazı araştırmacılarca "Büyük Dönem" olarak tanımlanan 10.yy'ın ikinci yarısından 13.yy sonuna değin süren yapı evresi, kendine özgü bir üslup içerir. II.David'in (Kurucu; 1089-1125) Arap emirini 1122'de Tiflis'ten çıkartmasının ardından yeni mimarlık Gürcistan'a yayılmıştır. Temel çizgileriyle düzgün kesme taşın çok iyi bir işçilikle kullanıldığı, iki ya da üç değişik planın birbiri içinde uygulandığı, kubbenin egemen olduğu bu yapıların dış cepheleri profilli KORKEMER dizileri ve mimari plastik ögelerle bezenmiştir. Taş kabartma insan ve hayvan figürleri, bani (kurucu) ve aziz portreleri; pencere, kapı çevrelerinde bitki ve geometrik bezeme örgeleri bu dönem kiliselerinde çok sık görülür. Tromp ve pandantiflerle geçilen yüksek kasnaklı kubbeler konik çatılarla kaplanmış, içteki plan dışa yansıtılmamakla birlikte, özellikle doğu cephelerinde *pastoforion* odaları ve *apsis*, dıştan üçgen niş düzenlemesiyle belirtilmiştir. Büyük Dönem'den 970'lere tarihlenen *Dört Kilise* (*Otchta-Eklessia*) ve 973 tarihli *Parbal*, plan açısından eş özellikler gösteren üç nefli, cepheleri körkemer dizileriyle hareketlendirilmiş bazilikalardır. Serbest haç planlı, kubbeli yapılara *Tbeti*, *Dolisban* (954-958), *Eni-Rabat*, *Ekek* (1008) örnek verilebilir. Serbest haçın *trikonchos*'a (→KONCHA) dönüştüğü yapılar arasındaysa *Dört Kilise*, *Zaki*, *Oltu* ve *Babçelikışla Kiliseleri* sayılabilir. Plan çeşitlemelerinin yalnız Gürcü mimarlığında görülen özgün bir türü içte altıgen, dışta 12 cepheli olan kubbeli yapılardır. *Kambis Kilise* (*Kiaglis-Altı*), *Gogiba*, *Bokorma*, *Oltisi* ve *Katchi*, merkez mekânın *eksedra*'larla genişletilmesi sonucunda altıgene dönüştürülmüş örneklerdir. Bu tür kiliselerin hepsinde üçgen nişler, yüksek kasnaklı, konik çatılı kubbeler vardır.

Tüm çeşitlemelerin ulaştığı plan tasarımı, "karmaşık" tiptir. Kubbe serbest destekler üstüne oturtulmuş, haç kollarının üçü *eksedra*'larla genişletilerek üstleri yarım kubbelerle örtülmüştür. Batı haç kolu bazilikal niteliktedir ve haç kolları arasında iki-üç katlı ek mekânlar, batıda da *narthéks* yer alır. 964'te yaptırılan *Öşkvank* (*Oshki*) *Katedrali* "kapalı Yunan haçı", *trikonchos* ve bazilikal planların birlikte uygulandığı, yüksek kasnaklı konik çatı örtülü, anıtsal boyutlu ilk yapıdır. Plan özellikleri dönemin öteki yapılarına örnek oluşturan *Öşkvank*, işçiliğinin yanı sıra iç ve dış cephelerdeki mimari plastik ögeleri, kabartma bani ve aziz portreleri, profilli körkemer dizileri, üçgen nişleri, freskleri ve kabartma figürlerle bezeli sütunuyla ünlüdür. 7.yy'da Katholikos Nerses tarafından yaptırılan *İşhan Katedrali*, 11.yy'ın başında yeniden düzenlenirken *Öşkvank Katedrali* örnek alınmıştır. *Habu* (*Khabuli*) *Manastır Kilisesi* (10.yy sonu), III.Bagrat tarafından Kutaisi'de yaptırılan katedral, *Alaverdi Katedrali*, Mitsheta'daki *Zveti-Zhoveli Katedrali* (1010-29) gerek plan tipi, gerek mimari plastik ögeleri yönünden *Öşkvank Katedrali*'nin çeşitlemeleridir. Bu dönemden başlayarak, mimaride mekân gelişimi araştırmaları yerine, bezeme ve plastik görünüme öncelik verilmiştir. Plan düzenleri açısından birbirine çok benzeyen anıtsal boyutlu bu dönem katedrallerinin pencere, kapı, tonoz, kemer ve arkadlarındaki ayrıntılar farklıdır; kabartma örgeler, üçgen nişler, freskler tüm yapılarda çeşitlilik gösterir.

13.yy'a değin çok sayıda kilise yapılmıştır. *Samtavisi* (1030), *Samtavro* (11.yy'ın 1.yarısı), *Betani* (1156), *İkorta* (1172), *Kebani* (13.yy sonu), *Pitareti* (1213-22), *Ahtala ve Gelati Manastır Kilisesi* (12.yy'ın 1.yarısı) bunların önde gelen örnekleridir. Ayrıca manastır toplulukları içinde tek nefli yapılara, REFEKTUAR, seminer, kütüphane ve çan kulelerine önem verilmiştir. Gürcü sivil mimarlığından günümüze az sayıda gelebilen SARAY, KERVANSARAY, HAMAM ve benzeri yapıların çoğu gene aynı döneme tarihlendirilmektedir. Gürcüler, en güçlü sayıldıkları Kraliçe Tamara döneminde (1185-1213) ekonomik ve siyasal üstünlüklerini ülkeleri dışında da göstermiş, Kudüs'te, Sina Dağı'nda, Antakya'da Karadağ'da, Olympos Dağı'nda, Athos Dağı'nda ve Bulgaristan'da Bakovo'da manastır toplulukları kurmuşlardır. 13.yy'ın ikinci yarısından başlayarak gelişen Moğol akınları, giderek Gürcüler'i etkisizleştirmiş ve feodal sistem sarsılmıştır. 19.yy'a değin sınırları daralarak, güç ekonomik koşullar altında birliğini koruyabilen Gürcü Krallığı bu tarihten sonra Çarlık Rusyası'na bağlanmıştır. 14.-19.yy'lar arasında mimarlıkta önemli yapıtlara rastlanmaz. Yapı etkinlikleri eski kiliselerin onarımı ya da yeniden düzenlenmeleriyle sınırlı kalmıştır.

***Heykel***:

Gürcü sanatında bağımsız bir heykel sanatından söz edilemez. Hıristiyanlık'ın devlet dini olarak kabul edilmesinden sonra mimarlıkla birlikte taş KABARTMA bezeme uygulaması başlamıştır. Mimarlıktaki evrelere göre gelişen bu sanat dalı, 4.-7.yy'lar arasında oldukça başarılı bir biçimde yapılan sütun başlıklarında, dış cephelerde az sayıda rastlanan bitkisel örgelerde görülür. Bolnisi'deki *Sion Bazilikası*'nda bulunan başlıklar, *Dasbvari Kilisesi*'ndeki kabartma insan figürleri erken örneklerdir. 8., 9.yy'larda taş kabartma örgelerde çizgisel ögeler plastiklik kazanmış, figürlü kompozisyonlar ön plana çıkmış, 10.yy'da üslup değişmemişse de yüz ve hareketlerde anlatımcılık artmıştır. *Öşkvank Katedrali*'ndeki Kurapalat David, Magistros Bagrat ve melek figürleri dengeli boyutlarda, yumuşak kıvrımlı giysiler içinde ve daha önceki portrelere göre daha anlatımcı bir duruşla verilmiştir. *Nikortzminda Kilisesi*'nin (1010-14) bezeme örgeleri ve insan figürlü kompozisyonları üstün bir teknik gösterir. İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesindeki kompozisyon, figürlerin birbirleriyle uyumu, kabartmaların zeminden tümüyle dışa taşırılarak ışık-gölge düzenlemesi sağlanması yönünden sanat değeri taşımaktadır. Gürcü taş kabartmalarının en seçkin örnekleri bezeme örgeleridir. Cephelerde, pencere çevrelerinde, kapı lentoları, arşitrav ve kemer üstlerinde, çatı saçaklarında, frizlerde bitki, çiçek ve geometrik örgeli bezemelere 11. ve 12.yy'larda çok rastlanır.

***Resim***:
Başka sanat dallarında olduğu gibi, Gürcü resim sanatı da mimarlıkla ilişkilidir. En erken anıtsal Gürcü resmi MOZAİK'le yapılmıştır. 6.yy'da *Dasbvari*'nin *apsis*'inde, 7.yy'da *Zromi*'de oldukça iyi korunmuş bezeme frizleri Erken Hıristiyan döneminin (→GEÇ ANTİK) örneklerini oluşturur. 9.yy'a değin kiliselerde taş örgü duvarlar içte genellikle bezemesiz bırakılmış ya da az sayıda kabartma taş örgelerle süslenmiştir. 11.yy'dan başlayarak anıtsal DUVAR RESMİ'nde FRESK'ler ön plana çıkar. Aziz yaşamlarından, özellikle Azize Nino'nun yaşamından sahneler sık uygulanmıştır. Gürcü ressamları resim programları içeren kalıplara, kopya edebilecekleri ön örneklere sahip değillerdi, konularını özgürce seçerlerdi. Birçok kez yerel destan kahramanları ve konuları resimlendirilmiştir. Gürcü anıtsal resim sanatı, Bizans resim sanatından ve İKONOGRAFİ'sinden çok farklıdır. Gürcü resminde sahneler arasında doldurma örgelerine, bezeme şeritlerine sık rastlanır. Freskte genellikle *a secco* (kuru fresk) tekniği kullanılmıştır. Üslup açısından da Bizans'tan farklı olan Gürcü resim sanatı daha çok Ermeni ve arkaik etkiler içerir. Figürler dinamik, hareketler dışavurumcu, elbise kıvrımları üsluplaşmıştır. Kiliselerde rastlanan freskler içinde *İşban Katedrali*'nin kubbesindeki İsa'nın Göğe Yükselişi ve altındaki Peygamber Elişa'yı kanatlı atların çektiği dört araba ve melekler arasında gösteren sahneler günümüze değin gelebilmiştir. *Oşkvanik*'in 1036'ya, bazı araştırmacılarca da 12.yy'a tarihlendirilen aziz figürlerini içeren fresklerindense hiçbir iz kalmamıştır. Ateni'deki *Sioni Kilisesi* (1080) freskleri, *Bokorma*, *İkorta* ve *Gelati*'deki freskler bu sanat dalının mimarlığın gelişimi içinde giderek önem kazandığını vurgular. Dönemin en önde gelen mozaikleri *Gelati Manastır Kilisesi* (1125-1130) *apsis*'indeki altın yaldız üstüne Meryem ve Çocuk İsa'nın Başmelek Cebrail ve Mikail arasındaki resmidir. Tipik bir Gürcü kadını olarak betimlenmiş olan MERYEM ANA figürü, Bizans geleneklerinin tersine tüm kompozisyona dinamik bir nitelik verecek biçimde biraz sağa kaydırılmıştır. Anıtsal resim sanatı Kraliçe Tamara döneminde de sürmüş, 18.yy'a değin bani portreleri, kurucu, devlet adamı ya da din adamı resimleri kilise duvarlarını süslemiştir.

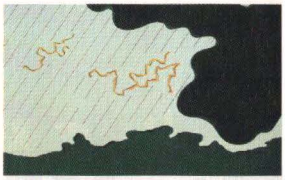
El yazmalarının MİNYATÜR'lerle süslenmesi Gürcü resim sanatında önemli bir yer tutar. Manastırlarda eski Yunan klasikleri çevrilmiş, özgün edebiyat ürünleri yazılmış ve resimlenmiştir. *Satberdi Manastırı*'nda minyatürlenen *Adishi* (897) ve *Jruchi* (936-940) adlı el yazmaları içerdikleri bezemesel öğeler ve üstün işçilik nedeniyle önemlidirl Üslup yönünden Helenistik, ikonografik yönden Suriye-Filistin etkili bu el yazmalarından *Adishi El Yazması*'ndaki İncil yazarları arkaik tiptedir. Ayrıca, yumuşak açık renkler kullanılmış ve Bizans'ta yaygın olan ayrıntıcılıktan kaçınılmıştır. Tevdoré Usta tarafından minyatürlenen *Jruchi El Yazması*'nda rastlanan İncil yazarı portreleri Erken Hıristiyan dönemine uzanan eski geleneklere bağlıdır. 10.yy'ın sonunda Bizans ve Gürcü ilişkileri güçlenince, Gürcü ustalar İstanbul, Athos ve çevresinde kendi atölyelerini kurmuşlardır. 11. ve 12.yy'larda zengin bir biçimde bezenmiş, İstanbul üsluplu el yazmaları başkentte eğitilmiş minyatür ustalarınca yapılmıştır. *Synaksar El Yazması* (1030), *Kariye Manastırı*'nda resimlenmiş aynı tarihli bir başka el yazması, 1033'te *Oşkvanik*'ta kopya edilmiş *Mestian El Yazmaları*, 1053'te yapılan *Alaverdi El Yazması* ve *Vani El Yazmaları* diye bilinen yapıtlar günümüze gelebilmiş örneklerdir. Yazılı metinlerin minyatürlenmesi Gürcü resim sanatında ayrı bir yer tutar. Athos'ta yapılan ve 259 minyatür içeren 12.-13.yy'a ait *Gelati El Yazmaları* bu türün en seçkin örnekleridir. Dinsel konular dışında da minyatürlü el yazmaları vardır. En sık minyatürlenen metin, Gürcüler'in *Vepbis Tkaosani* (1712; Kaplan Postlu Kahraman) adlı ulusal destanlarıdır. Arapça ve Gürcüce metinler içeren, ancak çeviri niteliğinde olmayan bir astroloji kitabında görülen minyatürler fırça darbeleriyle, açık renkler kullanılarak resimlenmiştir.

***El Sanatları***:
Gürcü sanatında, en eski çağlardan beri değerli metallerin oyularak ya da kabartma tekniğinde işlenmesiyle uygulanan çarpmacılık (→KAKMA) önde gelen bir sanat dalı olmuştur. Metal işçiliğine (→MADEN sanatı) en erken örnek 5.yy'a tarihlenen gümüş *Aziz Gregoios İkonası*'dır. 7.yy'a tarihlenen aslan üstünde Aziz Masas tasviri kakılmış gümüş tabak ve İKONA'lar yüzyıllar boyunca yinelenmiştir. Gelati'de 11.yy'a tarihlenen gümüş tabak, yüksek kabartma tekniğinde yapılmış, aynı konuyu işleyen bir örnektir. 10.yy'a tarihlenen, İsa figürlü gümüş *İşban Haçı*; 11.yy'da yapılmış, III.Bagrat'a ait altın kupa; Beka ve Beshken Opiza adlı metal ustalarının *Tsqorastavi* (1193) ve *Tsalki* (1193-1207) *El Yazmaları*'nın cilt kapakları için yaptıkları çarpma tekniğindeki örnekler, Gürcüler'in bu sanat dalındaki üstünlüklerini kanıtlar. Metal işçiliğinde Opiza, Tbeti ve Gelati okullarından söz edilir. Opiza okulu, daha arkaik üsluptadır, figürler ve süsleme örgeleri iç içe, birlikte kullanılmıştır. Tbeti okulunda konular daha gerçekçi biçimde ele alınmıştır. Gelati okulunun en ünlü ürünü, dünyanın MİNE kakma tekniğinde yapılmış en büyük boyutlu Meryem ikonasını içeren TRİPTİK'tir. *Khabuli* ya da *Habo Meryemi* olarak tanınan figür DEESİS duruşundadır, 10.yy'a tarihlendirilmiştir. Günümüze yalnızca iki eli ve yüzünün bir bölümü gelebilmiştir. Bu triptik, 12.yy'dan başlayarak çeşitli dönemlerde değerli taşlar ve mineyle yapılmış figürlerle kakılmıştır. Toplam 82 değerli taş, 68 bezeme minesi ve 32 figürlü mine içerir. Gelati Manastırı'ndan çalınan, daha sonra bulunup Tiflis Devlet Müzesi'ne konulan yapıt, teknik, renk seçimi, üslup açısından Bizans örneklerinden ayrılan Gürcü kakma işçiliğinin ulaştığı düzeyi göstermektedir.

0090, 0101, 0102, 0125, 0126, 0284, 0413, 2084, 2334, 2466, 2480, 2730, 3384, 3587, 3662. ***M.Kadiroğlu***

**GÜRMAN, Altan** (1935, İstanbul-1976, İstanbul) Türk ressam.
Yüzey üstünde bir öğe durumunda kullandığı "nesne"yi sanatsal düzlemde anlatım aracı konumuna getiren ve "otorite" kavramını sorgulayan işleriyle tanınır.

1954-57'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Ercüment KALMIK'ın temel sanat eğitimine katılmış, 1956-60 arasında da Güzel Sanatlar Akademisi (s.İDGSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Halil DİKMEN ve Zeki Faik İZER'in yanında eğitim görmüştür. 1962'de Venedik Bienali'ne, 1963'te Mavi Grup etkinliklerine katıldıktan sonra 1963-66 arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda resim ve ÖZGÜN BASKI alanlarında öğrenim gören Gürman, 1967'de İDGSA'da Sabri BERKEL'in asistanı olarak öğretim üyeliğine başlamış, 1969'da São Paulo Bienali'ne katılmıştır. Aynı yıl kurulmasına katkıda bulunduğu Temel Sanat Eğitimi Bölümü'nde 1971'de doçent olmuş ve 1976'da ölümüne kadar bu bölümün başkanlığını yürütmüştür. Gürman'ın Türk sanatı içindeki önemi, görsel sanatlarda resim ve heykele seçenek olarak "nesne"yi, sanatsal düz-



GÜRMAN, Altan, *Yağmur*, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 89.5x146 cm.



GÜRSEL, Ersen, *Manastır Oteli*, 1986-87, Bodrum.

lemde bir anlatım aracı olarak kullanmasından kaynaklanmıştır. Gürman'ın çalışmalarında yüzey, önce basılı sözcükleri, sonra kalıp biçimlerini, kolajlarını, en son olarak da montajlarını taşıyan bir zemin işlevi görmüş; dolayısıyla nesne, her zaman yüzey üstünde bir öğe durumunda kalmış, tek başına ya da YERLEŞTİRME içinde bir öğe konumunda kullanılmamıştır. Ancak bu kullanma biçimiyle de olsa Gürman, bugün Türkiye'de yaygınlaşan nesne yerleştirmelerine öncülük eden bir sanatçıdır ve yapıtlarının düşünsel ve biçimsel temeli DADACILIK akımına dayanır. Gürman'ın sanatının biçimsel yönü, düşünceyi ortaya koyuş biçiminde kullandığı dil, araç ve tekniklerin farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Bu farklılıklar sanatçının boya resimden nesneye geçiş sürecinin zorunlu basamaklarıdır. Çoğunluğunu 1963-65 arasında gerçekleştirdiği ve "İstatistikler" adını verdiği dizide lastik mühürle basılmış sözcükler ve sayılar, resimde yanılsamayı ortadan kaldırıp, düzlemin yüzeyselliğini vurgulamak amacıyla kullanıldığı gibi, bütün açılımlarıyla bir bildiri rolü de üstlenmişlerdir. Bazı gıda maddelerinin yıllara göre üretimlerini istatistik bilgilerle, hatta zaman zaman o maddenin kendisiyle birlikte veren bu çalışmalar, sanatçının boyayı, rengi, yanılsamayı terk etmesi sonucunda ortaya çıkan tarzsızlıkları ve bir konu hakkında yapılan araştırmaların istatistiksel sonuçlarını yansıtmaları gibi özellikleriyle 1960'ların KAVRAMSAL SANAT'yla da paralellik taşımaktadır. Gürman'ın teknik olarak KOLAJ ve DEKUPAJ'ı kullandığı bu dizi, 1967-69 arasına tarihlenen ve "kompozisyonlar" olarak adlandırdığı insansız doğa görünümleridir. Ancak bu dizinin manzara tanımıyla ilgisi yoktur ve izleyiciye iletilen görüntü, asker gözüyle izlenen jeolojik ve stratejik askeri bölgeler, siperler, kamuflaj dokusu altında gizlenen yeşil alanlardır. "Askerlik" kavramının irdelendiği bu dizide, görüntüyü izleyen durumundaki asker, bazı işlerde şablon kalıp olarak resme girip, mekanizmanın, savaşın, ölümün bir nesnesi durumuna indirgenmiştir. Gürman'ın hedef aldığı ise, bu nesne askerler değil, onları yöneten otoritedir. Sanatçının yine yüzey üstünde olmak kaydıyla nesne kullanımına geçtiği dizisi, 1967 tarihli "Montajlar"dır. Gürman bu işlerinde nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullanmış, askerlik olgusunu ise dikenli teller, tahta barikatlar, kırmızı/beyaz yasak işaretleri gibi HAZIR-NESNE'ler aracılığıyla, onların bildirisel özelliklerinden yararlanarak izleyiciye iletmiştir. "Montajlar" dizisi sanatçının daha önce ele aldığı pek çok sorunu birarada sunmuştur. Sanatçının ölümünden önce gerçekleştirdiği son yapıtı *Kapitone* (1976), masa başındaki bürokrat ideogramı ve geri plandaki deri kapitone ile ironik bir tarzda, otoriteyle özdeşleşen bürokrasiyi konu almıştır. Sanatçının 1965-66'da not defterine çizdiği tümüyle askeri kavramları konu alan üç boyutlu tasarımları, nesne kullanarak gerçekleştireceği yerleştirmelerin hazırlıkları içinde olduğunu düşündüren ön çalışmalardır. 1969'da Side ve Çevresi Turizm Planlaması Yarışması'nda Birincilik Ödülü alan ekip içinde (→ERSEN, Gürsel) yer alan sanatçı 1974'te de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Başarı Ödülü almıştır.

3474.

***N.Özayten***

**GÜRSEL, Ersen** (1939, İstanbul)

Türk mimar.

İmar planları, kıyı ve turizm yerleşme planlamaları, turistik tesisler ve tatil siteleri üzerinde yoğunlaşan Gürsel'in tarihi ve kültürel çevre planlama çalışmaları da vardır.

İstanbul Vefa Lisesi'nden sonra 1962'de GSA (b. MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitiren Gürsel, 1963-73 arasında aynı kurumun Şehircilik Kürsüsü'nde asistan olarak görev almıştır. Akademik yaşamı süresince, İstanbul tarihi çevre ve SİT alanları planlama çalışmaları, SİDE antik kenti sit koruma planlaması, Haliç ve çevresi koruma planı üzerine yöntem araştırmaları ile İstanbul yeşil alanları gibi konularda çeşitli bilimsel araştırmalar yapmıştır. 1966-67'de İspanyol hükümetinin bursuyla adı geçen ülkede kırsal yerleşmeler ve mekân organizasyonu üzerinde çalışan Gürsel, 1969'da Side Çevresi Turizm Planlaması yarışmasında Birincilik Ödülü'nü paylaştığı Mehmet Çubuk ve Nihat Güner'le birlikte, yöneticiliğini üstlendiği EPA Mimarlık ve Şehircilik Etüd Planlama Atölyesi'ni kurmuş; 1972'de bu büroya Öcal Ertüzün de katılmıştır. 1973'te Gürsel de akademideki görevini bırakarak bütün zamanını bürodaki çalışmalarına vermiştir. Daha sonra 1975'te M.Çubuk, 1978'de N.Güner ve 1979'da Ö.Ertüzün EPA'dan ayrılmış, büroyu Gürsel yürütmüştür. Gürsel, 1979-81 arasında Turizm Bankası'nın İstanbul'daki proje bürosunda danışmanlık ve proje yürütücülüğünü de üstlenmiştir. 1979-86 arasında Yapı Merkezi planlama danışmanlığı yapan Gürsel, Adana *Karataş Kıyı Düzenleme Projesi* (1972; N.Güner, M.Çubuk, Ö.Ertüzün, Fuat Kınıkoğlu ile) ile İmar İskân Bakanlığı Mesken Genel Müdürlüğü *Sosyal Konut Projesi* (1982; Selçuk Batur ile) yarışmalarında Birincilik, ODTÜ *Atatürk Anıtı* (1965; Tamer BAŞOĞLU ile) yarışmasında ise İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır.

Gürsel'in planlama çalışmaları arasında, Çal (Denizli), Devrekâni (Kastamonu), Yalova (1963-67, İstanbul) ile Bitez ve Ortakent yalıları (1986-87, Bodrum) imar planları, İstanbul, Yeşilyurt ve Yeşilköy kıyı düzeni planı (1988-89), Side antik kenti koruma planı (1975; N.Güner, M.Çubuk ile), BÜ Haliç master planı (1977-78), *Kariye* ve çevresi koruma ve düzenleme projesi (1979-81), Sultanahmet ve çevresi düzenleme projesi (1979-81) ile Bursa *Yeşil Türbe* ve çevresi düzenleme projesi (1988; Ziya Soyer, Nadir Hasbora ile) sayılabilir. Gürsel'in gerçekleştirdiği yapılar ise şunlardır: *Aktur Bodrum* ve *Datça* (1973-76; N.Güner, M.Çubuk, Ö.Ertüzün ile), Didim *Yazsa* (1986-87), İznik *Darka* (1988; Ö.Ertüzün, Ergin Gömüç ile), Bodrum *Torba 83* (1987-90) ve Sapanca *Yayla Evleri* (1994) *Tatil Siteleri*; Bodrum *Torba Evleri Sitesi* (1988-90); gene Bodrum'da *Manastır* (1986-87), *Okaliptüs* (1989-90), *Natür* (1989-90) ve Marmaris'te *Club Maris* (1993) *Otelleri*; Edirne'de *Kapıkule Kamping Tesisleri* (1974-78), *Otoyolları Hizmet Tesisleri* (1994, Çerkezköy); Bodrum'da *Yılmaz Aksu* (1981-84, Gümbet), *Kemal Beskengül* (1988, Torba), *Özer Kabaş* (1990, Kızılağaç), *Akın Balkan* (1990), *K.Arıkan* (1989, Türkbükü) ve *Atilla Uras Evleri* (1994, Türkbükü) ile *Taş Evler* (1994, Bitez); İstanbul'da *Erderler Evi* (1988, Kınalıada), *Pervin Naibi Evi* (1993-94), *Mehmet Kemal Karamehmet Spor Kompleksi* (1991-92, Cevizli), *Taçspor Tesisleri* (1994, Küçükbakkalköy), *Darüşşafaka Spor Kompleksi* (1994, Maslak) ve Tekirdağ'da *Çerkezköy Konutları* (1993). Yurt dışında da proje çalışmaları olan Gürsel, İspanya'da *Madrid Universitesi Filoloji Fakültesi* (1967-68; Don Jorge ile); Murcia'da bir tatil sitesi yerleşme planı (1967-68; Don Jorge ile), BDT'de *Pitsunda Sağlık Turizm Tesisi* (1988-90), Sibirya'da *Kogalim Oteli* (1993) ve Omsk kentinde bir otel (1994) uygulaması yapmıştır. MİMARLAR ODASI yönetiminde görev yapan Gürsel'in RESTORASYON çalışmaları da vardır. Mimarlığının belirleyici özellikleri, çevre saygısı, yapı ustalığı, var

olan ortama uyum göstermek için gerekirse mimar kimliğini geri çekme çabası, yerel örge ve ayrıntıların yeniden yorumlanarak kullanımı olarak tanımlanabilir.

0512, 2767, 3014. *M.Kazmaoğlu*

## GÜVERCİNLİK

**1.** KUŞEVİ.

**2.** Kuş gübresi toplamak amacıyla güvercinlerin beslenmesi ve barınması için yapılmış, duvarları delikli yapı (İng.*pigeon house, pigeon loft*, Fr.*colombier, pigeonnier*, Alm.*Taubenhaus, Taubenschlag*). Avrupa'da, özellikle Fransa ve İngiltere'deki ortaçağ şatolarında bulunan güvercinlikler, buralardan toplanan gübrenin barut yapımında kullanılması nedeniyle çok yaygındı. Büyük bir silindiri andıran bu yapıların içlerinde güvercinlerin konması için ahşap çubuklar ve gübrenin toplandığı yerler vardı. Ancak barut, derebeylerin en önemli silahı olduğu için güvercinlikler halkın büyük tepkisine yol açmıştır. Nitekim Fransız Devrimi sırasında birçok güvercinlik halk tarafından yıkılmış, çok azı günümüze kalmıştır. 19.yy'da gübrenin Şili'den getirtilmeye başlamasıyla da güvercinlik yapımı tamamen durmuştur. Avrupa'da olduğu gibi Doğu'da da yaygın olan güvercinliklerin en güzel örneklerine Isfahan'da rastlanır. Osmanlılar, Batı örnekleri kadar büyük yapılar olmamakla birlikte, küçük kulecikler ve köşkler biçiminde güvercinlikler, özellikle de yapı cephelerinde kuşevleri yapmışlardır.

**3.** Gözcü kulesi.

**4.** Anadolu'da Trabzon ve Samsun dolaylarındaki köy evlerinde çatı penceresi, yangın bacası.

## GÜZEL SANATLAR

İng.*fine arts*, Fr.*beaux-arts*, Alm.*schöne Künste*.

"Görsel sanatlar"da denir. Sanatsal uğraşlar içinde, amacı kullanıma dönük olmayan, RESİM, ÇİZİM, HEYKEL gibi, kendi başına bir değer oluşturan sanat ürünlerini üreten uğraşlara verilen ad. PLASTİK SANATLAR'la eşanlamlı olarak da kullanılır. Ancak, 20.yy'dan sonra ÖZGÜN BASKI, SERAMİK, CAM işleri, fotoğraf (→FOTOĞRAFÇILIK), ÇEVRESEL SANAT gibi yeni gelişen sanat türleri de bu sınıflandırmaya katıldığı gibi, RÖNESANS'tan 19.yy sonuna değin tartışmasız bir "güzel sanatlar" dalı sayılan MİMARLIK kazandığı toplumsal anlamlar bakımından bu sınıflandırmanın dışında tutulmaya başlanmıştır. Güzel sanatlar için ölçüt sanat ürününün işlevsiz olarak bir ESTETİK değer oluşturmasıdır. Güzel sanatlar tanımının Rönesans'la birlikte gelişen özgün sanat için kullanılması bağlamında READ, *The Meaning of Art* (1931; *Sanatın Anlamı*, 1974 [1960]) adlı kitabında güzel sanatları "hümanist" sanatlar olarak tanımlamıştır. Öte yandan, 20.yy ortasına değin güzel sanatlar kavramı, bu yönde eğitim yapan akademilerin programları ve tavırlarıyla da yakından ilişkili olmuştur. Örneğin, bu döneme değin mimarlık bir güzel sanatlar dalı sayılırken, MODERN MİMARLIK, mühendislik dallarıyla yakın ilişkisi nedeniyle birçok akademiden dışlanmış, daha önceleri bir ZANAAT sayılan seramikse akademilere girmiştir.

Güzel sanatlar terimi ve yüklü olduğu kavramlar, estetik, sanat pratiği, sanat pazarı ve de sanat teknolojisiyle yakından ilgilidir. 19.yy sonuna değin bu konuda oldukça tartışmasız kabul edilegelmiş birçok yargı, 20.yy'da sanat teknolojisi ve pratiğinin değişmesiyle büyük bir çekişme içine girmiştir. Güzel sanatlar kavramı, 16.yy'da AKADEMİ'lerin yaygınlaşmasının da etkisiyle farklı zamanlarda dönemin geçerli üsluplarına bağımlı olarak oldukça kesin öğreti, teknik, uygulama ve estetik ölçütler kazanmıştır. Bu dönemden önce ortaçağ boyunca gerek Batı'da, Avrupa'da gerek İslam ülkelerinde tüm sanat dalları BEZEME'yle bütünleşen ya da törensel anlamı olan ve ustalar ya da loncalar (→LONCA) tarafından teknik ve uygulamaları kesin kurallara bağlanmış sanatlar topluluğu içinde yer almaktaydı. Güzel sanatlar kavramının, öbür bezemesel (→DEKORATİF SANATLAR) ya da işlevsel (→EL SANATLARI; KÜÇÜK EL SANATLARI) sanat dallarını dışlayan biçimde ayrı bir sınıflandırma olarak belirmesi, Rönesans'ta Kilise dışında, sanata patronluk eden bir kentli sınıfın ortaya çıkması (→MESEN) ve sanatçıyı kişilik olarak desteklemesiyle ilişkilidir. Her ne kadar ortaçağda soylular sanat patronluğu yapmışlarsa da sanat, dine bağımlılığını ve bu sayede işlevselliğini gerçekten yitirmemiştir. Güzel sanatlar kavramının gelişmesi, sanatçı bireyselliğini ve özgün yaratıcılık kavramını da birlikte getirmiştir. Böylece, güzel sanatlar öbür sanatlardan bir "deha" yaratısı olarak ayrılma ve daha üstün olma değeri taşımıştır. Farklı dönemlerin tavır değişikliklerine karşın, güzel sanatlar kavramı 20.yy'a değin temelde değişmemiş ve estetik kurumlar tarafından beslenmiştir. Şöyle ki, Platon ve Aristoteles'ten bu yana, genelde sanatı "taklit", "anlatım" ya da "dil" olarak değerlendirme eğiliminin egemen olduğu tüm bu kuramlar sanat ürününün yaşantısal gerçeklikten ve işlevden uzak olduğunu vurgulayarak, onu yaşamdan soyutlamışlardır. Bu kuramlar ışığında kesinlik kazanan güzel sanatlar tanımı, 20.yy'da beliren, yaşantısal yanı ağır basan, izleyicinin katılımını gerektiren ve güncel yaşam içinde işlevsel yanı olan ya da tepki yaratmak üzere tasarlanmış olan, özellikle AVANT-GARDE sanat türleri için geçerli olamamaktadır. Bu bakımdan güzel sanatlar tanımının ölçütleri bugün oldukça geniş ve disiplinler arası sanat türleri (gösteri sanatı, YERLEŞTİRME vb) için oldukça belirsizdir. ***J.N.Erzen***

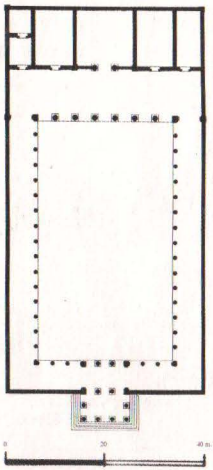
GÜZELLİK (*Venustas*) → **UTILITAS-FIRMITAS-VENUSTAS**

## GÜZELOVA

Erzurum'un 15km kuzeydoğusunda, Dumlu bucağında, Fırat Irmağı'nın kollarından Karasu'nun güneyini sınırladığı Güzelova köyünde yer alan höyük, üstünde köy kurulu olması nedeniyle yıllardan beri sürekli ve yoğun bir biçimde tahrip edilmiş; 1961'de Atatürk Üniversitesi adına Hamit Zübeyr KOŞAY ve Hermann Vary tarafından kazılmıştır. Yüzeyinde geç döneme ait birkaç buluntuyla bazı çöp çukurlarına rastlanmışsa da höyük baştanbaşa bir prehistorik yerleşme olup Kalkolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) tarihlenir. Yerleşmede, taş temeller üstüne, duvarları kerpiç ve ahşaptan yapılmış basit ev ve ahırlar bulunmuştur. Odalarda çok sayıda taşınabilir "sunak-ocak" ele geçmiştir. Bunlar PULUR (Erzurum) ve KARAZ'da olduğu gibi hayvan başı biçimindedir. Bu sunak-ocakların ele geçen küçük bir örneği bir iskeletle birlikte bulunmuştur. Bir başka önemli buluntu grubu da, bugün "kurun" adı verilen hayvan yemlikleridir. 8m derinlikte ele geçen, 70cm boyundaki bu beş yemliğin altları kalın yuvarlak ağaçlarla döşenmiş, kenarları taştan örülmüştür, çevrelerinde gübre yığınları vardır. Bu buluntular Güzelova halkının MÖ 3000'lerde hayvan beslediğini göstermesi açısından önemlidir. Höyükte çok sayıda ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK, el yapımı, siyah ya da kırmızı renkte astarlı, parlak açkılı (perdahlı) Karaz (Khirbet Kerak; →MEZOPOTAMYA) çanak-çömleğidir. Ele geçen öbür buluntular, çok sayıda taş ve kemik alet, OBSİDYEN ve ÇAKMAKTAŞI bıçaklar, ok uçları,



GWATHMEY, Charles, *De Meril Evi*, 1984, Long Island.



Gymnasion

öğütme taşlarıyla AÇKI taşlarıdır. Çok az sayıda metal yapıt bulunmuştur. Ayrıca Güzelova'nın güneyinde ve Karasu'nun öbür yanında, 3m yüksekliğinde, 75x50m boyutlarında bir düz yerleşme alanı saptanmış, bataklık bölgesinin ortasındaki bu alanda yapılan bir sondajda Kalkolitik Çağ'a ait çanak-çömlekler ve *hocker* durumda (dizler karna çekik) bir iskelet bulunmuştur.

1980, 1982, 1988. *S.Kibaroğlu*

**GWATHMEY, Charles** (1938, Charlotte, K.C.) ABD'li mimar.

1960'ların sonunda, ortağı Robert Siegel ile birlikte katıldığı NEW YORK 5 grubu içindeki projeleriyle tanınmıştır.

Pennsylvania Üniversitesi'nde VENTURI ve KAHN, Yale Üniversitesi'nde de RUDOLPH ve STIRLING gibi mimarların öğrencisi olmuş; mezun olduktan sonra üç yıl süreyle Edward Larrabee Barnes ile (d.1922) çalışmıştır. Bununla birlikte, tasarım felsefesi açısından, en çok LE CORBUSIER'den etkilenmiştir. Tasarımlarında Corbusier mimarlığının ve ULUSLARARASI ÜSLUP'un belirleyici öğelerinden olan prizmaları ve geometrik biçimleri, yarım daire, yarım kare, yarım silindir olarak, farklı bir yorumla ve yine MODERN MİMARLIK'ınkinden farklı bir sözdizimi (sentaks) içinde kullanmıştır. Önemli yapıları arasında, Amagansett'teki (N.Y.) *Gwathmey Evi ve Stüdyosu* (1966-67) ile *Haupt Villası*'nın (1977-78) yanı sıra bir yenileme projesi olan Princeton Üniversitesi (Princeton, N.J.) *Whigh Öğrenci Merkezi* (1971), Bridgehampton'daki (N.Y.) *Steel ve Orly Konutları* (1967-71; Siegel ile), East Hampton'daki (N.Y.) *Cogan Evi* (1971-72; Siegel ile), Perinton'daki (N.Y.) *Whitney Yerleşmesi* (1973-76) ve New York'ta *Columbia Üniversitesi Doğu Kampusu* (1981; Emery Roth & Oğulları ile) sayılabilir.

0003, 1241. *Y.Salman*

**GYMNASİON** (Gr.*gymnos*: çıplak'tan) Lat.*gymnasium*.

Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, gençlerin bedensel ve zihinsel eğitim gördüğü, spor etkinliklerinin gerçekleştirildiği yapı. Yunan coğrafyacı Pausanias'ın (MS 143-176) belirttiğine göre, *gymnasion* da TİYATRO ve BOULEUTERİON gibi Yunan kentinin ana öğelerindendir. İlk *gymnasion*'lar, kent dışında, koruluklarda ve özellikle ırmak kıyılarında spor karşılaşmalarının ve askeri eğitimlerin yapıldığı geniş alanlardı. MÖ 4.yy'a bu tür etkinlikler kent içinde AGORA'da da gerçekleştiriliyordu. Arkaik Dönem *gymnasion*'larının en iyi örnekleri Atina'daki *Akademia*, *Lykeion* ve *Kynosarges*'tir. Kentin hemen kuzeybatı kapısının dışında, Akademos'un kutsal arazisinde Platon'un kurduğu *Akademia*, ırmak kıyısında ağaçlı bir alandı. Lykeos adlı bir kişinin bahçesine kurulan *Lykeion* kentin doğusunda, *Kynosarges Gymnasion*'u da güneyinde yer alıyordu. Böylece Atina kenti spor ve düşüncenin koşut geliştiği bu kurumlarla çevrelenmiş gibiydi. MÖ 4.yy'da, belli bir plana oturan, yapılaşmış, PALAİSTRA'lı *gymnasion* tipi gelişmiştir. Bu tipin merkezi olan dörtgen ya da kare planlı *palaistra*, bir portik, bunun gerisindeki çeşitli işlevlere ayrılmış mekânlar ve *ephebeion* adlı dersliklerle çevrilidir. Ayrıca üstü kısmen ya da tamamen kapatılınca *xystus* adını alan *dromos* da (koşu pisti) *gymnasion*'un temel ögelerindendir. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, bir *gymnasion*'un *palaistra* ve STADİON'dan oluştuğunu belirtir. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) EKSEDRA'lar, gösterişli kapılar, sunaklar ve kült odaları eklenen *gymnasion*, en zengin biçimine ulaşmıştır. Yunan *gymnasion*'unun işlevi gençlerin bedensel ve zihinsel gelişimini sağlamaktı.

Sözcüğün kökeninden de anlaşılacağı gibi, *gymnasion*'da öğrenciler spor eğitimleri ile etkinliklerine çıplak ve yağlanmış olarak katılırlardı. Yunan döneminde yalnız soğuk su hamamı (Lat.*balnea*) bulunduğundan, çalışmalardan sonra yağı çıkartmak için kum ve *strigilis* denen bir alet kullanılırdı. Beden eğitiminin (*gymnastike*) yanı sıra *kitharistes* denen öğretmenlerin verdiği müzik (*mousike*) ve *grammatistes*'in verdiği edebiyat (*grammatike*) dersleri buradaki eğitimin temeliydi. İleri yaşlarda felsefe, astronomi, matematik ve retorik gibi dersler alan öğrenciler, yaş gruplarına göre *paides*, *epheboi* ve *neoi* denen üç sınıfa ayrılmıştı. *Gymnasion*'un yöneticisi *gymnasiarkhos*, toplum içinde, önemli bir sosyal statüye sahipti.

Roma dönemine gelindiğinde eğitsel ağırlığını yitiren *gymnasion* yapısı, hamamla bütünleşerek Helenistik Dönem'in görkemini yansıtan zengin yapılar kompleksine dönüşmüş; hatta *gymnasium* ve *therma* (hamam) eşanlamlı sözcükler olarak kullanılmaya başlamış; genellikle de bu yapı kompleksleri için hamam sözcüğü yeğlenmiştir. Roma hamamı daha çok varlıklı kentlilerin buluştuğu sosyal ve kültürel bir yapı olarak önemli bir kentsel öğe durumundadır (→HAMAM).

*Gymnasion*'un MÖ 4.yy'da mimari bir karakter kazanmasıyla Anadolu ve Yunanistan'da pek çok örnek inşa edilmiştir. MÖ 4.yy'ın en erken örnekleri Delphoi, Thera ve Nemea'da bulunur. MÖ 3. ve 2.yy'da Olympia, Epidauros, Delos, Eretria, MİLETOS ve PRİENE'deki *gymnasion*'lar gelişen yapı tipinin tüm özelliklerini yansıtır. Pausanias'ın da belirttiği *Olympia Gymnasionu* önemli bir yapıdır. *Palaistra*'sının kuzeydoğu köşesinde döşemenin çukurlaştırılmasıyla elde edilmiş bir banyo odası bulunur. MÖ 2.yy'a tarihlenen *Miletos Gymnasionu* bir PROPYLON'la beş odalı bir *palaistra*'dan oluşmaktadır. Gene Anadolu'da, Priene'de biri *Bouleuterion*'un kuzeyinde, öteki kentin güneyinde olmak üzere iki *gymnasion* vardır. *Yukarı Gymnasion*, Roma döneminde bir hamam eklenerek plan değişikliğine uğramıştır. Çok iyi korunmuş olan *Aşağı Gymnasion*, Dor düzeninde sütunlarla çevrili bir *palaistra*'ya ve kuzeyinde de İon düzeninde sütunlarla dışa açılan bir mekâna sahiptir. *Ephebeion* olduğu düşünülen bu mekânın arka duvarında öğrencilerin kendi el yazılarıyla adları yazılıdır. *Palaistra*'nın kuzeydoğusundaki bir kapıdan da *Stadion*'a geçilmektedir. Böyle *gymnasion*'la bağlantılı *stadion* örnekleri Delos Adası ve Miletos'ta da vardır. PERGAMON kentinde MÖ 3.yy'da *paides*, *epheboi* ve *neoi*'a ayrılmış üç ayrı teras üzerine bir *gymnasion* inşa edilmiştir. *Tören Gymnasionu* olarak da anılan *Yukarı Gymnasion*'a Roma döneminde hamam yapıları eklenmiştir. Aynı dönemde EPHESOS'ta *Vedius Gymnasiumu*, *Tiyatro Gymnasiumu*, *Liman Gymnasiumu* adlarıyla anılan spor yapıları yapılmıştır. MS 2.yy'ın ortalarında, Vedius Antonius'un yaptırdığı *Vedius Gymnasiumu* en iyi korunmuş *gymnasium*'dur. MS 3.yy'dan kalan *Sardes Gymnasiumu* günümüzde onarım görmüş önemli örneklerden biridir. *Ş.Anadol*

**GYNAİKEİON** (Gr.*gyne*: kadın'dan) Lat.*gynaecum*.

**1.** Antik YUNAN ve ROMA evlerinde, kadınlara ayrılmış bölüm. Yunan evinde erkeklere ayrılmış bölüme de ANDRON (Gr.*aner*: erkek'ten) denir.

**2.** Hıristiyan KİLİSE'sinde kadınlara ayrılmış mekân. Sözcük, Yeni Yunanca'da "yineke" biçiminde okunmaktadır.

HAACKE, Hans → **KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT**

**HAARLEM OKULU**

16.yy'ın sonuyla 17.yy'ın başlarında İtalyan MANİYERİZM'inin etkisi altında çalışan Felemenkli ressam, oymabaskı ve çizim ustalarının oluşturduğu okul (→HOLLANDA). Bir süre İtalya'da bulunan Flaman ressam Bartholomaeus Spranger'in (1546-1611) çizimlerinin etkisi altında kalan Hendrik Goltzius (1558-1617), Cornelis Cornelisz (1562-1638) ve Carel van Mander (1548-1606), Haarlem'de sanatçıların çıplak modelden çalışabilecekleri bir çizim akademisi açmışlardı. Bu sanatçıların yapıtları özellikle zarif klasik anlatımıyla dikkati çeker.

**HABİBUŞAĞI**

Elazığ'ın Baskil ilçesi sınırları içinde bulunan Habibuşağı köyü, Malatya-Elazığ Karayolu'nun 50.km'sindeki Kömürhan Köprüsü'nün 2km güneybatısında yer alır. 500m batısındaki aynı adlı kalede, 1982'de AÜ DTCF'den Baki Öğün başkanlığında kısa süreli bir çalışma yapılmıştır. Yazılıkaya Tepesi adıyla da bilinen ve bugün Karakaya Baraj Gölü altında kalan kale sarp kalker kayalıklarla çevrelenmiş olup denizden yüksekliği 713m'dir. Fırat Irmağı'nın geçit verdiği noktaya yakınlığı ve kuzeydoğudaki vadiye egemen konumu nedeniyle stratejik öneme sahiptir. Araştırmalar sonunda yalnız batı uçta yoğunlaşan küçük bir yerleşim, iki depo, batı ve kuzeyde basamaklarla inilen tüneller gün ışığına çıkarılmıştır. İlk ve Orta Demir çağlarına (→PREHİSTORYA) ilişkin ÇANAK-ÇÖMLEK başlıca buluntulardır. Kalenin kuzeydoğusunda, köyün bitişiğinde yer alan *nekropolis*'te (mezarlık) İlk Demir Çağı'na tarihlenen *urne*'li (ölü külü kabı) iki mezar açılmıştır. Kalenin üzerine kurulduğu kayalığın güneydoğu yüzündeki *İzoli* ya da *Habibuşağı Yazıtı*, URARTU uygarlığının yayılma alanını göstermesi açısından önemlidir. İlk kez 1839'da Hauptmann von Mühlbach tarafından farkedilerek kopya edilen yazıtın en yeni çevirisini 1974'te Maurits van Loon yapmıştır. MÖ 8.yy'a tarihlenen yazıtta, Urartu kralı II.Sarduri (hd.MÖ 755-735), Tanrı Haldi'den aldığı güçle yaptığı işleri ve kazandığı zaferleri anlatmaktadır.

2553, 3098. *İ.Baysan*

**HABOKU-GA** (Ja.)

"Mürekkep sıçratma" anlamına gelen terim JAPONYA'da açık siyahla yapılan tek renkli mürekkep resimlerde (SUİBOKU-GA), boya daha ıslakken üstüne daha koyu siyahla yeniden boyama yöntemi için kullanılır. ÇİN sanatında BOMO (2) olarak anılan bu tekniğin renkli uygulamalarına TARAŞİKOMİ (Ja.) denir. *Z.Rona*

**HABRAKEN, Nikolaas Johannes** (1928)

Hollandalı inşaat mühendisi ve kuramcı.

1950'lerde, TOPLU KONUT yapımı ve yeni tasarım stratejileri (→KATILMACI TASARLAMA) konusunda en etkili olmuş Hollandalı eleştirmenlerden ve önde gelen kuramcılardandır.

Japon esir kamplarında geçirdiği II.Dünya Savaşı'nın ardından Hollanda'ya dönen Habraken, 1955'te Delft Üniversitesi'nden inşaat mühendisi olarak mezun olmuş, 1955-64 arasında Voorburg'da Lucas ve Niemeijer'in bürosunda çalışmıştır. 1961'de yazdığı bir makalesinde ("De dragers en de mensen"), bina ve yaşam konusundaki yerleşik düşüncelerin yeniden gözden geçirilmesini önermiş, tasarımın güncel estetik değerlerden bağımsızlaştırılması ve doğal bir süreç olan yapının biyolojik stratejisiyle bağlantılı kılınması gerektiğini savunmuştur. Bireyin, gelişme hakkı bulunan bir kişilik olarak, kendi konutuyla ilgili sorumluluk alması gerektiğini de belirten Habraken'in kuramına göre, MİMAR yerleşmeleri tasarlarken, kent plancı da bunları destekleyen strüktürler planlamalıdır. Habraken, 1964'ten başlayarak bu düşüncelerini, kültür, araştırma ve eğitim düzeylerinde gerçekleştirmeye çalışmıştır. 1964-69 arasında disiplinler arası iletişimi sağlamayı amaçlayan *Dutch Forum* dergisinin yayın yönetmenliğini yapmış, yine aynı yıl Eindhoven Üniversitesi'ndeki SAR'a (*Stichting Arbitecten Research* / Mimarlar Araştırma Grubu) başkan olmuş ve burada kendi projelerinin endüstriyel olanaklarını araştırmış, teknik kararlarla planlama kararları arasındaki problemlerin koordinasyonu üzerinde çalışmalar sürdürmüştür. Eindhoven Teknik Üniversitesi'ndeki görevinden sonra 1975'te Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) Mimarlık Bölümü başkanı olmuştur.

*E.Erenler*

**HACCAR** (Ar.*hacer*: taş'tan)

TAŞ işleyen; taşçı ustası; senktıraş.

HACE GIYASEDDİN = **GIYASEDDİN**

**HACE MAHMUD** (15.yy)

İranlı cilt ustası.

TİMURLU sultanlarından Baysungur'un (hd.1397-1433) Herat'ta kurduğu nakkaşhanede 1426 dolaylarında mücellit (ciltçi) olarak çalışmıştır. Bu nakkaşhanede bir şiir antolojisinin kabını (Berenson Kol., İt.) yaptığı bilinmektedir (→CİLT).

***Z.Tanındı***

HACI ALÂEDDİN = **ALÂEDDİN** (Hacı)

**HACI BİN MUSA** (14.yy)

Osmanlı mimar.

OSMANLI mimarlığında adı bilinen ikinci mimardır. Ankara, Çankırı Kapı'da bugünkü yeni köprünün yerinde bulunan ve I.Murad (hd.1362-89) tarafından 1375'te yaptırılan *I.Hüdavendigâr Köprüsü*'nde yalnızca bu mimarın imzası vardır. Osmanlı vezirlerinden Candarlı Kara Halil Paşa'nın başlattığı ve oğlu Ali Paşa tarafından yaptırılan İznik *Yeşil Cami* de (1378-92) Hacı Bin Musa'ya aittir. Asıl adının Hacı olduğu, yazıtta yer alan baba adından anlaşılmaktadır. Yazıtı bulunmamakla birlikte İznik'teki *Candarlı Halil Paşa Türbesi*'nin de (1378) bu mimarın yapıtı olduğu sanılmaktadır.

3171. *G.Yalçıner*

HACI İVAZ PAŞA = **İMADÜDDİN HACI İVAZ PAŞA**

HACIBEKTAŞTAŞI = **ONİKS**

**HACILAR**

Burdur'un 26km güneybatısında, Hacılar köyü yakınlarında yer alan ykş.150m çapında, 5m yüksekliğinde bir höyüktür. Deniz düzeyinden yüksekliği 940m'dir. 1957-60 arasında İngiliz Arkeoloji Enstitüsü adına James Mellaart tarafından kazılar yapılmış, kısa süreli dört kazı dönemi sonunda Neolitik ve Kalkolitik Çağlar'ın çeşitli evrelerini (→PREHİSTORYA) yansıtan kültür belgeleri ortaya çıkarılmıştır. En üstteki beş tabaka (I-V) İlk Kalkolitik, bunları izleyen dört tabaka (VI-IX) Son Neolitik Çağ yerleşmelerine aittir. Kazılan küçük bir alandaysa Neolitik Çağ'ın çanak-çömleksiz (AKERAMİK) evresine tarihlenen ve yedi yapı katıyla belirlenen daha eski bir yerleşme ortaya çıkmıştır.

Kazılan alanın küçüklüğü ve araştırmaların tamamlanmadan bırakılması yüzünden bu en eski yerleşmeyle ilgili bilinenler sınırlı ve tartışmalıdır. Yapı kalıntıları kerpiçten yapılmış dikdörtgen odalarla avlulara aittir. Tüm bir konut ele geçmemiştir. Konutların tek katlı düz damlı olduğu, bitişik düzende yapıldığı sanılmaktadır. Duvarların çoğu bir kerpiç kalınlığındadır (20-30cm). Ancak kalınlıkları 1m'ye ulaşan avlu duvarları da vardır. Küçük odaların duvarları ve tabanları toprak sıvalıdır. Daha önemli odaların tabanlarıysa kireçle sıvandıktan sonra kırmızı aşıboyasıyla boyanmış ve perdahlanmıştır. Bu tabanların altında çakıl taşlarından bir temel vardır. Bazı kalın duvarların da taş bir temel üstünde yükseldiği saptanmıştır. Önemli odaların duvarlarının yer yer geometrik bezeklerle boyandığı sanılmaktadır. Duvarlarda kapı açıklığı ya da eşik saptanamamıştır. Mellaart, evlere ÇATALHÖYÜK'te görüldüğü gibi damdan merdivenle girilmiş olabileceği kanısındadır. Hiçbir odada ocağa rastlanmamıştır. Mutfak işlevini ocak ve fırınların bulunduğu avlu üstlenmiş olabilir. Çanak-çömlek yapımı henüz bilinmemektedir. Sepetler, deri ve tahta kaplar kullanılmış olmalıdır. Mermer kap parçaları taş kapların da kullanıldığını gösterir. Öteki küçük buluntular, cilalı taştan yassı bir balta, birkaç taş boncuk, birkaç kemik bız, bir bölümünü orak bıçaklarının oluşturduğu çok az sayıda YONTMA TAŞ ALET'ten ibarettir. Mezar bulunmadığından Mellaart, ölülerin yerleşme dışına gömüldüklerini ileri sürer. Avlu tabanlarında ve ocak kenarlarında dört kafatası ele geçmiştir. İkisi taşlarla desteklenerek dikine yerleştirildiğinden bunların atalara tapınmayla ilişkili olabileceği akla gelmektedir. 7.binyılın ilk yarısına tarihlenen bu en eski Hacılar yerleşmesi, küçük bir köy niteliğindedir. Arpa, buğday ve mercimeğe dayalı basit bir kuru tarımın uygulandığı bu köy, Anadolu'da besin üretimine ilk geçen yerleşme yerlerindendir. Ancak avcılığın yoğun olarak sürdüğü, hayvan üretimininse daha bilinmediği anlaşılmaktadır. Ele geçen hayvan kemikleri yalnız köpeğin evcil olduğunu göstermiştir.

En eski yerleşme ile gelişmiş bir çanak-çömleğin göze çarptığı Son Neolitik yerleşmesi arasında bir boş tabaka yer alır. Yapılan incelemeler Hacılar'da yklş.1000 yıllık bir arayla iki ayrı höyükleşme olduğunu ortaya çıkarmıştır. Yeni gelenler küçük bir kent görünümündeki yerleşmelerini kısmen ilk yerleşmenin üstüne, kısmen de bunun sınırları dışına, doğrudan ana toprak üstüne kurmuşlardır. Son Neolitik kenti kısa süreli dört yerleşme evresiyle (IX-VI tabakalar) temsil edilir. Yerleşmeyi en iyi aydınlatan VI.tabaka buluntularıdır. Büyük bir orta avlu çevresinde yer alan özenle yapılmış, çoğunluğu bir tek büyük odadan oluşan dikdörtgen konutlar ortaya çıkarılmıştır. Bazılarının boyutları 10x4m'ye ulaşır. Konut kümelerini küçük avlular ya da dar sokak olarak da yorumlanan geçitler ayırır. Bazı konutların bir olasılıkla ahşaptan ikinci bir kata sahip oldukları anlaşılmaktadır. Üstü toprak döşeli düz çatıların ahşap direklerle taşındığı saptanmıştır. Ortalama 1m kalınlığındaki kerpiç duvarlar, sıvalı ve beyaz badanalıdır ve taş temeller üstüne oturtulmuştur. Bulunan bazı duvarların yüksekliği 2m'ye kadar ulaşır. Duvarlarda dikdörtgen pencereler, geniş girişler izlenmiştir. Tabanlar kireç katılmış toprak sıvalıdır. Girişlerin, bir örnek dışında, odanın uzun tarafında yer alması dikkati çeker. Çoğunlukla girişin tam karşısında duvar önünde büyük bir fırın, bunun önünde de dikdörtgen bir ocak bulunur. Odaların bir bölümü alçak bölme duvarlarıyla ayrılarak depo alanı oluşturulmuştur. Dışta girişin iki yanında yer alan eklemelerin mutfak olarak kullanıldığı sanılır. Hacılar konutlarında Çatalhöyük'te görülen türde oturma ve yatma sekileri bulunmadığı gibi, duvar resimleri de yoktur. Kutsal mekân olarak düzenlenmiş bir yapıya da rastlanmaz. Ancak pişmiş ya da pişmemiş kilden çok sayıda kadın heykelciği, ana tanrıçaya tapınmanın varlığını belgeler. Doğurganlığı vurgulanmış olan ana tanrıça, tek başına ya da çocuk veya leoparlarla birlikte gösterilmiştir. İyi pişirilip ve çok iyi perdahlanmış el yapımı ÇANAK-ÇÖMLEK ileri bir teknik düzeydedir. Çoğunluğu kırmızı ya da kahverengi astarlı, tek renkli kaplardır. Ender olmakla birlikte krem rengi astar üstüne kırmızı boya bezemeli olanlar da vardır. Hayvan biçiminde törensel işlevli kaplarla kadın başı biçimindeki bir kapak ilginç buluntulardandır. Mermer kaplar, taş topuz başları, baltalar ve keskiler, öğütme taşları, OBSİDYEN (doğal cam) aletler, bazıları ÇAKMAKTAŞI dilgileriyle birlikte ele geçmiş boynuzdan orak sapları, taş boncuklar, fosilleşmiş deniz kabuklarından bilezikler, kemik mablaklar ve bakır kalıntılar öteki buluntuları oluşturur. Ağırşaklar ilkel bir dokumacılığın varlığını belgeler. Konutlarda yalnız üç mezara rastlanmıştır. Mellaart bunların olağandışı gömmeler olduğunu, ölülerin yerleşme dışındaki mezarlıklara gömüldüğünü ileri sürer. Hacılar'da Son Neolitik'te yaşayanların besin ekonomisinin büyük ölçüde tarıma dayalı olduğu, ilk yerleşmeye oranla avcılığın gerilediği anlaşılmaktadır. Bu yerleşmede de köpeğin dışında evcil hayvan saptanamamıştır.

MÖ 5400'de büyük bir yangınla ortadan kalkan Son Neolitik yerleşmesini, Kalkolitik Çağ'ın ilk evresine (MÖ 5400-4800'e) tarihlenen yerleşme izler. Yine küçük kent niteliğinde olan, kale duvarları ve olağanüstü nitelikteki boyalı çanak-çömleğiyle dikkati çeken bu yerleşmeye ait beş kültür tabakası (V-I) kesintisiz olarak bir öncekinin üstünde yer alır. En iyi durumdaki mimari kalıntılar II. ve I.tabakalara aittir. Yaklaşık dikdörtgen bir plan gösteren II.tabakadaki küçük yerleşme aşağı yukarı 36x57m boyutlarındadır. Kalınlığı yer yer 3m'ye ulaşan kerpiç bir savunma duvarıyla çevrilidir. Konutlar, yerleşmenin batı kesiminde toplanmıştır. Düz damlı, birbirine bitişik olarak çoğunlukla taş temel üstüne kerpiçten yapılan bu konutlar, küçük iç avlulara açılır. Bazıları iki katlıdır. Doğu kesiminde işlik ve mutfaklarla bir kuyu ve küçük bir tapınak yer alır. Yerleşmenin ortasında iki yanı avlularla çevrili çömlekçi işlikleri bulunur. Bazı yapıların planı tek bir büyük oda ve önü açık giriş bölümüyle MEGARON tipini andırır. Eski Anadolu mimarlığı hakkında geniş kapsamlı basılı bir araştırması bulunan mimarlık tarihçisi Rudolph Naumann, Anadolu'da bilinen en eski sur kapılarının bu dönem Hacılar yerleşmesine ait olduğu görüşündedir. II.yerleşmenin bir yangınla son bulmasıyla Hacılar'da IX.tabakadan beri gelişerek süren kültür birliğinin de bozulduğu görülür. Değişikliklerin nedeni çevreden farklı teknik ve gelenekleri olan yeni bir topluluğun gelişine bağlanır. Eski yerleşme alanı düzletilerek yuvarlak geniş bir avluya dönüştürülmüş ve etrafı büyük konutlarla çevrelenmiştir. Çağdaşı CAN HASAN yerleşmesinde de izlendiği gibi, yalnız tavandan girilebilen iki katlı konutlar bu dönemin yeniliklerindendir. Ambar işlevini gördüğü sanılan alt katlar kerpiçten yapılmıştır. Dış duvarların kalınlığı ortalama 2m'yi bulur. Üst katların ahşap olduğu anlaşılmaktadır. Birbirinden küçük avlularla ayrılan konutlar kuvvetli bir kale duvarıyla korunmuştur.

İlk Kalkolitik'te Hacılar çömlekçileri gerek biçim gerek bezeme yönünden aşılamaz düzeyde ürünler yaratmışlardır. Hacılar kapları yalnız Anadolu'nun

değil tüm Önasya ve Ege dünyasının en önemli ve en özgün Kalkolitik çanak-çömleğidir. V.-II.tabaka kaplarının yaklaşık yarısı krem üstüne kızılkahverengi boya bezemelidir. Çömlekçi çarkı kullanılmadan elde biçimlendirilmişlerdir. Astarlı ve çok parlak perdahlıdırlar. Bezeme ve biçimlerde bazı yenilikler izlenen I.tabaka yerleşmesine ait kaplarınsa üçte ikisi boyayla bezenmiştir. Krem üstüne kırmızı boya bezemelilerin yanı sıra kırmızı zemin üstüne beyaz çizgisel bezemeli olanlar da dikkati çeker. Büyük olasılıkla ana tanrıçayı simgeleyen kap, törensel işlevli olmalıdır. Ana tanrıça heykeciklerinin Son Neolitik Çağ örneklerine oranla daha büyük ve daha stilize yapıldıkları görülür. Geometrik kazıma bezekli taş damga mühürler (→MÜHÜR), çeşitli taş ve kemik aletlerle bakır bir alete ait parçalar öteki önemli buluntulardandır. Mellaart İlk Kalkolitik'te ölülerin yine yerleşme dışına gömüldükleri düşüncesindedir. Hacılar'da bu dönemde de başlıca ekonomik etkinliğin tarım olduğu, çok basit bir sulu tarımın uygulandığı sanılmaktadır. Köpek, belgelenebilen tek evcil hayvandır. Ancak çağdaşı ERBABA ve Can Hasan yerleşmelerine dayanarak Hacılar'da da hayvancılığın var olabileceği akla gelmektedir. Mellaart tarafından kale olarak yorumlanan bu son yerleşme, MÖ 4800'lerde tamamen ortadan kalkmıştır.

2318, 2321, 3142. ***D.Günay***

HAÇ → **LİTURJİ**

HAÇ PLAN → **PLAN**

**HADDAD** (Ar.*hadid:* demir'den)
Demirci. Ayrıca kapıcı ya da gardiyan anlamlarına da gelir.

HADID, Zaha M. → **DEKONSTRÜKTİVİZM**

**HADİ**
Türk mimar ve eğitimciler.
Özenle detaylandırılmış, yalın konut, kitaplık ve büro yapılarıyla tanınırlar.

**Sevinç HADİ** (1934, Mersin)
1953'te Bursa Kız Lisesi'ni, 1959'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren S.Hadi, 1960-62 arasında Almanya'da Stuttgart'taki Yüksekokullar Yapı Dairesi'nde ve Werner Gabriel'in bürosunda çalışmıştır. 1963'te İstanbul'a dönerek Nezih ELDEM yönetiminde *İTÜ İnşaat Fakültesi Kitaplığı*'nın çizim ve uygulamasını yürütürken bir yandan da *Taşköprü* (Ersen GÜRSEL ile) ve *Kastamonu Orman Siteleri* projelerini yapmıştır. 1964'te İstanbul Belediyesi Planlama Dairesi'nde görev yaptıktan sonra ertesi yıl Işık Mimarlık Özel Yüksekokulu (1971'den sonra İDGSA Mimarlık Yüksekokulu; 1982'den sonra MSÜ Mimarlık Fakültesi) öğretim kadrosuna katılmıştır. 1963-70 arasında Şile (İstanbul), Avcılar (Göreme) ve Develi (Kayseri) ilçelerinin imar planlarını hazırlayan S.Hadi, Kapadokya (a.KAPPADOKİA) yöresi bölgesel yerleşme ve mimarlığı ile aynı yöredeki Derinkuyu ve Kaymaklı yeraltı yerleşmeleri üzerine incelemeler yaparak bu konuda fotoğraf ve rölöve sergileri açmıştır. Öğretim görevini sürdürmekte olduğu MSÜ Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Ana Sanat Dalı'nda 1987'de doçent unvanını alan S.Hadi, Ekim 1994'te Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde bu binanın projelerini içeren bir sergi açmıştır.

**Şandor HADİ** (1931, Kastamonu-1986, İstanbul)
1955'te İstanbul Saint Michel Lisesi'ni, 1961'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Ş.Hadi, 1961-67 arasında İbrahim Yolal İnşaat Firması'nda meydan, liman, tren yolu, fabrika şantiyelerinde çalışmış; 1965'te hazırladığı *Milli Reasürans TAŞ Abide Yapı Kooperatifi Sitesi* projesi (Mecidiyeköy) uygulanamadıysa da, aynı yıl *Kadırga Öğrenci Yurdu* projesini, ertesi yıl da İstiklal Caddesi'ndeki *İbrahim Yolal Hanı* restorasyon projesini ve uygulamasını gerçekleştirmiş; 1966-80 arasında Işık Özel Mimarlık Yüksekokulu'nda öğretim görevliliği yapmıştır. Bir yandan mimarlık yarışmalarına da katılan Ş.Hadi'nin projeleri *Dumlupınar Zafer Anıtı* yarışmasında (1962; Şerafettin Öztürk ile) İkincilik, *İÜ Merkez Kitaplığı* (1964; Hüseyin Başçetinçelik ile) ve İstanbul *Beyazıt Meydanı Çevre Çarşısı* (1969) yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanmıştır. Ş.Hadi'nin eşinden bağımsız olarak gerçekleştirdiği projeler arasında, İstanbul'da, *Sait Halim Paşa Yalısı* restorasyonu (1980, Yeniköy; Ömer Çimen ile), *Hikmet İzmirli Evi* restorasyonu (1982, Florya), *Tollu Evi* restorasyonu (1984, Süleymaniye) ve *BÜ Yabancı Diller Okulu, Öğrenci Yurdu ve Meslek Yüksekokulu* (1984-86; uygulanmadı) sayılabilir. MİMARLAR ODASI İstanbul Şubesi, Nisan 1986'da Ş.Hadi'nin anısına İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde "Bir Seçkin Mimar: Şandor Hadi" başlıklı bir sergi ve toplantı düzenlemiştir.



HADİ, Sevinç ve Şandor, *Milli Reasürans TAŞ Genel Müdürlük Binası*, 1988-92, Teşvikiye, İstanbul.

1967'den sonra birlikte çalışmaya başlayan Sevinç ve Şandor Hadi çifti *İstanbul Reklam Sitesi* (1968, Cağaloğlu), Sıvas *Hükümet Konağı* (1973), Gecekondu Bölgeleri ve Geri Kalmış Yörelerde Kiralık Konut (Sıcak-Kurak İklim) (1982) yarışmalarında İkincilik ödüllerini, *Milli Reasürans TAŞ Genel Müdürlük Binası, Yan Tesisleri, İş ve Ticaret Merkezi* (1984) yarışmasında ise Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Hadiler'in genelde uygulama ve kontrolluğunu da üstlendikleri öteki yapıları, Bursa'da *İnta Apartmanları* (1972, Çekirge), *BÜ Kütüphanesi* (1973), *Valerie Szaszy Evi* (1974, Rumelihisarı), *İbrahim Ömer Hortaçsu Evi* (1976 Rumelihisarı), *Oktay Öge Evi* restorasyonu (1977, Rumelihisarı) ile *Tütüncü ve Hadi Ailesi Evi*'dir (1978, Tuzla).

Hadiler'in mimarlığında doğal ışık ve ışığın aydınlattığı, "duvar"ın çevrelediği iç mekân olgusu özel bir önem taşır. Yapılarında kullanılan malzemenin özelliği, dokusu, değişik malzemelerin kompozisyonu, biraraya gelişlerinin yanı sıra yapım kolaylığı, ucuzluk, elverişlilik, renk oyunları gibi öğeler üzerinde özenle durulduğu görülür. Uyguladıkları konut yapıları, konut teknolojisi ve ekonomisine katkılar yaparken en yalın malzemelerin uygun biçimde kullanıldıklarında nasıl başarılı sonuçlar verdiğine örnek oluşturur. Sevinç ve Şandor Hadi, *Milli Reasürans Kompleksi* ile Mimarlar Odası 1992 Proje Dalı, 1994'te ise Yapı Dalı Ulusal Mimarlık Ödülleri'ni almışlardır.

3273. ***M.Kazmaoğlu***

HADİD (Ar.) = **ÇELİK; DEMİR**

HAFIZ OSMAN = **OSMAN** (Hafız)

**HAFİR** (Ar.*hafr:* toprak'tan)
Toprağı kazan, kazıcı, arkeolog.

**HAFRİYAT** (Ar.)
Arapça'da "kazılar" anlamına gelir. Toprağı kazma işi. Eskiden arkeolojik kazı anlamında da kullanılırdı (→ARKEOLOJİ).

**(H)AGELADAS** (Argoslu) (etk.MÖ 520-480)
Yunan heykelci.
Günümüz kaynaklarında Ageladas biçiminde de rastlanır. Antik Çağ'ın üç büyük sanatçısı MYRON, POLYKLEİTOS ve PHEİDİAS'ın öğretmeni olan (H)Ageladas, Argos okulunun en ünlü temsilcisidir. Argos ve Sikyon okulları arasındaki

ilişkiler Yaşlı POLYKLEİTOS ve LYSİPPOS'un ardından Sikyonlu KANAKHOS ve (H)Ageladas'ın işbirliğiyle güçlenmiştir. (H)Ageladas'ın antik kaynaklarda adı geçen başlıca yapıtları, Atina'daki *Herakles Alekikakos*; Tarentumlular'ın Delphoi'daki adak yazıtları; iki atlet heykeli, Olympia'da bir QUADRIGA, SİKKE'ler üstünde görülen Messene *akropolis*'indeki *Zeus İthamotos*; gene sikkeler üstünde görülen ve Sikyonlu Kanakhos ve ARİSTOKLES'le birlikte yaptığı sakalsız *Herakles* heykelleridir. Ayrıca, gene bu sanatçılarla birlikte *Üç Musa* grubunda çalıştığı bilinmektedir. *M.Orhon*

**HAGEN BİRLİĞİ** *(Hagenbund)*
1899'da Avusturyalı bir grup sanatçının oluşturduğu birlik. Adını sanatçıların biraraya geldiği hanın sahibi Haagen'den alan grup, önceleri 1861'den beri akademik sanatçıların ağırlıkta olduğu Sanatçı Evi *(Künstlerhaus)* bünyesi içindeydi. Bu kuruluşun tutucu tavrına karşı gelerek 1897'de ayrılan ilk grup SEZESSION sanatçılarıydı. 1899'da da Hagen Birliği üyeleri Sanatçı Evi'nin aşırı tutuculuğuyla Sezession'un radikalizmi arasında AVANT-GARDE sanatı destekleyebilmek amacıyla bağımsız bir grup oluşturmuştur. 1902'de düzenlenen ilk sergide, duvar halısı tasarımları yapan Robin Christian Andersen'in (1890-1969), duvar resmi ve ölüdoğalarıyla tanınan Anton Faistauer'in (1887-1930), aslında bir gazeteci olan ve kendi kendini yetiştiren Albert Paris Gütersloh'un (1887-?), Doğalcı bir üslupta yaptığı figürlerle tanınan Franz Wiegele'nin (1887-1944), heykelci Anton Hanak'ın (1873-1934), tekstil ve duvar halısı tasarımları yapan Anton Kolig'in (1886-1950) ve SCHIELE'yle KOKOSCHKA'nın yapıtları yer almıştır. Hagen Birliği varlığını I.Dünya Savaşı'na değin korumuşsa da etkinliği kısa süreli olmuştur. *Z.Rona*

**HAGESANDROS, POLYDOROS ve ATHENADOROS** (MÖ 1.yy)
Yunan heykelciler.
Geç Helenistik barogun en iyi örneklerinden sayılan *Laokoon* grubunu gerçekleştirmişlerdir.

Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) bildirdiğine göre Rodoslu olan üç heykelcinin adına Rodos'ta birçok yazıtta rastlanmaktadır (→RODOS OKULU). Yaklaşık MÖ 1.yy'ın ilk yarısına tarihlendirilen *Laokoon*'un 1506'da bulunan bir ROMA dönemi kopyası bugün Vatikan Müzesi'nde sergilenmektedir. Mermerden yapılmış bu heykel grubu TROİA rahibi Laokoon'un oğullarıyla birlikte sunakta iki büyük yılan tarafından saldırıya uğramasını betimlemektedir. Her üç figürün duygu dolu yüz ifadeleri ve yılanlarla sarılmış vücutlarının devinimi PERGAMON OKULU'nun patetik (duyguların abartılı biçimde ifadeye yansıması) üslubunu yansıtmaktadır. Laokoon, Troialı Antenor'un oğlu ve Apollon rahibidir; ancak bir gün işlediği bir günahtan dolayı Apollon'un düşmanlığını kazanmıştır. Romalı ünlü şair Vergilius'un *Aeneas* destanına göre bu heykelin konusu şöyledir: Akhalar içi asker dolu tahta atı Troia önlerine getirip bıraktıklarında, Troialılar Poseidon'a 11 kurban kesme görevini rahip Laokoon'a verirler. Ancak Laokoon bir boğayı adamak üzereyken denizden iki büyük yılan çıkar ve Laokoon'a yardım etmekte olan oğullarına saldırır. Laokoon yılanlarla boğuşan çocuklarını kurtarmaya çalışırsa da hepsi yılanlar tarafından öldürülür. MİTOLOJİ'ye göre bu, Tanrı Apollon'un düşmanlığını kazanmış Laokoon'a bir cezadır; Laokoon'un tahta atı kente sokmak istemediği için cezalandırıldığını sanan Troialılar tahta atı Apollon'un bir armağanı olarak kabul ederek kente alırlar ve Akhalar'ın saldırısına uğrarlar. Hagesandros, Polydoros ve Athenadoros'un *Laokoon* grubu dışında bilinen en önemli yapıtları, 1957'de Roma'nın güneyinde Sperlonga'daki bir mağarada (İmparator Tiberius'un villasına ait) bulunan dört mitolojik heykel grubu *Pasquino, Palladion, Polyphemos'un Kör Edilişi* ve *Skylla*'dır. *M.Orhon*

HAINS, Raymond → **YENİ GERÇEKÇİLER**

HAİT (Ar.) = **DUVAR;** tahta perde

HAK = **OYMA**

**HAKKÂK** (Ar.*hakk*: kazıma, oyma'dan)
Ağaç, taş ya da metal üstüne yüzeysel OYMA yapan; gravürcü.

**HAKKÂRİ**
Doğu Anadolu Bölgesi'nin güneydoğu ucunu oluşturan Hakkâri, adını 10.yy'da Van Gölü'nün güneyinde yaşayan Hakkar (Akar) aşiretinden almıştır. Günümüzde Hakkâri ilinin merkezi olan Çölemerik'e (b.Hakkâri) Süryaniler "Gülarmak", Memlûklar'sa "Culamerg" adını vermişlerdir.

Yörede Orta Paleotilik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) bu yana yerleşmeler olduğu sanılmaktadır. İl sınırları içinde çeşitli yerlerde bulunan kaya resimleri bölgede yerleşimin Neolitik Çağ'da da sürdüğünü kanıtlamaktadır. MÖ 9.yy'da yörede yaşayan farklı toplulukların tek bir yönetim altında birleşmesiyle kurulmuş URARTU Krallığı, bölgeye MÖ 6.yy başlarına dek egemen olmuş, çevrenin zorlu koşullarına karşın güçlü bir örgütlenme gerçekleştiren Urartular, yörede sivil ve askeri amaçlı bir ulaşım ağı kurmayı başarmışlardır. "Ordu Yolu" denen bu ağın belirli bir kesimi günümüze değin ulaşmıştır. Urartu toprakları zaman zaman ASUR tehdidi altında kalmış, MÖ 560'ta da Medler'in saldırısıyla tarih sahnesinden silinmiştir. Urartular'la birlikte Asurlular'ı da yok eden Med yayılması, yöreye MÖ 550'de egemen olmuş PERS yetkesine dek sürmüştür. 200 yıl süren Pers egemenliği Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) tarafından MÖ 331'de yıkılınca, bu kez yörede Satrap Atropates'in yönetimini başlattığı Atropaten Prensliği egemen olmuştur. Büyük İskender'in ölümünden sonra generalleri arasında başlayan paylaşım savaşları sonucu Selevkos Krallığı bölgede yetkesini pekiştirmiş, onun egemenliğini tanıyan Atropaten Prensliği'ne bağlı Hakkâri yöresi toplulukları önce Part (→İRAN), sonraları da Araks yetkesi altında yönetilmiştir. MÖ 1.yy sonlarındaysa Romalılar'la Partlar arasındaki çatışmalar süresince yöre Partlar'ın elinde kalmıştır. MS 3.yy sonlarında Partlar'ın yerini alan Sasaniler de (→SASANİ) ROMA'yla sürekli çatışmış, Roma'nın 395'te ikiye bölünmesinden sonra BİZANS'la çatışmalar 6.yy sonlarına değin sürmüş, ancak Sasaniler'in KİLİKİA ve Kuzey Suriye'deki egemenliği sarsılmamıştır. Yöre halkı, güneyde güçlenen EMEVİ ve ABBASİ devletlerinden de pek etkilenmemiş, 10.yy'da Büveyhoğulları'nın yaptığı akınlara da karşı koyarak bağımsızlığını korumuştur. Yörenin engebeli doğal yapısı ve güçlü aşiret bağları nedeniyle bu durum, sonraki SELÇUKLU, İLHANLI, KARAKOYUNLU, AKKOYUNLU ve SAFEVİ dönemlerinde de sürmüştür. Yöre, Kanuni Sultan Süleyman döneminde (hd.1520-66) OSMANLI egemenlik alanı içinde kalmışsa da (1534), Hakkâri beylerinin yönetimi altında Van eyaletine bağlı bir "hükümet" olarak özerk yapısını Kurtuluş Savaşı'na dek korumuştur. I.Dünya Savaşı sırasında üç yıl Rus işgali yaşayan Hakkâri ve yöresi, Ekim Devrimi sonucu

Ruslar'ın geri çekilmesiyle bu kez de Nasturiler'in neden olduğu karışıklıkları yaşamıştır. Musul anlaşmazlığının Birleşmiş Milletler kararına uygun olarak çözülmesinin ardından, 5 Haziran 1926'da Türkiye, İngiltere ve Irak arasında imzalanan Ankara Antlaşması'yla Hakkâri'nin bugünkü sınırları çizilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Eski adı Çölemerik olan ve tarihsel yapıt yönünden zengin olmayan Merkez İlçe'de, *Hakkâri Kalesi* ve 1700'lerde yapıldığı sanılan iki katlı, orta avlulu *Meydan Medresesi* günümüze ulaşabilmiş yapılardır. İlçe merkezinde ve çevre köyleri Konak (Koçanis), Üzümcü, Çanaklı, Oğul ve Geçimli'de Nasturiler'den kalma kilise kalıntıları; Bay köyünde *Bay Kalesi*; Kırıkdağ köyünde de *Dez Kalesi* kalıntıları bulunmaktadır. Varlıkları bilinen *Zeynel Bey*, *İbrahim Bey* ve *Melik Esad Medreseleri* günümüze ulaşamamıştır. Kaya resimleriyle ünlü olan Hakkâri yöresinde "dev evleri" anlamına gelen büyük boyutlu "dirhe"ler de ilginç yapılardır. Yollar boyunca kayalardan oluşturulmuş dirhelerin yaylalara çıkarılan sürüleri korumak ve Asur saldırıları karşısında haber iletmek amaçlarıyla Urartular'ca yapılmış kuleler olduğu sanılmaktadır. Gürpınar-Hakkâri dağ yolunda, Tavşantepe'de, Bezirgân Çayırı'nda ve Tirişin Yolu'nda (Van) örneklerine çokça rastlanmaktadır.

***Çukurca*** (e.Urumar) ilçesinde varlığı bilinen *Şaban Bey Medresesi* tümüyle ortadan kalkmıştır.

***Beytüşşebap*** ilçesinde *Kale Meme* ve *Kelativuri Kalesi* kalıntılarının yanı sıra Mezra köyünde Peştazare yöresinde Neolitik Çağ'a tarihlenen kaya resimleri, Faraşin (Ferahneşin) Yaylası'nda da dirheler bulunmaktadır.

***Şemdinli*** ilçesindeki *Nehri Medresesi* günümüze ulaşamamıştır. Bağlar (Nehri) köyünde tek gözlü bir Selçuklu (?) köprüsü vardır. İlçe sınırları içindeki Zerin, Hoşnovan, Cemannebi, Beşan ve Mavan'da bulunan Urartu örenlerini, Bembo Gedigi'ni aşıp Şemdinli Çayı boyunca uzanarak Irak'a geçen Yayla Yolu birbirine bağlamaktadır.

***Yüksekova*** ilçesinde 1961'de Kılıç Kökten'in yaptığı araştırmalar sırasında Orta Paleolitik Çağ'a ait OBSİDYEN aletler bulunmuştur. Cilo ve Sat Dağları arasındaki Gevaruk Vadisi'nde, dar bir boğaz boyunca yer alan kaya resimleriyse Neolitik Çağ'a tarihlendirilmektedir. Yerel bir dağ keçisinin yanı sıra geometrik örgeler, av tuzakları, hayvan ve insan figürleri içeren bu resimler, özellikle insan figürlü olmalarıyla Van'daki Tirişin kaya resimlerinden ayrılmaktadır. Cilo'nun Şiye Hendevade Tepesi'nde de örnekleri bulunmaktadır. Urartu döneminin önemli yörelerinden olduğu bilinen Yüksekova'da (e.Gevar), Keleşin Geçidi'nden geçen ünlü Ordu Yolu, Urartular'ın Van Gölü kıyısındaki merkezi Tuşpa'dan başlayıp Türkiye sınırları dışına uzanmaktaydı. Yol üzerindeki Keleşin ve Topzava stelleri, Urartular'a ilişkin bilgiler içeren önemli yazıtlardır. İlçenin batısındaki Büyük Çiftlik (Hırvata) köyünde, Aviş Deresi ağzındaki kent kalıntılarının, Urartu ve Asur yazıtlarında çok sık rastlanan kutsal Urartu kenti Muşaşir'e (Musasir) ait olduğu sanılmaktaysa da, kazı yapılmamıştır. Derav Vadisi'nde Gagevran köyü yakınlarında kayalara oyulmuş 11.yy kiliseleri, Kerpil köyünde de uzun dikdörtgen planlı, iki bölümlü bir kilise kalıntısı bulunmaktadır.

***Sivil Mimarlık:***

Hakkâri'de özgün sivil mimarlık örneklerine pek rastlanmaz. Kent merkezindeki yapılaşma iklim koşullarına koşut olarak dar sokaklar boyunca bitişik düzende oluşmuştur. Kalın duvarlı ve toprak damlı konutlar bir ya da iki katlıdır.

***El Sanatları:***

Yöredeki el sanatlarının başında DOKUMA gelir. Göçebe Jirki aşiretince dokunan KİLİM, şeli, şepik ve çoraplarla "çarpana" denen ve genellikle beşiklerde kullanılan dar uzun kuşaklar ünlüdür. Sınır köylerinde HALI dokumacılığı da yapılmaktadır.

*D.Kınık*

**HAL** (Fr.*balle*'den)

İng.*ball*, Alm.*Halle*.

Sebze, meyve, balık vb yiyeceklerin toptan satıldığı, üstü kapalı pazar yeri. Sözcük, Almanca'dan Fransızca'ya geçmiştir. 19.yy'da ortaya çıkan haller, özellikle yeni yapım teknikleri ve strüktürlerinin denendiği bir yapı türü olmuş, bu bağlamda mimarlığın gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. En önemli örneklerden biri BALTARD'ın 1858'de tasarladığı *Paris Merkez Hali*'dir.

HALAF kültürü → **MEZOPOTAMYA (En Eski Kültürler)**

**HALE** (Ar.)

İng.*halo, nimbus*, Fr.*auréole, nimbe, gloire*, Alm.*Heiligenschein*.

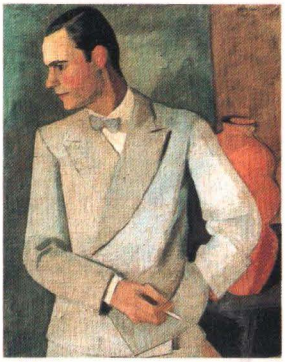
Bir azizin ya da kutsal kişinin başının çevresindeki halka ya da disk; ayça. Hale, ışığın simgeselliğiyle kişinin ruhani değerlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Helenistik ve ROMA dönemi sanatlarında Güneş Tanrısı Helios bir ışık demetiyle taçlandırılmış, daha sonraları bu taç Roma imparatorlarının tasvirlerinde kutsallık simgesi olarak korunmuştur. Hale, Erken Hıristiyanlık'ta (→GEÇ ANTİK) daha çok yalın bir daire (Lat.*nimbus*: bulut) biçiminde Hıristiyan imparatorların resmî portrelerinde uygulanmıştır. 4.yy'ın ortalarından başlayarak Hz.İSA tasvirlerinde de kullanılan bu kraliyet simgesi, 5.yy'da melekler, 6.yy'da MERYEM ANA ve azizler için kullanılır olmuştur. 15.yy'da doğalcılığın gelişmesi ve PERSPEKTİF kurallarının uygulanmaya başlamasıyla halenin betimlenmesinde sorunlar çıkmış, MICHELANGELO ve TIZIANO bu öğeyi kullanmaktan tümüyle vazgeçmişlerdir. Ancak Karşı-Reform'la birlikte TINTORETTO ve VELÁZQUEZ gibi sanatçılar Hz.İsa'nın başı çevresinde haleyi anımsatan bir ışık oyunu yaratmışlardır. Hale, Doğu'da 3.yy sonunda başlayarak BUDACI sanatta kullanılmıştır.

**HALE ASAF** (1905/06, İstanbul-1938, Paris)

Türk ressam.

İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan ilk sanatçılardandır. Bu dönemde yetişmiş ressamlardan, yapıtları ve sanatı tanınan birkaç sanatçı arasında yer almaktadır.

Hale Asaf'ın resim sanatına yönelmesine neden olan ilgi ve yeteneği bu konuya duyarlı bir aile ortamında yetişmesine bağlanabilir. Meşrutiyet Dönemi'nin ilk kadın ressamlarından MİHRİ MÜŞFİK'in yeğenidir. Resim eğitimine Almanya'da Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlamış, İstanbul'a döndükten sonra İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde ÖMER ADİL'in müdürlüğü döneminde Feyhaman DURAN atölyesinde sürdürmüştür. 1925'te Maarif Vekâleti (b.MEB) tarafından Almanya'ya gönderilmiş, burada bir yıl kadar süren araştırma ve uygulama döneminden sonra Paris'e gitmiştir. Aynı yıllarda Paris'te bulunan Mahmut CÜDA, MÜHİTTİN SEBATİ, Cevat DERELİ, Refik EPİKMAN ve Şeref AKDİK gibi Türk sanatçılarının arasına katılan Hale Asaf, sanatçı İsmail Hakkı OYGAR'la evlenmiş, Paris'teki resim çalışmala-



HALE ASAF, *İsmail Hakkı Oygar Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 91x72 cm.

rını 1928'e değin Grande Chaumière Akademisi'nde eşiyle birlikte sürdürmüştür. Paris'te bulunan öteki Türk sanatçılarıyla birlikte Hale Asaf da 1928'de Türkiye'ye dönmüştür. Aynı yıl içinde kurulan MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kurucu üyeleri arasında yer alan tek kadın sanatçıdır. Hale Asaf'ın resimleri ilk kez Müstakiller'in Ankara ve İstanbul'da 1928'de düzenledikleri sergilerde topluma tanıtılmıştır. Bu yapıtları, İstanbul ve Paris'te geçirdiği eğitim dönemlerini kapsayan çalışmalarıdır.

Sanatçı, Türkiye'ye döndükten sonra Bursa Kız Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atanmıştır. Çok iyi Fransızca, Almanca ve İngilizce bilen Hale Asaf, Bursa Necatibey Kız Sanat Enstitüsü'nde Fransızca öğretmenliği görevini de üstlenmiştir. Yaşamının büyük bir bölümünü Avrupa'da geçirmiş olan sanatçı için Bursa'nın tutucu yaşam koşullarına uyum sağlamak çok güç olmuştur. İnce ve narin yapısı, Batılı tavrı, giysileri, konuşma biçimi ve görünümüyle o yıllar Bursa'sının kapalı yaşamı içinde yadırganmıştır. Sanatçının Bursa dönemi, yalnızlığına ve resim yapma tutkusuna çözümler aradığı gerilimli günlerle geçmiştir.

Hale Asaf'ın bugün tanınabilen yapıtları iki grup altında değerlendirilebilir: Portre çalışmaları ve manzaralar. Çeşitli yayınlarda yanlışlıkla "Burhan Toprak Portresi" olarak belirtilen *İsmail Hakkı Oygar Portresi* ve *Kendi Portresi* (1938) sanat anlayışına önemli bir açıklık kazandırmaktadır. Bugün İRHM koleksiyonunda bulunan Bursa görünümleri de (*1.Peyzaj, 2.Peyzaj, 3.Peyzaj*) Hale Asaf'ın sanatının önemli bir dönemini aydınlığa kavuşturmaktadır. Bunlarda bir tuval karesiyle kesilen kent görünümleri, mimari değerlerinin ve çevre özelliklerinin bütününde varsıllaşan yaşamsallıkla lirik bir anlatımı sergilemektedir. Yaşam coşkusu uyandıran ak boyalı evlerin dış dünyaya kapalı pencereleri, dar sokaklarında ürkek adımlarla seyirten çarşaflı kadınları ve arka planda, tüm görünümleri çevreleyen dağ sıraları, sanatçının paletinde lirik bir anlatıma ulaşmakta ve onun duyarlığını yansıtmaktadır. Hale Asaf'ın tüm resimlerinde MEKÂN olgusu, renk lekelerinin dengeli dağılımı, ritmik bir kuruluşta başarılı kompozisyonlara ulaşmaktadır. Renkte, lekede, biçimde ve kuruluştaki araştırma evrelerinin bireşimine karşın, sanatının en çarpıcı özelliği doğal, kendiliğinden ve lirik bir anlatım yüklenmesidir. Sanatçının Paris öncesi resimlerindeki belirgin fırça vuruşları noktacı bir tekniği (→DİVİZYONİZM) yansıtır. Paris'teki eğitiminden sonraysa sanat anlayışı yeni bir evreye ulaşmıştır. Bu dönem resimlerinde, renk, çizgi ve biçim ayrıntılarını bütünleştirip arıtarak büyük lekelere indirgemeye yönelmiştir. Derin bir mekân olgusu yaratmaya önem vermeksizin kuruluş, denge ve uyum araştırmalarına girişmiştir.

Sanatçının Bursa'da geçirdiği sıkıntılı günler Mahmut Cüda'nın İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki (GSA, b.MSÜ) görevini Hale Asaf'a bırakarak Bursa'da onun öğretmenlik görevini üstlenmesiyle sona ermiştir. İstanbul'da eşinin yanında bulunmasına ve GSA'da görev almasına karşın Hale Asaf yaşamından ve çalışmalarından doyum sağlayamayarak 1933'te Paris'e gitmiştir. Sanatçının ikinci Paris dönemi 1938'e değin sürmüştür. Bu yıllarda ürettiği yapıtların İtalyan uyruklu yazar ve galeri yönetmeni Antonio Aniante tarafından övgü ve beğeniyle tanıtılıp toplandığı yazılmaktadır; ancak bu resimlerin bugün nerede ve ne durumda olduğu bilinmemektedir. Sanatçı, gerilimli yaşamını ağırlaştıran hastalığı nedeniyle bir ameliyat geçirmiş, ama aradan geçen yıllardan sonra rahatsızlığının yeniden ortaya çıkmasıyla umutsuzluğa düşmüş ve 1938'de yaşamına son vermiştir.

0571, 1413. ***K.Giray***

## HALI

İng.*carpet, rug,* Fr.*tapis,* Alm.*Teppich.*

Çeşitli DÜĞÜM teknikleriyle yapılan DOKUMA. Osmanlıca "berced" ya da "bisat" denir. Bir Çin söylencesine göre prehistorik çağlarda (→PREHİSTORYA) insanlar, sığındıkları mekânlara göre "mağaralarda" ve "ağaç kovuklarında yaşayanlar" olarak ikiye ayrılır. Ağaç kovuklarında yaşayanlar meyve toplayarak, mağara insanları da avcılıkla beslenirdi. Avcılar, post, kürk ve keçeden "hayvansal", meyve toplayanlarsa çit, sepet ve hasırla "bitkisel" dokuma malzemelerini geliştirmişlerdir. Orta Asya bozkırlarında yaşayan göçebe toplumlar avcılık ve sürü güdücülüğüyle uğraşır, evcilleştirilen keçi ve koyunun etinin yanı sıra kıl, yün ve postundan da yararlanırlardı. Dokumacılıkta, üç iplik sistemli teknikler geliştirildikten sonraysa hayvan postuna benzeyen, düğümlü, havlı dokusal yüzeylerin dokunduğu görülür. Bitkisel ve hayvansal malzemelerle yapılan dokumaları, göçebe toplumlar giyinme amacının dışında ÇADIR ve barınak gibi mekânlar oluşturmada da kullanmış, ayrıca KİLİM ve halı gibi çeşitli dokuma türleriyle bu mekânları süslemişlerdir.

***Malzeme:*** Bilinen en eski halı örnekleri yündendir. Kullanılan ipliklerde, büküm ve kalınlık farkı olmasına karşın eski halılar yündür. Geç dönem halılarda ipek, keten, pamuk, altın ve gümüş, hatta amyant (asbest) ve floş gibi çeşitli malzemenin kullanıldığı görülse de yün, geleneksel halı malzemesi olarak varlığını sürdürmüştür. Günümüzde çözgü ve atkı iplikleri yün, ipek, pamuk ya da ketenden olabilmektedir. Düğüm ipliği, halı sıklığına göre değişen kalınlıkta, %100 saf yeni yün ya da yüne %30 oranında tiftik karıştırılarak bükülür. Çözgü ve atkıda kullanılan halı iplikleri, düğüm ipliğine göre daha çok bükümlü ve katlı olur.

***Teknik:*** Halı dokumak için belirli araç-gereç ve halı tezgâhı gereklidir. Çözgü ipliklerinin durumuna göre, yatay ve dikey halı tezgâhları vardır. Anadolu'da, dikey iplikli halı tezgâhına "ıstar" denir. Göçebe ve Yörük yaşam temeline dayalı olduğu için genellikle halı tezgâhlarının taşınması, kurulması kolay ve pratiktir.

Halı, özel yapıda bir dokuma tekniği çeşididir. Dokumadan farklı olarak, çözgü ve atkı iplik sistemlerine ek halı havlarını oluşturan düğüm iplikleri sistemi vardır. Halı dokuma yapısına özgü düğümler, düğüm ipliğinin, gergin çözgü iplikleri çevresine, halı yüzeyinde hav oluşturacak biçimde ve çeşitli yöntemlerle ilmelenmesiyle (gevşekçe bağlama) yapılır. Geleneksel halılarda, iki çözgü ipliği üzerine asimetrik İran (Sena, Hekim) düğümü ya da simetrik Türk (Gördes) düğümü kullanılır. Bir de tek çözgü ipliğine ilmelenen İspanyol düğümü vardır. Halı desenine göre yapılan her düğüm sırası üzerine, çözgü iplikleriyle "bezayağı" örgüsünde kenetlenme yapan atkı iplikleri atılır. Dokunan halının sıklığına göre her düğüm sırası, "kirkit" denen aletle vurularak sıkıştırılır. Halı dokunduktan sonra tezgâhtan alınır. Kullanılmadan önce düğüm havları, perdah denen işlemle halı çeşidine göre aynı uzunlukta kesilir. Halı dokumasının sökülmemesi için saçaklar örülür ya da dikilir. Daha sonra halı yıkanır, yumuşatılır ve düzgün biçimde kurutulur.

Halının niteliğini, 1) Potlu olmaması, 2) Düğüm sıklığının bütün yüzeyde aynı olması, 3) Aynı özellikte iplerin kullanılması, 4) Kenarların ve saçak örgülerinin düzgün yapılması belirler. Ayrıca kullanı-

lan malzeme, teknik, sıklık, boyut, boya ve dokuma sonrası yapılan işlemler, niteliğin değerlendirilmesindeki somut ölçütlerdir. Kişi ve zamana göre değişebilen DESEN, RENK, KOMPOZİSYON, uyum, moda ve kullanım temelindeki kültürel ölçütlerse soyut değerlendirmeler olarak nitelendirilir. Her çeşit dokuma değerlendirilmesinde olduğu gibi sıklık, halı değerlendirilmesinde de önemli bir ölçüttür. Bir santimetrekaredeki düğümlerin sayısıyla anlatılan sıklık birimi, kullanılan iplikların kalınlıklarını, desenin sağlıklı olarak uygulanmasını etkiler. Halıların sıklık ölçütüne göre sınıflandırılması, desimetrekaredeki düğüm sayısıyla yapılır: $Dm^2$'de 60x60-40x50 sıklıktaki halılar ince; $dm^2$'de 40x40-30x50 sıklıktaki halılar orta; $dm^2$'de 30x30-20x20 sıklıktaki halılar kaba olarak değerlendirilir. Bu sıklık değerlerinin de ayrıca "ekstra", "ekstra ince" gibi üst ve yan ölçütleri vardır.

Geleneksel yaşantıda kullanım sonucu belirlenmiş olan halı boyutları, yastık, arşın çeyrek, SECCADE (namazlık; Osm. kaliçe), saf, yolluk, sedir, kelle ve taban halısı olarak sınıflandırılır. Heybe 60x60cm, yastık 55x110cm, namazlık 110x180cm, kelle $6m^2$, taban $6m^2$'den daha büyüktür. Bu standartlaşmış ölçüler dışında, kare vb biçimlerde, beşik ve kapı örtüsü gibi özel amaçla dokunmuş geleneksel dokuma örneklerine rastlanır.

Halının görsel değerlendirilmesinde, renkli iplikle renkli örgelerin ESTETİK bir uyum içinde kullanılmasının önemi büyüktür. Düğüm iplikleri, KÖKBOYA, ceviz, ayva, nar, cehri, palamut gibi renk veren bitkilerle boyanırsa değerlidir. Doğal boyalarla (→BOYA) renklendirilmiş iplikler uzun yıllar renk değerlerini korur. Türkler'in geleneksel yaşam tarzları, doğal çevrelerini çok iyi tanımalarına yardımcı olmuş; bu nedenle dokumalarını renklendirmek için çeşitli bitkilerin kök, sap, kabuk, yaprak, meyve ve tohumlarını kullanmayı öğrenmişlerdir. Anadolu halı iplikleri, 1800'lerin ortasına değin mineral, hayvansal ve bitkisel nitelikte doğal boyalarla boyanmıştır. Anadolu'da ne eskiden, ne de günümüzde yapağı boyacılığı pek yapılmamıştır. Halı için gerekli iplikler yapağıdan büküldükten sonra çileler halinde boyanır. Doğal boyama yapılmadan önce iplikler, boyanması istenen renk değerlerine göre şap, saçıkıbrıs (demir sülfat), göztaşı (bakır sülfat), krom (potasyum dikromat) ve sodyum sülfat gibi yardımcı maddelerle mordan (renkleri sabitleştiren kimyasal madde) denen banyoya sokulur. Daha sonra boya banyosunda boyanan iplik çileleri güneşte kurutulur.

Standartlaşmış bir halıda yüzey bölümleri olarak saçak örgüsü, çiti bağlama sırası ve düğüm sırasının başlangıç ve sonundaki düz kilim (toprakçalık) örgüsü, bordür alanları ve orta zemin alanı bulunur. Halıların bordür sayısı ve bunların genişlikleri desen özelliğine göre farklı olur. Orta zemin alanında da desen özelliğine göre köşe ve göbek (MADALYON) örgeleri bulunabilir.

Eskiden belirli bir işleve yönelik dokunan halılar, bugün geleneksel işlevleri dışında, salt bir sanat ürünü gibi duvara asılabilmekte ya da farklı amaçlarla kullanılabilmektedir. Dolayısıyla, niteliği belirleyen somut ölçütlerin yanı sıra, iki boyutlu görsel sanat ürünleri için geçerli olan desen, örge, renk ve kompozisyon özellikleri ve bunların birbiriyle olan ilişkisi belli bir estetik değerlendirme gereksinimini doğurur. Bir halı yüzeyinin desenlenmesi, kullanılan örgelerin sıralanması, renklendirilmesi ve halı yüzeyinin uyum içinde bütünleşmesi estetik denge ve sanatsal duyarlılık gerektirir.

Halı, dokusal yapı olarak hayvan postuna benzer biçimde oluşturulmuştur. Hayvan postları uzun yıllar dokuma ürünlerinin yerine kullanıldığından, ilk halı yüzeyleri de büyük olasılıkla kutsal ve değerli hayvanların postlarına benzer biçimde desenlendirilmişti. Bunun izleri, hayvan postuna benzer dokumalarda ya da post örgeleriyle bezenmiş halılarda görülür. Anadolu'daki çeşitli dokumalarda da hayvan postuna benzerlikler görülür. Özellikle Bektaşi inançlarına göre hayvan postu kutsaldır. Geleneksel dokumalardaki örgelerin açıklanması öbür görsel sanat ürünlerinde olduğu gibi ikonografik ya da toplumun ortak anlamlar yüklediği simgesel desen ve renkler çerçevesinde yapılır. Halı yüzeyinde şans, bereket, sağlık, ölüm, günah, yeniden dirilme, geriye bir şey bırakma, nazar, sonsuzluk gibi, her zaman insanların ilgisini çekmiş konuları simgeleyen örgeler kullanılmıştır. Örneğin, yılan örgesi, Ege (İON) kültlerinde evreni oluşturacak kutsal yumurta için Eurynome'yi dölleyen Ophion'dur. ORTA ASYA'da yılan ya da onun soyutlanmış biçimi olan ejderha, büyülenerek hazine bekçiliğiyle görevlendirilen güzel bir prensesi simgeler. İslam'daysa Cennet'teki hayat ağacını koruması gereken ve Âdem'le Havva'nın günahı kendisine yüklenen sembolik bir örgedir. Öte yandan, deliklere kaçması ve gömlek değiştirmesi nedeniyle yılan, sürekli genç kalmanın, tazelenmenin, yeniden doğumun simgesidir. Bu örge halı ve kilim gibi dokumalarda sonsuz bir çeşitlilik içinde kullanılmıştır.

Geleneksel dokumaların yüzey desenlemesinde Orta Asya kültürlerinin etkisi büyüktür. Bu kültürlerde hayatın kaynağı ve bütünlüğünün; gündüz ve gecenin, Güneş ve gezegenlerin izlediği değişmez yollar sonucu varılan, iyi-kötü, genç-yaşlı, güzel-çirkin gibi karşıtlıklarla oluştuğuna inanılır. Güneş'in hareketi ufuk üzerinde izlendiğinde yarım daireyi verir. Bunun öteki yarısı karanlıktadır. Dolayısıyla Güneş'in hareketi, yarısı karanlık öteki yarısı aydınlık bir daireyi bütünler. Bu, evrenin değişmez düzenidir ve Sanskrit dilinde "daire" anlamına gelen MANDALA sözcüğüyle anlatılır. Bu tür biçimleri eşit parçalara bölen mandala örgeleri, Şaman, Budacı, Zerdüşt ve Mani gibi Doğu inançlarında kutsallaştırılarak kullanılmıştır. YİN-YANG, SVASTİKA, SÜLEYMAN'IN MÜHRÜ, haç, ÇARKIFELEK, Mevlevi semahları ve Anadolu süslemelerinde, kare bir yüzeyi eşit parçalara bölen ve geleneksel dokumalarda pek çok çeşidi kullanılmış olan örgeler hep mandala temeline dayanır. Bu örgelerin, estetik ve sembolik çözümlemelerinin yanı sıra, çağdaş matematikte grup kuramları ve simetri operasyonlarıyla da açıklanması yapılmaktadır. Deneysel matematikte, modern cebirin soyut bir kavramı olan gruplar kuramına göre grup kavramı, geleneksel dokumaların yüzeylerinde kullanılan örgeler gibi elemanlardan oluşan düzenlemelerdir. Yüzey süslemelerinde yanılsamalı perspektife (→YANILSAMA) başvurmadan oluşturulan İslam süslemelerinin dili bu tür matematiksel kuramlarla açıklansa da, Anadolu'da kullanılan geleneksel dokuma örgelerini açıklamak, çok daha geniş kapsamlı bir düşünceyle olanaklıdır. Çok eski kültürlerin izlerini yansıtan geleneksel örgelerin, günümüz sanat anlayışları içinde tazeliklerini korumaları, onların sağlam, temel düşüncelere dayalı biçimde geliştirilmiş olmalarındandır. En karmaşık desenler bile, basit matematik yasaları temelinde geçmiş kültürlerin izlerini taşıyarak oluşturulmuştur. Bu yüzden halı ve kilimlerde görülen geleneksel yüzey desenlerinin evrensel bir yapısı vardır.

***Tarihsel Gelişim:***

Coğrafi bölgeye dayalı olarak halının kullanım alanı, Kuzey Yarıküre'de 30-45 enlemler arasında ka-

lan kuşaktır. Orta Asya'dan batıya doğru uzanan bu kuşağın kuzeyinde kürk ve pösteki, güneyindeyse hasır ve pamuk kullanılır. Bu kuşak içinde kalan, hayvancılıkla uğraşan Çin, Hindistan, Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan ve Kafkas ülkeleriyle İran'da ayrıca Osmanlı yönetimi sırasında Balkan ülkelerinde yaygınlaşan halı ve kilim dokumacılığı Romanya, Macaristan, Polonya, Bulgaristan, Yugoslavya ve Yunanistan'da yapılmakta, Mısır, Kuzey Afrika ve İspanya ile İskandinav ülkelerinde Orta Asya temeline dayalı halı-kilim türü dokumalar dokunmaktadır. Halı ticaretinde Kâşan, Hemedan, Şiraz, Saruk, Erdebil, Tekke-Türkmen, Kaşmir, Buhara, Afgan, Afşar, Hint, Pakistan, Fas, Berberi halıları diye bilinen dokumalar, çoğunlukla Türk düğümü ve yörelerine ait geleneksel örge, renk ve düzenlemeler kullanarak dokunur. Türk kökenli toplumlarda halı yapımı geleneksel yaşantılara bağlı olarak geliştirilmiştir. Sürü güdücülüğü ve hayvancılıkla uğraşan Türkler, kendilerine kültürel ve sanatsal bütünlüğü edindiren geleneksel alışkanlıkları bu yönde kazanmışlardır. Özellikle ulaşım olanaklarının zor olduğu yörelerde halkın geleneksel dokuma sanatı aracılığıyla belli bir zanaat edindiği açıktır.

Bilimsel anlamda, MÖ 5.-4.yy'a ait en eski düğümlü halı örneği, Rus bilgin S.I.Rudenko'nun 1949'da yönettiği Altay kazıları sırasında İskit mezarlarında bulunmuştur. *Pazirik Halısı* diye bilinen, 200x183cm boyutunda, Türk düğümüyle $cm^2$'de 36 düğüm sıklığında ve yünden dokunmuş olan halı bugün St.Petersburg, Ermitaj Müzesi'ndedir. 1906-08 arasında, Orta Asya'nın Turfan bölgesindeki mezar araştırmalarında MS 5.-6.yy'a ait düğümlü halı parçaları bulunmuşsa da, bu örnekler *Pazirik Halısı*'ndan daha kabadır ($cm^2$'de beş düğüm) ve II.Dünya Savaşı sırasında Berlin'de yok olmuşlardır.

***Anadolu:*** 12. ve 13.yy'a ait olduğu bilinen halılar, ANADOLU SELÇUKLU döneminden günümüze kalanlardır. 1905'te, Loytved tarafından Konya *Alâeddin Camisi*'nde bulunan sekiz, 1929'da R.M.Riefstahl tarafından Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi*'nde bulunan üç halının bir bölümü İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'yle Konya, Mevlânâ Müzesi'nde sergilenmektedir. Anadolu Selçuklularının kalan halı örneklerine, 1935-36'da Mısır'da El-Fustat (Eski Kahire) kazıları sırasında da rastlanmıştır. Burada bulunan yedi halı, Stockholm'de sergilenmektedir. Selçuklu halılarına benzer Anadolu halı örnekleri, İtalya, Hollanda ve Almanya'da, RÖNESANS ressamlarının tablolarında da görülür. Örneğin, HOLBEIN (Genç) ve Venedikli LOTTO'nun resimlerinde betimledikleri 15. ve 17.yy Türk halıları, sanat tarihinde bu ressamların adlarıyla anılır. **A.Uğurlu**

Holbein halıları 15.-17.yy'lar arasında Uşak çevresinde üretilmiştir. Bezemelerine göre dört grup altında toplanır: Birinci grupta zeminin bütünü, eksenleri iki örge arasına gelecek biçimde, içinde dört kollu PALMET ve stilize LOTUS örgesinin bulunduğu baklava ve sekizgen dizileriyle dönüşümlü olarak doldurulmuştur. Zeminde genellikle mavi ve kırmızı egemendir. Bordür olarak yazı bantı kullanılmıştır. Lotto'nun resimlerinde de rastlandığından kimi kez "Lotto halıları" olarak anılan ikinci grup, birincinin bir çeşitlemesi gibidir. Kırmızı ya da lacivert üzerine sarıyla verilen geometrik örgelerin dış çizgileri yok edildiğinden daha yumuşak bir etki yaratır. Bu örneklerde baklava ve sekizgenlerin içi stilize RUMİ, palmet ve dişli üçgen yapraklarla doldurulmuştur. Üçüncü grupta zemin iki-dört sayıda iri karelerle doldurulmuştur. Geometrik ya da bitkisel örgelerle sınırlandırılan bu karelerin içine yıldız ve stilize bitki örgeleriyle dolu sekizgenler yerleştirilmiştir. Dördüncü grupta ise halının ortasında tek bir büyük kare, bu karenin altında ve üstünde de ikişer küçük kare bulunur. Karelerin içi gene sekizgenlerle doldurulmuştur. Kimi örneklerdeyse ortadaki büyük karenin yerine iki kare, bir sekizgen ya da sekiz kollu bir yıldız yerleştirilmiştir.

Lotto halıları genellikle kırmızı üzerine sarı madalyon dizilerinden oluşturulmuştur. 16.yy'dan başlayarak özellikle saray ve camiler için üretilen koyu kırmızı ya da lacivert zeminli Uşak halılarında da gene sekiz kollu yıldızla baklava örgesi kullanılmıştır. Kimilerinde bu iki örge dönüşümlü olarak zemini doldururken, kimilerinde ortaya, altında ve üstünde birer baklava bulunan büyük bir yıldız (madalyonlu Uşak) yerleştirilmiştir. Her iki türde de bu örgelerin arası zarif bitkisel KIVRIKDAL'larla doldurulmuştur. Bir grup Uşak halısı da beyaz zemin üzerine tersli yüzlü yerleştirilen iki stilize dişli yaprağın kuş örgesine benzemesinden ötürü "kuşlu Uşak halısı" olarak anılır. Uşak'ta üretim 18. ve 19.yy'larda ihracat amacıyla yapıldığından desenler de Avrupa beğenisi doğrultusunda değişme göstermiştir. Ayrıca Uşak'ta, ortada bir yıldız ve birinde kandil asılı çift mihraplı seccadeler üretilmiştir. 17.yy'da Erdel'deki (Transilvanya) kiliselerde kullanılan çift mihraplı Erdel ya da Siebenbürger halılarının kökeninde Uşak seccadeleri olduğu sanılmaktadır. 18.yy'da yaygın olan tek mihraplı Milas seccadelerinde mihrap yuvarlak değil, basamaklı sivri kemerlidir. En çok koyu kırmızı ya da kahverengi zemin üstüne sarının çeşitli tonları, açık kahverengi, krem ve siyah kullanılmıştır. Milas seccadelerinin bir başka özelliği de bordürlerinin çok geniş olmasıdır. 18.yy'a ait örnekler bulunmakla birlikte daha çok 19.yy'da Konya'nın Ladik ilçesinde yapılan seccadelerde ya basamaklı tek bir mihrap ya da ortadaki daha geniş olmak üzere ince sütunlarla taşınan üç mihrap bulunur. Bu ikinci tür genellikle "sütunlu Ladik" olarak bilinir. 19.yy'da üretilen Gördes halıları da iki sütunun taşıdığı basamaklı bir mihraba sahiptir. Öbür mihraplı halılardan farkı mihrabın altında ve üstünde birer geniş bezeme bandının bulunmasıdır. Mihrap bitkisel desenli iki dar bordür arasında yer alan geniş bir bordürle çevrelenmiştir. Yüzyılın sonlarında çift mihraplı örnekler de yapılmıştır. Bir başka mihraplı halı, Kula halısıdır. 19. ve 20.yy'da yapılan bu örneklerde alçak kemerli ve düz kenarlı bir mihrap kullanılmış; kenardaki ince sütunlar kimi örnekte geniş birer bordür olarak verilmiştir. "Mezarlık Kula" olarak anılan bir türünde mihrap içinde manzara işlenmiştir. Çoğunluğu 19. ve 20.yy'larda üretilen Bergama halıları Holbein halılarının üçüncü ve dördüncü grubunun bir çeşitlemesi gibidir. Orta Anadolu'da Kırşehir (Mucur), Konya (Karaman), Kayseri (Bünyan) ve Sivas önemli halı üretim merkezleridir. İstanbul yakınlarında Hereke'de 1883'te kurulan fabrikada günümüzde de İran, Memlûk ve Anadolu halılarının taklitlerinin yanı sıra Avrupa beğenisine uygun örnekler üretilmektedir.

***İran:*** 15.yy ortalarına kadar yapılan İRAN halılarında daha çok sekizgen, yıldız, haç ve örgü bantları gibi geometrik örgeler yaygınken, yüzyılın ikinci yarısında TİMURLU döneminin (1370-1506) sonlarında girift bezeme ve bitkisel örgeler de BEZEME programına girmeye başlamış; SAFEVİ dönemindeyse (1502-1736) halı sanatı da bütün öbür sanat dalları gibi büyük atılım içine girmiştir. Erdebil, Tebriz, Kaşan daha sonra da Semerkand'da açılan büyük atölyeler öncelikli olarak saray için

üretmiştir. Bu dönemde KİTAP BEZEME sanatının halı desenleri üzerinde önemli etkileri olmuştur. Halı desenlerindeki bu değişimin en tipik örneği, ortada yıldız biçimli bir madalyonun bulunduğu "madalyonlu halılar"dır. Bu örneklerde ortadaki madalyonun 1/4 dilimleri halının dört köşesine yerleştirilmiş ve zemin girift bir bitkisel bezemeyle ya da av sahneleriyle doldurulmuştur. Örgelerin yinelenmesine dayanmayan, köşeliklerin çerçeve işlevi gördüğü kendi içinde bitmiş bir kompozisyon sunan bu örnekler, önce Kuzeybatı İran'da yapılmış, ama kısa bir süre içinde Orta ve Güney İran'a da yayılmıştır. Bu tür bitmiş bir kompozisyon düzeninde dönemin CİLT kapaklarıyla TEZHİP'li sayfalarındaki bezeme düzeninin etkileri büyüktür. Ancak bu tür düzenlemelere 14.yy ÇİNİ'lerinde de rastlanmaktadır. Bu türün en önemli iki örneği, 1539 tarihli *Erdebil Halısı*'yla (Victoria ve Albert Müz., Londra), 1542/43 tarihli, üstünde av sahnesi betimlenmiş *Milano Halısı*'dır (Poldi Pezzoli Müz.). Tebriz'de üretildiği varsayılan bu halıların zeminlerinde betimlenen bitkiler, hayvanlar ve manzara büyük ölçüde dönemin MİNYATÜR'lerini anımsatır. Kâşan'da özellikle saray için üretilen değerli ipek halıların bir bölümü bütünüyle bitkisel desenli (16.yy'ın 2.yarısı, 17.yy başı) olmakla birlikte madalyonlu kompozisyon düzeninin çeşitlemelerinin uygulandığı örnekler de vardır. Orta İran'da madalyonlu düzen daha esnek uygulanarak serbest ve zengin bir zemin bezemesiyle birleştirilmiş, Kuzeybatı İran'daysa köşelikli merkezî madalyonlu düzenin yanı sıra madalyonun yinelenmesiyle yıldız-çini desenlerini anımsatan bir zemin anlayışı da gündeme gelmiştir. Bu düzen daha sonra yıldız kartuşlu zemine dönüşmüş; kimi kez zemin bütünüyle yinelenen kartuşlarla doldurulmuş, kimi kez de merkezî madalyon korunarak zemin kartuşlardan oluşturulmuştur. Madalyonlu düzen Güney İran'da da uygulanmıştır. "Portekiz halıları" olarak anılan bu grupta, ortada testere dişli içi dolu, neredeyse bütün zemini kaplayan büyük bir madalyon, köşelerde de yelkenliler bulunmaktadır. Aynı dönemde gene Doğu İran'da üretilen Herat halılarındaysa merkezden çıkarak yayılan kıvrıkdalların varlığına karşın kompozisyonun merkezi vurgulanacak biçimde özel bir örge kullanılmamıştır. İran halıları arasında "bahçe halılar" olarak anılan Kuzey İran örneklerinde zemin dikdörtgen çiçek tarhlarına ayrılmış, bunlar kuş bakışı betimlenirken, tek tek işlenen ağaçlar, bitkiler ve hayvanlar da yandan verilmiştir. 17.yy bitkisel desenli Herat halılarında kıvrıkdal ve asma filizi örgesi giderek azalmış; yüzyılın ortalarına doğru palmetlerle mızrak benzeri büyük yapraklar öne çıkarak arkaplandaki kıvrıkdal desenine egemen olmuştur. 17.yy'ın sonlarında Güney İran'daki Kirman'da üretilen "vazolu halılar"da zemini dolduran ve asma filizinin kıvrımlandırılmasıyla oluşturulan sivri uçlu baklavaların içinde çiçek ya da vazo örgesi bulunur. 16.yy'da geliştirilen, ama 17.yy'da yaygınlaşan altın ve gümüşlü ipek "Polonya halıları", I.Şah Abbas döneminde (1588-1629) Isfahan'da üretilmiştir. Bu örneklerde sürekli kartuş desenlerinin yanı sıra madalyon ve basit asma dalı bezemelere de rastlanır. 18.yy'da Safevi hanedanının yıkılmasıyla saray atölyeleri kapanmaya başlamıştır. 18.yy sonlarında İran'da genellikle klasik örneklerin taklitleri yapılmıştır. Tebriz, Meşhed ve ipek Kâşan halıları madalyonlu şemayı, Kirman halıları doğalcı çiçek ve manzaraları, Herat halılarıysa bir rozet çevresinde iri çiçekleri benimsemiştir.

15.yy'dan başlayarak Kafkasya'da üretilen halılar stilize hayvan örgeleriyle tanınır. 18.yy'a gelindiğinde hayvan örgesi azalmış ve tanınmaz biçimde stilize edilmiştir. En son hayvan örgesi olan ejderhanın da bezeme programından çıkmasından sonra, stilizasyon sonucunda ortaya çıkan geometrik örgeler egemen olmuştur.

***Mısır ve Asya:*** MISIR'da özellikle MEMLÜK döneminde (1250-1517) Kahire'de üretilen halılarda geometrik örgeler egemendir. Çoğunda merkezde çeşitli örgelerden oluşan karmaşık yıldız, sekizgen ya da çokgen büyük bir madalyon bulunur. Genelde Anadolu etkileri yansıtan ve koyu kırmızı zemin üzerine mavi, beyaz, bazan da sarıyla verimiş çeşitli küçük geometrik örgelerden oluşturulan Türkistan halıları, Teke, Yomut, Ersarı ve Salor gibi, bunları dokuyan aşiretlerin adlarıyla anılır. Bu halılara toplu olarak "Buhara halısı" adı da verilmektedir. Günümüzde bu halılar Doğu İran, Afganistan ve Pakistan'da üretilmektedir. Yer yaygılarının yanı sıra heybe ve kapı halıları da yaygındır. Çin Türkistanı'nda üretilen ipek halılarda İran kaynaklı bitkisel örgelerle Çin bulutları kullanılmıştır. Kaşgar (b.Kashi), Hotan (b.Hetian) ve Yarkent'te (b.Shache) dokunan, ama "Semerkand halısı" olarak anılan örneklerde zemin, kareyi anımsatan ve dış çizgileri MEANDR ya da benzeri geometrik bordürlerle çevrili madalyonlardan oluşur. Çin bulutu da yaygın kullanılan bir örgedir. Yörede üretilen ikinci bir tür halı ise beş çiçekten oluşan baklava örgesine yer verildiği için "beş çiçek halısı" adıyla anılır. HİNDİSTAN'da halıcılığın en yaygın olduğu dönem 16. ve 17.yy'lardır. Hint-Türk imparatorlarının sarayları için üretilen bu ipek halılar Güney ve Doğu İran etkisinde olmakla birlikte, betimlenen resimsel av sahnelerinde Hint etkileri de görülür. Daha sonraki örneklerde de dokuma desenlerini anımsatan yinelenen örgelere rastlanır. Pamuk ipliği çözgü üzerine Sine düğümüyle dokunan havlı, kabarık ÇİN halıları, Anadolu ya da İran halılarından çok farklıdır. Çoğu mavi ve sarının tonlarından oluşan uçuk renklerdeki bu halılarda Çin sanatına özgü örgelerle Taocu ya da BUDACI simgelere yer verilmiştir. Çin'de üretilip bir direk çevresine asılan bazı halılarda da, dokumanın iki ucu biraraya geldiğinde birbirini tamamlayan ejderha vbg figürler işlenmiştir.

***Avrupa:*** Batı'da halıcılık en erken İSPANYA'da görülür. İlk kez 13.yy'da dokunduğuna ilişkin yazılı kaynaklar bulunmasına karşın, günümüze ulaşan en eski İspanyol halıları 15.yy'a tarihlenir. Bu ilk halılar genellikle aile armaları ya da Hıristiyan AMBLEM'lerinin yinelenmesiyle oluşturulan "mezar halıları"dır. 16.yy'da dokunan halılardaysa asma dalı, nar ve GROTESK örgeler gibi dönemin dokumalarında rastlanan örgeler kullanılmıştır. Bunlarda İslam halılarının etkileri de sezilir. En önemli halıcılık merkezleri Almeria, Cuenca ve Alcaraz'dır. FRANSA'da halı üretimi 17. ve 18.yy'larda Doğu teknikleri doğrultusunda gelişmiştir. 17.yy'ın başlarında bu tekniği ilk uygulayanlar Jean Fortier ile Pierre Dupont'dur. Dupont'a Louvre Sarayı'nda, öğrencisi Simon Lourdet'ye de Chaillot'taki Savonnerie Düşkünlerevi'nde atölye verilmiş; Dupont'un atölyesi 1672'de Savonnerie'ye taşınmıştır. Savonnerie 17.yy'da saray için çok sayıda halı üretmiştir. Fransız Devrimi sırasında üretim azalmış; 1826'da da Savonnerie, DUVAR HALISI üretimiyle tanınan Gobelins Fabrikası'na taşınmıştır. Fransa'da halıcılık dönemin İÇ MİMARLIK ve MOBİLYA anlayışıyla koşut olarak gelişmiş, XIV. Louis'nin (hd.1643-1715) *Louvre Sarayı*'ndaki *Büyük Galeri* için ısmarladığı halının tasarımını C.LEBRUN yapmıştır. Bu örneklerin çoğu, koyuldukları mekânın tavan bezemelerinin kopyası gibidir. 18.yy'da halı bezemelerinde resimsel konular



HALİL PAŞA, *Mısır'dan Nil Kıyısı*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 45x63 cm.

ve sahnelerle çiçekler, hatta portreler yaygınlaşmış; Savonnerie halıları Lebrun'ün ağır bezemelerini bırakıp daha hafif desenlere geçmiş; 19.yy başında Napoléon dönemindeyse antik örgeler yaygınlık kazanmıştır. İNGİLTERE'de en erken halı örnekleri 16.yy'ın ikinci yarısına tarihlenir. Bunların bir bölümü Anadolu örneklerinin kopyaları olmakla birlikte, bütünüyle Avrupa türünde dokunanlar da vardır. Halı dokumacılığı 17.yy sonlarına doğru gerilemiş, ama 18.yy ortalarında Fransa'dan gelen göçmen ustalarca yeniden canlandırılmıştır. Peter Parisot'ın Fulham'daki, Passavant'ın da Exeter'deki atölyelerini Thomas Moore'un (etk.1775) Moorfields'daki, Thomas Whitty'nin (etk.1780-90) Axminster'daki atölyeleri izlemiş; buralarda dokunan halılar da Fransa'da olduğu gibi iç mekân düzenlemeleriyle paralel gelişmiştir. 19.yy'ın ilk çeyreğinde makine halısının üretilmesiyle unutulan el dokumacılığı, yüzyıl içinde W.MORRIS tarafından yeniden canlandırılmıştır.

0214, 0217, 0369, 0511, 0517, 1107, 1108, 3034.

*Z.Rona*

HALİFE ABDÜLMECİD = **ABDÜLMECİD** (Halife)

## HALİKARNASSOS

KARİA bölgesinin en önemli kıyı kentlerinden biri ve Antik Çağ'ın önemli bir kültür merkezi olan Halikarnassos (b.Bodrum) Muğla ili sınırları içindedir. Kentin MÖ 11.yy'da Karialılar tarafından kurulduğu ve 10.yy'da Dorlar'ın eline geçtiği bilinmektedir. Dorlar'ın Heksapolis Birliği adını verdikleri altı kentten biri olmuştur. Anadolu'da KNİDOS, Kos ve Lindos, Rodos'ta Kamiros ve İalysos kentlerinden oluşan birlikten daha sonra ayrılan Halikarnassos, MÖ 6.yy'dan başlayarak 4.yy başlarına değin Lydialılar'ın (→LYDİA) ve Persler'in (→İRAN) yönetiminde kalmış, bu dönemde Helen kültürünün etki alanına girmiştir. Ünlü tarihçi Herodotos (MÖ 5.yy) bu kentte yetişmiştir. MÖ 440 tarihli bir yazıt, kentin "Salmakis" ve "Zefirion" adlı iki bölümden oluştuğunu ve koyun iki ucunda yer alan bu birimlerden ilkinde Karialılar'ın, ikincisindeyse Yunanistan'dan gelen halkın yaşadığını anlatmaktadır. Zamanla bu iki unsur kaynaşmış ve tek bir kent oluşmuştur. Karia satrabı II.Mausolos döneminde (MÖ 377-353) başkent, MYLASA'dan Halikarnassos'a taşınmış, bu durum kentin daha da gelişmesine yol açmıştır. DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan *Mausoleum (Maussolleion)* MÖ 350'de Mausolos'un eşi ve kızkardeşi II.Artemisia tarafından yaptırılmıştır. MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) tarafından uzun bir kuşatmadan sonra ele geçirilen kent yakılıp yıkılmış, MÖ 3.yy'da bir süre MISIR egemenliğinde kaldıktan sonra MÖ 192'de ROMA'nın etki alanına girmiştir. BEYLİKLER DÖNEMİ'nde Menteşeoğulları tarafından yönetilen kent 15.yy'da da Rodoslu St.Jean Şövalyeleri'ne üs olmuş, ünlü *Bodrum Kalesi* bu dönemde inşa edilmiştir. Yapımında, 1402'deki depremde yıkılan *Mausoleum*'un ve öbür antik yapıların malzemesi kullanılarak Saint Peterium (Petrum) adına gerçekleştirilen kale bugünkü Bodrum'a adını vermiştir. Yapı günümüzde arkeoloji müzesi olarak kullanılmaktadır.

Kentin uzun ve yoğun bir yerleşim görmüş olması antik kent mimarisine ilişkin verilerin günümüze kalmasını engellemiştir. Mausolos döneminde 4m'ye kadar genişletilmiş olan surlar, kıyıdan başlayarak kentin arkasındaki tepelerden geçmekte ve yeniden denize kavuşmaktadır. Tümüyle yok olan kıyı surları dışında, batıda *Mindos Kapısı* ve iki suruyla yer yer sur kalıntıları oldukça sağlamdır. Doğuda kentin ana girişlerinden olan *Mylasa Kapısı*'nın yeriyse bilinmemektedir. MÖ 1.yy'da yaşamış olan Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, Halikarnassos'u bir YUNAN tiyatrosunun kavisli biçimine benzetir. Koyun etrafını çevreleyen kentin ortasından, bir TİYATRO *diazoma*'sını (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) anımsatan geniş bir cadde geçmekteydi. *Mausoleum*, kentin bugün Tepecik Mahallesi denilen merkezinde ve bu cadde üzerinde bulunmaktaydı. Kentin sağ ucunda *Aphrodite ve Hermes Tapınağı*'yla *Salmakis Çeşmesi*; sol ucundaysa *Mausolos Sarayı*'yla sarayın yanında gizli liman vardı. Bu yapılara ait kalıntılar, modern kent dokusu altında kalmıştır.

Halikarnassos'a asıl ününü sağlayan ve yklş.1500 yıl boyunca tüm görkemiyle ayakta duran *Mausoleum*, 60x80m'lik basamaklı bir taban üstünde İon üslubunda (→DÜZEN) 36 sütunun taşıdığı 21 basamaklı piramidal bir çatıyla örtülü, yklş.41m yükseklikte bir anıttı. Antik kaynaklar, yapının mimarlarının PYTHEOS ve SATYROS olduğunu ve kabartmalarının da dönemin dört ünlü heykelcisi (SKOPAS, BRYAKSİS, LEOKHARES, TİMETHEOS) tarafından yapıldığını belirtmektedir. Amazonlar'ın savaşını gösteren bu kabartmalardan birkaçı *Bodrum Kalesi* duvarları içinde bulunarak 1846'da İngiliz elçisi Lord Stradford tarafından British Museum'a götürülmüştür. 1856-57'de bir başka İngiliz araştırmacı Sir Charles Thomas Newton'sa *Mausoleum*'un yerini saptayarak ilk kazıları gerçekleştirmiş, Amazonlar frizine ait pek çok parçayla Satrap Mausolos ve karısı Artemisia'ya ait olduğu varsayılan heykelleri ve anıtın hangi bölümünde durduğu bilinemeyen aslan, köpek ve pars heykellerini yine British Museum'a götürmüştür. Daha sonra kale taşları arasında bulunan tek bir friz parçası bugün Bodrum Müzesi'nde sergilenmektedir. 1966'da Danimarkalı arkeolog Kristian Jeppesen ve ekibi tarafından başlatılan bilimsel kazılar anıta ilişkin yeni bulgular ortaya koymuştur. Bu Helenistik anıtın daha eski dönemlere ait kral mezarlarını koruyarak, onlar üstüne inşa edildiği ve yklş. 242x105.5m'lik mermerden bir duvarla (PERİBOLOS) çevrelendiği açığa çıkmıştır. Basamaklı anıt tabanının altında 8x9m boyutlarında bir mezar odası ve çevresinde galeriler bulunmuş, ayrıca 11 basamakla eski kral mezarlarına giden bir yol da ortaya çıkarılmıştır.

Bugün Göktepe olarak adlandırılan tepede bulunan kent *akropolis*'inin güneydoğusunda Helenistik Dönem'e tarihlenen *Tiyatro* yer alır. *Tiyatro*'nun kazı ve onarım çalışmaları EÜ'den Ümit Serdaroğlu tarafından sürdürülmüştür. *Ares Tapınağı*'nın da bu tepede olduğu sanılmakla birlikte kesin yeri bilinmemektedir. Tepenin eteklerinde kayalara oyulmuş mezarlar görülür.

0034, 0055, 0362.

*F.Ertuğ Yaraş*

**HALİL PAŞA** (1852, İstanbul-1939, İstanbul)
Türk ressam.

Hoca ALİ RIZA'yla birlikte üçüncü asker ressamlar kuşağından olan ve kendinden önceki kuşaklar ile Türk İzlenimcileri kuşağı (→1914 KUŞAĞI) arasında bir köprü oluşturan Halil Paşa'nın MANZARA'ları, çağdaş Türk resminin gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir.

Halil Paşa 1860'ta Mühendishane-i Berri-i Hümayun'a girmiş, 1873'te mezun olmuş ve sarayda kendisine verilen bir atölyede çalışmaya başlamıştır. Bir süre askeri liselerde de resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1880'de resim öğrenimi için padişah tarafından Paris'e gönderilmiştir. Burada sekiz yıl kadar GÉRÔME'un ve Gustave Courtois'nın (1853-1924)

atölyelerinde çalışmış, çıplak figür ve portreler yapmıştır. Sanatçının bu dönem yapıtlarında İZLENİMCİLİK anlayışı sezilmekle birlikte GERÇEKÇİLİK daha egemendir. *Madam X Portresi* (1889) bu döneminin tipik bir ürünüdür ve 1889'da Fransız Sanatçıları Salonu'nda *(Salon des Artistes Français)* Bronz Madalya'yla ödüllendirilmiştir. Figür ve portre çalışmalarını İstanbul'a döndükten sonra da sürdüren Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* (1894, İRHM) adlı yapıtı İstanbul'daki yüksek tabakanın yaşantısını yansıtır. Uzanmış pembe giysili kadın figürünün düzenleniş biçimi, anatomik özellikleri gizlemesine karşın, Batı'da gelenekselleşmiş ÇIPLAK figür resminin bir uzantısı gibidir.

1888'de Mekteb-i Tibbiye-i Şahane'ye resim öğretmeni olarak atanan Halil Paşa bu görevini 12 yıl sürdürmüş, 1905'te Umumi Müze müdür yardımcılığına, 1906'da paşa rütbesiyle Mekteb-i Harbiye'ye resim öğretmenliğine getirilmiş, 1908'de emekliye ayrılmış, 1917-18'de de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) müdürlük yapmıştır. Bu görevi sırasında 1914'ten sonra Türkiye'ye dönen Türk İzlenimci ressamlarını okulun öğretim kadrosuna almıştır. Halil Paşa, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın 1917'de açtığı Şişli Atölyesi'nde çalışmamakla birlikte 1918 Viyana ve Berlin sergisine *Çengelköy* (1913) adlı resmini vermiştir.

1888'den sonra yaptığı manzaralarda Türk İzlenimcileri'nin öncüsü sayılan Halil Paşa'nın bu resimleri Fransız İzlenimci sanatına yerel bir yorum getiren erken çalışmalara örnek olabilir. Çoğunlukla Boğaziçi kıyılarını ve yalıları işlediği tuvallerinde buğulu ve sıcak renkler kullanmış ve Türk resminde ilk kez ışık sorununu irdeleyen sanatçı olmuştur. Denizin ve havanın ışık ve renk değişimlerini İzlenimciler'i anımsatan ancak bir açıdan Gerçekçilik'le de bağdaşan bir uygulama içinde betimlemiştir. Yaşamının son yıllarında bir süre Abbas Hilmi Paşa'nın konuğu olarak Mısır'da bulunan sanatçının *Mısır'dan Peyzaj* (1923) ve *Mısır'dan* (1931) gibi resimlerinde de İzlenimci manzara anlayışını sürdürdüğü görülür. Halil Paşa'nın *Vazoda Pembe Güller* (1895) ve *Natürmort* (1900, İRHM) gibi ölüdoğaları ile *Miralay Nabit Sami Efendi* (1889), *Bestekâr Ali Rıfat Çağatay* (1905) ve *Keçecizade Reşat Fuat Bey* (1913) gibi portre çalışmaları da bulunmaktadır. Mısır'dan dönüşünde Çengelköy'deki yalısına çekilmiş ve resim çalışmalarını burada sürdürmüştür.

2996, 3302. **S.Tansuğ**, *ZR*

**HALİT NACİ** (1875, İstanbul-1927, İstanbul)
Türk ressam.
Mekteb-i Bahriye'deki öğrenimi sırasında yaptığı karakalem II.Abdülhamid portresiyle dikkat çekmiş ve bu yeteneğinden ötürü askeri öğrenci olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) öğrenime başlamıştır. Halit Naci, 1893'te bu okulu bitirdikten sonra Sèvres porselenlerini incelemek üzere Fransa'ya gönderilmiş, 1897'de geri döndükten sonra Yıldız Porselen Fabrikası'na başressam olarak atanmıştır. Bu görevi sırasında çok sayıda PORSELEN'in bezenmesinde çalışan Halit Naci ayrıca, *Revan Seferi* ve *Kanije Kuşatması* gibi Osmanlı tarihine ait önemli olayları konu aldığı büyük tuvaller ve padişah PORTRE'leriyle de ün kazanmıştır. Binbaşılıktan 1906'da emekli olan sanatçının 1914'te yeniden göreve gelerek Harbiye Nezareti'nin basımevi ressamlığını üstlendiği, sonraları resim öğretmenliğinin yanı sıra dergi ressamı olarak çalıştığı bilinmektedir.

1798. **S.Tansuğ**

## HALK YAPI SANATI

Halkın kendi olanakları, koşulları içinde, gereksinimlerine doğrudan karşılık arayarak, kültür birikimine ve gelenek çizgisine doğaçtan eklenerek, katılımlı bir yolla gerçekleştirilen yapılar halk yapı sanatının ürünleridir. Bu tür yapıları mimarlık ürünü sayarak, sınıflandırmada onlara da bir yer ayırıp ad bulma çabaları yenidir. Yayınlarda, vernaküler mimarlık, yerli mimari, *indigène* mimari, kırsal mimarlık, yöresel mimarlık, spontane mimarlık, halk mimarlığı, ilkel mimari, mimarsız mimarlık, yöre mimarisi, halk yapıları gibi, çok değişik adlarla karşılaşılmaktadır.

Vernaküler, Fransızca *vernaculaire* sözcüğünün Türkçe okunuşudur. Sözlük karşılığı "yerli, ülkeye özgü olan"dır. "Vernaküler mimarlık" deyiminin karşılığı "yerli mimarlık"tır ve bu alana girmeyen öteki yapıların yerli olmadığını düşündürmektedir. *Indigène* sözcüğü de Fransızca'dır ve karşılığı "yerli"dir. "Şimdilik" koşuluyla kullanılan "yöresel mimarlık" ya da "yöre mimarlığı" deyimleri de gerçekte, *vernaculaire* sözcüğünü karşılamak için kullanılmaktadır. Ancak yöre sözcüğünün ilk ya da öncelikli anlamı bir yerin "çevresi, havalisi, dolayı"dır. "Kırsal mimari" deyimi ise söz konusu yapıları kapsayamamaktadır; çünkü, bu alana sokulan yapıların büyük çoğunluğu kırsal değildir. "Spontane mimarlık" deyimindeki spontane sözcüğü, mimarlık kavramıyla ters düşmekte; "ilkel mimari" deyimiyse bu tür yapıların özüne uymamaktadır. Çünkü bu tür yapılar oluştukları yerin, yörenin, kültürün baştan bugüne kadar oluşmuş birikiminin ve gelenek çizgisinin üzerine otururlar. Gerçekte görecelilik taşıyan "ilkellik" kavramı, bu tür yapılar için belirleyici bir ölçüt olamamaktadır. "Mimarsız mimarlık" deyimininse, örneğin Göreme peri bacaları gibi çok başka türden, genellikle doğal oluşumlar için kullanılması doğrudur. Oysa bu alana giren yapıların, sözcüğe bugün yüklenen anlamda olmasa da, kendilerine ve çağlarına göre mimarları vardır. Bu ustalar yapıtlarının üzerine imzalarını atmışlardır (→ANONİM MİMARLIK). "Halk yapıları" ya da "halk mimarlığı" deyimleriyse "halk yapı sanatı" deyimi içinde daha açık ve anlaşılır biçimde toplanabilmektedir. "Halk" sözcüğü, daha bağlayıcı olan aşamalara varmamış, bir "yer"de oturan, ortak koşullarla, çıkarlarla, etkilerle birbirine bağlı olan bir topluluğu tanımlar. Bu alana giren yapıların halk yapı sanatının ürünleri olduğu göz önüne alınarak "halk yapı sanatı" deyiminde birleşilmesinde yarar vardır. Halk yapı sanatının ürünleri kolektif bir olayın sonucudur; halk kültürünü doğrudan yansıtır; katkılara, alıp-vermeye, çeşitlemeye açıktır; doğrudan yaşamdan kaynaklanır, yaşamla birlikte yürüyüp yaşamın canlılığını taşır. Bu nedenle, bütünüyle kapsadığı yaşamın da gerçekçi yansıtıcısıdır.

Bugünkü kamu yapıları, apartmanlaşma örneğinde görüldüğü gibi halkın kültürünü yansıtmaktan çoğunlukla uzaktır. Halkın koşulları dışındaki olanaklarla, çoğu kez onun düşüncesi alınmadan gerçekleştirilir. Oysa halk yapı sanatı ürünleri, halkın yaşama biçimini, kültürünü doğrudan yansıtır ve "katılım"la oluşurlar. Ev yaptıracak kişi, örneğin Antalya'da bir çuval zahireyi armağan yollayarak, ustaya bir işi olduğunu duyurur. Usta da istekliyse, işverenin tüm gereksinimlerini, olanaklarını, yeri tanır. Çoğu kez doğrudan yere çizerek, var olan örnekleri birlikte görüp karşılıklı ne demek istediklerini 1:1 ölçek üzerinden anlayarak, bir anlamda tasarım işini birlikte yaparlar. Usta işine göre, götürü ya da yevmiyeyle çalışır. Yapımda çalışanların arasına işverenin kendisi ya da ailesinden kişiler de

karışabilir. Kısacası yapımda da katılım söz konusudur.

Ustalar, çırak-usta ilişkisi içinde yetişir. Duvarcılık ya da dülgerlik gibi uzmanlaştıkları alanlar vardır. Ancak, ahşap üstüne boyayla süslemeden dülgerliğe, tüm işlerin üstesinden gelenler de vardır. İşin baştan sona tümünü üstlenenler olduğu gibi, işin bir ana bölümünü, örneğin duvarcılığını ya da dülgerliğini üstlenerek, öteki işler için gerektikçe başka ustalar bulanlar da olur. Ustalar kendi yaşadıkları yerde ve yöresinde ünlüdürler. İşlerinin üstüne "kitabeyle" adlarını koyarlar. Belli bir yerde yetişip, işe göre başka yerlerde de çalışanlar vardır. Özellikle bir ustayı besleyemeyecek ölçüde küçük yerleşmelerdeki işler çoğu kez bu gezici ustalarca yapılır. Kısacası, sanıldığı gibi, bunlar anonim (adsız) değildirler. Adları, sanları belli, çoğu kez "iddia"lı kişilerdir.

Halk yapı sanatı ürünlerinin oluşmasında, bugünkü gibi kağıt üstüne yazılı çizili imar kuralları gerekmemiştir. İnsanlar sorunlarını "konuşa konuşa" çözmüşlerdir. "Komşunun içine bakmamak" en önemli saygı kuralıdır. Saygısızlık olaylarına o yörenin "yaşlılar kurulu" el koyar ve bu kurulun kararları uygulanır. Yaşadıkları mahalleye sahip çıkanlar, fiziksel çevreleri için kararları kendileri vermişler ve bu kararlara da saygılı olmuşlardır. Günümüzde kimi yörelerde fiziksel çevrenin bozulmasının en büyük etkenlerinden biri, bu ilkelerden vazgeçilmiş olmasıdır. İnsanların oturdukları yere yabancılaşmaları, çevrelerine sahip çıkmamaları sonucunu getirmektedir. Bu da o yeri, insanca koşulların geçerli olacağı bir çevre yerine, "sosyal maliyet"lerin hiç göz önüne alınmadığı, çıkarcıların kolay at oynattıkları bir alana dönüştürmektedir.

Halk yapı sanatı ürünleri, yukarıda anlatılanların doğal sonucu olarak yaşama, çevreye, oluştukları yere-yöreye saygılı ve uyumludurlar; ayrıca, yapıldıkları dönemle de çağdaştırlar. Bir önceki döneme ya da geçmişin herhangi bir dönemine öykünmezler. Çağdaş insanın çağdaş gereksinimlerini karşılamak için yapılmışlardır. İçinde oturacak kişinin özellikleri, uğraşı, çözümü doğrudan etkiler. Bu yapıların en önemli özelliklerinden biri de iklime, doğaya uygunluklarıdır. Yazlık, kışlık evler birbirinden ayrılmadığı durumlarda, tek ev yaz-kış düşünülerek çözümlenmiş, yazlık kışlık bölümler belirlenmiş, ona göre ölçülendirilmiş; doğru yönlendirme, doğru gereç seçimiyle boşuna yakıt ve yapay ışık kullanımı önlenmiştir. Ayrıca, bu yapılar dıştan görünüşe göre değil içteki yaşama biçimine, işleve göre çözümlenir. Bu, yalnızca işleve göre oluşurlar demek değildir. Ancak çözüme içten, yaşama biçiminden başlamakla, önce onu çözmekle, her türlü süslemelerine karşın biçimciliğe düşmekten kurtulmuşlardır. İçleriyle dışları tam uyuşurluk içindedir. Halk yapı sanatı oluştuğu yerde, ulaşılabildiği en ileri teknolojiyi ve gereci kullanır. Ahşabın az, taşın çok olduğu yörede yapı taştan yapılır ya da tersi söz konusudur. Örneğin, Türkiye'nin yağış ya da buna bağlı olan orman haritasıyla, taş-ahşap, ahşap-taş karışımı yapım yöntemleri haritası birbiriyle çakışır. Gerece saygı, yapım yöntemine açıklık getirmiştir. Neyin taşıyıcı neyin taşınan olduğu apaçık görülür.

Halk yapı sanatı ürünleri, yapım yöntemlerinde olduğu kadar kullanımda da esneklik taşır. Örneğin, bir EV, aileyle birlikte büyüyüp küçülebilir. Akılcı ve gerçekçi olan bu yapıtların, belki de en önemli özelliklerinden biri "tutumluluk"larıdır. Bu, yalnızca gereci tutumlu kullanmalarında değil, yapı programlarını, ortak kullanımları sağlayarak, yaşama biçimi düzeyini düşürmeden, harcamaları en alt düzeyde tutabilmelerindedir. Örneğin, bir konut yapısında odalar, içinde bir çekirdek ailenin yaşayabildiği evlerdir. Her birinde yunmalık, yüklük, fincanlık, ocak, odunluk, depolar ve sergen vardır (→ODA). Bu odaların dışındaki her şey üç-dört çekirdek ailenin ortak kullanımındadır. Örneğin HAYAT (ya da SOFA) böyle bir plan öğesidir. Burada birlikte yenilir, içilir, oturulur. Bu nedenle iki, üç, dört aile için bir mutfak, bir kiler, bir hamam vardır.

Bütün bu özellikleri halk yapı sanatının ilkelerini de oluşturmaktadır. Bu ilkeler yaşama biçimi ve kültüründen aynı olduğu yerlerde eş sonuçlar vermiştir. Örneğin, OSMANLI yaşama kültüründen iyiden iyiye belirginleştiği 19.yy'da, Tokat evi ile Yugoslavya'daki Ohri evi aynı ölçümlerle, giderek aynı ayrıntılarla yapılmıştır. Yerleşimin değişik oluşu, bu ilkelerin biri-ikisi ölçüsünce oluşumlarını etkilemişse de, Osmanlı yaşama kültüründen geçerli olduğu tüm BALKANLAR'da, Adalar'da ve Anadolu'da ilkelerin "aynı" oluşu bugüne kalabilmiş örneklerden hemen görülebilmektedir. Özellikle bu ilkelerin, günümüzün konut uygulamalarına, giderek mimarlığına ışık tutacak insancıllıkta oluşları, gelecek kuşaklara mimarlık kalıtının (miras) tanıklarını gösterebilmek isteği, onlara ilginin artmasına, koruma kararları alınmasına neden olmuştur (→ONARIM VE KORUMA). Ancak yeterli bilinç düzeyine erişemedikleri için bu ilgi ve önlemlerin ana amacını anlamayarak karşı çıkanlar bulunduğu gibi, yanlış değerlendirerek nostaljiye düşenler, halk yapı sanatı ürünlerini tıpkı kopyaya kalkışanlar da bulunmaktadır. Oysa bu kopyacılık, onların, doğrudan kullanıcının yaşama biçiminden yola çıkma, çağdaşlık vb kimi temel ilkeleriyle açıkça çelişmektedir. ***C.Bektaş***

**HALKÂRİ** (Ar.*bal:* altınla süsleme, Far.*kâri:* işe ait'ten)

Altınla yapılan BEZEME. "Halkâr" olarak da bilinen bu sözcük, halk arasında "helkâr", "herkâr" biçiminde de kullanılır. Çoğunlukla güzel yazı levhalarıyla MİNYATÜR'lerin çevresini, şiirleri içeren divanlarda sayfa kenarlarını, bazan da kitapların dışını bezemede kullanılan halkâri'nin yapılışında üç ana işlem uygulanır: **1)** Bezenecek yere uygun bir desenin hazırlanması; **2)** Kullanılacak altının ezilmesi; **3)** Altınlama (halkâri) işlemi. Desenin hazırlanmasında önce bezenecek yere uygun bir desenin taslağı yapılır. Gerekli düzeltmelerden sonra bu desen saydam ve sert dokulu bir kağıt üstüne temiz olarak çizilir ve örgelerin dış çizgilerinde iğneyle delikler açılır. Kimi zaman bu ana desenin altına bir kağıt daha koyularak desen çoğaltılır ve ana desen saklanarak örneği çıkarılan alt kalıp kullanılır. İğneyle delinen örnek, halkâri'nin yapılacağı kağıdın üstüne yerleştirilir ve içinde söğüt kömürü tozu bulunan küçük bir torba desenin üstüne hafifçe bastırılarak dolaştırılır. Bu işlem sonucunda desen alttaki kağıda küçük noktacıklar halinde geçer. "Desen silkme işlemi" denen bu uygulamadan sonra kalıp hafifçe kaldırılır ve alt kağıda noktalar halinde geçmiş olan desen ince bir kurşun kalemle hafifçe çizilir. Altın VARAK eskiden altın levhanın deri içinde dövülerek inceltilmesiyle elde edilirken bugün artık hazır desteler halinde satılmaktadır. Kullanılacak miktarda altın varak, yuvarlak ve beyaz bir çini tabakta Arap zamkı ya da süzme balla karıştırılarak orta parmakla iyice ezilir. Zamkı gidermek için tabağa bol miktarda su konur ve bir fırçayla altının suya karışması sağlanır. Daha sonra altın tabağın dibine çökünce, zamklı su yavaşça dökülür. Bu yolla eritilen altına, kağıda kolayca sü-

rülmesi ya da yapışması için jelatinli su eklenir ve altın kullanıma hazır duruma getirilir. Altınlama işinde çeşitli incelikte samur fırçalar kullanılır. Desendeki yaprak ve çiçeklerin, varsa ağaçların ortasına sulu, çevresine de bir dış çizgi oluşturacak biçimde koyu altın sürülür. Sulu altınla gölgelendirilmiş yapraklara "berg-i halkârî" (halkârî işi yaprak), dış çizgilere de "tahrir" adı verilir. Açık renk zeminde desenlerin çevresine çizgi çekme işi "tahrirli halkârî" adını alır. Eğer desenler renklendirilirse buna da "zer-şikâf" (boyalı halkârî) denir. Altının kağıdın dokusuna geçmemesi için halkârî'nin, AHAR'lı kağıt üstüne yapılması daha uygundur. Altınlama işi bittikten sonra altının "zer-MÜHRE" denen parlak bir taşla parlatılması gerekirse de halkârî'de mat parlaklık göze daha hoş görünür. Bu tekniğin günümüze ulaşmış en güzel örneklerinden biri İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan bir *Kanuni Sultan Süleyman Divanı*'dır.

***A.Alparslan***

HALLENKIRCHE (Alm.) → **ALMANYA; AVUSTURYA; BAZİLİKA**

HALLSTATT kültürü → **AVUSTURYA**

**HALS, Frans** (1581/85, Anvers-1666, Haarlem)
Felemenkli ressam.
17.yy Felemenk resminin (→HOLLANDA) en önemli sanatçılarından sayılan Hals, özellikle PORTRE'leriyle tanınır.

Anvers'in İspanyollar tarafından alınmasından sonra Felemenk'e göçmüş ve hayatının sonuna kadar Haarlem'de yaşamıştır. Kaynaklar, yaşamına ilişkin bazı kesin bilgiler vermekle birlikte, netleşmemiş bilgiler de içermektedir. Ancak Hals'ın 1610'da Haarlem'de Aziz Luka Loncası'na girdiği ve 1644'te loncada üst düzey bir görevde bulunduğu, 1618-19'da Haarlem Hatipler Topluluğu ve Aziz George Okçular Loncası üyesi olduğu bilinir. Önemli kişilerin portrelerini yapmış olması sanatçının ününün bir göstergesi sayılır. Hals'ın sanatsal gelişimi, bilinen en eski tarihli yapıtı olan *Jacobus Zaffius'un Portresi*'nden (1611, Frans Hals Müz., Haarlem) başlayarak tarihlenen portre çalışmaları aracılığıyla incelenir. Erken dönem resimleri, Cornelis Ketel'in (1548-1616) etkilerini yansıtan soğuk ifadeler ve katı pozlar içermekle birlikte, Hals'ın özgün üslubunun temel özelliği olan akıcı fırça vuruşlarının ilk belirtilerini de taşır. *Aziz George Okçular Loncası Subaylarının Ziyafeti* (1616, Frans Hals Müz.), Felemenk resim sanatının ilk anıtsal örneği sayılır. Yapıtta izlenen coşkunluk havası yeni Hollanda Cumhuriyeti'nin kurulmasına katkıda bulunan kişilerin azimli ve geleceğe ümitle bakan ifadeleri aracılığıyla verilmiştir. Betimlenen 12 kişinin güçlü ifadeleriyle sanatçının, o anı ustaca yakalamış olması yapıtı Felemenk grup portreleri içinde benzersiz kılar. Masa üstünde betimlenen nesneler bile Floris van Dyck (1575-1651) ve Floris van Schooten (etk.yks 1610-55) gibi çağdaşı Haarlemli ölüdoğa ressamlarının yapıtlarını kuru ve naif bırakır. Ancak, öncüleri gibi Hals da koyu renkli figürlerin çevresindeki atmosferik etkileri henüz tam anlamıyla yeremediştir. Yapıtlarında gerçekçi ışık yayılımını ancak 1620'lerde, Flaman Maniyerizmi'ni (→MANİYERİZM) benimsemesiyle kullanmaya başlamış, özellikle de CARAVAGGIO'dan etkilenen Hendrick Terbrugghen (1587/88-1656) ve Gerrit van Honthorst'un (1590-1656) İtalya'dan getirdiği yeniliklerden esinlenmiştir. Ancak Hals'ı, Caravaggio'yu izleyenlerden ayıran önemli noktalardan biri, portrelerinde belirgin olan canlılık ve anlık olanı yakalama özelliğini, günlük yaşamdan sahneleri işlediği resimlerinde daha da geliştirmiş olmasıdır. Sanatçının günümüze gelen tür resimlerinin hemen hemen hepsi, sanat yaşamının ilk yarısına tarihlenmekle birlikte, bunlardan yalnızca *Meyve Satıcısı*'nın (1630, Vikont Boyne Kol., Bridgnorth, İng.) kesin tarihli olması nedeniyle, doğru bir tarihsel sıralama yapılamamaktadır.

Hals'ın tür resimleri (→TÜR RESMİ) portrelerine göre daha özgürce yaratıldığı için, iki tür arasında tarihsel ilişki kurmak güçtür. Sanatçı son dönemlerinde tür resimleri yapmayı bırakmış, fırçasını daha yalın bir tarzda kullanmış, kesik fırça vuruşlarına yalnızca ısmarlama portrelerde yer vermiştir. Hals ününün doruğuna ulaştığı 1630'larda üslup birliğini ve yalınlığı yakalamış olmakla birlikte, 1620'lerde kullandığı parlak renkler yerlerini tek renkli etkilere bırakmıştır. Hals'ın geç dönemine tarihlenen güçlü portreleri, aynı dönemde REMBRANDT'ın anıtsal portrelerinde görülen gerginliğe sahiptir. Hiçbir zaman Rembrandt'ın üretkenliğine, derinliğine ve evrenselliğine sahip olmasa da ona yaklaştığı dönemler olmuştur. Öte yandan Rembrandt'ın da Hals'ınkileri andıran yapıtları vardır. Bu özellik, genç Hals'la olgun Rembrandt'ın sanatı karşılaştırılırken çoğu zaman göz ardı edilir. Hals'ın 1640 sonrası gerçekleştirdiği oturan insan portrelerinde, önceki yapıtlarında görülen gülümseyen ifadeler yerine ağırbaşlılık egemen olmaya başlamıştır. 1630'ların sıcak, sarı aşıboyasının yerini koyu zeytin yeşili ve gümüşi gri tonlar almış, resimleri karanlıklaşmış, hatta siyah giysilerdeki ışık titreşimi bile azalmıştır. Hals'ın birinde erkekleri, öbüründe de kadınları işlediği *Haarlem'deki Yaşlılar Evi Yöneticileri* (1644, Frans Hals Müz.) adlı iki resminde yalnızca beyaz kumaşın, ellerin ve yüzlerin değil, neredeyse kişilerin ruhsal durumlarının ayırdına varmak olanaklıdır.



HALS, Frans, *Kafatası Tutan Genç Adam*, 1626-28, tuval üzerine yağlıboya, 92x81 cm.

Hals yağlıboyaya olan tutkusunu hiçbir zaman kaybetmemiş, yaşamının sonuna kadar fırçası kusursuzluğunu korumuştur. Öğrencilerinden hiçbiri onun üstün tekniğindeki yenilikçi özellikleri kavrayamamış, çağdaşlarıysa bunu görmezlikten gelmişlerdir. Yaklaşık 100 yıl sonra REYNOLDS, hiçbir ressamın oturan bir insanın kişiliğini Hals kadar iyi veremediğini, ama Hals'ın resimlerini bitirecek sabra sahip olmamasının üzücü olduğunu belirtmiştir. Hals 19.yy'da yeniden gündeme gelmiş, renk tonlarına dayalı resmini ve fırça tekniğinin özelliklerini fark eden COURBET ve İzlenimciler (→İZLENİMCİLİK), önceleri yalnızca bir "yüz ressamı" sayılan Hals'ı, Batı'nın en büyük sanatçılarından biri olarak kabul etmişlerdir.
0970, 3147.

*A.Yıldızalp*

**HALVET** (Ar.)
**1.** Hamamlarda buhar banyosu yapılan çok sıcak bölüm. ROMA hamamında *sudatorium* denir (→HAMAM).
**2.** Türk hamamında küçük yıkanma hücresi.
**3.** HALVETHANE (2).

**HALVETGÂH** (Ar.*halvet*, Far.*-gâh*'tan)
Eski EV'lerde ODA'ların içinde, gizli konuşma ya da ibadet için ayrılmış hücre gibi bölüm; halvet hücre. Genellikle perdeyle kapatılan bu hücrede bir de yatak bulunurdu.

**HALVETHANE** (Ar.*halvet*, Far.*hane*: ev'den)
**1.** Genellikle SARAY'larda bulunan ve girilmesi yasak olan ODA (Fr.*retraite*).
**2.** İbadet etmek, çile doldurmak için kullanılan tek kişilik oda. "Halvet" de denir.

HALVETHÜCRE = **HALVETGÂH**

**HALVETSARAY** (Ar.*halvet*, Far.*seray*'dan)
Osmanlılar'da hükümdar ya da devlet büyüklerinin toplumdan uzak yaşayıp dinlenmesi için yaptırılmış KÖŞK ya da SARAY'lar.

**HAM SANAT** (*Art Brut*)
Adını DUBUFFET'nin koyduğu Ham Sanat, sanat kültürü olmayan kişilerin yapıtlarını içerir. Yapıtların kişilerin kendi benliklerinden kaynaklanması ve geçmiş ya da güncel hiçbir akımla benzerlik göstermemesiyle, bir bakıma "kültürel sanat"ın karşıtıdır. Çoğunlukla toplumun dışına itilmiş kişiler, akıl hastaları, medyumlar ve sanat kurumlarıyla bağdaşamayan ve yapıtları GÜZEL SANATLAR'ın dışında tutulan kişilerin ürünüdür.

Ham Sanat kavramı, Dubuffet'nin 1945'ten başlayarak bu tür yapıtları araştırması, toplaması ve sergilemesiyle sanat dünyasına girmiştir. Çocuk resimlerini anımsatan bir yönü olan bu ürünlerde, tıpkı çocuklar gibi bu kişiler de kullanılagelen sanat biçimlerinin, tekniklerinin farkında değildirler. Yarattıkları yapıtlar o anda doğal olarak, içlerinden geldiğince, hiçbir dış etkene ve kurala dayanmadan oluşur. Bu kişileri NAİF'lerden ayıran önemli bir özellik, gelenceksel anlatım ve tekniklerle ilgilenmemiş olmalarıdır. ESTETİK ve kültür üzerine bilgileri ve birikimleri yoktur. Çoğu kez çevrelerinde var olan taş, ağaç kütüğü, deniz kabuğu gibi gereçlerden yararlanmışlardır. Bunları biraraya getirerek boyamış ve çeşitli biçimler vermişler, bir tür BİRLEŞTİRME tekniğini bilinçli olmadan uygulamışlardır. Yapıtların konusu ve figürler yaşamlarından özümlenmiştir; ancak bunları doğal çevre düzenlemeleri içinde değil de, bambaşka, us dışı denilebilecek biçimlerde kullanmışlardır. Bu kullanış Gerçeküstücü sanatta (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) izlendiği gibi bilinçli değildir. İnsanın içindeki saklı dürtüler doğrultusunda saplantılar geliştirmişler ve bir yaşam boyu tek bir konuyu ya da figürü büyük bir direnimle işlemişlerdir. Bu örnekler, Naif yapıtların tersine izleyicide büyük bir tedirginlik uyandırmaktadır. Yapıtlarda figür egemendir, zaman zaman yazıyla bütünleştiği ya da yazının yalnız kullanıldığı da görülür. Bu yazılardaki biçimsel bozuklukların ve değişik düzendeki cümlelerin kurnazca ve kendine özgü bir bilinçle yapıldığı sanılmaktadır. Sanki bu düzensizlik deneyleriyle var olan düzeni yıkıp, kendi öz mantık düzenlerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır.

Bu kişilerin pek çoğu, dış etkenlere en kapalı oldukları geç yaşlarda yapıtlar vermişlerdir. Kimisi hiç imza kullanmamış, kimisiyse takma ad kullanmıştır. Ham Sanat yapıtlarının oluşturduğu ilk sergi 1967'de Paris'te Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde açılmıştır. Bunu 1972 ve 1976'da İsviçre'de iki ayrı sergi izlemiştir.
3340. *Z.Rona*

**HAMAM** (Ar.*hamma*: ısıtmak'tan)
İng.*bath*, Fr.*bain*, Alm.*Badebaus*.
İbranice'de hamam, "sıcak olmak" anlamına gelir. İnsanların temizlenme, yıkanma gereksinimlerini karşılayan yapıların genel adı. Eski konutlarda bu amaçla yapılan ve günümüzde "banyo" denen özel bölmeye de bu ad verilir. İnsanlar çok eski çağlardan başlayarak suda gizli güçlerin varlığına inanmışlar, onu tanrılaştırmış, ona tapmış ve ondan yararlanmışlardır. Asurlular Fırat'ı, Mısırlılar Nil'i, Hintliler Ganj'ı kutsal saymış ve yılda bir kez bu sularda yıkanarak günahlarından arındıklarını düşünmüşlerdir. Gerek sağlık gerek inançlar gereği suyla olan bu ilişki, dinlerin de etkisiyle düzenli bir temizlik alışkanlığına dönüşmüştür. Her din tapınma öncesi beden temizliğinin ruh temizliği için gerekli olduğunu vurgulamış, tapınakların yanında temizlik amaçlı yapılar ortaya çıkmıştır. Olanaklar ölçüsünde doğal sıcak su kaynaklarından yararlanılan, sıcak suyun bulunmadığı yerde yapay ısıtma kullanılan bu tesislerin açık olanlarına "ılıca", kapalı olanlarınaysa "kaplıca", "hamam" adları verilmiştir. ***A.Ödekan***

Önasya, Yakındoğu ve Amerika'da yapılan araştırmalar, erken çağlarda bağımsız hamam yapıları bulunmadığını, ancak saraylarda ve zengin evlerinde yıkanma mekânlarının yer aldığını ortaya koymuştur. Güney Amerika'da bilinen ilk hamamlar, İnkalar'ın (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) doğal sıcak ya da soğuk su kaynakları yanında yaptıkları basit yapılardır. ÇİN'de de, büyük havuzlu genel banyoların ortaya çıkışı geç tarihlidir. Ancak soyluların, ahşaptan, pişmiş topraktan ya da metalden banyo tekneleri bulunan özel hamamları vardı. Suyu ısıtmak için, kızdırılmış demir çubuk ya da ısıtılmış taş kullanılırdı. HİNDİSTAN'da Mohenco-daro'daki "Büyük Hamam", geniş havuzu ve din adamlarına ait olduğu sanılan küçük bölmeleriyle kutsal bir karakter göstermektedir. Roma dönemine değin bağımsız hamamlara rastlanmayan MISIR'da yıkanmanın önemi, firavunun hizmetkârları arasında yıkanma işlerine bakan bir görevlinin varlığından ve bu görevin giderek şeref kazanmasından anlaşılmaktadır. Yıkanmanın dinsel açıdan çok önemli sayıldığı MEZOPOTAMYA'daysa yalnızca zengin evlerinde hamam bulunduğu belirtilmektedir. Fırat suyuyla yağmur suyunun temiz olduğuna inanılır ve dinsel temizlik için bu sular kullanılırdı. Önasya'da bilinen en eski yıkanma mekânı Suriye'de, bugünkü Tel Hariri'de bulunan *Mari Sarayı*'ndadır. MÖ 1800'e tarihlenen bu sarayda, yıkanma yeri olarak kullanılan salonun taş zemini ziftle sıvanarak yalıtılmış, pis suları uzaklaştırmak için bir de kanal sistemi yapılmıştır. Bu erken tarihli yıkanma salonunda, PİŞMİŞ TOPRAK'tan iki banyo teknesi, su dökme kapları, suyu ve salonu ısıtmaya yarayan ocak yeri ile bir hela bulunur. Kuzey Suriye'de Yamhad Krallığı'na bağlı, Mari'nin çağdaşı Alalah'ın (Tel Açana →AMİK OVASI) 7.katında, MÖ 18.yy'a tarihlenen Kral Nig-me-pa'nın sarayında da bir banyo mekânı vardır. Gaziantep'in İslâhiye ilçesindeki TİLMEN HÖYÜK'te ortaya çıkarılan benzer bir sarayda (MÖ 17.-16.yy) bir oda içinde yer alan BAZALT taşın üstünde yıkanıldığı anlaşılmıştır. Ayrıca, aynı yöredeki ZİNCİRLİ'de *Yukarı Saray*'da da iki banyo odası ortaya çıkarılmıştır. Bu örnekler, Mezopotamya'da hamamın halkın günlük yaşamına girmediğini, bağımsız yapılar oluşturulmadığını göstermektedir.

Yıkanmanın yaygın bir önem kazanması YUNAN döneminde olmuştur. Yunanlar suyu hem bedensel temizlik hem de ruhsal temizlik aracı olmasının yanı sıra vücudu dinlendirme özelliğiyle de değerlendirmişlerdir. Temiz olduğuna inanılan suyla arınmadan kutsal alanlara giremeyen Yunanlar, yalnız deniz suyunu ve Tanrı Zeus'tan gelen kutsal yağmur suyunu arı kabul ederlerdi. Onlar için dinsel ve ruhsal temizlik esastı; bedensel temizlikse simgeseldi. Bazı dinsel bayramlarda kült heykellerinin bile yıkanmasını öngören bu Yunan ritüelinin, büyük olasılıkla Mezopotamya ve Girit'ten kaynaklandığı düşünülmektedir. Başlangıçta yerleşmelerin genel su gereksinimini sağlayan çeşmeler altında alçak tekneler oluşturulmuştur. MÖ 6.yy'da görülen bu çeşmelere bağlı yalaklar MÖ 5.yy'dan başlayarak evlere girmiş; gerek bu yüzyılda, gerek Helenistik Dönem'de (→YUNAN) taştan, harçla birleştirilmiş tuğlalardan ya da metalden banyo tekneleri yapılmıştır. Boyutları çok değişmekle birlikte,

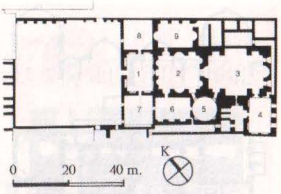
bireysel yıkanmanın en uygun yolu olarak yeğlenen teknelere hemen her dönemde rastlanmaktadır. Antik kaynaklardan anlaşıldığına göre MÖ 5.yy'da Atina'da halka açık bağımsız hamamların yapımı da başlamıştır. Erken Yunan hamamı, uzun yıllar bu tür mimarinin temel öğesi olarak kalacak daire planlı bir odayla yanındaki dikdörtgen odalardan oluşuyordu. Helenistik Dönem'in hemen öncesinde, böyle özel tesislerin kurulması kralın iznine bağlıydı ve yüksek gelir vergisi ödemek gerekirdi. Bu ağır koşullara karşın hamamların sayısı artmış, ısıtma sistemleri gelişmiştir. Olympia'daki hamamın ilk evresinde (MÖ 5.yy sonu) sobayla ısıtılan bir sistem ortaya çıkarılmış, 4.evredeyse (MÖ 2.yy sonu/1.yy başı) *hypocaust* sistemi bulunmuştur. Delphoi'daki hamamda (MÖ 5.yy sonu/4.yy başı) hem mekânın hem de suyun sobayla ısıtıldığı anlaşılmış; sıcak havanın dolaştırıldığı pişmiş toprak borular ve delikli tuğlalar bulunmuştur. Öte yandan, spor ve spora bağlı yıkanmanın artmasıyla, özellikle Helenistik Dönem'le birlikte GYMNASİON'lara terleme ve yıkanma mekânları yapılmaya başlamış, ama yıkanma mekânlarının ve bağımsız hamam yapılarının gelişmiş tesisler durumuna gelmesi ancak ROMA döneminde gerçekleşmiştir.

ETRÜSK hamamlarının varlığı bilinmekle birlikte, zengin Romalılar'ın MÖ 3.yy ortalarından beri, Yunanlar'dan esinlenerek evlerine banyo odası yaptıkları ileri sürülmektedir. Başlangıçta mutfak yakınındaki *lavatrina*'da sabahları ve sekiz günde bir yıkanan Romalılar, kölelere yalnızca bayramlarda yıkanma izni verirlerdi. Pompei'deki büyük evlerde, Cicero'nun Tusculum'daki villasında ve Yaşlı Plinius'un Laurentina'daki çiftlik villasında bulunan özel ev hamamları ünlü örneklerdir. MÖ 2.yy içinde artan yıkanma gereksinimi sonucu *balneum* (tek mekânlıdır) ya da *balneae* (çok mekânlıdır) denen ve zenginlerin hayır için yaptırdığı halka açık hamamların sayısı da artmıştır. Kendi adını taşıyan büyük hamamlar *(thermae)* kurmasıyla tanınmış Agrippa'nın döneminde, MÖ 33'te Roma'da 170 genel hamam bulunduğu bilinmektedir. Bunlardan yararlanmak için ödenen giriş ücretinin *(balneaticum)* Agrippa tarafından kaldırılması, Roma'da gerek toplumsal gerek mimari gelişmelerin başlangıcı olmuştur. Tesisler gelişmiş, özellikle Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) Yunan tipi *gymnasion* yerine, yıkanmanın spor ve eğitimin önüne geçtiği, "Roma hamamı" denecek yeni bir tip belirmiştir. Gene de pek çok yapıyı hamam ya da *gymnasion* biçiminde ayırt etmek olanaksızdır; üstelik Helenistik *gymnasion*'un özellikle yaygın olduğu bölgelerde, örneğin Anadolu'da bu yapılar çift işlevli yapılmaya başlamıştır (→GYMNASİON). İmparatorluk Dönemi başlarında ortaya çıkan yeni tip, büyük ve çok işlevli hamamlar *(thermae)*, MÖ 1.yy'dan itibaren Roma ve eyaletlerde sayıca artarak yayılmıştır. Romalılar öğle yemeğini izleyen *siesta*'nın hemen ardından yıkanırlardı. Geç saatlerde yıkanmak kabalık sayılırdı. Hatta Cumhuriyet Dönemi'nde Roma kentinde hamamların gece kapalı olduğu bilinmektedir. Öte yandan hamamlar, uzun süre erkek ve kadınlar tarafından ortak kullanılmış, ancak çeşitli sakıncalar nedeniyle Hadrianus döneminde (117-138) bu uygulama yasaklanınca kadın ve erkekler için farklı saatler belirlenmiştir.

İmparatorluk Dönemi'nde imparator ailelerinin prestij simgesi olan *thermae*, sıcak ve soğuk banyolar, sıcak hava banyoları, küvet banyoları, çeşitli havuz banyoları gibi çok çeşitli banyo koşullarının yanı sıra dinlenme mekânları, spor salonları (PALAİSTRA), masaj odaları, kitaplıklar, dükkânlar, bahçeler, hatta müze içeren ve 10 hektardan daha geniş alanlara yayılan çok büyük tesisler durumuna gelmiştir. Eğlence ve yarışların düzenlendiği, tartışmaların yapıldığı birer sosyal merkez niteliği de kazanan bu tesisler, Romalılar'ın zevke düşkünlüklerini iyi belgeleyen yapılardır. Renkli mermerler, mozaikler ve heykellerle bezeli iç mekânları, neredeyse sarayları anımsatan anıtsallıklarıyla ünlü imparatorluk hamamları, gelişmiş ısıtma sistemleriyle de özellikle dikkat çekicidir. Sıcak havanın döşeme altındaki ve duvarların içindeki boşluklardan dolaştırılmasıyla sağlanan ısıtmanın en ilginç yanı, döşeme altında bulunan *hypocaust* adlı özel sistemdir. *De Architectura (Mimarlık Üzerine On Kitap, 1990)* adlı yapıtında, Roma hamamlarında uyulması gereken kuralları ayrıntılı olarak açıklayan Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, döşemenin tuğla ayaklar üstüne yerleştirilmesiyle oluşturulan *hypocaust* sistemini MÖ 1.yy'da Sergius Orata'nın bulduğunu ileri sürmüşse de, arkeolojik buluntular sistemin Helenistik Dönem'den beri kullanıldığını kanıtlamıştır (→HYPOCAUST). Genellikle bir Roma hamamında girişin yakınında soyunma salonu *apodyterium* bulunur. Müşteriler, bazan girişi de içeren bu büyük mekânın duvarlarındaki nişlerde ya da hücrelerde hazırlanıp, eşyalarını emanetçiye *(capsarius)* verirlerdi. Hamamın soğuk banyo salonu *frigidarium*'da ortada ya da duvar kenarında soğuk su havuzu ya da tekneleri yer alırdı. *Piscina, cisterna* ya da *baptisterium* olarak adlandırılan bu havuz (ya da tekneler) dışında *palaistra*'da da açık bir soğuk su havuzu *(natatio)* vardı. *Frigidarium*'dan sıcak salon *caldarium*'a, *tepidarium* denen ılıklıktan geçilirdi. *Destrictarium, unctorium* gibi özel odaların bulunmadığı tesislerde, vücut masajı *tepidarium*'da yapılırdı. Hamamların en önemli salonu olan ve güneye yönlendirilmesi önerilen *caldarium*, genellikle genişliğinin iki katı uzunlukta dikdörtgen bir plandadır. Her iki kısa kenarda *labrum* denen birer banyo teknesi vardır. Cumhuriyet Dönemi'nin sonlarında *caldarium*'un bir ucunda buhar banyosu bölümü *laconicum* ve ortasında terleme bölümü *sudatorium* (halvet) gelişmiş, hatta bunlar, *caldarium*'a açılan ayrı odalar olarak da düzenlenmiştir. Roma'da *Titus* (MS 81), *Caracalla* (217) ve *Diocletianus* (yks.302) *Hamamları* günümüze ulaşan en ünlü örneklerdir. On bir hektarlık bir alana yayılan *Diocletianus Hamamı*'nın aynı anda 3200 kişiye hizmet verebildiği bilinmektedir. Özellikle batı kıyılarında *gymnasium*-hamam karışımı yapı tipinin yaygın görüldüğü Anadolu'daysa MİLETOS'taki *Faustina Hamamı*'nın (MÖ 2.yy'ın 2.yarısı) yanı sıra EPHESOS, SARDES, HİERAPOLİS, PERGE, SİDE ve ANKARA'daki örnekler dikkat çekicidir. Roma'da kentsel mekânın önemli anıtsal öğeleri olan hamamlar, BİZANS döneminde de sosyal niteliğini korumuş, İstanbul'da *Konstantinos, Arcadius* ve *Zeuxippos Hamamları* gibi büyük ölçekli tesisler kurulmuştur.

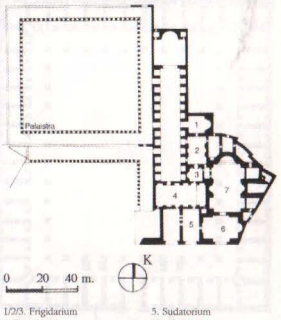
0636, 1647, 2007, 2009, 2013, 2236, 2484, 2698, 3241, 3636. ***H.Abbasoğlu***

İSLAM dünyasında dinin belirlediği temizlenme yöntemi akar su gerektirmektedir. Bu açıdan Roma ve Bizans hamamlarında görülen havuzlar daha çok kaplıcalarda, tedavi amaçlı tesislerde kullanılmıştır. 8.yy'da Suriye'de EMEVİ döneminde çok sayıda yeni ve büyük hamam yapılmıştır. Başlıcaları Sercilla, *Kasr Amre* (Ürdün), Kubbat-al-Kabir ve Assarah'ta kurulan bu ilk İslam hamamlarından sonra asıl gelişme Türkler döneminde olmuştur. Anadolu'da en küçük yerleşme birimine kadar halka açık yıkanma yerleri, hamamlar, doğal kaynakların bulunduğu yerlerde de KAPLICA'lar kurulmuştur. Anadolu Türk döneminden kalan ilk ha-



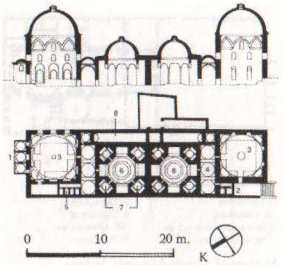

1. Tepidarium
2/3. Caldarium
4. Isıtma sisteminin olduğu hacimlerden biri
5. Laconicum
6. Tepidarium (?)
7/8. Apodyterium
9. Tepidarium

Hamam *(V.Capito Hamamı,* Miletos, MS 1.yy).




1/2/3. Frigidarium
4. Tepidarium
5. Sudatorium
6/7. Caldarium

Hamam *(Faustina Hamamı,* Miletos, MÖ 2.yy).




1. Erkekler bölümü girişi
2. Kadınlar bölümü girişi
3. Soyunmalık
4. Ilıklık
5. Helalar
6. Sıcaklık
7. Halvet
8. Külhan

Hamam *(Haseki Hürrem Hamamı,* İstanbul, 16.yy).

mam 11.yy'da yapıldığı sanılan, ARTUKOĞLU dönemi (1102-1408) yapısı Mardin *Emineddin Maristanı Hamamı*'dır. Öteki önemli örnekler arasında Konya *Gülümser Hatun* (1233-34), Kayseri *Huand Hatun Külliyesi* (1238), Kastamonu *Cemaleddin Firenkşah* (1262), Ilgın *Sahibata* (1267-68), Konya *Sahibata* (1258-85), Tokat *Pervane* (1270-79), Beyşehir *Eşrefoğlu* (1296-97) *Hamamları* ve *Alara Kalesi*'ndeki saray hamamı sayılabilir. Bu dönem hamamları genellikle yalın, dört EYVAN'lı plan şemaları olan, bir bölümü ALÇI ve ÇİNİ bezeli yapılardır. Batı Anadolu beyliklerinde (→BEYLİKLER DÖNEMİ) Efes, Bergama, İznik ve Bursa'da çok sayıda küçük hamam bulunmaktadır. Bu yapılarda örtü bölgesindeki alçı MUKARNAS'larla oluşturulan zengin bezeme önemli bir özelliktir. 15.yy'dan İznik *İsmail Bey Hamamı*, Edirne *Gazimihal* ve *Beylerbeyi Hamamları* dönemin çarpıcı örnekleridir.

OSMANLI'nın yoğun yapım eylemi içinde hamamların önemli bir yeri olmuştur. İMARET'ler kurulurken, bir yere büyük bir CAMİ yapılırken, dini inanç gereği işçilerin temizlenerek çalışmaları için işe öncelikle hamamdan başlanmıştır. Kullanış amaçlarına göre Türk hamamları özel ve genel olarak ikiye ayrılır: Genel hamamlar "çarşı hamamı", "halk hamamı" adlarıyla da anılır. EV'lerdeki GUSÜLHANE'ler, KONAK'lardaki küçük ama özenli hamamlar ve SARAY hamamları özel hamamlardır. Genel hamamlar yerleştikleri arsaya uygun bir biçim almalarının yanında ortak bir programı yerine getirirler. Bir rüzgârlıktan geçilerek "soyunmalık" (camekân; Roma hamamında *apodyterium*) bölümüne girilir. Soyunmalık genellikle yuvarlak camdan pek çok penceresi olan bir kubbeyle örtülü, zemini mermer kaplı, kenarlarda oturma sekileri, ortada fıskiyeli havuzu bulunan geniş bir alandır. Kenarlarda direklerle taşınan ahşap galeriler yer alır. Bir köşede duvar içine açılan bir nişte kahve ocağı bulunur. Soyunmalıktan bir çarpma kapıyla "soğukluk"a *(frigidarium)* geçilir. Bu bölümün örtüsü de ışıklıklı bir kubbedir. Bir kenarda helalar ve tıraş hücreleri yer alır. Hamamın üçüncü bölümü asıl yıkanma yeri olan "sıcaklık"tır *(caldarium)*. Sıcaklıkta da döşeme mermer kaplıdır. Genellikle kubbeli bir orta hacim çevresinde düzenlenen eyvanlar ve odalardan oluşur. Köşe odaları (halvet'ler) çok sıcak bölmelerdir, kemerli bir kapıyla orta mekâna bağlanırlar. Orta kubbe altında daire ya da çokgen biçimli göbektaşı, çevre duvarlardaysa kurnalar bulunur. Sıcaklık düzenlemesi, hamam tipolojisi üzerinde çalışan araştırmacıların önemle üzerinde durdukları bir veri olmuştur. Osmanlı-Türk mimarlığında başlıca hamam tiplerini konu alan bir incelemesinde Semavi Eyice hamamları; 1) Haçvari, dört eyvanlı ve köşe hücreli tip, 2) Yıldızvari, sıcaklıklı tip, 3) Kare, sıcaklık çevresinde sıralanan halvet hücreli tip, 4) Çok kubbeli, sıcaklıklı tip, 5) Ortası kubbeli, enine sıcaklıklı ve çift halvetli tip, 6) Soğukluk, sıcaklık ve halveti eş odalar halindeki tip olarak gruplar. Hamamlarda ısıtma, sıcaklık'a bitişik külhan'da *(praefurnium)* yakılan ateşle sağlanır. Bu bölümde odun yakılır, bakır kazanlarda hamamın suyu ısıtılır, sıcak hava ve duman döşeme altında "cehennem" *(hypocaust)* denen özel galerilerde dolaştırılır, duvar içlerindeki baca borularından geçirilir ve kubbe yanlarından dışarı atılır. Dumanın çıktığı bu borulara "tüteklik" *(tubuli)* adı verilir.

İstanbul'un alınışından sonra da hamam yapımı sürdürülmüş, eskilerine oranla daha büyük yapılar ortaya çıkmıştır. Fatih döneminde (1451-81) İstanbul'da beş büyük hamam yapılmıştır. Bunlar sırasıyla *Irgat, Azepler, Vefa* ve *Eyüp Hamamları*'yla Fatih *Çukur Hamam*'dır. Klasik Dönem'de simetrik, kadın-erkek bölümleri ayrı, büyük çifte hamamlar yoğunluk kazanır. Bu dönem hamamları içinde en görkemli olanı Sultanahmet'teki Mimar SİNAN yapısı *Ayasofya* ya da *Haseki Hürrem Sultan Hamamı*'dır (1556). Kadın ve erkek bölümleri aynı eksen üstünde ucu ucuna eklenerek oluşturulan bu hamam, taş ve tuğla dizileriyle yapılmış, döşemesi renkli mermerlerle bezenmiştir. *Bayezid Külliyesi* ya da *Patrona Halil Hamamı, Zeyrek Hayreddin Paşa Çinili Hamamı* (1546), *Süleymaniye Külliyesi Hamamı* (1550-57), Edirnekapı *Mihrimah Sultan Hamamı*, öteki önemli örneklerdir. Daha geç dönemlerden *Çemberlitaş Hamamı* (17.yy) ve *Cağaloğlu Hamamı* (18.yy) anılabilir.

0189, 1186. **A.Ödekan**

**Hamam Odası:** Eski Türk konaklarındaki özel hamamların soyunma odası. Bu odaya *camegâh*'tan türetilerek "camekân odası" da denir.

HAMAMÇE (Far.) = Küçük **HAMAM**

**HAMDULLAH** (Şeyh) (1436, Amasya-1519, İstanbul)
Osmanlı hattat.
HAT sanatında klasik Türk üslubunun kurucusu olarak tanınır.

Buhara'dan Amasya'ya hicret eden Mustafa Dede'nin oğlu olan Şeyh Hamdullah, çağının klasik bilgileri yanında güzel yazıya da merak sarmış ve kaynaklara göre Hayreddin-i Maraşi'den ders almıştır. Amasya'da vali olan Şehzade II.Bayezid'in dikkatini çeken hattat ona güzel yazı yazmayı öğretmiştir. II.Bayezid, padişah olduğunda (hd.1481-1512) Hamdullah'ı İstanbul'a çağırarak yakınlık göstermiştir. Okçulukla da uğraşan ve aynı zamanda Okmeydanı'ndaki kulübün şeyhi olan Hamdullah, Kanuni Sultan Süleyman'ın da (hd.1520-66) övgülerini almıştır. Önceleri, YAKUT-İ MUSTASIMİ'nin öğrencileri olan Hayreddin-i Maraşi ve öğrencisi Abdullah-ı Sayrafi'nin yazılarından yararlanarak sanatını geliştirmiştir. Bu nedenle sanatının ilk döneminde Yakut'un etkileri görülür. Ancak doğuştan yeteneğinin yanı sıra II.Bayezid'in desteği ve övgüleriyle kısa zamanda sanatında hızla ilerlemiş ve Yakut'un yazılarını geride bırakarak İslam yazı sanatında (→İSLAM) bir yenilik meydana getirmiştir. Yazıdaki ustalığından dolayı *kıblet-ül-küttâb* (hattatların kıblesi) unvanını alarak Osmanlı HATTAT'larının babası sayılmış ve yazıya getirdiği yenilik herkes tarafından benimsenmiştir.

Şeyh Hamdullah, yazıda hem Türk üslubunun yaratıcısı hem de klasik Türk üslubunun kurucusudur. Onun çabasıyla 15.yy'ın sonunda yazı sanatı İslam âleminde yeni bir evreye girmiştir. O döneme değin yazının merkezi olan Bağdat önemini kaybederek İstanbul, İslam yazısının merkezi haline gelmiştir. Şeyh Hamdullah, AKLÂM-I SİTTE denen altı çeşit yazıya getirdiği geometrik ve matematik ölçülerle Yakut okulunun estetik anlayışını ortadan kaldırmış, bu okulun yazılarındaki sertliği tatlı bir görünüşe çevirmiştir. Yakut'un yazının anatomisine göreli bir güzellik getirmesine karşın, yazıya fizyolojik (harflerin duruşu) güzelliği Şeyh Hamdullah kazandırmıştır. Bu yüzden 15.yy'ın ikinci yarısından sonra hattatların hemen hepsi onun yoluna (okuluna) dönmüştür. Türkiye müze ve kütüphanelerinin yanı sıra özel koleksiyonlarda da sayısız yapıtı bulunmaktadır. Yazdığı Kuran sayısı 47'ye, öteki yapıtları da 1000'e ulaşmıştır. İstanbul'da *Davud Paşa* (1485), *Firuz Aga* (1490) ve *Bayezid* (1506) *Camileri*'yle Edirne *Bayezid Camisi*'nin (1484-88) yazıtı onundur. Şeyh Hamdullah



YEM YAYIN

okulunun ünlüleri; Mustafa Dede (?-1538), Büyük Derviş Ali (?-1673), Nefeszade Seyyid İsmail (?-1679), Ramazan bin İsmail (?-1680), Suyolcuzade Mustafa Eyyubi (?-1685), Ağakapulu İsmail bin Ali (?-1706), İsmail Zühdü (?-1731) ve Şekercizade Seyyid Mehmed bin Abdurrahman'dır (?-1752).

2461, 3442. ***A.Alparslan***

HAMILTON, Cuthbert → **VORTİSİZM**

**HAMILTON, Richard** (1922, Londra)

İngiliz ressam.

1950'lerde İngiliz POP SANAT'ının gelişmesinde en büyük rolü oynamış, bu akımın genel niteliklerini saptayarak Pop Sanat niteliğine kavuşmasında etkin olmuştur.

1936-37 arasında, bir şirketin reklam bölümünde çalışırken bir yandan St.Martin Sanat Okulu'nun gece kurslarına devam eden Hamilton, 1938-40 arasında da Kraliyet Akademisi Okulları'nda eğitim görmüştür. Bir ara teknik ressam olarak çalıştıktan sonra 1941-46 arasında yeniden Kraliyet Akademisi Okulları'na girmiş, 1948-51'de Slade Okulu'nda öğrenimini tamamlayarak 1952-53'te Uygulamalı Sanatlar Merkez Okulu'nda, 1953-56'da Durham Üniversitesi, King's College'da, 1957-61 arasında da Londra Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda dersler vermiştir. 1952'de Londra'da popüler kültür üzerine tartışmalar yapılan BAĞIMSIZLAR GRUBU'nun kuruluşunda BANHAM, eleştirmen Lawrence Alloway, PAOLOZZI, TURNBULL, A.ve P.SMITHSON'la birlikte çalışmıştır. Bu tartışmaların genel ilgi alanı kitle üretimine dayanan kent kültürü olmuştur. Topluluğun kuruluşundan başlayarak üyesi bulunan Hamilton, gerek grubun içinde gerek dışındaki etkinlikleriyle popüler kültürü konu alan bir sanat anlayışının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. 1955'te Hannover Galerisi'nde çalışmalarını sergileyen sanatçı, yapıtlarında zamanın Hollywood filmlerini, araba ve makineleri işlemiştir. 1956'da Bağımsızlar Grubu'nun düzenlediği "Bu Yarındır" adlı sergi, 12 değişik grubun gerçekleştirdiği çevrelerden oluşmuş; Hamilton bu sergide, John McHale ve mimar John Voelcker'le birlikte popüler dergilerden, film afişleri ve resimli romanlardan yaptığı KOLAJ'lardan bir ortam hazırlamıştır. Aynı sergi için gerçekleştirdiği *Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir?* (1956) adlı yapıtıyla gelişmekte olan Pop Sanat'ın tüm belirgin özelliklerini biraraya getirmiştir. Ertesi yıl, o zamana değin ancak sanatçılar arasında bir deyim olarak kullanılan "Pop" sözcüğünü bir sanat akımının adı olarak kullanmış ve niteliklerini popüler, geçici, tüketilebilir, ucuz, kitle üretimi, genç, zeki, seksapelli, yapmacık, şık ve büyük ticaret gibi sıfatlarla belirtmiştir.

Hamilton, kadın, araba ve popüler tüketim nesnelerini konu alan resimlerinde daha çok kolaj ve FOTOMONTAJ tekniğini kullanmıştır (ör.*İç Mekân II*, 1964). Yapıtlarında son derece özenli ve hesaplı bir tavır takınmış ve bu nedenle de fazla üretken olamamıştır. Bazı yapıtları Pop Sanat'ın klasik örnekleri sayılan Hamilton'un sanata yaklaşımı bir ressamın duygusal yaklaşımı olmaktan çok, bir mühendisin hesaplı yaklaşımına benzer. Bu bakımdan sanatçı, DUCHAMP'ın sanat yaratısını ele alış biçiminin en tipik mirasçısı olmuştur.

2167, 3136. *J.N.Erzen*

**HAMİDOĞLU mimarlığı ve sanatı**

Anadolu'nun güneyinde Göller Yöresi ve Antalya-Korkuteli çevresinde 1300-1423 arasında hüküm süren Hamidoğlu Beyliği, ANADOLU SELÇUKLU hizmetindeki, Teke Türkmenleri'nden Hamidli oymağının başı Hamidoğlu İlyas'ın oğlu Felekeddin Dündar Bey (hd.1300-24) tarafından kurulmuştur. Felekâbad adını verdiği Eğirdir'i (e.Egridir) merkez edinen Dündar Bey'in 1324'te İLHANLI'nın Anadolu genel valisi Timurtaş tarafından öldürülmesinin ardından beylik, Eğirdir ve Antalya olmak üzere iki kola ayrılmıştır. HALI ve KİLİM dokumacılığında ünlenmiş olan Hamidoğulları'nın mimarlık yapıtları Eğirdir ve Antalya'nın yanı sıra Burdur ve Isparta çevresinde de yer almaktadır (→ANTALYA; BEYLİKLER DÖNEMİ; BURDUR; ISPARTA).

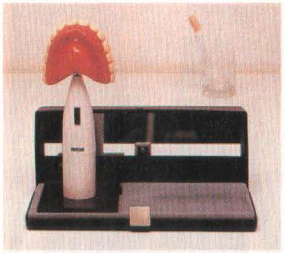
HAMMITZSCH, Martin → **ORYANTALİZM**

**HAN**

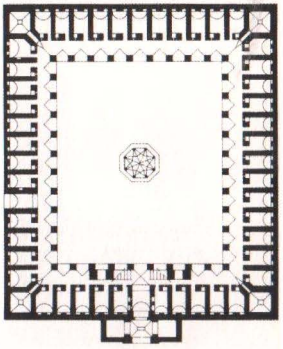
İng.*inn*, Fr.*auberge*, Alm.*Gasthof*.

Eskiden kentlerde konaklama yapısı. Kentlerin ulaşım sistemine ve ticaret bölgelerinin konumuna göre önemli noktalarda, kervanların ya da yolcuların güvenle konaklamaları için yapılan hanlara kırsal bölgelerde, küçük yerleşmelerde de rastlanır. Günümüzde kentlerin gelişen ve değişen ekonomik ve sosyal yaşamına koşut olarak konaklama işlevinden tümüyle uzaklaşan hanlar, ticaret merkezleri durumuna gelmişlerdir. İSLAM mimarlığında han ve kervansaray sözcükleri çoğu yerde aynı anlamda kullanılmasına karşın yapısal ve işlevsel olarak farklılıklar gösterir. ANADOLU SELÇUKLU döneminde "sultan hanı" ya da "han" adıyla anılan, birer KALE görünümündeki kervansaraylar; önemli kervan yolları üzerinde genellikle kent dışında kurulmuş İslam ülkelerine özgü VAKIF yapılardır (→KERVANSARAY). Osmanlılar'da, kentin önem kazanması ve buna bağlı olarak ticaretin canlanmasıyla birlikte yerlerini hanlara terk etmişler, kentler arasındaki konaklama noktalarına da "menzil hanları" kurulmuştur.

OSMANLI kent içi hanları genellikle iki katlı olup zemin kat depo, ahır, onarım atölyeleri vb servis kısımlarına, üst katsa tümüyle yolcuların barınmasına ayrılmıştır. Yapının ortasında, her iki katta da revakların açıldığı bir iç AVLU vardır. Kentsel dokunun yoğunluğundan dolayı düzgün dikdörtgen plan şeması giderek organik biçimler almıştır. Tek avlulu ve ahır kısmı avluya bitişik olan erken hanlardan, zamanla, yolcu odaları ve ahırları için birbirine bitişik ayrı avluları bulunan örnekler gelişmiştir. Osmanlı döneminde ayrıca konaklama işlevini yitirmiş ticaret hanları da ortaya çıkmıştır. Bu tipte, zemin katta depolar, üst katlardaysa büro odaları bulunur. Ahır yalnızca gündüzleri kullanıma açıktır. İlk örnekleri Bursa'da (ör.*Emir Han*) görülmekle birlikte özellikle İstanbul'da gelişmiş ticaret hanları vardır. Yalınlığın ön plana çıktığı Osmanlı kent içi hanları zemin kattaki dükkânlarla sokağa açılır. Malzeme olarak taş ya da ALMAŞIK olarak taş ve tuğla kullanılmış, örtü sisteminde TONOZ, KUBBE, ahşap çatı ve bazan toprak dam uygulanmışsa da beşik, aynalı ya da çapraz tonoz en yaygın örtü türleri olmuştur. Anadolu Selçuklu kervansaraylarının önemli bir öğesi olup Osmanlı kervansaraylarında kaybolan MESCİT, bu hanlarda yeniden ortaya çıkmış, ayrıca avlu ortasında bir çeşme ya da kıbleyi gösteren bir NAMAZGÂH kurulmuştur. İlk Osmanlı kent içi hanları Bursa ve çevresindedir. Osmanlı'nın yüzyıllarca uyguladığı haç plan şemasının ilk örneği olan *Emir Han* (14.yy), *Bezir Han*, *Koza Han* (16.yy başı), *Kapan Han*, *Çukur Han*, *Yoğurt ve İpek Han*, *Hacı İvaz Paşa Hanı* bu erken dönemin örnekleridir. Edirne'de *Araplar Hanı*, *Mezit Bey Hanı*, *Beylerbeyi Hanı*, *Büyük* ve *Küçük Hanlar*'la devam eden geleneksel han mimarisi Fatih döneminde de sürerek 19.yy sonu-



HAMILTON, Richard, *Kritik Kahkahalar*, 1971-72, yerleştirme.




Han (*Koza Han*, Bursa, 16.yy).

na değin ulaşmıştır. Fatih döneminin (1451-81) Edirne örnekleri arasında *Tarakçılar Hanı*, *Çandarlı Halil Paşa Hanı*; Bursa örnekleri arasındaysa *Başçı İbrahim Hanı*, *Balibey Hanı*, döneminin en önemli hanlarından olan *Fidan Hanı*, *Hasan Paşa Hanı* ve *Karacabey Hanı* sayılabilir.

Fetih'ten sonra Osmanlı hanları içinde önemli bir yere sahip olan İstanbul hanları gittikçe gelişerek özgün bir plan ve mekân anlayışına ulaşmıştır. Birkaç avlusuz örnek (Fatih *Deve Hanı*, *Süleymaniye Hanı*) dışında geleneksel avlulu şema sürdürülmüş, ancak avlu ve kat sayısında artış olmuştur. *Kurşunlu* (16.yy), *Burmalı* (16.yy), *Rüstem Paşa* (1561), *Küçük Çukur Han* (16.yy) gibi tek avlulu örneklerin yanı sıra *Kürkçü* (15.yy), *Cebeci* (16.yy), *Vezir* (17.yy), *Büyük Yeni* (1764) ve *Sabuncu* (1764) *Hanları* gibi iki avlulu ve *Büyük Valide Hanı* (17.yy) ve *Taş Han* (1763) gibi üç avlulu İstanbul hanları vardır. Tek katlı bir örnek bilinmemektedir; üç katlı olan *Büyük Yeni Han*, *Sümbüllü Han* (18.yy), *Simkeşhane* (ilk yapı 15.yy, son yapı 18.yy), *Küçük Yeni Han* (18.yy) ve *Yıldız Han* (19.yy) dışındakilerin hepsi iki katlıdır. İstanbul hanları işlevsel açıdan dört grupta toplanabilir: **1)** Yolcu hanları (ör.*Kürkçü Han*, *Rüstem Paşa Hanı* gibi ahırlı; *Vezir Han*, *Büyük Yeni Han* gibi ahırsız olanlar), **2)** Ticaret hanları (ör.*Yelkenci Hanı*, 1647; *Sabuncu Hanı*, 19.yy), **3)** Misafirhane hanları (ör.*Elçi Hanı*, 1505), **4)** KÜLLİYE bünyesindeki hanlar (ör.*Fatih Külliyesi*'ndeki *Deve Hanı*, 15.yy; *Süleymaniye Külliyesi*'ndeki *Süleymaniye Hanı*, 1555). Yüzyıllar boyunca Avrupa ve Akdeniz'le Doğu ülkeleri arasında, İpek Yolu üzerindeki en önemli ticaret merkezlerinden olan İzmir'de de çok sayıda han yapılmıştır. Bunlar plan kuruluşu açısından geleneksel tipte olmakla birlikte yalnızca ikinci katın revaklı olmasıyla Osmanlı hanlarından ayrılırlar. Önceleri alt katların depo, üst katların konaklama mekânı olduğu İzmir hanları, 18.yy'da ipek ticaretinin yerini hububat ticaretine bırakmasıyla genellikle toptan ticarete terk edilmiştir. Bu dönemin en önemli hanlarından biri, KAPALIÇARŞI ve menzil hanı karışımı olan *Kızlarağası Hanı*'dır. Osmanlı hanları arasında da ayrı bir yeri bulunan bu yapıda, her iki katta odaların açıldığı kapalı birer "sokak" vardır. Bazı mekânlar da dış cepheye açılmaktadır. Alt katlar satış ve depolama, üst katlarsa konaklama için kullanılmıştır.

Cumhuriyet döneminde Selçuklu ve Osmanlı mimarlığının incelenmesi ve yeni bir anlamda değerlendirilmesi sonucunda ortaya çıkan ulusal mimarlık akımları (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) çerçevesinde çeşitli hanlar yapılmıştır. Bu yapıların genel özelliği cephelerine gösterilmiş büyük özendir. Değişik biçimli kemerler, mermer sütunlar, çıkmalar, çini panolar, metal bezemeler yaygın kullanılmış öğelerdir. Dönemin ünlü örnekleri arasında mimar KEMALEDDİN BEY'in İstanbul'daki yapıları Sultanhamam *1.Vakıf Han* (1918), Beyoğlu *3.Vakıf Han*, Bahçekapı *4.Vakıf Han*, Şehzadebaşı *5.Vakıf Han* (b.Vefa Erkek Lisesi yatakhanesi) ve Ankara'daki *2.Vakıf Han*'ın (1926-30) yanı sıra Vedat TEK'in Sirkeci'deki *Mesadet Han* ve *Liman Hanı* (1907), Karaköy'deki *Sabit Bey*, *Muradiye* (1915) ve *Tahir* (1935) *Hanları* sayılabilir.

Avrupa'da ortaçağ başlarında konaklama gereksinimini MANASTIR'ların karşıladığı görülmektedir. Ticaretin canlanması, hac yolculuklarının artması ve haçlı seferlerinin başlamasıyla birlikte konaklama yapıları ortaya çıkmış, ilk örnekleri Roma'da görülen hanlar (Lat.*hospitium*) sonraları Avrupa'ya yayılmıştır. Roma hanlarında yatma, yeme ve hayvanların barınma mekânları bir ya da birden fazla avlu çevresinde çözülmüştür. Genellikle tek avlulu plan şemasına oturan Avrupa hanlarıysa çok katlı ve arkadlı yapılardır. İngiliz hanlarında, konaklama bölümüne bir de eğlence mekânı eklenmiştir. Günümüzün işhanları (→BÜRO), ticaret hanlarının bir devamıdır. Hanlarda konaklamanın kalkmasıyla da OTEL ve benzeri tesislerin yapımı hız kazanmıştır.

1531. *G.Yalçıner*

## HAN İBRAHİM ŞAH

Elazığ'da Merkez İlçe'nin 40km kuzeybatısında, yeni adıyla Esenkent (e.Han İbrahim Şah) köyünün sınırları içindeki höyük, bugün Keban Baraj Gölü altında kalmıştır. Murat Irmağı'na karışan Erzürük Çayı'yla küçük bir derenin arasında yer alan ve kuzey, doğu ve batıda dik yamaçları bulunan höyük, 125x60m boyutlarında ve 12m yüksekliğindedir. Kazılar, 1970'te AÜ'den Hayri Ertem tarafından başlatılmış, anakayaya kadar 14 yapı katı saptanmıştır. İlk kez İlk Tunç Çağı'nda (→PREHİSTORYA) yerleşilen höyük, MÖ 1.bin yerleşmesinden sonra terkedilmiş, daha sonra BİZANS döneminde yeniden yerleşim görmüştür.

1. ve 2. yapı katı ortaçağa tarihlenmektedir. 2. yapı katında birbirine bitişik iki yapı ortaya çıkarılmış, yapılardan birinin 7x9m ölçülerindeki salonu, ötekinin iki odası temizlenmiştir. Salonun taş temelleri balıkkılçığı tekniğinde örülmüştür; duvarlarının iç yüzleri sıvalı, tabanı sarı topraktır. İkinci yapının doğu odasında, tabandan 40cm yükseklikte, yarım daire biçimli bir seki vardır. Bu katın en ilginç buluntusu, Bizans imparatoru I.İoannes dönemine (MS 968-976) tarihlenen bakır bir Bizans sikkesidir. MÖ 1.bine tarihlenen 3.ve 4. yapı katlarındaki en önemli mimari kalıntı tabana doğru daralan, 2.30m çapında bir depodur. İlk Tunç Çağı'na geçilen 5.yapı katında mimari kalıntı azdır. Büyük bir yapının dikdörtgen planlı iki odası ortaya çıkarılmıştır. 6. kattan, yuvarlak planlı taş ağıllar dışında tanımlanabilecek yapı yoktur. Büyük bir yangınla sona eren 7. kattaysa, taş temelli, tek odalı, kerpiç evler vardır. Mimari kalıntı vermeyen 8. katın altında yer alan 9. katın, duvarları yarıya kadar taştan, üst yarısı kerpiçten örülmüş evleri düzensiz planlıdır. Yangınla sona eren 10. katta, evlerin tabanı altına *bocker* (dizler karna çekik) durumda gömülmüş iki iskelet bulunmuştur. Han İbrahim Şah'ta bütün katlarda bej rengi zemin üstüne siyah, koyu kırmızı, koyu kahverengi boyayla yapılmış geometrik örgeler ve stilize hayvan figürleriyle bezeli ÇANAKÇÖMLEK bulunmuştur. Bir başka grup KARAZ (Khirbet Kerak) tipi kaplardır. Siyah kaba hamurlu, perdahlı, kabartma geometrik örgelerle bezeli bu kaplarla ilk kez 8. katta karşılaşılmıştır. 10. katta, beş küp içinde, yanmış buğday, arpa, nohut ve bozulmamış bal petekleri ortaya çıkarılmış; 13.ve 14. katlar çok az buluntu vermiştir. Höyüğün batı, kuzeybatı, güney ve güneybatısındaki tarlalarda kurtarma amaçlı kazılar gerçekleştirilmiş, kuzeybatıda yoksul bir Bizans mezarlığı bulunmuştur. Tabakalaşma (stratigrafi) açısından çevre höyüklerle benzer olan Han İbrahim Şah höyüğünün İlk Tunç Çağı'nda bir köy yerleşmesi olduğu saptanmıştır.

1129, 1130. *İ.Baysan*

HAN Hanedanı → **ÇİN**

## HANAY

**1.** Geleneksel Türk evlerinde (→EV) üstü kapalı, önü AVLU'ya bakan mekân; HAYAT. Bir ya da birkaç yanı açık olabilir. Hanay sözcüğü yalnızca Rumeli ve İzmir'de kullanılmıştır. Ankara'da "sergâh", Doğu Karadeniz'de "hayat", "sofa", "çar-

dak" ya da "salon", Konya yöresinde "divanhane" ya da "yazlık" gibi adlar alır.
**2.** SOFA, hol.
**3.** İki ya da daha çok katlı ev.

**HANCI, Abdurrahman** (1923, İstanbul)
Türk mimar.
İç mekân düzenlemesi alanındaki çok çeşitli ve başarılı uygulamalarıyla tanınır.

Galatasaray Lisesi'nden sonra 1946'da GSA (b. MSÜ) Mimarlık Bölümü'nü bitiren Hancı, 1947-48'de Fransa'da PERRET'nin yanında Le Havre kentinin yeniden yapılaşması üzerinde çalışmış, 1949'da askerlik görevi için Türkiye'ye dönmüştür. 1951-55 arasında Maruf ÖNAL, Turgut CANSEVER, Suha Toner ve Şahap Aran'la kurduğu İMA İnşaat Mimarlık Atölyesi'nde serbest mimarlık yapan Hancı, bu grupla birlikte Ankara *Karayolları Genel Müdürlüğü Binası* (1954) proje yarışmasında Birincilik Ödülü'nü kazanmış, ayrıca İstanbul'da *Büyükada Anadolu Kulübü Oteli*'ni (1951-57; T.Cansever ile) gerçekleştirmiştir. 1956'da gene Paris'e giderek 1960'a değin buradaki *Nato Genel Merkezi* yeni binasının iç mimari sorumluluğunu üstlenmiştir. 1961-66 arasında Paris'te serbest mimarlık yapan Hancı, Nice'teki *Belle Mağazası*, Besançon'daki *Brunswick Bowling Salonu* gibi uygulamalara imzasını atmıştır. 1967'de Türkiye'ye döndükten sonra, İstanbul'da MİMAT Mimarlık bürosunu kurarak serbest mimarlık ve iç mimarlık uygulamalarına başlamış, 1974'te büroya Yalçın Çıkınoğlu katılmıştır. MİMAT'ın gerçekleştirdiği iç mekân düzenlemesi projeleri arasında, İstanbul'da *Galeri 1* (1968, Beyoğlu), *Etap Oteli* (1979, Tepebaşı), *Kulüp 29* (1983, Etiler), *Plaza Bar ve Restoran* (1985, Maçka), *Vakkorama* (1985, Taksim; 1988, Suadiye), *Eczacıbaşı Yalısı* (1989, Yeniköy), *Eczacıbaşı Holding Binası* (1989, Levent), *Türk Ekonomi Bankası Genel Merkezi* (1989, Fındıklı) ile aynı bankanın *Harbiye, Etiler* ve *Suadiye Şubeleri* (1989-90), *Devlet Konukevi* (1990, Beşiktaş); İstanbul (Beyoğlu, Kadıköy), Ankara, İzmir, Antalya ve Viyana *Vakko Mağazaları* (1968-93); Ankara'da *Devlet Resim ve Heykel Müzesi* (1975), *Devlet Konukları Köşkü* (1976, Çankaya), *TBMM Halkla İlişkiler Binası*'nın bazı bölümleri (1982) ve İsviçre'de *Kutlutaş International Bürosu* (1986, Cenevre) sayılabilir. Bunların yanı sıra çok sayıda özel konut düzenlemesi de gerçekleştiren Hancı, ödün vermeksizin çağdaş çizgilerle uzun ömürlü ürünler yaratmaya çalışmaktadır. Yapıtlarının başarısı olağanüstü titizlikle uygulanmış bir sadelikten kaynaklanmaktadır. Hancı'ya 1996'da MİMARLAR ODASI Büyük Ödülü verilmiştir.
3173. *M.Kazmaoğlu*

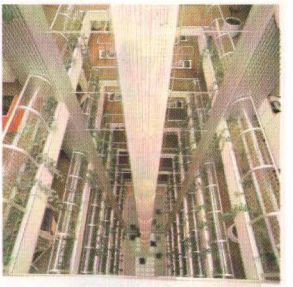
**HANDAN, Mehmet Ali** (1915, İstanbul-1990, Marmaris, Muğla)
Türk mimar ve eğitimci.
1933'te GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'ne girmiş, TAUT'un bölüm başkanı olduğu bir dönemde, 1938'de diplomasını almıştır. 1939'da mimari atölye hocalığına atanan Handan, aynı yılın sonunda önce Berlin'e, ardından Paris'e gitmiştir. Burada ünlü mimar PERRET'nin yanında çalışmış, Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na devam etmiştir. 1941'de akademideki görevine dönen Handan, üç yıl yapı, bir yıl da ince yapı dersi öğretmenliğinden sonra, 1945-47 arasındaki askerliği sırasında Balıkesir *Orduevi* proje ve inşaatını gerçekleştirmiştir. 1947'den başlayarak aralıksız 43 yıl mimari atölye hocalığı yapmıştır. Alman profesör OELSNER'in 1947'de akademiden ayrılışıyla hocasız kalan şehircilik dersini geçici olarak kabul eden Handan, bu görevini 1970'e değin sürdürmüş; aynı yıl akademinin üniversite statüsüne kavuşmasıyla profesör unvanını alarak emekli olduğu 1984'e değin Şehircilik Kürsüsü'nün başkanı olmuştur. Emekliliğinden sonra da beş yıl boyunca proje öğretmenliğini sürdürmüştür.

Henüz akademide öğrenciyken Sedad Hakkı ELDEM'le *Ağaoğlu Evi*'nin (1937, Maçka) proje ve uygulamasında çalışmış, Yalova'daki *Termal Oteli* (1934-37) ve *İnhisarlar Umum Müdürlüğü* (b.Başbakanlık) binalarının tüm mobilya tasarımlarını ve kısmen de kontrollüğünü üstlenmiştir. Öğrenciliğinde ve sonrasında gene Eldem'le birçok yarışmaya, bu arada *Köy Enstitüleri* ve uluslararası *Anıtkabir* (1942) mimari proje yarışmalarına katılmıştır. 1956'ya değin ağırlıklı olarak villalar yapmıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği uygulamalar, Ankara'da *On Yıllık Türk Neşriyat Sergisi Binası* (1938); İstanbul'da *Şadi Alioğlu Villası* (1942, Selamiçeşme), *Nimet Hanım Evi* (1945, Erenköy), *Nazmi Arman Villası* (1946), *Mesut Cemil Evi* (Erenköy), *Küsfent Apartmanı* (1946, Şişli), *Nedim Mahmut Bey Evi* (1946, Serencebey), *Çifte Evler* ve apartman (1946, Suadiye), *Zihni Paşa Köşkü* (1946, Erenköy), *Prens Haydar Evi* (1946, Kızıltoprak), *Ata Apartmanı* (1949, Harbiye), *Dramalı Apartmanı* (1950, Maçka), *Hasan Derman Villası* (1950, Caddebostan), *Güzel Sanatlar Akademisi Binası* renovasyonu (1955; S.H.Eldem ile), *Kemal Eyüboğlu Villası* (1955, Emirgân), *Prof.Fahri Arel Apartmanı* (1955, Nişantaşı), *Nuri Cingıllıoğlu Villası* (1956, Erenköy) ve Ankara'da *Ayşe Abla Okulu*'dur (1955). 1956'da K.A.Arû, Tekin Aydın, Yalçın Emiroğlu, Altay Erol ve Hande Suher'le birlikte AHE Mimarlar Grubu adlı mimarlık bürosunu kurarak büyük proje yarışmalarına katılmış ve çeşitli ödüller kazanmışlardır. Bunlar arasında, İstanbul'da *Emlak Kredi Bankası Ataköy Oteli* (1956), *Emlak Kredi Bankası Genel Müdürlüğü Binası* (1957), uluslararası *Taksim Oteli* (b.Sheraton Oteli; 1959) ve Malatya'da *Teknik Tarım Okulu* (1960) yarışmaları Birincilik ödülleri vardır. *Eskişehir Otogarı* da (eski) bu grupla birlikte gerçekleştirdiği ve kontrollüğünü üstlendiği bir yapıdır.
0480, 0899. *M.Kazmaoğlu*

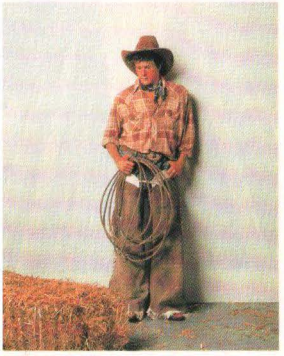
HANDO-GAMİ → **NAGASAKİ OKULU**

**HANE** (Far.)
**1.** EV.
**2.** Bir KONUT'ta barınan aile üyelerinin tümü.
**3.** Bir bütünün küçük parçalarından her biri.

**HANİVA** (Ja.)
"Kil halka" anlamına gelen terim, JAPONYA'da Tümülüs (Kofun) döneminde (yk.ş.250-yk.ş.500) mezarların (TÜMÜLÜS) üstüne ya da çevresine yerleştirilen silindirik kaideli PİŞMİŞ TOPRAK *(terra cotta)* heykelleri tanımlar. Mezar alanının sınırlarını belirlemek için kullanılan ilk *haniva*'lar fıçı biçiminde yalın silindirlerdi. 4.yy'dan başlayarak bu silindirlerin üstüne savaşçı, dansçı, kadın hizmetkâr, kuş, hayvan, tekne ya da ev gibi çok çeşitli figürler yerleştirilmiştir. Boyları 30-150cm arasında değişen *haniva*'lar kilden halkaların üst üste yerleştirilmesiyle oluşturuluyor, sonradan yüzeyi düzeltilerek, düşük ısıda fırınlanıyordu. Dolayısıyla içi boş olan *haniva*'larda, insan ve hayvan figürlerinin göz, burun ve ağızları da delik bırakılıyordu. Ev figürleri dönemin Şinto tapınaklarıyla, insan figürleriyse dönemin giysi ve tavırlarıyla ilgili ilginç bilgiler içermektedir. 6.yy'da bazı SERAMİK atölyelerinin *haniva* yapımına ayrılmasıyla seri üretim başlamış, ancak sonraları Budacılık'la birlikte ölü yakma geleneğinin (→MEZAR) yerleşmesi ve tümülüs



HANCI, Abdurrahman, *VAKKO Mağazası*, 1977, İzmir.



HANSON, Duane, *Kovboy*, 1989, polikromlanmış tunç aksesuarlı.



HANTAI, Simon, *İsimsiz*, 1967.

mezar yapımının azalmasıyla *baniva*'lar ortadan kalkmıştır. *Z.Rona*

**HANKÂH** (Far.)
Anadolu toprakları dışında kurulup gelişen ve 11.yy'dan sonra Anadolu'ya giren çeşitli tarikatlar ile doğrudan Anadolu'da filizlenen Mevlevilik, Bektaşilik gibi tarikatların örgütlenme merkezleri. Çeşitli kaynaklarda farklı tanımlarla karşılaşılmakta; bazılarında, Türkiye dışındaki İSLAM ülkelerinde 8.yy'dan sonra ortaya çıkan tarikat yapılarına da bu ad verilmektedir. Kimi araştırmacılarsa bir tarikatın yapıları içinde ötekilerine oranla farklılık gösteren, merkez niteliği taşıyan yapıya hankâh demektedir. Hankâh sözcüğünün aynı yapıda ASİTANE ve DERGÂH sözcükleriyle birlikte kullanıldığı da görülmüştür. Gene hankâh için ZAVİYE ve RİBAT adları da mimarlık terminolojisinde geçmektedir.

İslam dininin yayıldığı tüm yörelerde 9.yy'dan öteye kent ve kasabalarda hankâhların yaygınlaştığı, kaynaklarda belirtilmektedir. Özellikle 9.-11.yy arasında Türkistan ve İRAN'da birçok askeri ribat hankâha dönüştürülmüştür. Anadolu'daysa, İslamlaşma süreci içinde, Anadolu'nun ele geçirilmesinde ve Türkmenler'in belirli yerlere yerleştirilmesinde Horasan çevresinden gelen dervişlerin önemli katkıları olmuştur. Zamanla bir tarikat üyeliğini benimseyen Türkmenler dinsel merkez olan şeyhin konutu çevresinde toplanmışlardır. Hankâh olarak değerlendirilen bu konutlar dinsel merkez olma dışında birer sosyal odak noktasıdır. Kubbe örtülü orta mekâna açılan EYVAN ve odalarla biçimlenmiş ORTA ASYA mimarlığının izleri hankâhlarda da görülür. Bunlarda genellikle eyvanlardan biri MESCİT olarak kullanılmıştır. Öteki mekânlar derviş odaları ve çile hücreleridir. Odalardan biri kurucunun TÜRBE'sine ayrılmıştır. Anadolu'da bu nitelikte ilk merkez Maraş'taki Afşin *Eshab-ı Kehf Ribatı*'dır (1215-16). 13.yy'dan kalan öteki örnekler Sincanlı *Boyalıköy Hankâhı* (13.yy 1.yarısı) ve Konya *Sahibata Hankâhı* (1279-80) dışında, Tokat içinde ve çevresinde toplanmıştır. Tokat *Sümbül Baba* ve *Halifet Gazi Zaviyeleri* en tanınmış örneklerdir.
***A.Ödekan***

HANKAR, Paul → **BELÇİKA (Mimarlık)**

HANSEN, Theophilus → **AVUSTURYA (Mimarlık, 19. ve 20.yy)**

**HANSON, Duane** (1925, Alexandria, Minn.- 1996, Bocaraton, Flo.)
ABD'li heykelci.
Amerika'da FOTO-GERÇEKÇİLİK akımının egemen olduğu 1960 sonlarında heykel sanatında da ortaya çıkan gerçekçi yaklaşım içinde Hanson, figüratif heykellerinde bire bir ayrıntılı ve gerçekçi bir yöntem kullanmıştır.

1946'da Michigan'daki Cranbrook Güzel Sanatlar Akademisi'ne heykel dalında yüksek lisans için kabul edilen Hanson, daha sonra bir ortaokulda ders vermiş ve bir süre Almanya'da çalışmıştır. 1961'de Amerika'ya dönen sanatçı, uzun yıllar bocaladıktan sonra 1960'ların sonunda *Savaş* (1967, Duisburg Wilhelm-Lehmbruck Müz.) gibi ölüm ve savaş konularını işlediği son derece gerçekçi heykellerle ortaya çıkmıştır. Hanson'ın heykelleri giderek daha güncel ve olağan sahneleri içermiş, buna karşın, bu olağanlıktan ötürü izleyiciyi daha çok etkilemişlerdir. Poliyester, reçine ve farklı endüstriyel maddelerden insan figürlerini, ciltlerinin en küçük ayrıntısına, giysilerinin lekelerine kadar gerçekçi bir biçimde heykele uygulayan Hanson, konu olarak yalnızlığı, yaşlılığı, sıkıntı ve bekleyişi, umutsuzluğu işlemektedir. Sanatçının heykelleri ilk bakışta sahici insan etkisi yapar. *J.N.Erzen*

**HANTAI, Simon** (1922, Bia)
Macar ressam.
II.Dünya Savaşı sonrasında GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'e ilgi duyan genç kuşak sanatçılardan olan Hantai, sanat öğrenimini Budapeşte Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmış, 1949'da Paris'e yerleşmiş, burada yazar ve kuramcı BRETON'la dostluk kurarak 1953'te Gerçeküstücü akıma katılmıştır. Akımın OTOMATİZM ilkesini benimseyip bu yöntemle zarif ve girişik bezeme (ARABESK) türünde bir kaligrafik üslup geliştirmiştir. Resimlerinde insanları, canlı renklerle boyadığı hayvan kafatasları ve büyütülmüş bağırsak yığınları arasında betimleyerek tiksindirici ve ürkütücü bir düş ortamı yaratmıştır. 1955'te Gerçeküstücüler'den ayrılan sanatçı, MATHIEU'nün etkisiyle SERBEST BİÇİMLİ SANAT'a yönelerek soyut çalışmalar yapmıştır.
*Z.Rona*

HAPPENINGS (İng.) = **OLUŞUMLAR**

HARA, Hiroşi → **JAPONYA (20.yy Mimarlığı)**

**HARABE** (Ar.*harab*'dan)
İng.*ruin;* Fr., Alm.*Ruine.*
**1.** Eski yapı ya da kent yıkıntısı; virane; ören ya da ÖREN YERİ.
**2.** Yıkılmış (harap olmuş) ya da yıkılmaya yüz tutmuş yapı ya da kent.

**HARÇ** (Far.*berc*: karışma'dan)
İng.*mortar*, Fr.*mortier*, Alm.*Mörtel.*
İnce AGREGA, bağlayıcı ve gerekli hallerde katkı maddelerinin karıştırılmasıyla elde edilen kompozit (birleşik) malzeme. Yapı bakımından BETON'un ince agregalı özel bir türünü oluşturmaktadır. Bağlayıcıları, kullanılan agrega cinsleri ve özelliklerin denetlenmesi amacıyla katılan maddeler açısından betona büyük ölçüde benzerlik gösteren bu YAPI gereci, 8mm'nin altındaki incelikte agregayla üretilmektedir. Genelde "harç" tanımı, ÇİMENTO bağlayıcı kullanılarak üretilenleri belirtmektedir. "Alçı harcı" tanımı, ALÇI bağlayıcıyla, "kireç harcı" tanımı KİREÇ bağlayıcıyla üretilen harçlar için kullanılmaktadır. "Melez harç", alçı-kireç ya da kireç-çimento gibi iki bağlayıcının birlikte kullanıldığı karışımdır. "Sıva harcı" SIVA'da kullanılmak üzere üretilen harçtır ve benzer olarak bağlayıcısına göre adlandırılır. "Polimer harç", sentetik reçineler; "asfalt harcı", ASFALT ve "bitüm harcı"; BİTÜM kullanılarak yapılan karışımlardır. Kireçle yapılan ve havada katılaşan harca, "adi harç" da denmekte; hidrolitik bağlayıcılar, su kireci, çimento gibi bağlayıcılarla üretilen harçlar, "hidrolitik harç" olarak da anılmaktadır. "Horasan harcı", pişmiş tuğla ve kiremit kırıklarının dövülerek kireç bağlayıcı ve kumla karıştırılmasıyla elde edilmiş, bir ölçüde yüksek dayanımlı bir harç türüdür. "Liflerle donatılı harç" karışımın mekanik özelliklerinin iyileşmesi ve çekme dayanımının yükseltilmesi için organik ya da inorganik liflerle donatılmıştır.

***Üretimi:***
İnce agregalı bir beton türü olan haçların üretimi beton üretimi biçiminde olup kullanılan 8mm'nin altındaki agregada, normal beton agregalarının sahip olması gereken özellikler aranır. Bir metreküp karışıma isabet eden bağlayıcı miktarı, "harcın dozajı" olarak tanımlanır. Bağlayıcının gerekenden az tutulmasıyla, "zayıf harç" elde edilir. Harçların mukavemeti (dayanım), hacim sabitliği, su geçirimsiz-

liği, buhar ve gaz geçirimliliği ile bileşenlerinin özellik ve niceliğine bağlı olarak değişir. Mukavemet açısından çimento bağlayıcılı harçlar kireç ve alçıya nazaran üstündürler. Kireç harçları, düşük mukavemetli, geç katılaşan, aderansı (yapışma) yüksek, işlenebilme ve plastisite (yoğurulabilirlik) özellikleri açısından olumlu yönleri bulunan harçlardır. Çimento ve kireç kullanılarak üretilen melez harçlar, her iki bağlayıcıdan kaynaklanan özelliklere oranları ölçüsünde sahip olan karışımlardır. Öte yandan çimento ya da kireç bağlayıcıların sentetik reçinelerle desteklenmesiyle ya da yalnızca sentetik reçinelerle de harçlar üretilmektedir. Bunlar üstün mukavemet, geçirimsizlik ve bağlayıcısına göre aderans özelliklerine sahiptir.

***Yapıda Kullanımı:***
Çamur ve kil bağlayıcılarla tarihöncesi çağlardan (→PREHİSTORYA) başlayarak harç kullanıldığı görülmektedir. Daha sonraki dönemlerde MEZOPOTAMYA'da kil, kireç, bitümlü çamurlarla, MISIR'da Ege ve Anadolu uygarlıklarında kireç, kum, hatta KİREMİT kırıklarıyla, Doğu'da özellikle SASANİ döneminde (224-651) alçıyla yapılan harçlar kullanılmıştır. Su kireci kullanılarak yapılan ilk hidrolitik harç uygulamaları ROMA'dadır. Kökeni Eski Mısır'a kadar dayanan, ancak nitelikli uygulamaları önce Doğu'da, daha sonraları Anadolu ve çevresinde yoğunlaşan "horasan harcı", çok uzun yıllar kullanılmıştır. Zaman içinde deneyimlerin de etkisiyle çeşitli malzeme ve tekniklerle üretilen bu harç, yüksek mukavemetin yanı sıra birçok olumlu özelliklere sahip olması nedeniyle giderek BİZANS, SELÇUKLU ve OSMANLI yapılarında temel malzeme olma niteliğini kazanmıştır. Günümüzde harçlar duvarcılıkta, sıvada, şap ve örtü olarak, yapay taşların üretiminde kullanılmaktadır. Ayrıca dökme mozaik gibi sürekli kaplamalarda, taş, seramik vb kaplama malzemesinin tesbitinde, tesviye işlerinde, beton büz, beton kiremit, BRİKET, bordür taşı gibi malzemenin üretiminin yanı sıra eski yapıtların onarım çalışmalarında (→ONARIM VE KORUMA), zarar görmüş taş malzemenin yenileme ve tamamlama işlemlerinde de klasik karışımlı ya da polimer bağlayıcılarla birlikte üretilen harçlardan yararlanılmaktadır.
2755. ***H.Y.Ersoy***

HARD-EDGE (İng) = **SERT-KENAR**

**HARDOUIN MANSART, Jules** (1646, Paris-1708, Mary-le-Roi)
Fransız mimar.
XIV.Louis döneminde (1643-1715) *Versailles Sarayı*'ndaki uygulamalarıyla tanınan Hardouin Mansart, bu yapıda BAROK'tan ROKOKO'ya geçişin habercisi sayılan iç mekân tasarımları yapmıştır.

Ünlü mimar MANSART'ın ikinci kuşaktan yeğeni olan ve onun soyadını alan Hardouin, daha çok LE VAU ile Libéral Bruant'ın (yks.1635-97) etkisinde kalmıştır. 1675'te saray mimarı, 1685'te saray başmimarı, 1699'da da saray binaları sorumlusu görevlerine getirilmiş, 1678'den sonra *Versailles Sarayı*'nın ek binalarını tasarlama görevini üstlenmiştir. Le Vau'nun 1669'da gerçekleştirdiği bahçe cephesinin orta terasını kapatan uygulaması oldukça başarısız sayılmakla birlikte, ölümünden sonra Robert de Cotte tarafından tamamlanan *Aynalı Salon*, limonluk, Le Vau'nun *Porselen Pavyon*'u yerine tasarladığı *Büyük Trianon* ve şapel daha başarılı bulunmuştur. Hardouin Mansart'ın Paris'te Invalides bölgesinde, aralarında XIV.Louis'nin 1671'de Bruant'a yaptırdığı *Hôtel des Invalides* ve *St.Louis Kilisesi* de bulunan yapı topluluğu içine tasarladığı *Invalides Şapeli*'nde (1680-91) Barok eğilimleri doruk noktasına erişmiştir. Simetrik bir CEPHE anlayışını yansıtan bu yapı yalın bir haç plana oturmakta, orta mekânı örten çift tamburlu, yaldızlı kubbe bir tepelikle taçlanmaktadır. Şapelin çifte sütunlu ve alınlıklı girişi dışında da, kubbenin her iki tamburunda bezeme amacıyla çifte sütunlar kullanılmıştır. Hardouin Mansart'ın Paris'teki en önemli uygulamalarından biri *Vendôme Meydanı* (baş.1698) olmuştur. Karşılıklı iki kenarından girilen dikdörtgen planlı bu meydanı, cepheleri klasik anlayışta düzenlenmiş, Barok saçaklı küçük çatı pencereleri bulunan binalar çevreler. *Vendôme*'da, bir anlamda VANTIVELLI'nin Caserta *Krallık Sarayı*'nı (1752) anımsatan uzun cephelerin ve klasik ayrıntıların kullanıldığı Barok bir açık MEKÂN yaratılmıştır. Döneminde, Le Vau'nun beğenilen binalarını müdahaleleriyle bozduğu gerekçesiyle eleştirilen Hardouin Mansart'ın 1660'larda Saint-Germain'de gerçekleştirdiği *Hôtel de Noailles* ile Luynes dükü için tasarladığı *Dampierre Şatosu* (1675) gibi büyük ölçekli yapıları da vardır.
0496. *Y.Salman*

**HAREKETLİ SOYUT** *(Action Painting)*
1950'lerde ABD'de SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'un iki ayrı doğrultuda gelişmeye başlaması sonucunda oluşan akımlardan biri. POLLOCK ve DE KOONING öncülüğünde gelişen bu akım, Soyut-Dışavurumculuk'un, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ten aldığı "çağrışımlar ve özdevinim" (OTOMATİZM) ilkelerinden kaynaklanmış ve gelişmiştir. Yapıtlar, bir öntasarım olmaksızın, çağrışımların oluşturduğu düşüncelerle biçim bulmaktaydı. Bu nedenle de resmin bitmiş durumundan çok, oluşum süreci önem kazanmakta; örneğin Pollock'un yere yaydığı tuvale gelişigüzel boya akıtması ya da çeşitli araçlarla boyayı tuvale yayarak rastlantısal biçimler oluşturması, De Kooning'inse çağrışımlardan kaynaklanarak içgüdüsel ve anlık duygularla tuvali hareketli fırça vuruşlarıyla renklendirmesi gibi, sanatçıların uyguladıkları teknikler resim yapma eylemini ve resmin oluşumunu öne çıkartmaktaydı. TWORKOV ve KLINE da büyük panoları geniş ve serbest kol hareketleriyle renklendirerek Hareketli Soyut örnekler vermişlerdir. Akıma adını veren de bu özgür kol hareketleridir. Bu nedenden ötürü Hareketli Soyut kimi zaman Jestüel Resim *(Gestural Painting)* olarak da anılır.
0171, 0569, 2197, 2814, 2926. *Z.Rona*

HARELİ CAM = **ÇEŞMİBÜLBÜL**

**HAREM** (Ar.)
**1.** Kadın, eş.
**2.** Kutsal yer.
**3.** Osmanlı SARAY ve KONAK'larında kadınlara ayrılan ve yabancı erkeklerin girmesi yasak olan bölüm; harem dairesi.
**4.** Osmanlı CAMİ'lerinde, ortasında genellikle bir ŞADIRVAN bulunan iç AVLU.
**5.** Hac döneminde ihrama girilen yerden Kâbe'ye doğru olan bölüm.
**Harem-i Hümayun:** OSMANLI sarayının harem dairesi.
**Harem-i Şerif:** Kâbe ve çevresi.

**HAREMEYN** (Ar.)
Kutsal Mekke ve Medine kentleri.

HAREMLİK = **HAREM** (3)

**HAREMSARAY** (Ar.*barem*, Far.*seray*'dan)
"Haremseray" olarak da yazılır. HARİM de denir.
**1.** HAREM dairesi.
**2.** Büyük CAMİ'lerin iç mekânı; SAHIN.

**HÄRING, Hugo** (1882, Biberach-1958, Biberach) Alman mimar.
MODERN MİMARLIK'ın en önemli kuramcılarından ve öncülerinden biri olan Häring, aynı zamanda ORGANIMSI MİMARLIK eyleminin de yaratıcısı sayılır.

Mimarlık eğitimini Stuttgart ve Dresden'de yapmış, 1912'de Berlin'e yerleşerek kendi bürosunu kurmuştur. 1924'te kurulan "Zehnerring" ve bunun genişlemesiyle oluşan Der RING gruplarına katılmış ve döneminin tüm ilerici mimarlarının yer aldığı bu iki eylemde de önemli yönetici roller üstlenmiştir. Organımsı Mimarlık'ın temel ilkelerini oluşturan görüşlerini ortaya koyduğu "Wege zur Form" (Biçimin Yolları) başlıklı makalesi de (1925), yine bu gençlik yıllarının ürünüdür. Mimari tasarımın doğrudan doğruya yapının içindeki eylemlerden ve gereksinmelerden kaynaklanması ve TASARLAMA'da hiçbir biçimsel önyargıya yer verilmemesi gerektiği biçiminde formülleştirilebilen görüşleri de aynı makalede açıklanmaktadır. Ne temel geometrik biçimleri, ne de dik açıyı planlama ve tasarım için bir zorunluluk olarak gören Häring, her yapıda biçimin o yapının İŞLEV'ince, konunun kendisi tarafından belirleneceği düşüncesindedir. Yapıtlarında bu ilkelerin uygulandığı görülür. 1924-25'te Lübeck yakınlarındaki Garkau'da inşa edilen çiftlik yapıları, bunların en ünlüsüdür. Häring, 1929-31 arasında GROPIUS ve çağdaşı öteki ünlü mimarlarla birlikte Berlin'de *Siemensstadt Konut Yerleşmesi*'nin tasarımına katılmış (→TOPLU KONUT) ve burada bazı blok apartmanlar inşa etmiştir. 1933'te Nazi Partisi'nin yönetime gelişinden sonra Der Ring grubu ortadan kalkınca, etkinlik alanını büyük ölçüde yitiren Häring, II.Dünya Savaşı'na değin birkaç tek aile evi gerçekleştirmiştir. Berlin dolaylarında yer alan *Baensch* (1935) ve *Ziegler* (1936) *Evleri* bunlar arasındadır.

Häring, Nazi Partisi'nin yönetim yıllarında Gropius ve MIES VAN DER ROHE'nin tersine Almanya'yı terk etmeyerek 1943'e değin özel bir sanat okulunun başkanlığını yapmıştır. Sonraki yıllarınıysa hemen hemen tümüyle suskunluk içinde geçirmiş, bu dönemde yalnızca Biberach kentinde bulunan *Schmitz Evi*'ni (1950) gerçekleştirmiştir. Yapıtlarının sayısının azlığına karşın, görüşleri daha gençlik yıllarından başlayarak SCHAROUN'un da aralarında bulunduğu birçok mimarı etkilemiştir.
2107.

HARİCİYE (Ar.) = **SELAMLIK**

**HARİM** (Ar.)
**1.** Etrafı çevrili dış AVLU; MUHAVVAT.
**2.** EV'in içi gibi başkalarına kapalı olan yer. CAMİ'lerde iç mekân; SAHIN.
**3.** HAREM dairesi.

**HARPUŞTA** (Far.*har:* eşek, *puşte:* sırt'tan İng.*coping*, Fr.*couverture*, Alm.*Abdeckung*.
**1.** Üstü açık dış duvarların üstüne büyük yassı taş, TUĞLA, BETON ya da KİREMİT'le yapılmış, yağmur ve kar sularının yanlara akmasını sağlayan eğimli örtü; duvar semeri.
**2.** Toprak altında gömülü su ve kanalizasyon künklerini koruma amacıyla üstlerine yerleştirilen, taş ve harçtan semer biçiminde iki yöne eğimli örtü.

HARPUŞTA KÖPRÜ → **KÖPRÜ**

HARPUT → **ELAZIĞ (Merkez İlçe)**

**HARRAN**
Şanlıurfa'nın 44km güneydoğusundaki Harran ilçesinde yer alan antik yerleşme, ROMA döneminde "Carrhae" adıyla bilinmekteydi. Harran, Antik Çağ kalıntılarının yanı sıra kendine özgü konut mimarisiyle de ilgi toplamaktadır. Sur içindeki günümüz yerleşmesinin bir kısmını, daire planlı, üstleri sivri kubbe örtülü, tuğladan örülüp içi ve dışı saman katkılı çamurla sıvanmış, arı kovanı biçimindeki geleneksel evler oluşturmaktadır. Tahıl ekimine elverişli, bereketli topraklara sahip Harran Ovası'nda yüzlerce HÖYÜK bulunmaktadır. Bu höyüklerin en önemlisi ovaya adını veren Harran Höyüğü'dür. Eski çağlardan beri varlığı bilinen Harran, Mezopotamya ile Akdeniz'i birleştiren yol üzerinde çok önemli bir durak noktasıdır. Yapılan araştırmalara göre, höyük ve çevresi MÖ 5.binden MS 13.yy'a değin kesintisiz iskân edilmiştir. Harran adına ilk kez MÖ 1750 tarihli Mari (b.Tel Hariri, Suriye) tabletlerinde rastlanmaktadır. *Uru-ki-kaskal-al-Harran* biçiminde geçtiği Eski Babil Dönemi'nde (→MEZOPOTAMYA) pek az değinilen Harran, Anadolu'yla sıkı ticari ilişkiler yürüten Asurlu tüccarların uğrak yeri olduğu ASUR döneminde, *İ-na Ha-ra-an* ya da *İ-Ha-ra-na/an* adıyla anılmış; Mezopotamya'dan batı ve kuzeybatıya açılan yolların kavşağında bulunduğundan, Sümer ve Akad dillerinde "seyahat" ve "kervan" anlamına gelen *Harran-u* adını almıştır. Ayrıca Kuzey Suriye'de bulunan Ebla (b.Tel Mardih, Suriye) tabletlerinde Harran'dan *Ha-ra-an-ki* biçiminde söz edilmekte, Tevrat'ta da adı geçmektedir. Hz.İbrahim'in, yine bir kült merkezi olan Ur'dan ayrılıp Harran'a göç ettiği, burada evlenerek bir süre Harran'da kaldığı ve adına bir mescit yapıldığı kaynaklarda belirtilmektedir.

MÖ 2.binde Asur (Assur) kentinden sonra en önemli yerleşmelerden biri olan Harran, bir kült merkeziydi. Mari tabletlerinden birinde, Harran'da Ay Tanrısı Sin adına yaptırılan *Sin Tapınağı*'nda HİTİT kralı Şuppiluliuma ile Mitanni kralı Mattivaza arasında, Ay Tanrısı Sin ile Güneş Tanrısı Şamaş adına bir antlaşma imzalandığı belirtilmektedir. Bu tapınağın adı Sümer dilinde *E-Hul-Hul* olarak geçmektedir. Asur kralı I.Şamsıadad (hd.MÖ yks.1813-1781) Harran'ı ele geçirdikten sonra ölünce, Asur Devleti çözülmüş ve Harran'a Babil kralı Hamurrabi (hd.MÖ 1792-1750) egemen olmuştur. II.Murşili de (MÖ 1334-1356), Hitit kralı Şuppiluliuma'nın (hd.MÖ yks.1380-1346) ölümüyle isyan eden Hitit tebaını basturarak bir süre Harran'a egemen olmuş; daha sonra Asur kralı I.Adadnirari (hd.MÖ yks.1307-1275) Harran'ı topraklarına katarak *Lügal-Kiş* (Dünyanın Kralı) unvanını almıştır. Oğlu I.Salmanassar (Şalmanezer; hd.MÖ 1274-1244) ve torunu Tukultininurta (hd.MÖ 1244-1208) dönemlerinin ardından Asur kralı I.Tiglatpileser döneminde (MÖ 1115-1077) Harran büyük bir askeri garnizon haline gelmiştir. III.Salmanassar (hd.MÖ 858-824) ve Assurbanipal (hd.MÖ 668-yks.627) dönemlerinde *Sin Tapınağı* onarılmıştır. Assurbanipal ile sosyal ve ekonomik bakımdan çok parlak bir dönem yaşayan Harran'daki bu önemli tapınağın üzeri sedir ağaçlarıyla kapatılmış, içi LAPİS LAZULİ, kapılarıysa gümüşle süslenmiştir. Bu kral Harran'da taç giymiş, kardeşini de *Sin Tapınağı*'nın yüksek rahipliğine atamıştır. MÖ 612'de kısa bir süre Asur'un başkenti olan Harran, MÖ 610'da Güneydoğu Anadolu'nun ve Kuzey İran'ın dağlık bölgelerinde yaşayan Uman Manda kavimleri tarafından tahrip edilmiştir. Elli dört yıl sonra Babil döneminde gerekli itibarı görmüş olan kent, Babil kralı Nabonid (hd.MÖ 556-539), egemenliğinin üçüncü yılında *Sin Tapınağı*'nı üçüncü

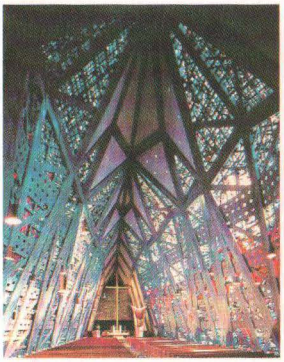
kez olmak üzere yeniden onartmıştır (MÖ 553-552). MÖ 539'da Persler'in, 200 yıl sonra da Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) eline geçen Harran, Babil'in çöküşünden sonra uzun bir süre dinsel merkez olma özelliğini korumuş; Roma'nın Suriye valisi Crassus'un ölümüne kadar (MÖ 53) Partlar'ın elinde kalmıştır. Daha sonra sırasıyla Nasturiler, Hıristiyanlar, Müslümanlar ve Haçlılar döneminde de önemini sürdürmüş, hiçbir zaman kült merkezi niteliğini yitirmemiş, MS 9.yy'da da Ay'a tapan Sabiiler'in kült merkezi haline gelmiştir. Harran, Yunanlar'la Persler'in, Romalılar'la Partlar'ın, Bizanslılar'la Sasaniler'in kanlı çatışmalarına sahne olmuştur. Hz.Ömer döneminde 640'ta, İyaz bin Ganim komutasındaki bir ordu tarafından savaşsız teslim alınan Harran, EMEVÎ halifesi II.Mervan döneminde (744-750) yeniden eski önemini kazanıp bir süre başkentlik yapmıştır. Özellikle 12.-13. yy'da, Eyyubiler'in yönetiminde büyük bir kent haline gelmiş; şehircilik, sanat ve kültür bakımından doruk noktasına ulaşmıştır. Kuzeydeki Edessa'da (b.ŞANLIURFA) kurulan Haçlı kontluğu (990-1081) Harran'a Haçlı Seferleri düzenleyerek burayı zaptetmek istemişse de, Harran hiçbir zaman Haçlılar'ın eline düşmemiştir. EYYUBİ döneminin ardından 1260'taki Moğol işgali sırasında tamamen yakılıp yıkılan kent, bir daha eski durumuna dönememiş; bu tarihten sonra Harran'ın yerini yakınında bulunan Edessa almıştır. Harran, I.Selim döneminde (1512-20) OSMANLI topraklarına katılmıştır. Cumhuriyet döneminde, Akçakale ilçesine bağlı bir bucak merkezi olan Harran, daha sonra Altıbaşak adını almış, kısa bir süre sonra (1990'da) adı tekrar değiştirilerek yeni kurulan ilçe merkezine Harran adı verilmiştir.

İslam kültüründe önemli bir yere sahip olan Harran'da birçok İslam filozofu ve bilim adamı yetişmiştir. Bunların başında Arap matematikçi, hekim ve düşünür Sabit bin Kurra (MÖ yks.836-901), gökbilimci Battani ve kimya biliminin babası olarak anılan Arap simyacı Cabir bin Hayyan (721-yks. 815) gelmektedir. Değişik zamanlarda çok sayıda gezgin ve araştırmacı tarafından ziyaret edilen Harran'ın özellikle ortaçağdaki görkeminden söz edilmektedir. 1184'te Harran'a giden Endülüslü Müslüman gezgin İbn Cübeyir (1145-1217), Harran'ın yemyeşil ve ağaçlık, halkının çok konuksever olduğunu belirtmekte, ayrıca cami, mescit ve medreselerin görkeminden söz etmektedir. Harran'da ilk kazılar 1952'de ve 1956'da İngiliz D.S.Rice tarafından yapılmış; kapsamlı çalışmalara 1983'te Kültür Bakanlığı adına Nurettin Yardımcı başkanlığında bir ekip tarafından başlanmıştır. Harran ve çevresinde kazı, restorasyon ve araştırmalar halinde sürdürülen bu çalışmalarda yerleşmenin önceden MÖ 3.bin olarak belirlenen kuruluş tarihinin MÖ 5.bine değin indiği ortaya konmuştur. Hatta araştırmalar ilerledikçe ilk iskânın daha da eskilere ineceğini gösteren buluntular vardır.

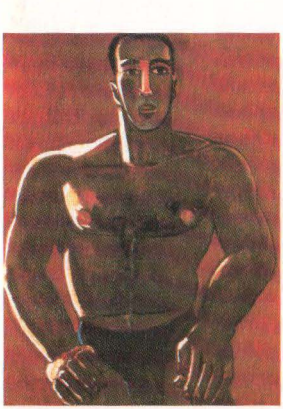
Harran ören yerinde çeşitli dönemlerden kalma birçok yapıt bulunur. Uzunluğu yks.4km'ye varan, yks.5m yüksekliğindeki surlar, sur kapıları, kentin güneydoğusunda yer alan iyi korunmuş durumdaki iç kale, kent merkezine yakın höyük ve höyüğün kuzey eteğinde, 33.30m yüksekliğindeki minaresiyle *Ulucami*, kentin görkemine tanıklık eden ve günümüze değin ulaşan anıtsal kalıntılardır. Kuzeyde Anadolu Kapısı, doğuda Aslanlı Kapı, Bağdat Kapısı ve Musul Kapısı, güneyde Rakka Kapısı ve batıda Halep Kapısı olmak üzere altı kapıyla dışa açılan surların içindeki iç kale, güneydoğuda sura bitişik inşa edilmiştir. Hititler'den başlamak üzere dört evrelidir ve dikdörtgen planlı olup köşelerinde kuleleri bulunmaktadır. İslam döneminin önemli yapıtlarından olan *Harran Ulucamisi* ya da *Cennet Camisi*, Harran höyüğünün kuzeydoğu eteğinde yer alır. Yapının doğu cephesi, mihrabı, şadırvanı ve minaresinin büyük bir bölümü korunmuş durumdadır. Anadolu'daki en eski CAMİ olan *Harran Ulucamisi*, Emevi halifesi II.Mervan tarafından 744-750 arasında yaptırılmış ve Eyyubi döneminde de Salaheddin Eyyubi (hd.1174-93) tarafından geniş ölçüde onartılmıştır. 1983'te kazı çalışmalarının yanı sıra başlatılan onarım çalışmaları sırasında, iç kalenin güney kulesi, *Ulucami*'nin ayakta kalan doğu duvarıyla kitabeli kapısı ve minaresinin merdivenleri onarılmıştır.

Harran Höyüğü'nde, kazı çalışmaları sırasında İslam döneminde sürekli iskân görmüş bir kentin kalıntıları açığa çıkarılmıştır. Buradaki mimariyi dar sokaklar ve bu sokaklara açılan bitişik düzenli, kare ya da dikdörtgen planlı evler oluşturmaktadır. Bunlarda odalar, mutfak, kiler, banyo, ahır, taş kaplı tuvaletler ve bu mekânların açıldığı avlular yer almaktadır. Kent sokakları arasındaki meydanlarda ve her evin avlusunda, bazan da mutfağında bulunan su kuyuları, evlerdeki pis suların atılması için yapılmış su yolları ile tuğla künklerden döşenmiş kanalizasyon sistemi, 500 yıldan fazla iskân görmüş olan kentin altyapısı hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir. Höyüğün tepesinde, kent halkının un ihtiyacını karşılayan, bazalttan yapılmış dört değirmen bulunur; 1.50m çapında, insan gücüyle döndürülen ve günümüzde "madar" adı verilen bu değirmenler ve değirmen odalarıyla yan mekânlarında büyük buğday küpleri açığa çıkarılmıştır. Çeşitli dönemlere ait buluntuların elde edildiği kazılarda ayrıca, İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) ait PİŞMİŞ TOPRAK kadın heykelciği, MÖ 6.yy'a tarihlenen pişmiş toprak TABLET parçası, çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) pişmiş tuğla mimari parça ve pişmiş topraktan yapılmış, baskı çiviyazılı, kare ve dikdörtgen biçimli adak kitabeleri bulunmuştur. Harran'da *Sin Tapınağı*'nın onarımında kullanılan bu adak kitabeleri, Yeni Babil Dönemi'nde Kral Nabonid'e ve Ay Tanrısı Sin adına yaptırılan *E-Hul-Hul-Sin*'e atıfta bulunmaları, özellikle yapının yerini belirtmelerinin yanı sıra özgün malzemeler olmaları bakımından da arkeoloji için büyük önem taşıyan buluntulardır. Höyükte İslam dönemine ait kent kalıntılarının temizliği sırasında bulunan bu kitabeler, iki ayrı eve ait duvarların tuğlaları arasında açığa çıkarılmıştır. Höyükte İslam dönemine ait pişmiş toprak kaplar, sırlı kaplar, taş aletler, cam bilezikler, cam bardak parçaları, süs boncukları ve Roma, Bizans, Selçuklu ve Eyyubi dönemlerine tarihlendirilen tunç sikkeler gibi çeşitli buluntular elde edilmiştir.

Höyük ve çevresi tarihöncesi çağlardan beri Halaf, Obeyd, Uruk, Tunç çağları, Hitit, Hurri-Mitanni, Asur, Babil, Helenistik, Roma, BİZANS ve İslam (Emevi, ABBASİ, SELÇUKLU, ZENGİ ve Eyyubi) dönemlerine ait çok önemli uygarlıkları barındırmıştır. Harran Ovası'nda 1985'te başlatılan yüzey araştırmaları sırasında, 100'ün üstünde höyük tesbit edilmiş; bunlardan Balkat (Tel Hadar), Kılıçlı (Telseyf), Aşağı Yarımca, Koruklu, Yukarı Yarımca, Para-Para, Sultantepe, Tel İdris, Tel Magrun, Küplüçe, Tel Mahruk, Tahılalan (Maruda), Varlıalan, Seferköy, Deren, Büyük Hedbe, Küçük Hedbe, Hacıekber, Yeşerti (Kubbe Hıdır), Bolatlar (Şıh Yakup), Demirci (Birhasso), Aşağı Beğdeş (Telfidan Davut), Yukarı Beğdeş, Kantara (Ginetre), Serince (Sehrince), İmambakır, Bozyazı, Yayvandoruk (Çerme), Balkır (Resmelşaban), Bagiyetepe, Çamurlu ve Tel Kazene höyüklerinde yapılan yüzey



HARRISON, Wallace Kirkman, *Stamford Kilisesi*, iç görünüş, Cal.



HARTLEY, Marsden, *Madawaska-Arcadian-Hafif-Agır*, 1940, tarmason üzerine yağlıboya, 101.6x76.2 cm.

araştırmaları sonucunda Paleolitik Çağ'a ait çakmaktaşları, el aletleri ve Küçük Hedbe'de MÖ 6.bine tarihlenen ÇANAK-ÇÖMLEK parçaları bulunmuş ve ovadaki yerleşmenin Neolitik Çağ'a kadar indiği anlaşılmıştır. Ovadaki höyüklerde toplanan SERAMİK parçalarından, burada Neolitik'ten başlayarak İslam dönemlerine kadar hemen hemen bütün kültürlerin var olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca yüzey araştırmaları, bu bölgenin yoğun biçimde Mezopotamya kültürlerinin uzantılarına sahip olduğunu, neredeyse Anadolu kültürleriyle Mezopotamya kültürlerinin burada karışıp yayıldığını ortaya koymuştur.

2862, 3627, 3628. ***N.Yardımcı***

**HARRAT** (Ar.*hart:* döndürerek biçim verme'den) Doğramacı ya da çıkrıkçı.

**HARRAZ** (Ar.)
KİREÇTAŞI yakan; kireççi.

**HARRISON, Peter** (1716, York-1775, New Haven, Conn.)
İngiliz kökenli ABD'li mimar.
Devrim öncesi Amerika'sında tanınmış ilk mimarlardan olan Harrison, İngiltere'de doğmuş, eğitimini bu ülkede tamamladıktan sonra 1740'ta Yenidünya'ya göç ederek şarap, rom, melas ve maun satıcısı olarak Newport'a (R.I.) yerleşmiştir. Mimarlığı kendi çabasıyla kitaplardan öğrenmiş, ilk kez 1748-49'da *Redwood Kütüphanesi*'nde (Newport) ince beğenisiyle birleştirdiği bir PALLADIO ÜSLUBU ortaya koymuştur. PALLADIO'nun Dor üslubunda (→DÜZEN) bir tapınağının tıpkısını uyguladığı bu ahşap yapıda Harrison, sonraları İngiliz sömürgelerinde çokça kullanılan bir teknikle rustik taş işçiliğini taklit etmiştir. Çeşitli eklerle genişletilen yapı bugün onarılmış durumdadır. Harrison'un Boston'da gerçekleştirdiği granit *Kral Şapeli*'yse (1749-54) Amerika toprakları üzerinde GEORGE DÖNEMİ üslubunda yapılan ilk taş yapıdır. Newport'ta bu üslubun en yetkin örneği sayılan *Touro Sinagogu*'nu (1759-63) tasarladıktan sonra, 1760'ların başında JONES'un etkilerini taşıyan *Brick Market*'la (b.onarılmıştır) Palladio Üslubu'na geri dönen Harrison, 1761'de Cambridge'te (Mass.) WREN'in etkilerini yansıtan *İsa Kilisesi*'ni gerçekleştirmiş ve aynı yıl New Haven'a yerleşerek 1768'den sonra burada gümrük işleriyle uğraşmaya başlamıştır.

0610, 1013. *M.Beykan*

**HARRISON, Wallace Kirkman** (1895, Worcester, Mass.-1981, New York)
ABD'li mimar.
ABRAMOVITZ'le birlikte ABD'de BÜRO mimarlığı alanında uzmanlaşmış en önemli mimarlık bürolarından birini kurmuştur.

1916'da New York'a gelmiş, bir yıl kadar bir yandan William Wiley Corbett'in atölyesindeki gece derslerine devam etmiş, bir yandan da MCKIM, MEAD & WHITE bürosunda çalışmıştır. 1919'da Paris'e giden Harrison, burada bir yıl Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda eğitim görmüştür. New York'a dönüşünde gene McKim, Mead & White'ın yanına girmiş ve Rotch Seyahat Bursu'yla Mısır, Suriye, Yunanistan ve Fransa'yı gezdikten sonra bir yıl da Roma'daki Amerikan Akademisi'nde çalışmıştır. 1922'de New York'a geri dönerek önce Bertram G.Goodhue (1869-1924) ve HOOD'la, 1929'dan 1934'e kadar da Harvey Wiley Corbett (1873-1954) ve William H.MacMurray'le çalışmış, New York'taki *Rockefeller Merkezi*'nin (1931-40) tasarımına katılmıştır. Daha sonra bu merkezin 6.Cadde üzerindeki ek yapılarını da gerçekleştiren (1941-74) Harrison'ın, 1934'te Hood'un eski ortağı Jacques André Fouilhoux'yla (1879-1945) kurduğu büroya 1941'de Abramovitz de katılmış; Fouilhoux'nun ölümünden sonra Harrison ve Abramovitz birlikte çalışmayı sürdürmüşlerdir.

Harrison 1925'te, Abramovitz de 1931'de Columbia Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda dersler vermiş, 1939-42 arasında ikisi birden Yale Üniversitesi Mimarlık Okulu'nun akademik programının yenileştirilmesine katkıda bulunmuşlardır. İki mimarın ilk ortak projesi 1939-40'ta New York'ta yapılan "Yarının Dünyası Fuarı"ndaki iki yapıdır *(Perisphere* ve *Trylon)*. İkilinin en önemli yapıları LE CORBUSIER, NIEMEYER ve MARKELIUS'la birlikte New York'ta gerçekleştirdikleri *Birleşmiş Milletler Genel Merkezi* (1947-52), *Lincoln Merkezi* kapsamındaki *Metropolitan Opera Binası* (1962-66) ve *Filarmoni Konser Salonu*'dur (b.*Avery Fisher Salonu*; 1959-62). Öbür yapıları arasında, Albany'de çarşı kompleksi (1963-78) ile Hartford'da (Conn.) *Phoenix Mutual Life Insurance Binası* (1960-64) sayılabilir. 1957'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nün (→AIA) Altın Madalya'sını alan Harrison, Abramovitz'le ortaklığını 1976'ya değin sürdürmüştür.

**HARTAMA**
Artvin dolaylarında "padavra" denir.
**1.** Doğu Karadeniz'de kalınlığı 3mm'yle 2cm arasında değişen, yks. 80cm boyundaki TAHTA'larla bindirme tekniğinde yapılan ÇATI örtüsü.
**2.** Böyle bir çatı örtüsünde kullanılan, YARMA'dan daha ince tahtaların her biri.

**HARTLEY, Marsden** (1877, Lewiston, Maine-1943, Ellsworth)
ABD'li ressam.
Kendine özgü bir DIŞAVURUMCULUK'la işlediği güçlü doğa görünümleriyle tanınır.

Sanat eğitimine 1892'de Cleveland Sanat Okulu'nda başlayan Hartley, daha sonra New York'ta Chase Okulu ile Ulusal Tasarım Akademisi'ne gitmiştir. İlk dönemlerinde İtalyan ressam Giovanni Segantini'nin (1858-99) "teğel dikişi"ni anımsatan Divizyonist (→DİVİZYONİZM) fırça vuruşlarıyla Albert Pinkham Ryder'ın (1847-1917) renk kullanımından etkilenmiştir. İlk kişisel sergisini 1909'da Galeri 291'de (→GRUP 291) açtıktan sonra 1912'de STIEGLITZ tarafından Avrupa'ya yollanmıştır. Bir süre Paris'te kaldıktan sonra Münih'e geçen Hartley, burada KANDINSKY ile JAWLENSKY'nin Dışavurumcu yapıtlarından etkilenmiştir. 1913'te ABD'de ARMORY SHOW'a katıldıktan sonra, yeniden Avrupa'ya dönerek 1916'ya değin çeşitli kentlerde yaşamıştır. Hartley'in *Resim No.5* (1914-15, Whitney Müz., New York) gibi, bu dönem resimleri Dışavurumcu renklerin egemen olduğu KÜBİZM etkili soyut yapıtlardır. Ancak sanatçı ABD'ye döndükten sonra bu üslubu sürdürmemiş, pastel renklerin egemen olduğu yapımcı (→YAPIMCILIK) bir anlatım geliştirmiştir. 1918-20 arasında soyuttan bütünüyle uzaklaşan Hartley, bu dönemde New Mexico'nun doğasını işlediği dramatik anlatımlı pasteller yapmıştır. 1920'lerin sonuyla 30'ların başı arasında gene Avrupa'da bulunan sanatçı, bu 10 yılı bir yerden öbürüne giderek geçirmiş, son yıllarındaysa Maine ve New York arasında gidip gelmiştir. *Balıkçıların Son Yemeği-Nova Scotia* (1940-41) gibi son dönem resimlerinde gelişmiş bir "ilkellik"le (→İLKEL SANAT), Dışavurumcu öğelerin egemen olduğu güçlü doğa görünümleri yapmıştır. *Z.Rona*

**HARTMAN, Mauno** (1930, Turku)
Finli heykelci.
İlk çalışmalarında Fin-Macar mitolojisi ve folkloründen izler sezilen Hartman, yapıtlarında malzeme olarak ahşabı seçmiş, yalın ve anlaşılır bir anlatıma varmayı amaçlamıştır. Sanat eğitimini 1950'de Turku Sanat Birliği'nin Çizim Okulu'nda ve 1950-54 arasında da Helsinki'deki Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü Okulu'nda gerçekleştiren sanatçı, soyut çalışmalarından oluşan sergisinin beğenilmesi sonucu Turku kentinden bir burs kazanarak Perugia'daki Sanat Akademisi'nde bir yıl eğitim görmüş, ardından Yunanistan, Mısır, Paris ve Londra'ya gitmiştir. 1963'te üstüne Pentti Ailio'nun şiirler kazıdığı soyut bir heykel olan *Gebe Pegasus*'la büyük ilgi uyandırmış; 1964'te çok büyük boyutlarda bir çalışma olan *Araştırma Tamamlandı*'nın ardından, izleyicinin üstüne tırmanabileceği ya da içine girebileceği büyük boyutlu çalışmalara yönelmiştir. Yıkıntılar arasından topladığı keresteleri, büyük bir özenle, çivi, vida kullanmaksızın birleştirerek oda benzeri heykeller yaratmış; ayrıca *Ayakkabıcı* (Ateneum, Helsinki) gibi folklor ve günlük yaşamdan izler taşıyan daha küçük boyutlu çalışmalar da gerçekleştirmiştir. *L.Kula*

**HARTUNG, Hans** (1904, Leipzig-1989, Antibes)
Alman kökenli Fransız ressam.
Salt SOYUT SANAT'ın ilk uygulayıcılarından biri sayılan Hartung, Leipzig, Dresden ve Münih akademilerinde öğrenim gördüğü sıralarda felsefe ve sanat tarihi de çalışmış, Münih'te MARC'ın yapıtlarına duyduğu ilgi sonucu 1922'de ilk soyut yapıtlarını üretmiştir. 1935'te Almanya'dan kaçan Hartung, Paris'e yerleşmiş; II.Dünya Savaşı sırasında da Fransız Yabancı Lejyonu'nda hizmet vermiştir. Savaştan sonra PARİS OKULU'nun en önemli üyelerinden biri olarak kalın siyah çizgiler ve mürekkep lekelerini anımsatan lekelerle kendine özgü kaligrafik bir soyut anlatım geliştirmiştir. Boyayı fırçadan başka başparmağıyla ya da ucuna bez sarılı bir sopayla da uyguladığı görülür. Hartung bu çalışmalarıyla hem SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın hem de TAŞİZM'in en önemli öncülerinden biri sayılır. 1960 Venedik Bienali'nde Büyük Ödül'ü alan sanatçı, aynı yıl *Légion d'Honneur* nişanıyla da onurlandırılmıştır. *Z.Rona*

**HAS MİMARLIK**
Türk mimarlık bürosu.
A.Hayzuran HASOL ve Doğan HASOL'un, kızları Ayşe Hasol Erktin'in katılmasıyla 1985'te kurdukları büro. Türkiye'de çok sayıda mimari projenin yanı sıra iç mimarlık uygulamaları ve koruma amaçlı uygulamalar gerçekleştirmiştir.

Çağdaş malzeme ve teknolojiyi minimalist bir dille kullanan, gereksiz süslemeden ve işlevsiz ögelerden kaçınan Has Mimarlık yalın geometrik biçimlere ve ileri teknolojiye ağırlık vermektedir. Yapıtları arasında, 1990'da yapı dalında MİMARLAR ODASI Ulusal Mimarlık Ödülü'nü kazanan Çamlıca'daki *Zeytinoğlu Evi* (1988), *Eskişehir Organize Sanayi Bölgesi Camisi* (1990); İstanbul Tepebaşı'nda *Esbank Genel Müdürlüğü* yenilemesi (1987), Beyoğlu'nda *Halep Han*ı yenilemesi (1980), *Esbank Kadıköy Şube Binası* (1992), Bozüyük'te *Kavel Kablo Fabrikası* (1991), İstanbul Beylikdüzü'nde *Sur Oto Merkez Binası ve Tesisleri* (1994), Üsküdar'da *Hasol Evi* (1994) ve Merter'de *Şahinler Alışveriş Merkezi* (1997) bulunmaktadır. Has Mimarlık, Etiler'de bir alışveriş merkezi ve konut kompleksinin avan projesi ile Sabancı Üniversitesi için bir öneri projesini, Skidmore, Owings & Merrill (→SOM) ile ortak hazırlamıştır.

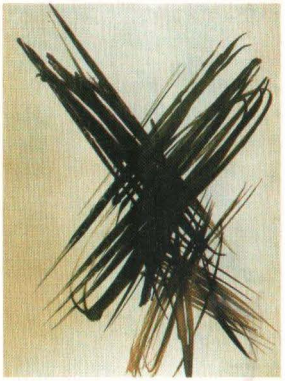
**HASAHIR**
OSMANLI saraylarında padişahın atları ve arabaları için yapılmış özel yapı. Örneğin, *Dolmabahçe Sarayı*'nın saltanat arabaları, bugün yerinde İnönü Stadyumu'nun bulunduğu *İstabl-ı Âmire*'de dururdu.

**HASAN BİN ABDULLAH** (14.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Menteşeoğlu emiri ve OSMANLI döneminde Menteşe valisi Firuz Bey tarafından yaptırılan Milas *Firuz Bey Camisi*'nin (1394) mimarıdır. İç bezemeleri nakkaş ve hattat Musa bin Adil'e ait olan yapı, Erken Osmanlı döneminde gerçekleştirilmiş olmakla birlikte plan şeması ve bezemeleri açısından Batı Anadolu'daki BEYLİKLER DÖNEMİ mimarlığının özelliklerini taşımaktadır. "Ters T" planlı (→ZAVİYELİ CAMİ) olarak değerlendirilen caminin plan şeması; iki kısa kenarı kapalı bir son cemaat yeri, ortada tonoz örtülü bir geçiş mekânı, bunun her iki yanında kubbe örtülü birer mekân ve giriş ekseninin ucunda ana kubbenin örttüğü büyük ibadet mekânından oluşur.
3171. *G.Yalçıner*

**HASAN BİN FİRUZ** (12.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Hasan bin Piruz da denir. Tam adı Hasan bin Firuz-el-Meragi'dir. İran'ın Azerbaycan bölgesindeki Meraga kentinden geldiği anlaşılan sanatçı, söz konusu bölgeye ait yapım tekniklerini Anadolu'da denemiştir. Emir Seyfeddin Şehinşah bin Süleyman (hd.1175-96) tarafından yaptırılan ve MENGÜCEKOĞLU mimarlığının en erken örneklerinden olan Divriği *Kale Camisi* (1180-81) Firuz'un yapıtıdır. Mihrap duvarına dik üç neften oluşan "bazilikal planlı" bu yapıda, yan nefler dörder kubbeyle, orta nef uzun bir beşik tonozla örtülüdür. Cami, gerek bu yeni plan şemasıyla, gerek ana malzemenin taş olduğu TAÇKAPI bezemeleriyle dikkat çekicidir.
3171. *G.Yalçıner*

**HASAN PAŞA** (Nakkaş) (?-1623, İstanbul)
Osmanlı nakkaş.
Yirminin üstünde minyatürlü yazmada çalışmış olan Nakkaş Hasan Paşa, Klasik OSMANLI minyatür sanatının (→MİNYATÜR) önemli temsilcilerindendir. Özellikle III.Mehmed döneminde (1594-1603) Osmanlı minyatürüne getirdiği yeni solukla tanınır.

Arşiv belgelerine göre Enderun'da yetişmiş ve nakkaşlığının yanı sıra birçok önemli devlet görevinde çalışmıştır. 1581 tarihli bir belgede, III.Murad döneminin (1574-95) ünlü nakkaşı OSMAN'ın yanında çalıştığı ve bölükbaşılığına getirildiği belirtilir. Hasan Paşa, 1595'te anahtar oğlanı, 1597'de dülbend gulâmı, 1603'te kapıcıbaşı ve yeniçeri ağası, 1604-05'te Rumeli beylerbeyi, 1605-06'da vezir, 1606-07'de sadaret kaymakamı, 1607-08'de ise yeniden vezir olmuştur. Bir yandan da III.Murad ve III.Mehmed dönemlerinin ünlü nakkaşları arasına giren sanatçı, yks. 20 minyatürlü yazmada çalışmıştır. 1597 tarihli *Şehname-i Mehmed Han*'ın (TSMK, H.1609) sonunda, yazarı Talikizâde Mehmed Suphi Çelebi, yazmadaki dört minyatürü yaptığını belirterek Nakkaş Hasan'ı över. Kompozisyonlarında dairesel figür düzenlemelerine yer veren ve ufuk çizgisini yüksek tutarak derinlik sağlayan sanatçı, şişmanca, kısa boyunlu, kalın siyah kaşlı, yuvarlak yüzlü, küçük figürleri yeğlemiştir. Açık renk zeminler üstüne seyrek bitki kümeleri yerleştirmiş, turuncu, pembe ve yeşil tonlarını sık kullanmıştır. İlk minyatürlediği yazma III.Murad'ın büyük oğlu



HARTUNG, Hans, *T 1956/7*, 1956-57, tuval üzerine yağlıboya, 161x122 cm.



HAS MİMARLIK, *Sur Oto Merkez Binası ve Tesisleri*, 1994, İstanbul.

Şehzade Mehmed'in (s.III.Mehmed) sünnet düğünü şenliklerini anlatan 1582 tarihli *Sürname*'dir (TSMK, H.1344). Bu yazmada Nakkaş Osman ve ekibiyle çalışan Hasan'ın kendine özgü figür üslubuyla öteki nakkaşlardan ayrıldığı görülür. Daha sonra üzerinde çalıştığı minyatürlü yazmalar, Fuzuli'nin *Divan*'ı(1585-90; TSMK, Y.897), *Acaib-ül-Mahlukat* (1590-95; TSMK, A.3632), *Acaib-ül-Mahlukat* (1590-95; Unger Kol., Londra), *Mecmua* (yks.1590; TSMK, H.1711), *Kıssa-ı Şabr-ı Satran* (1588-90; İÜK, T.9303), altı ciltlik *Siyer-i Nebi*'nin I. ve III. ciltleri (1594-95; TSMK, H.1221, 1223), *Şehname-i Âl-i Osman* (yks.1595; TSMK, A.3592), *Tercüme-i Miftah Cifr-al-cami* (1597-98; TSMK, B.373), *Şakayik-i Numaniye* (yks.1597; Ulusal Kütüphane, Paris, turc.1055), *Gazavat-ı Osman Paşa* (TSMK, R.1300), Firdevsi'nin *Şehname*'si (1595-1600; British Museum, Or.7204), Baki'nin *Divan*'ı (1595-1600; British Museum, Or.7084), *Destan-ı Ferrubu Huma* (1601; İUK, T.1975) ve *Albüm*'dür (yks.1606; TSMK, H.2161).

0029, 2369, 3293. ***G.Renda***

**HASAN RIZA** (1860, İstanbul-1912, Edirne)
Osmanlı ressam.

Mekteb-i Bahriye çıkışlı asker ressamlardan biri olan Hasan Rıza, 1912 Balkan Savaşı'nda Edirne'nin işgali sırasında Bulgarlar tarafından katledildiği için "Şehit" lakabıyla da anılır. Hasan Rıza'nın askeri lise öğrencisiyken 1877 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında koruma görevini yaptığı bir İtalyan gazeteciyle yakınlığı olmuş, Bahriye'den teğmen rütbesiyle mezun olduktan sonra ordudan ayrılıp, bu İtalyan'ın yardımıyla İtalya'da resim öğrenimi görme olanağını bulmuştur. Sanatçının figür çalışmalarından güçlü bir anatomi bilgisi olduğu anlaşılır. Klasik üslupta portreleri de bulunan sanatçı tarihsel konuları ele aldığı resimleriyle ünlüdür. Bunlar arasında *Fatih'in Donanmayı Haliç'e İndirmesi* (Deniz Müz., İstanbul), *Eğri Seferi* (Ankara Orduevi), *II.Viyana Kuşatması* (Ankara Orduevi) gibi yapıtları vardır. Hasan Rıza bütün temaları ele alan büyük bir koleksiyon oluşturmaya yönelmiş, ancak katlı sırasında yapıtlarının bir bölümü parçalanmıştır. Sanatçının tarihsel temaları işleyen resim düzenlemeleri genellikle illüstratif (→İLLÜSTRASYON) nitelikte çalışmalardır. ***S.Tansuğ***

**HASANKEYF**

12.yy'da ilk Türk-İslam başkentlerinden olan Hasankeyf, Diyarbakır'ın yks.100km doğusunda, Batman'ın 35km güneydoğusunda yer alır. Mardin'in Gerçüş ilçesine bağlı bir bucak merkeziyken 1990'da Batman'ın il olmasıyla ilçeliğe yükseltilmiş, yaklaşık 3500 nüfuslu bir yerleşim yeridir. Dicle Irmağı kıyısında yükselen sarp bir kayalık üzerine kurulmuş olan Hasankeyf'e ilişkin ilk bilgilere MS 451 tarihli bir BİZANS kaynağında rastlanmaktadır. Khalkedon (b.Kadıköy →İSTANBUL) Konsili'nin kayıtlarında yerleşim Cepha (Kefa) adıyla bir Süryani piskoposluk merkezi olarak geçmekte ve burada pek çok kilisenin bulunduğu belirtilmektedir. Hasankeyf'in Dicle su yolunu ve eski kervan yollarını denetleyebilecek önemli bir geçit noktasında bulunması ve doğal yapısının mağara-konut yerleşimlerine elverişli olması çok daha eski yerleşimlerin varlığının düşündürmektedir. ROMA döneminde bir sınır kalesi olarak kullanıldığı da bilinmektedir. Ancak İslam öncesi dönemlere ait buluntu ve araştırmalar sınırlıdır.

Hasankeyf adı, Arapça "sarp kaya" anlamına gelen Hısn Keyfa'dan gelmektedir. Bölgenin İSLAM egemenliğine girmesinden sonra sırasıyla Abbasiler (→ABBASİ), Hamdaniler ve Mervaniler'in eline geçen Hısn Keyfa, 1101'de BÜYÜK SELÇUKLU sultanı Alp Arslan'ın (hd.1063-72) komutanlarından Artukoğlu Sökmen tarafından alınarak ARTUKOĞLU Beyliği'nin başkenti olmuş; 1101-1231 arasında 130 yıl boyunca Artukoğulları'nın Hısn Keyfa ve Amida (b.Diyarbakır) beyliklerine başkentlik etmiştir. Hasankeyf'te bu döneme ait önemli yapılardan *Dicle Köprüsü*, *Büyük* ve *Küçük Saray* ile kale kapıları kısmen günümüze de ulaşmıştır. Bunlardan *Dicle Köprüsü* yks.40m'lik kemer açıklığıyla Güneydoğu Bölgesi'nin en görkemli köprülerinden biridir. Köprü, büyük olasılıkla Moğol (İLHANLI) akınları sırasında tahrip edilmiştir. Günümüze kalan ve Dicle'nin ortasından yükselen iki dev köprü ayağıyla yanlarda sağlam durumda kalan iki kemer, köprünün görkemini yansıtmaktadır. Ortadaki ayaklar üzerinde yer alan insan kabartmalarının *Malabadi Köprüsü*'ndekiler gibi astrolojiyle ilgili olduğu sanılmaktadır. Dicle kıyısından dik bir biçimde 100m kadar yükselen kayalık üzerinde yer alan Yukarı Kent'e, günümüze dördü kalmış yedi kapıdan ulaşılmaktaydı. Bunlardan, özellikle doğudaki vadiden çıkış yolu üzerinde bulunan ana giriş kapısı tüm görkemi ve yalınlığıyla Artukoğlu sanatının en iyi örneklerinden biridir. Kentin kuşatmalar sırasında su gereksinimi, kayalara oyularak yapılmış, Dicle'ye dek zikzaklar çizerek inen 200 basamaklı bir merdivenle sağlanıyordu. Yukarı Kent'te Artukoğlu saray kalıntılarının yanı sıra 14.yy'a ait olup 1970'lere dek çeşitli onarımlarla kullanılan *Ulucami*, kayalara oyulmuş yüzlerce konut ve İslam dönemine ait geniş bir mezarlık da yer almaktadır.

1232'de Artukoğulları'ndan kenti alan Eyyubiler, 1260'taki Moğol akınlarına değin bugün Hasankeyf'in önemli İslam merkezlerinden biri olmasını sağlayan camileri inşa etmişlerdir. Hasankeyf'e girer girmez minareleriyle göze çarpan *Sultan Süleyman* ve *Er-Rızık Camileri*'nin yanı sıra kalederi *Ulucami*, Aşağı Kent'teki *Koç* ve *Kızlar Camileri*'yle *İmam Abdullah Zaviyesi*, EYYUBİ sanatının örneklerini sergiler; kesme taştan TAÇKAPI'ları ve taş üzerine yazılmış çok incelikli kitabe ve bezemelerinin yanında alçı bezemeleriyle de dikkati çekerler. Moğol istilasından sonra kenti ele geçiren AKKOYUNLU beyleri de yazlık saraylarını burada kurmuşlardır. Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın (hd.1453-78) Otlukbeli Savaşı'nda (1473) ölen oğlu Zeynel Bey adına, mimar PİR HASAN BİN ÜSTAD ABDURRAHMAN tarafından yapılmış, dıştan silindirik içten sekizgen gövdesi ve kubbesi sırlı tuğla ve çinilerle kaplı kümbet (1473-78), Semerkand üslubunun Anadolu'daki tek örneği olarak dikkati çeker. Bir süre de SAFEVİ egemenliğinde kalan kent, 1517'de OSMANLI topraklarına katılmış ve Diyarbakır'a bağlı küçük bir sancak merkezi olarak giderek önemini yitirmiştir.

İslam dönemine ait yapıtların yanı sıra, tüm Hasankeyf yöresi çeşitli dönemlerde oyulmuş mağaralarıyla da ilginçtir. 1970'lere değin Hasankeyfliler'in çoğu bu mağara konutlarda yaşarken bugün yalnızca beş-altı aile mağara iskânını sürdürmektedir. Yörede yakın zamanlara değin tüm bölge buğdayının öğütüldüğü 30'u aşkın kayaya oyulmuş değirmen; suyolları, EYVAN'ları ve çok katlı mimarisiyle mağara-konutlar; kasabanın güneydoğusunda Mezar-ı Ali denen mevkide gene kayalara oyulmuş yedi mihraplı bir cami; bazı kiliseler ve mezarlıklar, Kappadokia'yı anımsatan bu bölgenin doğal iskân açısından araştırılması gereken unsurlarıdır. 1987'de Hasankeyf'in GAP (Güneydoğu Anadolu Projesi) çerçevesinde yer alan Ilısu Baraj Gölü içinde kalacağı ortaya çıkmış, AÜ DTCF'den Oluş Arık başkanlığında ve İTÜ'den Metin Ahunbay yö-

netiminde bir mimarlar grubunun desteğiyle kurtarma kazıları başlatılmıştır. 1990-92 döneminde bakanlıklar arası görüşmeler sonucunda Ilısu projesinin ertelenmesi ya da baraj gölü seviyesinin düşürülmesi, böylece Hasankeyf'in kurtarılması gündeme gelmiştir. Günümüzde kazılar, Aşağı Kent'te *Sultan Süleyman* ve *Koç Camileri* arasındaki alanda sürdürülmektedir. Kısa dönemli bir kurtarma projesi olarak başlatılan bu kazıların daha geniş kapsamda sürmesi ve çeşitli dönemleri içine alan bir araştırmaya dönüşmesi Güneydoğu Anadolu tarihi açısından önemli bir kazanım olarak değerlendirilmektedir.

0117, 1343. *F.Ertuğ Yaraş*

**HASBAHÇE**

OSMANLI döneminde sultana ait bahçe. İstanbul'un çeşitli yerlerinde, saraya ait olup bakımı bostancılar tarafından yapılan hasbahçeler kurulmuştu. Süs ve gezinti amaçlıların yanı sıra saray için sebze, meyve ve çiçek yetiştirilen bahçeler de vardı. Bunlardan elde edilen ürünün fazlasının satıldığı bilinmektedir. Osmanlı sarayının gücüne göre hasbahçelerin sayısı değişmiştir. Çeşitli kaynaklar, farklı sayılar verir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın yaptığı tespitlere göre 16.yy'ın 2.yarısında 39, 17.yy ortasında 61, 19.yy başındaysa 29 hasbahçe vardı. Gezgin Evliya Çelebi (1611-82?) Tersane Bahçesi, Karaağaç Bahçesi, Mirgüne ya da Kağıthane Bahçesi, Halkalı Bahçesi, Siyavuşpaşa Bahçesi, Fitneköy Bahçesi, Davutpaşa Bahçesi, Sani Bahçesi, Haramidere Bahçesi, İskender Çelebi Bahçesi, Dolmabahçe Bahçesi, Beşiktaş Bahçesi, Tokat Bahçesi, Sultaniye Bahçesi, Çubuklu Bahçesi, Kandilli Bahçesi, İstavroz Bahçesi, Üsküdar Bahçesi, Çamlıca Bahçesi ve Fener Bahçesi'nin yanı sıra 30 mesirenin de adını vermektedir.

1072, 1076.

HASEGAVA, İtsuko → **JAPONYA (20.yy Mimarlığı)**

**HASEGAVA TOHAKU** (1539, Nanao-1610, Edo) Japon ressam.

JAPONYA'da Momoyama döneminde (1573-1600) yaşamış olan sanatçı, Budacılık'ın Niçiren koluna bağlı bir ressamdı. Sanat yaşamının başlarında Noto'da gerçekleştirdiği *Takeda Şingen Portresi* ve *Nava Nagatoşi Portresi* gibi resimlerinde BUDACI konuları işlemiştir. 1571'de gittiği Kyoto'daysa KANO OKULU ressamlarının yapıtlarını inceleyen sanatçı SUİBOKU-GA (tek renkli mürekkep tekniği) ustalarından SESŞU'dan etkilenmiş, hatta kendisinin resmen "Sesşu'nun beşinci kuşağı" anlamına gelen "Sesşu V" olarak tanınmasını sağlamıştır. Kyoto'da *Çişaku* ve *Myoşin Tapınakları* için katlanır paravana (BYOBU) resimleri yapan sanatçının iki farklı üslup sergilediği görülür. *Çişaku* için yaptığı *Çiçek ve Ağaç Resimleri*'nde dönemin açık ve dürüst havasını yansıtırken, *Myoşin* için *suiboku-ga* tekniğiyle gerçekleştirdiği *Maymunlar* adlı dizisinde zarif bir yalınlık *(kotan)* egemendir. Honpo Tapınağı'nın yüksek rahibi Nittsu Tohaku'nun resim kuramını anlatan *Tohaku ga-in* (Tohaku'nun Atölyesi) adlı kitabını 1590'da kaleme alan Hasegava, 1603'te imparatorların sanatçılara ve doktorlara verdiği en büyük unvan olan *bokyo* (kutsal köprü) unvanıyla onurlandırılmış, son yıllarında siyah mürekkep ve ekonomik fırça vuruşlarıyla *(genpitsu)* figür resimleri yapmıştır. *Z.Rona*

**HASEKİ, Metin** (1943, Sivas)

Türk heykelci.

DIŞAVURUMCULUK doğrultusundaki FİGÜRATİF ve soyut (→SOYUT SANAT) çalışmalarıyla tanınan Haseki,27 ilk ve ortaöğrenimini Sivas'ta tamamladıktan sonra 1964'te girdiği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Hüseyin GEZER atölyesinde öğrenim görmüş ve 1969'da mezun olmuştur. 1970'te Heykel Bölümü'nde asistan olarak çalışmaya başlamış, Türk mezar taşları konusunda bir yeterlik tezi hazırlamıştır. Figüratif ve soyut çalışmaları birarada sürdüren sanatçı, küçük boyutlu figüratif yapıtlarında dokusal değerleri ön plana çıkarmış ve kille çalışmayı yeğlemiştir. *Portre* ve *İrfan'ın Heykeli* adlı yapıtlarında Dışavurumcu bir yaklaşım sergilemiş, içsel yaşantıyı çağdaş bireğilim içinde yansıtmıştır. İRHM'de bulunan *Sular, Güvercinlik, 20.Asır* ve özellikle *Kompozisyon* adlı soyut çalışmalarındaysa içbükey küresel biçimlerin oluşturduğu özgün örnekler yaratmıştır. 1968'den sonra Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne (DRHS) katılan ve 1971'de Şair Eşref Büstü Yarışması'nda Birincilik, 1974'te 35.DRHS'de Başarı Ödülü, Yargıtay'ın 100. Yıl Madalyon Yarışması'nda da Birincilik ödülleri alan Haseki'nin çeşitli illerde anıt heykelleri de bulunmaktadır. *N.Arslan*

HASENAUER, Karl von → **AVUSTURYA (Mimarlık, 19. ve 20.yy)**

**HASIRÖRGÜ**

İng.*matting*, Fr.*natte*, Alm.*Matten*.

Hasır örgüsü biçiminde BEZEME örgesi. Özellikle BİZANS mimarlığında "sepet başlık"larda (→SÜTUN BAŞLIĞI) kullanılmıştır.

**HASODA**

"Hırka-i Saadet Dairesi" de denir. OSMANLI saraylarında en yüksek rütbeli ağalardan oluşan kaftanlılar sınıfına ayrılmış mekân. *Topkapı Sarayı*'nda Enderun Meydanı'nın *Fatih Köşkü* karşısındaki köşesinde yer alan *Has Oda Kasrı*, kare planlı, iki katlı bir yapıdır. Dört kubbe ile örtülmüş kasrın Haliç'e bakan iki cephesi revakla çevrilidir.

**HASOL**

Türk mimarlar.

**Ayşe Hayzuran HASOL** (1938, İstanbul)

1961'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, bir süre İstanbul Belediyesi Planlama Müdürlüğü'nde Tarihi İstanbul Yarımadası Bölümü şefi olarak çalışmıştır. Daha sonraki yıllarda İDGSA ve MSÜ'deki öğretim görevliliği sırasında, bir yandan da eşi Doğan Hasol ile birlikte serbest mimari proje çalışmalarını sürdürmüş olup günümüzde de Has Mimarlık bünyesinde sürdürmektedir.

**Doğan HASOL** (1937, Sivas)

Mesleki etkinlikleri ve hazırladığı kaynak kitaplarla Türkiye'de yapı teknolojisinin tanınmasına olduğu kadar mimarlık yayıncılığına da önemli katkıda bulunan Doğan Hasol, 1956'da Galatasaray Lisesi'ni, 1961'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, bir süre aynı fakültede asistanlık yapmıştır. 1961-62 arasında *Mimarlık ve Sanat* dergisini yayımlayan grubu katılmış, 1965-66'da MİMARLAR ODASI İstanbul Şubesi'nin sekreter üyeliğini, 1966-69 arasında da Mimarlar Odası'nın dergisi *Mimarlık*'ın yayın müdürlüğünü yapmış, yine aynı dönemde Oda'nın merkez yönetim kurullarında görev almıştır. 1968'de bir grup arkadaşıyla birlikte, yapı alanında bir bilgi merkezi olan ve Türkiye'de MİMARLIK mesleğinin gelişmesine büyük katkılar getiren Yapı-Endüstri Merkezi'nin kuruluşunu gerçekleştirmiş ve kuruluştan bu yana yöneticiliğini üstlenmiştir. 1978'de bu kurumun üyesi olduğu Uluslararası Yapı Merkezleri Birliği'nin *(International Union of Building Centres* / UICB) yönetim kurulu üyeliğine



HASEGAVA TOHAKU, *Çam Ormanı*, paravana (ayrıntı), kağıt üzerine mürekkep, 156x344.2 cm.



HASOL, A.Hayzuran ve HASOL, Doğan, *Zeytinoğlu Evi*, 1990, Çamlıca, İstanbul.

seçilmiş, 1980-83 arasında da aynı kuruluşun başkan yardımcılığı görevinde bulunmuştur. 1989'da Stockholm'de, 1992'de İstanbul'da üst üste iki kez üçer yıllık dönemler için UICB başkanlığına seçilmiş, ikinci dönemin sonunda başkanlığı sona ererken kendisine UICB Genel Kurulu'nca (Lyon 1995) onursal üyelik payesi verilmiştir. Hasol halen Türkiye Prefabrik Birliği'nin Danışma Konseyi Başkanı'dır.

Yapı-Endüstri Merkezi'nin yöneticisi olarak Hasol, bu kurumun bilgi merkezi işlevi doğrultusunda *Yapı Dergisi*'nin yanı sıra başta *Yapı Kataloğu* olmak üzere mesleki kataloglar ve mimarlık kitaplarının yayımlanmasına, mesleki kurslar, konferanslar, seminerler, sergiler düzenlenmesine öncülük etmiştir. 1973'te yayımını başlattığı ve yönetimini üstlendiği *Yapı Dergisi* Türkiye'nin en saygın ve en soluklu kültür, sanat ve mimarlık dergilerinden biri olmuştur. Mimarlık ortamına yayın yoluyla getirdiği katkılar nedeniyle Türk Serbest Mimarlar Derneği'nin 1994/95 dönemi ödülleri kapsamında Basın-Yayın Ödülü'nü kazanan Hasol, yurt içinde ve dışında çeşitli konferanslar vermiş, mesleki dergilerde yazıları yayımlanmıştır. Hazırlığına 1968'de başladığı ve 1975'te yayımladığı *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (6.baskı 1995) Türkiye'de bu alanda gerçekleştirilen ilk çalışmadır. Bunu, 1993'te yayımlanan bir ikinci önemli kaynak, *İngilizce-Fransızca-Türkçe Mimarlık ve Yapı Terimleri Sözlüğü* izlemiştir. Hasol'un gözden geçirerek genişlettiği bu çalışma İngilizce-Fransızca / Fransızca-İngilizce olarak Fransız yayınevi Le Moniteur tarafından *Architecture et Bâtiment / Architecture and Building* adı altında 1997'de Paris'te yayımlanmıştır. Hasol, çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmış makalelerini de *Yağma Var* ve *Her Şeyin Mimarı Var* adlı iki kitapta derlemiştir.

Hasollar katıldıkları ulusal mimari proje yarışmalarında çeşitli dereceler kazanmış, kızları Ayşe Hasol Erktin'le birlikte kurdukları Has Mimarlık'ın kimi tasarımları yerli ve yabancı mimarlık dergi ve kitaplarında yer almıştır. Çamlıca'da gerçekleştirdikleri *Zeytinoğlu Evi* 1990'da yapı dalında Mimarlar Odası Ulusal Mimarlık Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca →HAS MİMARLIK.

## HASSA MİMARLARI OCAĞI

OSMANLI İmparatorluğu'nda yapımla ilgili tüm etkinlikleri denetleyip düzenleyen ve resmî yapıların tasarım ve uygulamasıyla da görevli olan örgüt. Hassa Mimarları Ocağı'nın ne zaman kurulduğu konusunda kesin bir bilgi yoktur. İstanbul'un fethinden sonra belirdiği düşünülmekteyse de, bu kurumun varlığını kanıtlayan en eski belgeler 16.yy'ın ilk yarısına aittir. Ocak bu dönemden başlayarak 19.yy'a değin işlevini sürdürmüş, bu yüzyılda Batılı anlamda mimarlık etkinliklerinin başlaması ve bayındırlık hizmetlerinin yeniden örgütlenmesi sonucunda ortadan kalkmıştır. Ocak'ın görevleri, Türkiye'nin modernleşme döneminde birbirinden ayrılıp bağımsızlaşan birkaç alanı birden kapsamaktaydı. Eflâk ve Boğdan gibi merkezî yönetimden bir ölçüde özerk bazı bölgeler dışında, tüm imparatorluğun inşaat etkinliklerinden doğrudan ya da dolaylı biçimde sorumluydu. Bu sorumluluk alanı bazan bugünkü mimarlık bürosunun işlevi kadar kısıtlı, bazan da Bayındırlık ve İmar-İskân Bakanlığı'nınki kadar geniş olabilmekteydi.

Bayındırlık hizmetleri Ocak'ın belki de en önemli uğraşılarından biriydi. Suyolları, köprüler, yollar ve savunma yapıları gibi mimarlıktan çok mühendisliğin kapsamına giren konular, bu alanda ağırlıklı bir yer tutmuştur. Tüm dünyada olduğu gibi, Osmanlılar'da da mühendislikle mimarlık hiç değilse 19.yy'a değin, birbirinden kesin biçimde ayrılmamıştır. Ancak, kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, Ocak mimarların yanı sıra mühendisleri de içermekteydi. Bu dönemde, mühendisin görevinin ne olduğu tam belirginleşmemiş olsa da, daha çok topografik ölçümlerde uzmanlaştığı bilinmektedir. Ocak'ın gördüğü bayındırlık hizmetleri içinde, özellikle İstanbul'da en önemlisi suyolu yapımlarıdır. Bazı mimarbaşıların "suyolu nazırlığı" denen görevden gelişleri bunu kanıtlamaktadır. Ocak'ın mimarlık alanındaki ana göreviyse, padişah ve ailesine ait yapıların tasarlanıp gerçekleştirilmesi ve onarımıdır. Böyle yapılar söz konusu olduğunda, işi doğrudan mimarbaşının (SERMİMAR) üstlendiği görülür. Ayrıca, yapım da yine Ocak tarafından yürütülürdü. III.Selim dönemine (1789-1807) değin Osmanlı toplumu inşaat müteahhitliği kavramını pek bilmediğinden, tüm resmî yapıların devlet eliyle gerçekleştirilmesi zorunluydu. Bu durumda önemli ve büyük boyutlu yapımlarda işin mali yönünden mimarbaşı değil BİNA EMİNİ sorumluydu. Bazı yapılardaysa, mimarbaşı malzeme alımlarından işçi ücretlerinin ödenmesine kadar tüm konularda geniş bir yardımcı kadro tarafından desteklenmekle birlikte, tek sorumlu durumundaydı.

Ocak'ın bir başka görevi de, yüksek bürokratların kişisel ya da kamusal amaçlı yapı gereksinmelerini karşılamaktı. Örneğin, Osmanlı paşalarının çoğu vakfedecekleri (→VAKIF) cami, hamam ve saraylarını Mimarlar Ocağı'na yaptırmışlardır. Bu durumda da, Ocak gene hem bir mimarlık bürosu hem de götürü usulle inşaat yapan bir müteahhit gibi çalışmıştır. Halktan kişilerin mimari gereksinmelerini karşılamak hiçbir zaman Ocak'ın görevi olmamış, ancak bu inşaatları dolaylı biçimde de olsa denetlemiştir. Denetleme dolaysız ve dolaylı olmak üzere iki biçimde yapılmaktaydı. Dolaysız denetim yalnızca İstanbul'da yapılabilmekteydi ve özellikle yapı gereçlerinin nitelik ve fiyatlarıyla işçilik ücretlerini belirleme biçimindeydi. Ayrıca, İstanbul'da azınlıklara ait dinsel ve kamusal yapıların yapım ve onarım keşiflerinden de Ocak sorumluydu. Onarımın izinsiz ve devletin denetimi dışında yapılması yasaktı. Ocak'ın surlara bitişik yapı inşa edilmesinin ve yolların yeni yapılarla daraltılmasının önlenmesi gibi yapılaşma konusunda da bazı denetimleri vardı. Ancak, böyle durumlarda uygulamayı yönlendirici genel kurallar saptanmadığından, denetim ancak bir sorun ortaya çıktığında yapılmaktaydı. Dolaylı denetim biçimi özellikle İstanbul dışında uygulanmakta, Ocak önemli kent ve bölgelere mimarlar atayarak buralardaki yapım etkinlikleri üzerinde de bir ölçüde söz sahibi olmaktaydı. Ancak bu oldukça zayıf bir denetleme mekanizmasıydı, çünkü Ocak'ın İstanbul'da yaptığı denetimi, kendi görev alanlarında yapan bu kent ve bölge mimarları memur statüsünde olmakla birlikte, gördükleri işlemlerde tümüyle bağımsızdılar ve görevleri babadan oğula geçebilmekteydi. Dolayısıyla, yerel baskılara açık oldukları söylenebilir. Bu kişiler arasında Hıristiyanlar'a da rastlanmaktaydı. Kent mimarları atama sistemi 17.yy'dan önce ortaya çıkmış olsa bile, gerçekte, yaygın biçimde bu yüzyıldan başlayarak uygulanmıştır. Söz konusu uygulamaya ilişkin en son belge 1810 tarihli olduğuna göre, bu sistem de Ocak'ın kendisi gibi 19.yy başlarında ortadan kalkmış olmalıdır. Hassa Mimarları Ocağı'nın yukarıda sıralanan mimari-inşai ve bürokratik-denetimsel görevleri dışında, askeri görevleri de vardır. Osmanlı merkezi bürokrasisinin öteki öğelerinde olduğu gibi, Ocak'ta da askeri ve sivil işlevler birbirinden ayrılmış değildi. Dolayısıyla, bu örgüte bağlı uzmanlar bir anlamda or-

dunun istihkâmcı sınıfını da oluşturmaktaydı. Seferlerde mimarbaşının görevlendirdiği geniş bir mimar ve inşaat uzmanları kadrosu orduya eşlik eder, bunlar yolların, köprülerin ve istihkâmların yapım ve onarımıyla ilgilenirlerdi.

Hassa Mimarları Ocağı'nın örgütlenmesi konusunda bilinenler sınırlıdır. Bu örgütlenme biçiminin esnek olduğu ve zaman içinde sürekli değiştiği kesindir. Örgütün kadrosu da gereksinmelere göre büyüyüp küçülebilmekteydi. Örneğin, hassa mimarlarının sayısı 1526'dan 1689'a değin 18-42 arasında değişmiştir. Mimarların yetişme biçimi açısından da kesin bir standart süreçten söz etmek olanaksızdır. Örneğin, kent mimarı olarak atananlar genellikle dülgerlik, taşçılık gibi uğraşlar içinde yetişen yerel ustalardan seçilmekteydi. Ancak, "Sermimaran-ı Hassa" unvanını alan kişilerde bu yetişme yöntemi genelleşmiş değildir. Mimar SİNAN uzun askerlik yılları boyunca mimarlık mesleğini pratik içinde öğrenmişti. Oysa, MEHMED AĞA Enderun'da önce sedefkâr olarak yetişmiş, sonra da Sinan, DAVUD AĞA ve Dalgıç AHMED AĞA'nın yanında çıraklık etmişti. Mimarbaşılar arasında mimarlık dışı görevlerden bu göreve atananlar bulunduğu gibi, mimarbaşılıktan sonra başka devlet görevlerine getirilenler de vardır. Dolayısıyla, en azından mimarbaşı görevinin belki de mimari yetenekten çok bir bürokratik "beceri" gerektirdiği söylenebilir. Çünkü, Ocak'ın işlevleri arasında bugünkü anlamıyla mimarlık etkinlikleri, bürokratik işlemlerin yanında küçük bir yer tutmaktaydı. Kimi zaman da büyük bir örgütü yönetmek mimarlık yapmaktan ağır basmış görünmektedir. Hassa Mimarları Ocağı'nın çalışma düzeni ve koşullarıyla ilgili bilgiler de pek azdır. Örneğin, Evliya Çelebi'den İstanbul, Vefa'da bir "mimarbaşı kârhanesi" bulunduğu öğrenilmiştir. Burasının bir büro gibi kullanıldığı sanılmaktaysa da, söz konusu atölyeyi Ocak'ın tüm etkinliklerini barındıran bir devlet dairesi gibi düşünmek olanaksızdır. Ocak'la bağlantılı tüm görevlilerin burada çalışmadığı, bunların toplantılarını *Topkapı Sarayı*'nın *Yalı* ya da *Sepetçiler Kasrı*'nda yapmalarından anlaşılmaktadır. Bu toplantılara suyolu nazırı, İstanbul ağası, kireççibaşı, mimar-ı sani, tamirat müdürü gibi memurlar katılırdı. Vefa'daki kârhane, Ocak'ın görevlerinin yalnızca bir bölümünü oluşturan teknik çalışmalar için kullanılmış olmalıdır. Örneğin, proje yapımının en azından 16.yy'dan beri bilindiği ve önemli yapılar için maketler hazırlandığı kesindir.

Hassa Mimarları Ocağı'nın kökeni konusu hiç araştırılmamıştır. Başka İslam ülkelerinde bu tür bir örgütlenmeyle karşılaşılmaz. Gerçi, Mısır Kölemenleri'nin "Muallim-ül-Muallimin" unvanlı bir mimarbaşı atadıkları bilinirse de, bir kurumlaştırma çabasından söz etmek zordur. Hassa Mimarları sistemi, merkezî yönetimin Osmanlı yükselişiyle birlikte beliren geniş yapı gereksinmesini yürütmek amacıyla bulduğu özgün bir çözüm olarak geliştirilmiştir. Benzerlerine Doğu'da değil, ulusal devletlerin oluşması sürecinin başlarında Batı Avrupa'da rastlanır. Örneğin, İngiltere'de *King's Works* ve Fransa'da *L'Administration des bâtiments royaux* hemen hemen aynı işlevleri görmüş ve varlıklarını gerçek kapitalist ekonomilerin belirişine değin sürdürmüşlerdir. ***U.Tanyeli***

HASSAM, Childe → **ONLAR**

**HASSEK HÖYÜK**

AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamında yer alan Hassek Höyük, Urfa'nın Siverek ilçesi sınırları içindedir. Uzunluğu ve genişliği 130x110m, yüksekliği 10m olan höyük 1978-86 arasında Alman Arkeoloji Enstitüsü tarafından, M.R.Behm-Blancke başkanlığında kazılmış ve kazılar sırasında güneyden gelen halklar tarafından kurulmuş, Türk sınırları içindeki Fırat boyunca bugüne değin ilk kez Geç Uruk yerleşimine ait kalıntılar tüm boyutlarıyla ortaya çıkarılmıştır. Ana toprak üstünde yks.1 hektarlık alana yayılan ve kalın bir surla çevrilmiş olan, yks.100 yıl sürmüş (MÖ 3100-3000) bu yerleşim büyük bir yangınla sona erdiğinden ÇANAK-ÇÖMLEK, çeşitli taş kaplar, tunç iğneler, kemik aletler ve ÇAKMAKTAŞI'ndan bıçaklar gibi küçük buluntular IN SITU olarak ele geçirilmiştir. Bu buluntuların yanı sıra yukarı yerleşmede ("akropolis") güneşte kurutulmuş tuğlalardan yapılmış 31x23m boyutlarında bir konak, 15x7.5m boyutlarında bir misafirhane, bir tahıl ambarı ve küçük işlikler gün ışığına çıkarılmıştır. Hem konağın hem de misafirhanenin, güneyin URUK üslubunu temsil eden (ör.Uruk, b.Tel-el-Varka, Ir.) figürlü duvar mozaiği ile bezenmiş olması, göçmen halkların lüks yaşam alışkanlıklarını da birlikte getirdiklerini kanıtlamaktadır. Ayrıca surun hemen önünde de aşağı yerleşmenin basit yapı kalıntıları bulunmuştur.

Yapılan araştırmalarda Hassek Höyük'te İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) ait, tarıma dayalı köy özelliği gösteren dört yerleşim katı saptanmıştır. Höyüğün doğu ve batı yamaçlarında yapılan sondajlar bu yerleşim katlarını içine alan İlk Tunç yapılarının Geç Uruk yerleşimi sınırlarının biraz daha ötesine doğru yayıldığını ortaya koymuştur. Bu katlarda ele geçen buluntuların en ilgi çekicisi üstlerinde Hassek Höyük'ün Tunç Çağı halkının kırsal yaşamını betimleyen mühür baskılarının yer aldığı çanak-çömleklerdir. Bunların yanı sıra silindir mühürler (→MÜHÜR), taş İDOL'ler, tunç iğneler, silahlar, boncuklar, biçimlendirilmiş OBSİDYEN parçaları gibi küçük buluntular da gün ışığına çıkarılmıştır. Höyüğün yks.500m batısında İlk Tunç Çağı I-II'ye ait bir mezarlık bulunmuştur. Ortaya çıkarılan 94 PITHOS'tan (küp mezar) birkaçında ele geçen ölü armağanlarının en önemlileri Ninive V türünün uç örneklerinden sayılabilecek 50'ye yakın tunç buluntuyla, dört kulplu ayaklı kaplardır.
0376, 0377. ***M.R.Behm-Blancke***

HASSUNA kültürü → **MEZOPOTAMYA (En Eski Kültürler)**

**HAŞİMOTO GAHO** (1835, Edo-1908, Tokyo)
Japon ressam.
19.yy'ın sonlarında JAPONYA'da geleneksel resmin yeniden canlandırılmasına katkıda bulunan Haşimoto, KANO OKULU'nun geç dönem temsilcilerindendir. Asıl adı Haşimoto Sentaro olan sanatçı, ilk resim derslerini Edo'da (b.Tokyo) yerel bir beyin ressamı olan babası Haşimoto Seien'den almıştır. Genç yaşta Kano Okulu'nun başına geçmiş, Meici Restorasyonu döneminin (1868-1912) karmaşık ortamında zorluk içinde yaşamış, resimlerini Çin'e ihraç edilen kağıt yelpazeler üstüne yapmıştır. 1888'de kurulan Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nda hocalık yaptığı yaklaşık on yıl içinde YOKOYAMA TAİKAN ve KAVAİ GYOKUDO gibi genç kuşak sanatçıları eğitmiştir. 1898'de, okul müdürü ve sanat tarihçisi OKAKURA KAKUZO'nun görevden uzaklaştırılmasıyla Haşimoto da okuldan ayrılmış ve Okakura'yla birlikte Japon Güzel Sanatlar Akademisi'nin *(Nippon Bicutsuin)* kuruluş çalışmalarına katılmıştır. 1890'da saray ressamlığına atanan sanatçı Batı'nın PERSPEKTİF tekniklerini geleneksel Japon resmine uygulamıştır.
*Z.Rona*

**HAT** (Ar.)

"Yazı" anlamına gelir. Hat yazana HATTAT denildiği gibi sanat yazıları için eskiden daha çok *hüsn-i hat* (güzel yazı →KALİGRAFİ) deyimi kullanılırdı. Varılan bilimsel sonuçlara göre Arap yazısı, bugünkü Filistin ve çevresinde oturan Nabati adlı kavmin yazısından çıkmıştır. KÛFÎ adı verilen Arap yazısı, Hz.Muhammed ve Dört Halife döneminde oldukça yalınken EMEVÎ döneminde (661-750) yavaş yavaş bir sanat yazısı haline gelmiş ve ABBASİ döneminde (750-1258) İBN MUKLE adlı hattat tarafından geliştirilerek MUHAKKAK, REYHANİ, SÜLÜS, NESİH, TEVKİ ve RIKA adı verilen altı çeşit yazı (AKLÂM-I SİTTE) meydana getirilmiştir. Bunlar genel olarak birbirine pek yakın hatlar olup eskiden her birinin ayrı ayrı kullanılma yerleri vardı. Altı çeşit yazıdan sonra NESTALİK, DİVANİ, CELİ ve RİK'A adı verilen yazılar doğmuştur. Bütün yazılarda güzellik ölçüsü noktadır ve her yazı çeşidinin noktası başkadır. Örneğin bazı harflerin uzunluğu dört, bazısının yedi noktadır. Ayrıca her hat çeşidinde harflerin kendine has bir genişliği vardır. Yazıda kullanılan kamış kalem bir ölçü içinde kesilir. Eğer hat bu ölçüden küçük olursa "ince", daha küçük olursa *hafi* (gizli) adını alır ve normal ölçüsünün aşağı yukarı üç misli genişlikte olursa o hat'a, o cinsin celisi denir. Celi, "aşikâr ve büyük" anlamına gelir. Dünyanın en büyük celi sülüs yazıları İstanbul'da *Ayasofya Camisi*'nde asılı bulunan levhalardır. Bunlar sekiz tane olup Kazasker MUSTAFA İZZET tarafından yazılmıştır.

Yazıların bazan satır halinde değil de üst üste sıralandığı görülür. Bir kural içinde harf ve sözcüklerin üst üste düzenlenmesine hattatlık dilinde "istif" adı verilir. İstif, özellikle altı çeşit yazı ile CELİ DİVANİ yazıda görülür. İstif yapılırken sözcüklerin okunuş sırasının göz önünde bulundurulması gerekir. Her hattın ayrı bir kullanılış yeri vardır. Bunlar şöyle sıralanabilir: **1)** Her çeşit kitabın yazılmasında genellikle nesih yazı, şiir kitaplarındaysa nestalik daha çok kullanılmış, Kuran'ların yazılmasında da özellikle nesih yazı tercih edilmiştir. **2)** Levhalarda daha çok sülüs, nestalik ve bunların celileri kullanılmıştır. **3)** Normal bir kitap sayfası boyundaki kağıt üstüne yazılan kıt'alarda sülüs, nesih ve nestalik yazı kullanılmıştır. **4)** Tarihi yapılarda özellikle Kuran ayetleri yazılı olduğu için, yapısında okutma işaretleri bulunan sülüs yazısının celisi tercih edilmiştir. Cami duvarını içten çepeçevre saran kuşak yazısı, kubbelerde bulunan kubbe yazıları da bu yazı çeşidiyle yazılmaktadır. Ayrıca cami, mescit, medrese, han, hamam, çeşme, kütüphane vb yapıların YAZIT'larında da celi yazı kullanılmıştır. Ayrıca →İSLAM (Yazı Sanatı).

0966, 3451. ***A.Alparslan***

**HATAY**

Doğu Akdeniz Bölgesi'nde yer alan ilin adının, MÖ 1200'lerde Amik Ovası'ndaki Geç Hitit Prenslikleri'nin birleşerek kurdukları Hattena Krallığı'nın adından kaynaklandığı sanılmaktadır. İle bu adı 1936'da Atatürk vermiştir. Merkez ilçesi Antakya'nın adı (Antiokheia) kentin kurucusu I.Selevkos Nikator (hd.MÖ 305-280) tarafından babası Antiokhos'un onuruna konmuştur. Bölgedeki üç önemli kent de bu aileyle ilgili adlar taşır: Seleukeia Pieria, Apameia (Selevkos'un karısı), Laodikeia (Selevkos'un annesi). İskenderun ilçesiyse İskender'in generallerinden Antigonos tarafından kurulduğundan (MÖ 302) İskender'in adıyla anılagelmiştir. İskender'in adını taşıyan öteki kentlerden ayırmak için buraya "Küçük İskenderiye" anlamında "Aleksandretta" denmiştir.

Yörede yapılan kazılar ve çıkartılan buluntular buradaki ilk yerleşmelerin Orta Paleolitik Çağ'da (MÖ 100 bin-40 bin) başlamış olduğunu, Neolitik, Kalkolitik ve Tunç Çağları'nda da (→PREHİSTORYA) sürdüğünü ortaya koymuştur. Hatay yöresi MÖ 1800'lerde başlamak üzere yks.200 yıl boyunca merkezi Halep (e.Halpa) olan Yamhad Krallığı'na bağlı bir beyliğin toprakları içinde kalmış, MÖ 1460'tan MÖ 1200'lere değin de HİTİT egemenliğini yaşamıştır. Bu tarihte parçalanan devletin toprakları üstünde oluşan GEÇ HİTİT Prensliklerı'nden Hatay yöresindekiler birleşerek Hattena Krallığı'nı kurmuşlar, ancak toprakları Asurlular'ın yayılma alanı üstünde olduğundan MÖ 743'e değin Asur akınlarına sahne olmuş ve bu tarihte ASUR egemenliğine girmiştir. *D.Kınık*

Yazılı kaynaklar Asur döneminden sonra YUNAN, Kıbrıs ve Girit kökenli halkların Orontes (b.Asi Irmağı) kıyısındaki Antiokheia'ya yerleştiklerini bildirir. Antiokheia, I.Selevkos tarafından İpsos Savaşı'ndan sonra MÖ 300'de kurulmuş, daha önce kurulmuş olan Antigoneia halkı buraya taşınmış ve Zeus kent tanrısı olmuştur. Antiokheia'yla birlikte Seleukeia Pieria, Apameia ve Laodikeia da kurulmuş, önce Seleukeia Pieria başkent olmuş; I.Selevkos'un yerine geçen I.Antiokhos, MÖ 281'de başkenti Antiokheia'ya taşımıştır. IV.Antiokhos Epiphanes döneminde (MÖ 175-164) kent altın çağını yaşamış, bir ticaret ve sanat merkezi olmuş, Roma ve İskenderiye'den sonra üçüncü büyük kent sayılmıştır. Bunda Önasya'nın üç önemli yolu olan SARDES-Konya-KİLİKİA-Lübnan-MISIR yolu, Fırat-BABİL-Basra Körfezi yolu ve Edessa-Nizip-Hagmatana üzerinden geçen Hindistan yolunun Antiokheia'da kesişmesinin de rolü olmuştur. Marmara Denizi'nden Hindistan'a kadar uzanan büyük Selevkos Krallığı'nın yıkılmasından sonra kent, bir süre önemini yitirmiş, MÖ 65'te Pompeius, II.Mithridates'i yenerek Suriye eyaletini kurunca, başkent yapılarak ROMA'ya bağlanmıştır. Metropolis olarak yeniden önem kazandığı bu dönemde kent, imparatorların uğrağı olmuş; Caesar, Octavius, Agrippa, Herodes, Tiberius ve Antonius Pius tarafından görkemli yapılarla güzelleştirilmiştir. MS 37'deki depremde yıkılmış, 115, 123 ve 129-130 arasında burada kalan Hadrianus (hd.117-138) tarafından yeniden onarılmıştır. Septimius Severus (hd.193-211), düşmanı Pescenius Neger'i koruduğu için Antiokheia'yı cezalandırmış, metropolis ve olimpiyat hakkını geri almıştır. Caracalla'ysa (hd. 211-217) olimpiyat hakkını geri vererek kenti koloni yapmıştır. Diocletianus döneminde (284-305) yeni bir yapı onarımı başlamıştır. Hz.İsa'nın ölümünden sonra havarilerinden Aziz Petrus, Antakya'ya gelerek Hıristiyanlık dinini burada yaymaya çalışmış, ilk "Hıristiyan" adı burada verilmiş ve ilk Hıristiyan kilisesi de bu kentte kurulmuştur. Büyük Konstantinos (İ.Constantinus; hd.306-337) Hıristiyanlık'ı kabul ettikten sonra kent piskoposluk olmuştur. 458'de I.Leon döneminde (457-474) önemli bir deprem daha geçiren kent, 525-526'da yinelenen sarsıntılarda tümüyle yıkılmıştır. 546'da PERS yağması kenti iyice zayıf düşürmüş, Justinianos (İustinianos) döneminde (527-565) girişilen onarım ve kalkınma bir veba salgınıyla durmuştur.

*B.Madra*

BİZANS döneminde de süren SASANİ saldırılarının ardından Araplar'ın Bizans topraklarına başlattıkları akınlar sonucu kent sürekli el değiştirmiş, ancak 1085'te Süleymanşah tarafından BÜYÜK SELÇUKLU İmparatorluğu topraklarına katılmıştır. Haçlı Seferleri süresinde de Haçlılar'ın eline geçen kent ve yöresinde bağımsız Antakya Haçlı

Kontluğu kurulmuş; 1268'deyse Sultan Baybars tarafından yöre MEMLÜK topraklarına katılmıştır. Memlük egemenliği, Mercidabık'ta Yavuz Sultan Selim'e (hd.1512-20) 1516'da yenilmelerine dek sürmüş, bu tarihten başlayarak OSMANLI İmparatorluğu sınırları içinde kalan Hatay yöresi Zünun (1532), Canbulat (1603), Halil ve Osman Paşa (1772) ayaklanmalarına sahne olmuş, 1832-40 arasında Mısırlı İbrahim Paşa işgalini yaşamıştır. 19.yy yöredeki derebeylerinin Osmanlı yönetimiyle çekişmeleriyle geçmiştir. Mondros Mütarekesi'nden sonra Suriye Arapları'nca 26 Ekim 1918'de Arap hükümeti ilan edilince Antakya'nın Osmanlı İmparatorluğu'yla siyasal bağı kesilmiş, aynı yılın Kasım ve Aralık aylarındaysa yöreyi tümüyle Fransızlar işgal etmiştir. 20 Ekim 1920 Ankara Antlaşması'yla Antakya, İskenderun, Kırıkhan, Reyhanlı, Altınözü ve Samandağ gibi bugün Hatay il sınırları içinde kalan yerleşme ve yöreler, İskenderun Sancağı adı altında birleştirilerek Fransız mandası altındaki Suriye'ye bırakılmıştır. Ancak giderek gelişen uluslararası koşullar nedeniyle, 23 Haziran 1938'de Türkiye'yle Fransa arasında imzalanan bir antlaşmayla Hatay Türkiye'ye katılmış ve 7 Temmuz 1939'da Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ili olmuştur. *D.Kınık*

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe*** (Antakya) Amik Ovası'nın güneybatı köşesinde, Orontes Irmağı'nın dağlardan çıkarak denize akmaya başladığı, Suriye-Anadolu, Akdeniz-Fırat ticaret yollarını denetleyen bir yerde, 506m yükseklikteki Silpius (b.Habib Neccar) Dağı eteğine kurulmuş olan antik Antiokheia kentinde arkeolojik kazılar 1932'de Princeton Üniversitesi'nden C.R.Morey tarafından başlatılmış ve 1939'a değin sürdürülmüştür. Antiokheia ızgara planlı bir kenttir, bu durum günümüze değin korunagelmiş olup antik cadde ve sokakların yönü bugün Antakya kenti içinde izlenebilmektedir. Ana caddede yapılan sondajlarda en alt tabakada MÖ 2.yy yol döşemesine, bunun üstünde 8.5m derinlikte granit kesme taş döşeli MS 2.yy sütunlu caddesine, 7m derinlikteki III.tabakada Justinianos dönemi onarımına ve IV.tabakadaysa 7.yy kalıntılarına rastlanmıştır. Kent, değişik zamanlarda kurulmuş dört mahalleden oluşuyordu ve dağlarla Orontes arasındaki 1.5km uzunluğunda bir alanı kaplıyordu. Başlangıçta Orontes boyunca kurulmuş iki mahalleye, IV.Antiokhos Epiphanes döneminde Silpius Dağı eteğine (Epiphanes) ve Orontes üstündeki adaya (II.Selevkos Kallinikos) mahalleler eklenmiştir. Bu mahallelerin her biri bağımsız olarak surlarla çevriliydi. IV.Antiokhos bunların çevresine tek bir sur kurmuş, bu nedenle Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) kente *tetrapolis* demiştir.

Roma ve Bizans döneminin üç büyük metropolisinden biri olan Antiokheia'daki tarihsel yapıtların hemen hiçbiri kentin geçirdiği deprem ve yangınlardan ötürü günümüze ulaşamamıştır. Yer yer korunagelmiş kent surlarının Orontes kıyısını izleyen bölümü I.Selevkos tarafından yapılmıştır. Doğudaki iç sur Justinianos (527-565), dış sur Tiberius dönemine (14-37) tarihlenir. Batıda I.Theodosius dönemine (379-395) tarihlenen bir bölüm vardır. Kent surları 395-396'da geniş bir onarım görmüştür. Silpius Dağı üstündeki kale ve surlarsa iyi korunagelmiştir. Uzunluğu 30km'ye ulaşan Antakya surları Türkiye'de bu alandaki en önemli yapılardandır. Kuzeydoğuda dağ, Suriye'deki Apameia'ya giden yola geçit verir; bu geçitte Justinianos döneminde Parmenius Irmağı üstüne bir baraj kurulmuştur: *Bab-el-Hadid*'in (Demir Kapı) kalıntıları bugün de izlenebilmektedir. Yapılan kazılar ve sondajlar sonucunda varlığı saptanan önemli yapılar arasında; Bizans dönemine tarihlenen *Stadium*, A, B, C, D, E, F harfleriyle adlandırılan hamamlar, *Circus* (amfitiyatro), *Atrium Evi* ve çeşitli Roma evleri, ana cadde, *Nympheum*, Orontes üstündeki adaya giden köprü, tapınak, Antalya-İskenderun yolunun 300m batısında haç biçimli bir kilise (4.-5.yy) bulunmaktadır. Güneyde *Daphne Kapısı*, kuzeyde *Doğu Kapısı* arasında uzanan sütunlu cadde, Tiberius döneminde yapılmıştır. 2.yy'da 27m genişliğinde olduğu anlaşılan bu yol üzerindeki kavşaklardan birinde, varlığı saptanamayan *Valens Forumu* yakınında Traianus tarafından yaptırılmış olan *Orta Kapı* bulunuyordu. Orontes üstündeki adada da birbirini kesen iki sütunlu cadde ve bunların kesiştiği yerde dört kemerli bir portik yer alıyordu. Adaya bağlanan beş köprüden birinin üstündeki *Tauriana Kapısı*'ndan kaynaklarda söz edilmektedir. Bu kapı (b.Memikli Köprüsü) Diocletianus tarafından 386'da yaptırılmıştır. Köprü kemerlerinden birinin üstünde Roma kartalı kabartması vardır.

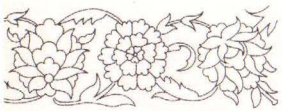
Antiokheia'nın 8km güneyinde, su kaynaklarından bugün de yararlanılan Daphne'ye (b.Harbiye) giden yol üzerinde villalar ve bahçeler bulunmaktaydı. Kazılarda kaynak tesisleri, tiyatro ve çok sayıda ev ortaya çıkarılmıştır. Antiokheia ve Daphne'de bulunan çok sayıda MOZAİK, Roma İmparatorluk Dönemi'nin başlangıcından GEÇ ANTİK Çağ'ın ortalarına değin tarihlenmektedir. Helenistik Dönem'den (→YUNAN) mozaik bulunmamıştır. Üslup ve konuların araştırılması sonucunda bezemesel ve figürlü üslup grupları saptanmış, bezemesel üslup kendi içinde geometrik ve bitkisel bezemeli olarak ikiye ayrılmıştır. Figürlü üslupta insan figürü yanında hayvan figürü de önemlidir. Mozaikler bu alanda dünyanın ikinci büyük müzesi sayılan Antakya Müzesi'nin yanı sıra Paris ve ABD'deki müzelerde de sergilenmektedir. Erken İmparatorluk Dönemi'nden *Polyphemus Evi*, *Atrium Evi*; Hadrianus ve Antoninuslar döneminden *Phoeniks Evi*, *Takvim Evi*, *Narcissus Evi*; Severus döneminden *Portikler Evi*, *İphigenia Evi*; Constantinus ve Theodosius döneminden *Constantinus Evi*, geometrik bezemeli *Yatko Evi* mozaikleri bunlar arasındadır. 450'den sonraya tarihlenen en önemli mozaik *Yatko Evi*'nde bulunan ve kenar süsü Daphne'ye giden yol üzerindeki yapıları betimleyen *Megalopsychia/Thetis* mozaiğidir.

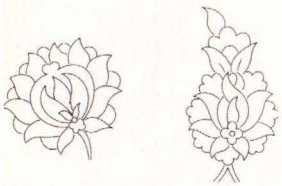
Modern kentin kuzeydoğusunda Silpius Dağı yamacında Aziz Petrus'un ilk konuşmasını yaptığı mağara sonradan kiliseye dönüştürülerek *St.Petrus Kilisesi* adını almıştır. 5.yy'a tarihlenen döşeme mozaikleriyle günümüze ulaşan yapı, 12.-13.yy yapıtıdır. Bu kilisenin hemen yakınında kayaya oyulmuş, 5.40x6.90m ölçülerinde çok yıpranmış bir büst *(Charonion)* bulunmuştur. Bizanslı tarihçi John Malalas'a göre bu, IV.Antiokhos döneminde bir veba salgınına son vermek için yeraltı tanrıçasına adanmıştır. Kaynaklardan bilinen yazıtı bulunamayan yapıtta, başına mantosunu çekmiş bir tanrıça betimlenmiştir.

1012, 1078, 2149, 3220, 3221. *B.Madra*

Antakya'nın eski kent merkezindeki *Habib Neccar Camisi* ilk olarak bir Roma tapınağından Bizans döneminde kiliseye, sonra da Müslümanlar tarafından camiye dönüştürülmüştür. Kent merkezindeki 16.yy yapısı *Ulucami*'yse mimari özellik taşımayan bir yapıdır.

***Altınözü*** ilçe merkezinde tarihi yapıtlara rastlanmaz. İlçe sınırları içinde Roma döneminden kaldığı sanılan KAYA MEZAR'lar bulunmaktadır. Haçlılar döneminde yapılmış *Koz/Kürşat Kalesi* aynı adla anılan köydedir.





Hatayi

***Dörtyol*** ilçe merkezinde tarihsel yapılara rastlanmamakla birlikte ilçe sınırları içinde önemli tarihsel yerleşmeler ve yapılar bulunmaktadır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Pers hükümdarı III.Dareios'u (hd.MÖ 336-330) MÖ 333'te yendiği Dörtyol-Yeşilkent arasındaki antik İssos kenti bu ilçe sınırları içindedir. Burada tapınak, sukemerleri ve depolarıyla yapı kalıntıları bulunmaktadır. İlçeye bağlı Payas bucağı, Antik Çağ'da Baias adıyla anılmaktaydı. Bu yerleşme merkezinde bulunan *Payas Kalesi*'nin Haçlılar döneminde yapıldığı, Osmanlı dönemindeyse onarıldığı sanılmaktadır. Bucağın önemli yapıtlarından *Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi*'yle deniz arasında bulunan *Çin Kulesi*'nin Haçlılar ya da Cenevizler tarafından yapıldığı sanılmaktadır. Cami, medrese, bedesten, hamam ve kervansaraydan oluşan adı geçen külliyenin 16.yy'da Sokollu Mehmed Paşa tarafından Mimar SİNAN ya da onun kalfalarından birine yaptırıldığı sanılmaktadır. Camideki mermer mihrap, 19.yy AMPİR üslubunda, bedesten, hamam ve kervansaraysa plan ve mimarisiyle Klasik Osmanlı üslubundadır. Payas Deresi üzerindeki üç köprüden günümüze ulaşan dört gözlü *Sokollu Köprüsü*'nün külliyeyle aynı zamanda yapıldığı sanılmaktadır.

***İskenderun*** kenti, İskender'in generallerinden Antigonos tarafından kurulup Helenistik ve Roma dönemlerinin önde gelen liman kentlerinden biri olmasına karşın, ilçe merkezinde bu dönemlerden günümüze gelebilmiş yapıtlara rastlanmamaktadır. Çevrede Arsus (Rosus) Yunan kolonisi kalıntılarıyla, Ötençay köyündeki *Bakras Kalesi*, Adana yolu üzerindeki *Sarıseki/Merkezi Kalesi* ve Değirmendere köyü yakınlarındaki *Şalen/Sıvlan Kalesi* Helenistik Dönem yapılarıdır.

***Kırıkhan*** ilçesi sınırları içindeki Ceyhanlı köyü antik kent kalıntıları üstüne kurulmuştur. Zeus Dolikhenus kültünün merkezlerinden biri olduğu sanılan bu antik kent kalıntıları arasında yollar, *nekropolis* (mezarlık) ve açık hava tapınağı bulunmaktadır. İlçeye bağlı Alaybey köyü yakınlarındaki *Darb-ı Sak* ya da *Bayezid-i Bestami Kalesi*'yse gene bir Helenistik Dönem yapıtıdır.

***Reyhanlı*** ilçe merkezinde tarihsel yapıların bulunmamasına karşın ilçe sınırları içindeki Tel Açana yerleşim merkezi, MÖ 3400-1194 tarihleri arasında kurulmuş 17 yerleşim katının bulunduğu ve Paleolitik Çağ'a ilişkin çok önemli bulguların sergilendiği bir HÖYÜK'tür. Amik Ovası'ndaki öteki önemli arkeolojik sitlerden Tel Tayinat, Tel Kurdu, Tel Açana, Çatal Höyük ve Tel Cüdeyde'de de (→AMİK OVASI KAZILARI) Neolitik, Kalkolitik ve Tunç Çağı'na ilişkin önemli buluntulara rastlanmıştır. Halep yolu üzerinde, 5.yy'da yapıldığı sanılan *Kızlar Sarayı (Kasr-el-Benet)* kilise, manastır ve öteki yapılardan oluşmuştur ve Erken Hıristiyanlık'ın önemli dinsel merkezlerindendir.

***Samandağ*** ilçe sınırları içinde MÖ 3.yy'da kurulan SELEUKEİA PİERİA antik liman kentinde o dönemden kalma surlar, tapınak, *Titus Tüneli* ve *nekropolis* bulunmaktadır. İlçe sınırları içindeki bir başka yerleşme de antik Poseidon kenti olarak tanımlanan Al-Mina'dır. Yapılarının çoğunun sel baskınıyla yok olduğu düşünülen kentte görülen, bazılarının sokağa bakan cephelerinde dükkân dizilerinin yer aldığı, depo niteliğinde avlulu yapı kalıntıları kentin antik dönemlerdeki ticari önemini belirtmektedir. Nahırlı köyü yakınında, Bizans dönemine ait olduğu sanılan *Aziz Symeon Stylites Manastırı* iki kilise, vaftizhane ve manastırlardan oluşmaktadır. Mağaracık köyü yakınındaki mağaralarda da (Merdivenli Mağara, Tıkalı Mağara) Paleolitik Çağ'dan çeşitli aletler bulunmuştur.

***Yayladağ*** ilçe merkezinin kuruluşu 11.yy'a değin gitmektedir. Avar Türkleri'nden Kasım Bey ordusuyla birlikte buraya yerleştiğinden ilçe merkezi "Ordu" olarak da anılmıştır. Çevredeki antik Cassios Dağı'nda (b.Keldağ) bulunan *Barlaam Manastırı (Aziz Barlahem Manastır Kilisesi)* 5.yy'da, Bizans döneminde yapılan bir manastır ve kiliseden oluşmaktadır. Bu yapılar 10.yy'da onarılmış, 11. ve 13.yy'lardaysa eklerle genişletilmiştir.

***Sivil Mimarlık:***

Antakya kenti Arap etkisiyle biçimlenmiş Osmanlı sivil mimarlık örnekleri açısından zengin bir yerleşimdir. Habib Neccar Dağı'yla Kurtuluş Caddesi arasındaki 1.5km²'lik bir alan korumaya alınmıştır. Sıcak iklimin getirdiği dar sokaklar, yağışların da yoğun olmasıyla ortaları kanallı olarak yapılmış, AVLU'lara açılan kapıların yer aldığı yüksek duvarlarla çevrilmiştir. EV'lerde SOFA görevi gören, turunçgillerle gölgelendirilmiş avlunun çevresine ODA'lar yerleştirilmiştir. Temel yapı taş olmasına karşın, ikinci katlar taş-ahşap karışımından yapılmıştır. Çatılar gene yöreye özgü yoğun yağışlardan ötürü eğimli ve kiremit kaplıdır.

***El Sanatları:***

Hatay yöresinde bir zamanlar çok gelişmiş olan ipek, keçi kılı ve pamuklu DOKUMA sanatları günümüzde yok olmaya yüz tutmuştur. Yörede ünlenmiş bir başka zanaat kolu ağaç işçiliğiydi. Masa, dolap ve iskemlelerde kullanılan yöreye özgü örgeler günümüzde yaşatılmaya çalışılmaktadır.

*D.Kımık*

**HATAYİ** (Ar.Hatâ: Çin Türkistanı'ndan)

Türk BEZEME sanatlarında çok sık kullanılan stilize çiçek örgesi. Genellikle dikine alınmış kesitler halinde, ince kıvrımlarla birbirine bağlanarak madalyonlar içinde verilen bu stilize çiçekler, çoğu kez RUMİ, bulut, yaprak vb örgelerle birlikte bir kompozisyon oluşturur. Orta Asya'daki Çin Türkistanı'nda ÇİN ve Türk etkilerinin birarada bulunmasına karşın, hatayi örgesi bütünüyle Türk zevkini yansıtır; çünkü, Çin uygulamalarında çiçekler stilize edilmeden, doğal biçimleriyle verilir. HİNDİSTAN ve JAPONYA'da da değişik biçimlerde uygulanmıştır. Hatayinin en erken örneklerine 8. ve 9.yy'larda yapılmış Uygur duvar resimlerinde rastlanmaktadır. OSMANLI döneminde TAŞ, AHŞAP, DOKUMA ve SERAMİK gibi çok çeşitli malzeme yüzeylerine değişik tekniklerle uygulanmış, TEZHİP ve CİLT sanatında da kullanılmıştır.

*R.Çelebi*

**HATEM** (Ar.)

**1.** MÜHÜR. Eskiden yüzük gibi parmakta taşınan mühürlere de denirdi.

**2.** Metal, taş ve ahşap üstüne yapılan KAKMA.

HATEMKÂRİ → **KAKMA sanatı**

**HATIL**

İng.*embedded beam*, Fr.*longrine*, Alm.*Querbalken, Boble*.

KÂGİR yapılarda yükleri yatay olarak dağıtmak, düşey çatlakları önlemek ve duvar örgüsünün yataydaki düzgünlüğünü sağlamak için, duvar içine boydan boya yerleştirilen bağlama öğesi. Yapının gerecine bağlı olarak ahşap, tuğla, beton ya da metal olabilen hatıl, özellikle KAPI ve PENCERE üstünden dolanır.

**HATİRE** (Ar.)
**1.** Duvar ya da parmaklıkla çevrili mezarlık. HAZİRE yerine kullanılmıştır.
**2.** Bahçe.

**HATTAT** (Ar.)
HAT'la, yani güzel yazı sanatıyla uğraşan kimseye verilen ad. Yazı yazmaya meraklı bir kimse hattata başvurur; önce hattat hocadan alfabenin yazılışını, sonra her harfin ötekilerle birleşmesini öğrenirdi. Her ders, bir satırlık MEŞK'lerden (öğrenciye yazı öğretmek için yazılan örnek) oluşurdu. Güzel yazı öğreniminin bu aşamasına "müfredat meşki" denir. Hat sanatında yeteneği olmadığını anlayanlar bu aşamada yazı yazmaktan vazgeçerlerdi. Bundan sonra ikiden fazla harfin birbiriyle birleşmesine geçilir, buna da "mürekkebât" denirdi. İkiden fazla harfin öğrenilmesi için satır halinde yazılar yazmak gerekir. Bu nedenle SÜLÜS ve NESİH için genellikle Arapça bir kaside, NESTALİK yazı içinse Molla Cami'nin 19 beyitlik Farsça bir kasidesi ya da Osmanlı şairi Hakani'nin *Hilye-i Hakani* adlı yapıtından seçme beyitler yazılırdı. Bunlar bittikten sonra da ayetler, hadisler, dualar, büyüklerin sözleri meşk edilirdi (öğrenilirdi). Bundan amaç, hattat olacak kimsenin tertip (kompozisyon) yeteneğini arttırmak ve güzel yazının ince noktalarını ona öğretmektir. Her hafta hattat hocaya devam etmek şartıyla hattat adayı, üç beş yıl içinde icazetname (diploma) almaya hak kazanırdı. İcazetname almayan öğrencinin yazdığı yazıya imza atma yetkisi yoktur. Diploma, genellikle bir törenle verilirdi. Bu kişi hattat unvanını aldıktan sonra da hocasından ayrılmaz, olanak buldukça hocasına giderek yazdığı yazıları gösterir, karşılaştığı güçlükleri sorar, öğütlerini alır ve yaşam boyu onunla beraber olurdu.

Eskiler, hattatların sanat dönemlerini başlangıç, orta ve son dönem olarak üçe ayırırlar. Hattatlar arasında yaşı ve ustalığı ileride olana hattatların reisi anlamına gelen *reis-ül-hattâtîn* unvanı verilirdi. Bu unvan ölümünde bir başkasına geçerdi. Ayrıca en yaşlı hattata da bir saygı belirtisi olarak *şeyh-ül-hattâtîn* unvanı verilmesi usuldendi. Öğrenci yetiştirme bakımından hattatları üç grupta toplamak gerekir: **1)** Görevi yazı öğretmek olan meşk hocaları genellikle okullarda yazı hocalığı yaparlar, öğrencilere güzel yazının kurallarını öğretirlerdi. Bunlar arasında usta olanlar da vardı. **2)** Öğrenci yetiştiren büyük hattatlar, hem öğrencileri eğitirler hem yazı yazarlardı. Aralarında okullarda hocalık edenler de vardır. **3)** Eser istinsâhıyla (kopyasıyla) uğraşan hattatlar fazla sanatkâr olmayıp kitapları kopya ederlerdi.
0966. ***A.Alparslan***

**HATTİ / PROTO-HATTİ mimarlığı ve sanatı**
Hint-Avrupa ailesine bağlı diller konuşan boylardan Hititler, Luviler ve Palalar yks. MÖ 2000'lerde Anadolu'ya göç ettiklerinde, Kızılırmak yayı içinde kalan topraklara Hatti ülkesi denmekteydi. Aynı bölgeyi vatan edinen Hititler bu adı değiştirmemişlerdir. Ancak, kendi dillerini "Neşa kentinin dili" anlamına gelen "Naşili" ya da "Neşumnili" olarak niteleyen Hititler, ilk modern araştırmalarda ülkelerinin adıyla özdeşleştirilmişlerdir. Bu bakımdan, Hititler adını gerçekte hak edenler, Hititler tarafından dillerine "Hattili" denilen Hatti ülkesi halkı olmalıydı. Bir terim kargaşası yaratmamak için, bu yanlışlığın düzeltilmesi yerine, Hatti ülkesinin yerel halkını, buraya göç eden Hint-Avrupa kökenli topluluktan ayırt etmek için, yapay bir ad olan Proto-Hatti terimiyle anmak yoluna gidilmiştir. Son yayınlarda bu adın artık kullanılmadığı ve Hint-Avrupa kökenli olan ve "Neşumnili" konuşanlara Hititler (→HİTİT), Asya kökenli "Hattili" konuşanlaraysa Hattiler adının verildiği görülmektedir.

Hattiler hakkında bütün bilgiler, Hitit yazılı belgelerinden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni, Hattiler'in kendi dillerine yazıyı uygulamamış olmalarıdır. Hititler, MÖ 1650'den sonra ÇİVİYAZISI'nı kullanmaya başladıklarında, Hatti dilindeki bazı dinsel ve mitolojik metinleri de yazıya geçirmişler ve bunların bir bölümünün çevirilerini de vermişlerdir. Ancak, bu malzeme, Hatti dilinin tam bir çözümü için yeterli olmaktan uzaktır. Dilinin bitişken bir yapıya sahip olduğu anlaşılmakla birlikte günümüzde yaşayan dillerden herhangi biriyle akrabalığı saptanamamıştır. Hatti kültürü gibi, dilinin de Hitit dilini etkilediği, bu dile girmiş "ödünç" kelimeler kanıtlamaktadır. Bu etki, tanrıların, bayramların ve tapınak görevlilerinin adları nedeniyle dinsel alanda, ayrıca bazı giysi, yiyecek ve özellikle ekmek adları nedeniyle de maddesel alanda yoğunlaşmıştır. Buna karşın, Tuz Gölü'nün güneyiyle Akdeniz arasında uzanan bir şerit içinde konuşulmuş olan Luvice'nin hiçbir Hatti etkisi taşımaması, Hint-Avrupalılar'ın göçünden önce de burada Hatti kültürünün etken olmadığını kanıtlamakta ve dolaylı olarak Hatti ülkesinin güney sınırını da belirlemektedir. Hattiler'in ykş.MÖ 3.binyıl içinde ve 2.binyıl başlarında (ykş.MÖ 2500-1900) İç Anadolu'da Kızılırmak yayı içindeki bölgede gelişen bir kültürün sahipleri oldukları varsayılır. Bu nedenle, aynı zaman dilimi içinde de olsa, Anadolu'nun bu bölge dışında kalan yerlerinde ortaya çıkarılan kültür belgelerini Hattiler'e bağlamak uygun değildir. Kaldı ki, bu bölge kendi içinde bir kültürel birlik göstermekteyken, öteki kesimlerde daha değişik kültür öğelerinin egemen olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle ALACAHÖYÜK, Mahmatlar ve Horoztepe gibi İç Anadolu'nun kuzeyinde bulunan merkezler, Hatti kültürünün en belirgin yapıtlarını vermiştir. Homojen bir kültür alanı niteliği taşıyan bu bölge, özellikle madeni [metal] buluntularla dikkati çekmektedir. Adı geçen her üç buluntu yerinde de gün ışığına çıkarılan madeni eşya, mezarlara koyulmuş armağanlar olduğundan maden işleme teknik ve sanatının (→MADEN sanatı) en seçkin örneklerini oluşturmaktadır.

Alacahöyük'te ortaya çıkarılan toplam 13 mezarın, buranın yerel yöneticilerine ait prens gömüleri olduğu armağanların zenginliğinden anlaşılmaktadır. Mezarların birkaç kuşak boyu ve çok kez kullanıldığı da saptanabilmektedir. Bazılarının ikinci kez gömü yapılmak üzere uzun bir aradan sonra yeniden açılmış olması, 3-8m uzunluğunda ve 2-5m genişliğindeki bu mezarların toprak yüzeyine yapılmış bir işaretle belirlendiğini göstermektedir. Başları her zaman batı, ayaklarıysa doğu yönünde, sağ yanlarına ve dizlerinden bükülerek yatırılmış iskeletler, törensel ölü giysileri içinde ve kişisel takılarıyla süslü olarak bulunmuştur. Erkeklerin yanlarına silahları, kadınların yanlarınaysa tuvalet malzemeleri ve çoğu değerli madenlerden yapılmış kaplar, başlı iğneler, iğ, kaşık gibi gündelik yaşama ait araç-gereç koyulmuştur. Boyutlarının, bu eşyanın, ölü ziyafetlerinden arta kalan hayvan kemiklerinin, boynuzların ve gömülen bedenlerin gerektirdiği alandan daha büyük olduğuna bakılarak mezar çukurlarının günümüze kadar gelememiş maddelerden, örneğin ahşaptan bazı eşyayı da içerdiği anlaşılmıştır. Alaca buluntularının en tanınmış olanları, bazıları geometrik desenlerle, bazılarıysa hayvan betimleriyle bezenmiş ve arkeoloji literatürüne "güneş kursları" (→GÜNEŞ KURSU) olarak geçmiş, tunçtan yapılma sembollerdir. Altlarında bulunan

çıkıntılar nedeniyle bir sapa geçirildikleri düşünüldüğü için bu dinsel sembollere "alem" (STANDART) adı da verilmektedir. Aynı biçimde bir sapa geçirilerek taşınan, bedenlerine gümüş ya da elektronla KAKMA süsler yapılmış, tunçtan dökme boğa ve geyik betimleri de ele geçmiştir. Altın işçiliğinin en güzel örneklerine de gene bu buluntular arasında rastlanmaktadır. Üstleri dövme-kabartma tekniğiyle (*repoussé* →MADEN sanatı) işlenerek, kabartma bezeklerle süslenmiş altın testiler ve çömlekler, ajurlu işlenmiş alınlık ve bilezik, alınlığa takılı yaprak altından şeritler, granülasyon tekniğiyle yapılmış süs eşyası, ahşap eşyaya çakmak için yapılmış, keman biçimli, ince altından ikiz İDOL'ler, göğüsleri ve ayağındaki çizmeleri yaprak altınla kaplanmış, bakır kadın HEYKELCİK'i, Hatti döneminde değerli madenleri işleme sanatının gelişmişliğini vurgulamaktadır. Bıçağı demirden yapılma bir hançer, yukarıda sözü edilen tunç buluntular yanında demirin de, değerinden dolayı az da olsa, çok güzel işlenebildiğinin bir kanıtıdır. Bu madeni eşya topluluğunun, en basit çekiçlemeden, en gelişmiş olanlara kadar her tür tekniğin uygulandığı bir metalurjik bilgi düzeyini yansıttığı gözden kaçmamaktadır.

Alaca'nın kuzeydoğusunda, Tokat dolaylarındaki Mahmatlar ve Horoztepe'de yine mezarlarda ele geçen buluntularla, Ankara yakınındaki Hasanoğlan'da bir mezarda bulunan gümüş bir heykelcik de, Hatti maden sanatının öteki güzel örneklerini oluşturur. Bir kadını betimleyen Hasanoğlan heykelciğinin ayak bileklerindeki halhallar ve belinde, çapraz olarak da göğsünde bulunan şeritler altından yapılmıştır; baş ve göğüslerse altın kaplamadır. Horoztepe'de ortaya çıkarılan ve çocuğunu emziren bir anneyi betimleyen bir heykelcik de, Hasanoğlan buluntusu gibi, hareketli çizgileriyle, Alaca'nın daha hantal görünüşlü insan figürinlerinden ayrılmaktadır. Horoztepe ve Mahmatlar'ın öteki buluntularında da Alaca'nınkilere göre üslup ve biçim yönünden farklar gözlenebilmektedir. Horoztepe'de en çok kullanılan maden TUNÇ'tur; gümüş ve altın daha azdır. Burada, çizme biçiminde ayakları olan, birinin oval tablası dökme, ötekinin dikdörtgen tablası dövme tekniğiyle yapılmış iki tane tunç masa; çerçeveleri hayvan betimleriyle süslenmiş çıngırak (SİSTRUM) ve kurs biçimli çalparalar; Alaca'da çıkanlara benzer, yine bir sap üstünde taşınmak için hazırlanmış olduğu anlaşılan hayvan heykelcikleri; çeşitli tunç testiler, kâseler ve çömleklerle bir ayna ile silahlar bulunmuştur. Alacahöyük buluntularıyla, daha kuzeydeki Horoztepe ve Mahmatlar'da ele geçirilen yapıtların ayrıntılı bir biçimde incelenmesi, ikincilerin daha gelişkin bir üslup ve işçilikle yapılmış olduğu sonucunu vermiştir. Bu nedenle, Alaca malzemesi genellikle MÖ 2400'lere, ötekilerse MÖ 2100-2000 dolaylarına tarihlenmektedir.

Metalurjinin Anadolu'da bu denli yüksek bir düzeyde ortaya çıkışı, yapıtların üslup açısından MEZOPOTAMYA'ya yabancı olması, halkın yerel Hatti halkı olmasına karşın, sözü geçen mezarların sahiplerinin ve dolayısıyla bu mezarlara koyulmuş gömü armağanlarını yaratan maden ustalarının, Mezopotamya dışında başka bir yerden gelmiş olduğunu düşündürmektedir. Gerçekten de, özellikle hayvan betimlerinin teknik ve tasarımında, yaklaşık aynı döneme tarihlenen Kafkasya (Maikop ve Trialeti) mezar buluntularıyla Anadolu yapıtları arasında dikkati çekecek bir benzerlik gözlenmektedir. Buna dayanılarak, madencilik sanatını Anadolu'ya getirenlerin Hint-Avrupalılar olduğu ve bunların Alacahöyük ve benzeri malzeme veren merkezlerde yönetici bir sınıf meydana getirdikleri ileri sürülmektedir.

0063, 0081, 0457, 0459, 0661, 0988, 1883, 2176, 2215, 2452.

***A.M.Dinçol***

HATTUŞA – **BOĞAZKÖY**

HAUS-RUCKER-CO. → **AVUSTURYA (Mimarlık, 19. ve 20.yy)**

HAUSMANN, Raoul → **DADACILIK; FOTOMONTAJ; GRAFİK TASARIM (Dadacılık)**

**HAUSSMANN, Georges-Eugène** (1809, Paris-1891, Paris)

Fransız kent yöneticisi.

1853-69 arasında Seine bölgesi valiliği sırasında gerçekleştirdiği bayındırlık eylemleriyle Paris'in eski kent dokusunu değiştirerek kente yeni bir görünüm kazandırmıştır (→KENT PLANLAMA).

Haussmann, güçlü Bonapartçı bağlantıları olan Protestan bir burjuva ailesinin oğludur. İsim babası, I.Napoléon'un üvey oğlu Prens Eugène de Beauharnais'dir. Paris'te büyüyen Haussmann, lise öğreniminden sonra Paris Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olmuştur. 1830 Devrimi'nde aldığı küçük bir rol ve yeni kral Louis-Philippe'in oğluyla olan arkadaşlığı ona, Batı Fransa'daki Vienne bölgesinin valilik genel sekreterliğini kazandırmış ve Haussmann, valilik bünyesindeki çalışmalarını 1870'lere değin kesintisiz olarak sürdürmüştür. Fransa'nın çeşitli kentlerinde valilik yaptıktan sonra 1853'te yeteneğinden ve siyasal düşkünlüğünden ötürü imparator tarafından Paris'e çağrılarak başkentin yenileme planının başına getirilmiştir. İmparatorun Paris'in gelişimi için üç ana amaç çevresinde topladığı düşüncelerini Haussmann da benimsemişti. Bunlar, Paris'i büyük imparatorluk gücünü simgeleyecek bir görkeme kavuşturmak; kenti hızlı artan nüfusa, endüstrinin gelişimine, demiryolu ve ticaretin artışına yanıt verebilecek duruma getirmek ve özellikle 1830 ile 1848 devrimlerinde halkın direnişinin kırılamamasının başlıca nedenlerinden biri olarak görülen dar ve dolambaçlı sokakları genişleterek askeri araçların da girebileceği bulvarlar açmaktı. Haussmann, 17 yıl süren yıkımların ve yoğun yapım etkinliklerinin ardından imparatorun verdiği bu daha önce hiç denenmemiş görevi tamamlamıştır. Yönetimi sırasında Paris, 167km uzunluğunda geniş caddelere, yüzlerce özel yapıya ve kamu yapısına, geniş Boulogne ve Vincennes koruları da dahil olmak üzere 1778 hektar yeşil alan ve parka, halkın kullanımı için günde 33 milyon galon suya ve pis suların Seine'e dökülmesini önleyen 656km'lik bir kanalizasyon şebekesine sahip olmuştur. Haussmann, yeni sokakların planlamasında, Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun düz çizgiler, simetri, perspektif ve uyumlu cepheler gibi klasik ilkelerinden (*Beaux-Arts* anlayışı) yararlanmıştır. Sébastopol ve Voltaire Bulvarları gibi uzun, düz caddeler gerçekleştirerek kentte karakteristik ve kalıcı bir iz bırakmıştır. Haussmann yeni planladığı bir caddede perspektifi her zaman ön plana almıştır. Opera Bulvarı'nın C.GARNIER'nin *Opera Binası*'yla (1860-75) sonlanması ve Étoile (b.Charles de Gaulle) Meydanı'ndan ışınsal olarak dağılan sekiz yeni caddenin CHALGRIN'in tasarladığı *Zafer Takı*'nı (1806-36) merkez alması, bu kaygıların kanıtıdır. Haussmann'ın mimarlık beğenisi, yönetimindeki mimarlar tarafından tasarlanan yapılara da yansımıştır. Antoine-Nicolas Bailly'nin (1810-92) tasarladığı *Ticaret Mahkemesi* (1860-65), Louis-Joseph Duc'ün (1802-79) yapıtı olan *Adalet Sarayı*'nın batı cephesi-

nin (1857-68) yanı sıra, İkinci İmparatorluk döneminde Paris'te yapılan birçok tiyatro, okul ve hastane de Haussmann'ın beğenisinin örnekleridir. Paris kentine 1970'lere kadar hizmet veren merkezi Haller (1854-66) için demir ve cam pavyonları tasarlayan da, Haussmann'ın eski sınıf arkadaşı BALTARD'dır. 1860'ların sonunda yaşanan ekonomik zorluklar ve politik değişimler, Haussmann'ın 1870'te görevinden alınmasına yol açmıştır. Haussmann, bundan sonraki yıllarda iş hayatına atılmış ve Parlamento'da bir dönem Korsika milletvekili olarak görev yapmıştır. 1890-93 arasında, Paris'te yenileme çalışmaları konusunda önemli bir kaynak olan *Mémoires du Baron Haussmann* (Baron Haussmann'ın Anıları) adlı kitabını kaleme almıştır. Çağdaşı olan ve kendinden sonra gelen kent plancılarıyla yapımcıları üzerindeki etkisi, yalnızca Fransa'da Lyon, Toulouse ve Avignon gibi kentlerde değil, Brüksel ve Roma'da, Mexico kentindeki Paseo de la Reforma'da ve Philadelphia'daki Benjamin Franklin Parkway'de Paris'in anıtsal caddelerinin kopya edilmesinde görülebilir.

Haussmann'ın çalışmaları çeşitli kesimlerce farklı biçimlerde eleştirilmiştir. Bir grup aydın ve sanatçı tarihsel yapıların yıkılmasından üzüntü duyarken, başka bir grup da bu planlamanın bilinçli bir biçimde işçi sınıfını kentin dışına atmaya ve Paris'i bir burjuva kenti yapmaya yönelik olduğunu savunmuştur. Kent plancıların çoğuysa onu, yapı ve insan yoğunlaşmasını önleyememekle ve caddeleri bir tek noktaya yönelttiği için trafik tıkanıklığı yaratmakla suçlamıştır. Tüm bu ve benzeri eleştirilere karşın Haussmann planı, Paris'i geniş yeşil alanlara kavuşturması ve eski kenti genelinde yıpratmadan, 13.yy'dan 20.yy'a değin yaratılmış mimari üslupları uyumlu bir biçimde bütünleştirmesi açısından önem kazanmıştır.

0740, 2231, 1976. *A.Erktin*

## HAVA PERSPEKTİFİ

İng.*aerial perspective*, Fr.*perspective aérienne*, Alm. *Bodenperspektive.*

"Atmosferik perspektif" olarak da bilinir. Resim sanatında ton farklılıklarıyla yaratılan derinlik YANILSAMA'sı. Uzaktaki nesnelerin havanın etkisiyle daha açık tonda algılanması temeli üzerine kurulmuştur. Atmosferdeki nem, toz parçacıkları ve benzeri maddeler, ışığın saçılmasına neden olur. Bu saçılmanın derecesiyse renge, yani ışığın dalga boyuna bağlıdır. Kısa dalga boyuna sahip olan mavi en fazla saçılım yarattığından, renklerin uzaklaştıkça maviye çaldığı görülür. Uzun dalga boyuna sahip olan kırmızıysa en az saçılıma olanak tanıdığından, uzaktaki parlak nesnelerde mavinin azalmasına ve renklerin kırmızıya çalmasına neden olur.

Bir terim olarak ilk kez LEONARDO DA VINCI tarafından kullanılmakla birlikte hava perspektifi Antik Çağ'dan beri bilinmektedir. ROMA döneminde Pompei'deki duvar resimlerinde (→DUVAR RESMİ) kullanılmış, 8.yy'daysa ÇİN resminde görülmüş ve en yetkin düzeyine Song dönemi (960-1279) manzara resimleriyle ulaşmıştır. Bütün ortaçağ boyunca unutulan bu teknik, 15.yy'da Flaman ressamlarınca (→BELÇİKA) yağlıboya resimle birlikte yeniden kullanılmaya başlamıştır. 16.yy'da Vinci'nin dışında bu teknikten yararlanan en önemli RÖNESANS ressamları CORREGGIO ve TIZIANO'ydu. 17.yy'da RUBENS, CLAUDE LORRAIN, Albert Cuyp (1620-91) ve HOBBEMA özellikle MANZARA resimlerinde hava perspektifini ustaca kullanmışlardır. Bu tekniği bütün olanaklarıyla doruk noktasına çıkaran sanatçıysa J.M.W.TURNER olmuştur. Turner'in resimlerinde sonsuza uzanan MEKÂN duygusu ve buğulu atmosfer, daha sonra MONET ve İZLENİMCİLİK'in öbür temsilcileri tarafından da uygulanmıştır. *Z.Rona*

HAVRA (İb.*hebhrah*'tan) → **SİNAGOG**

HAWKSMOOR, Nicholas → **İNGİLTERE (Mimarlık)**

## HAYAT

Geleneksel Türk evinin birinci katında ODA'ların açıldığı, bahçeye ya da AVLU'ya bakan yarı açık mekân (→EV). Tek katlı Anadolu evlerinde çok eskiden beri var olan hayat, Türkler'in Anadolu'ya yerleşmesinden sonra oluşan Anadolu Türk evinde yeni bir boyut kazanmış ve yaygın olarak kullanılmıştır. İklimin yumuşak olduğu bölgelerde ve özellikle de dış sofalı evlerde, SOFA'nın altına gelecek biçimde yerleştirilen hayat, bahçeden eve geçilirken karşılaşılan ilk mekândır. Genelde hayatla bahçe arasında birkaç basamak yer alır. Hayata açılan odalar çoğunlukla depo ya da mutfak olarak kullanılanlardır. İki katlı evlerde hayatın köşelerinden birinde ya da ortasında bulunan bir merdivenle üst kata çıkılır. Değişik yörelerde değişik adlarla anılan hayat, İzmir ve Rumeli'de "hanay" olarak bilinir. İzmir çevresindeki hanaylar imbat yönünde yapılarak evin serinlemesi sağlanır. Ankara çevresinde "sergâh" ya da "seyregâh", Konya çevresinde "yazlık" ya da "divanhane", hayata verilen öteki adlardır. Ayrıca Şam evlerindeki EYVAN, İran evlerindeki TÂLÂR da hayat benzeri mekânlardır.

## HAYAT AĞACI

İng.*tree of life*, Fr.*arbre de vie*, Alm.*Lebensbaum.*

Her tür uygarlığın sanatında, mimarlığında ve edebiyatında yer alan ağaç örgesi. Ağacın her baharda yeniden yeşermesi ile yaşamın sürekliliği, dallarının gökyüzüne doğru uzanması ile kutsal güçlere yakınlaşma isteği bağdaştırılmıştır. Özellikle erken kültürlerde ağaç, ruhu olan kutsal bir varlık olarak kabul edilmiş; kimi kültürlerde de kutsallığının yanında üreme simgesi sayılmıştır. Hayat ağacı örgesi çağlar boyunca değişik dinlerde, coğrafi koşullara, kültürel ilişkilere bağlı olarak farklı biçimlerde betimlenmiş, MİNYATÜR, TEZHİP, KİTAP BEZEME, SERAMİK, DOKUMA, HALI vb'nin yanı sıra mimari bezemede de kullanılmıştır. En çok yeğlenen ağaçlar, servi, defne, söğüt, nar, hurma ve incirdir. Dallarıyla biçimlendirilmiş kimi çiçekleri de (lale, karanfil, nilüfer, haşhaş, gül, nergis, yasemin, sümbül vb) bu kapsamda değerlendiren araştırmacılar vardır.

2548, 2571, 2666.

## HAYAZ HÖYÜK

Adıyaman'ın Samsat ilçesine bağlı Bebek bucağında Fırat Irmağı'nın Kalburcu koluyla birleştiği ağızda, sağ kıyıda yer alan, 17m yüksekliğindeki höyük, Karababa Barajı'nın 3km doğusundaydı. Gerek Fırat kolunun yol açtığı erozyon, gerek köylülerin araziyi düzenleme çalışmaları nedeniyle harap olmuş durumdaki höyüğün üstünde bir köy bulunmaktaydı. Bugün baraj gölü altında kalmış olan Hayaz'da, AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamındaki ilk çalışmalara 1979'da bir sondajla başlanmış, kazılar 1980, 1981 ve 1983'te Hollanda Tarih ve Arkeoloji Enstitüsü müdürü Johannes Roodenberg başkanlığında sürdürülmüştür. Höyük iskân altında olduğundan çok sınırlı bir alanda yürütülen çalışmalar sonucunda Hayaz'da dört ana tabaka saptanabilmiş; ortaçağdan başlayıp, aralıklarla da olsa Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) kadar inen uzun bir kültürler dizisinin varlığı kanıtlanmıştır.

En üstte yer alan I.tabaka oldukça karışıktı. Bazı taş duvar parçalarına rastlanan bu BİZANS tabakası çark yapımı, dışa dönük ağızlı, ince hamurlu, açıkısız bir ÇANAK-ÇÖMLEK türüyle nitelenmekteydi. Ayrıca el yapımı, bej astar üstüne siyah ya da kırmızı boyalı, Orta Tunç Çağı'na tarihlenebilen, yöreye özgü bir kap türüne de rastlanmıştır. II.tabakada da karışıklık sürmekteydi. Birçok tabanın ve at nalı biçimindeki bir ocak yerinin dışında belirgin bir mimari bulunamamıştı. Çok genel olarak İlk Tunç Çağı I ya da II'ye tarihlenen III.tabakayla birlikte daha özenli bir mimari ortaya çıkmış, dikdörtgen planlı, kuzey duvarında niş olan bir ev bulunmuştu. Ayrıca ele geçen bir mezarda, dizleri hafifçe bükülü ölü, sırt üstü yatmaktaydı. Ölü hediyesi olarak taş bir palet ve metal bir iğne bırakılmıştı. Bu tabakanın çanak-çömleği, el yapımı, dışa dönük ağızlı, kaba hamurlu günlük kullanım kaplarıydı. Çok sayıda yontma ÇAKMAKTAŞI'nın ele geçtiği IV.tabaka çok inceydi. Ana toprağa kazılı bir çukurdan 80 binden fazla çakmaktaşı toplanmış ve buranın büyük olasılıkla bir çakmaktaşı yontma atölyesi olduğu düşünülmüştür. Bunların çoğu artık parçalardır. YONTMA TAŞ ALET grubunu ise ön kazıyıcılar, delgiler, uçlar ve yamuk biçimli, kenarları almaş düzeltili, genel tipolojiden tanınmayan bir alet tipi oluşturur. Mimarisi ve çanak-çömleği bulunamayan, dolayısıyla AKERAMİK (çanak-çömleksiz) Neolitik Çağ'a tarihlendirilen bu tabaka ana toprağa oturmaktaydı ve İlk Tunç Çağı'na tarihlenen bir sonraki tabakayla (III.) arasında büyük bir kronolojik boşluk vardı.

Hayaz höyüğün en önemli buluntularından biri, içinde 12 iskeletin yer aldığı toplu mezar odasıydı. Boyutları 3x1.4x1m olan bu oda, geniş yassı taşlarla döşenmiş ve üstü kireçtaşıyla kapatılmıştı. Mezarın önünde giriş ya da ön oda olarak tanımlanabilecek, üstü açık bir bölüm bulunmakta; burasıyla mezar odası, dikey yerleştirilmiş bir döşeme taşıyla birbirinden ayrılmaktaydı. Mezar odasında 12 kişiye ait kemiklerin dağınık durumda bulunması nedeniyle her yeni gömü için mezarın temizlenmiş olduğu düşünülmüştür. Ölüler süs eşyasıyla birlikte gömüldüğünden, karpuz başlı sekiz tane tunç çengelli iğne, beş bilezik, taştan ve kabuktan çeşitli boncuklar ele geçmiştir. Ölü hediyesi olarak Orta Fırat bölgesindeki aynı tip mezarlardan bilinen düz ve basit kaplardan, bütün halde 40 tane bulunmuştur. Aralarında şişeler, akıtmalı kaplar, käseler, kadeh biçimli kaplar ve bir çaydanlık vardır. Bu mezar odası ve buluntuları, 3.binin sonu-2.binin başına tarihlendirilmiştir.
2584, 2919, 2920. *S.Baykan*

HAYME (Ar.) → **ÇADIR**

HAYON, Hakan → **BUBİ**

**HAYRAT** (Ar.*hayr*: iyi, faydalı'dan)
Sevap için yaptırılan ya da kurulan okul, çeşme, han vb yapı ya da kurum.

**HAYREDDİN** (15.yy sonu-16.yy başı)
Osmanlı mimar.
II.Bayezid'in Edirne'de yaptırdığı, döneminin en büyük dinsel ve sosyal yapılarından biri sayılan *Bayezid Külliyesi*'nin (1484-88) mimarıdır.

Yaşamına ilişkin bilgi bulunmayan Hayreddin'in, OSMANLI sultanı II.Bayezid döneminde (1481-1512) HASSA MİMARLARI OCAĞI'nda mimarbaşı olduğu sanılmaktadır. Cami, darüşşifa, medrese, imaret, hamam, mutfak, fırın ve erzak depolarından oluşan Edirne *Bayezid Külliyesi* (b.cami dışındakiler TÜ MMF Rölöve Restorasyon Yüksekokulu), özellikle müzikle tedavinin esas alındığı darüşşifasıyla ünlüdür. Vakfiyesinden, hekimler dahil 21 kişinin görev yaptığı öğrenilen bu yapının en önemli bölümü, büyük kubbeli, altıgen planlı, ortası havuzlu ana mekândır. Çevresinde altı oda, beş sofa yer alan bu mekân, hekim odaları, eczane, perhiz mutfağı gibi mekânların sıralandığı bir avluya açılır. Hayreddin, Mimar SİNAN'ın yardımcılığını da yapmış; 1566'da Hersek'in merkezi Mostar'da Neretva Irmağı üzerindeki köprünün yapımını yönetmiştir. II.Bayezid'in İstanbul'da yaptırdığı *Bayezid Külliyesi*'nin de (1501-06) mimarı olduğu ileri sürülmekle birlikte, söz konusu yapının mimarının YAKUB ŞAH BİN SULTAN ŞAH olduğu kabul edilmektedir. Ayrıca Amasya *Bayezid Külliyesi*'ni de (1482-86) Hayreddin'e atfedenler vardır. Yapı bütünüyle öğeleri arasındaki oransal ilişkiyi kurallara bağlamayı deneyen mimar, Osmanlı mimarlığında Klasik Dönem'in öncüsü sayılmaktadır. İstanbul, Çarşıkapı'da kendi adına yaptırdığı mescit 1898'de yanmıştır.
2580, 3182.

HAYVAN FİGÜRLÜ BEZEME → **BEZEME**

**HAYVAN ÜSLUBU**
Bozkır ya da step uygarlıkları, Avrasya üslubu, göçer ya da İskit sanatı gibi farklı adlarla da anılan hayvan üslubu, Macaristan bozkırlarından Gobi Çölü'ne kadar uzanan bir alan içinde göçerlerin oluşturduğu bir üsluptur. Taşınabilir küçük eşyanın bezenmesinde kullanılan bu üslup, Batı Sibirya'da Büyük Petro döneminde (1682-1725) yapılan kazılarda ortaya çıkarılmış hayvan biçimli altın levhalar sayesinde sanat tarihinde bir araştırma konusu olmuştur. Bugün çoğu St.Petersburg'daki (e.Leningrad) Ermitaj Müzesi'nde sergilenen buluntular üslup açısından belli ortak özellikler göstermekle birlikte, kazılar çağdaş ARKEOLOJİ öncesi yapılmış olmasından ötürü yapıtların kökenlerine ilişkin bilgiler hâlâ tartışmalıdır. Günümüzde kazı alanları Batı Sibirya ve ORTA ASYA'nın yanı sıra Güney Rusya ve Moğolistan'a da kaymıştır. MÖ 7.-6.yy'lardan Budacılık'ın, İslam ve Hıristiyan dinlerinin yaygınlaşmaya başladığı dönemlere kadar süren bu üslubu, kemik, boynuz, tunç, altın, dokuma, keçe, deri ve ahşap üzerinde görmek olanaklıdır. Üslup malzemeden malzemeye farklılık göstermez ve temel özelliği hayvan örgesidir. Buluntular genellikle hayvan, özellikle de hayvan başı biçiminde olmakla birlikte, hayvan figürünün eyer, zırh, silah, sadak, bıçak, ayna, kumaş ve süs eşyası üzerine kazılarak yapıldığı örnekler de bulunur. En yaygın hayvanlar aslan, geyik, panter, at, kartal, tavşan ya da kanatlı aslan ve kartal-GRİFON karışımı yaratıklardır. Bu figürlerin doğalcı bir anlatım yerine stilize edilerek karmaşık pozlarda verilmesine karşın, hayvanları tanımak olanaklıdır. Erken dönemlerde genellikle profilden verilmiş tek hayvan figürleri yaygınken, geç dönemlerde hareketli mücadele sahnelerine de rastlanır. Bu örneklerde saldıran hayvan cepheden, saldırılan da bükülmüş karmaşık bir pozda gerilim içinde verilmiştir. Ayrıca gerdanlık, baş bandı ve kumaş kenarlarında birbirini izleyen hayvan dizilerine de rastlanır. Çoğu kez hayvanın pozunun, üstünde betimlendiği nesnenin biçimine uydurulduğu, ancak bazı örneklerde boş kalan köşelerin daha küçük hayvan örgeleriyle ya da ucu hayvan başıyla biten boynuz ve kuyrukla doldurulduğu görülür. Evcil hayvanlardan çok vahşi hayvanların konu alınması bu üslubun göçerlerin av geleneğine bağlı olduğunu düşündürür. Kabartmalar çoğunlukla yüzeysel olmayıp hayvanın yuvarlak hatları ve kasları belirtilmiştir.

İlk kez MÖ 7.yy'da Kafkaslar'ın kuzeyi ile Rusya'nın güneyinde görülen üslubun kökenlerine ilişkin farklı görüşler öne sürülmektedir. Kimi uzmanlar üslubu Rusya ve Sibirya ormanlarındaki avcılara, kimileri Orta Asya'ya, kimileri de ASUR, URARTU, Anadolu ve İRAN geleneklerine bağlamaktadır. Son buluntulara dayanarak hayvan üslubunu Kuzeybatı İran'a bağlayanlar da vardır. Üslubun en erken örnekleri Kuzey Kafkasya'daki Taman Yarımadası'nda Temir Gora'da bulunmuştur. Ayrıca Kuban Vadisi'nde, Don ve Dinyeper havzalarında da MÖ 6.yy'a ait zengin bezemeli altın buluntular ortaya çıkarılmıştır. Gelişmiş bir İskit üslubu sergileyen bu örneklerin Kafkaslar'ın kuzeyindeki üsluplarla bir benzerliği yoktur; silah ve donanımlarındaki canavar ile cin betimlemeleri, İskit uygarlığından çok Asur ve Urartu etkileri yansıtır. Kafkaslar'ın güneyinde de aynı etkiler İskitler'e özgü geyik ve dağ keçisi örgeleriyle birlikte görülür. Bu etkiler İskitler'in Med istilasından önce Yakındoğu'ya kadar inmiş olmalarına bağlanmaktadır. Medler tarafından yeniden kuzeye itildiklerinde İskitler, yalnızca Asur etkilerini değil, büyük olasılıkla bazı ustaları da beraberlerinde götürmüşlerdi. Bazı uzmanlar İskitler'in İran'ın batısındaki Luristan'da bulunan tunç hayvan üslubundan etkilendiklerini ileri sürmektedir. MÖ 8.-7.yy'lar arasındaki KİMMER ve İskit örneklerini ayırt etmek de oldukça güçtür. İskit hayvan üslubu Karadeniz kıyılarında MÖ 6.yy'ın sonlarıyla 5.yy'da YUNAN etkisiyle özelliğini yitirirken, Dinyeper Vadisi'nde bu etkiyle birlikte özelliğini bir ölçüye kadar korumuş, Macaristan'a kadar uzanan kuzeybatı bölgeleriyse Yunan etkisinin dışında kalmıştır. İskit sanatı MÖ 4.yy dolaylarından başlayarak yok olmuştur.

Hayvan üslubunun geliştiği bir başka bölge de Altaylar ve Yukarı Yenisey'deki Minusinsk'tir. İskit hayvan üslubuyla büyük benzerlikler gösteren Altay üslubu, MÖ 5.-3.yy'lar arasında Pazirik yöresinde ortaya çıkmıştır. Özellikle dokuma, deri ve ahşap üzerinde görülen bu üslupta kalabalık hayvan sahneleri daha yaygındır ve hayvanlar daha yumuşak bir üslupla verilmiştir. İskitler bu bölgeye egemen olmamakla birlikte bölgeyle ticari ilişki içinde olmuşlardı. Ob Irmağı havzasında ortaya çıkarılan altın levhalar, MÖ 6.-4.yy'lar arasında Uralar'da yaşayan göçebe Sarmatlar'a atfedilir. Hayvan üslubunun izlendiği öbür merkezler, İç Moğolistan'daki Ordos Çölü ile Baykal Gölü yakınlarındaki Noin Ula'dır. Sarmat hayvan üslubu yklş.4.yy'da Hun akınlarıyla son bulmuştur. İskit sanatı Kelt, Sarmat sanatı da Vandal sanatını etkilemiştir. Hayvan üslubu İranlı göçer kültürlerin yok olması ve Budacılık, İslam ve Hıristiyan dinlerinin yayılmasıyla sona ermiştir. Ayrıca →ORTA ASYA.

0704, 1832, 2701, 2865, 2866. *Z.Rona*

HAZEFİYYE (Ar.*hazef*: topraktan yapılmış eşya'dan) = **SERAMİK**

**HAZIR-NESNE** *(Ready-Made)*

Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde "sanat yapıtı" olarak sergilenmesi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikle yeni bir "varoluşçu" kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. İlk kez 1910'larda DUCHAMP tarafından kullanılan hazır-nesneler, BULUNTU NESNE'lerin "güzellik" ya da "teklik" gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Daha sonra makine üretimi ürünlerle eski makine parçaları da kullanılmaya başlamış ve 1950'lerde hazır-nesneler Pop sanatçılarının (→POP SANAT) elinde farklı bir kullanım boyutu kazanmıştır. Bu sanatçılar çok sayıdaki hazır-nesneyi BİRLEŞTİRME yöntemiyle biraraya getirerek karmaşık yapıtlar oluşturmuşlardır. Ancak bu ürünler, Duchamp'ın çevresinden soyutlanmış *Bisiklet Tekerlegi* (1913) ya da *Şişe Rafı* (1914) kadar çarpıcı değildir.

**HAZİRE** (Ar.)

"Hatire" de denir. CAMİ, TEKKE ya da TÜRBE bahçesinde, duvar ya da parmaklıkla çevrili mezarlık.

**HAZZAR** (Far.)

Hızar ya da hazar'ı (Far.*bıras*: büyük değirmen'den) kullanan; biçkıcı.

HEARTFIELD, John → **DADACILIK; FOTOMONTAJ; GRAFİK TASARIM (Dadacılık)**

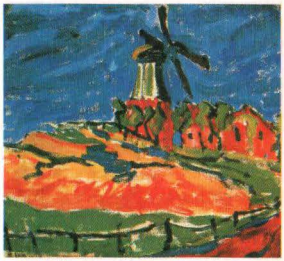
**HECKEL, Erich** (1883, Döbeln-1970)

Alman ressam.

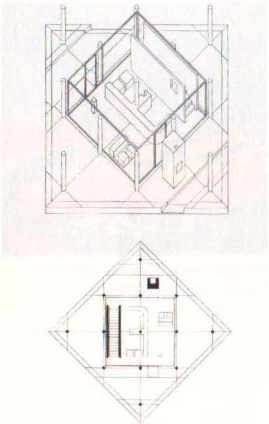
ALMANYA'da DIŞAVURUMCULUK akımının ilk dönem temsilcilerindendir.

1904'te Dresden Teknik Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimine başlamış, resim, ağaç baskı ve heykele ilgisi bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1905'te okul arkadaşı SCHMIDT-ROTTLUFF ve mimarlık öğrencileri Fritz Bleyl (1880-?) ve KIRCHNER'le birlikte Die BRÜCKE grubunu kurmuştur. Grubun öteki üyeleri gibi, Heckel'in de temel bir resim eğitimi yoktu. Yaratma isteği, bu yıllarda resimden çok ağaç baskı üzerinde yoğunlaşmış, 1906'da üslubu Alman Dışavurumculuk'u ve Van GOGH etkileriyle oluşmaya başlamıştır. Manzaralarında ve çıplak resimlerinde kaba, çiğ ve kesintisiz bir renk kullanımına giden sanatçı, Die Brücke'nin öteki üyelerinden daha lirik bir tavır geliştirmiştir. Hastalıklı durumlarla içsel acıları resmetmeye özel bir eğilimi olan sanatçının 1910'lardaki bazı manzara yapıtları Alman Dışavurumcuları'na yabancı olan bezemeci bir nitelik de taşımaktadır. 1911'de Die Brücke üyeleriyle birlikte Berlin'e yerleşmiş, burada FEININGER ve MACKE'yle tanışmıştır. Bundan sonra resminin biçimsel yapısı daha bir sağlamlık ve tutarlılık kazanmıştır. 1912'de tanıştığı MARC, onu DELAUNAY'nin sanatıyla ilgilenmeye yöneltmiş ve bu dönem yapıtlarında kabaca çizilmiş köşeli uzuvlar, acılı bir anlatım ve çiğ jestlerle, insanlık anlayışı daha kötümser bir görünüme bürünmüştür. Vermek istediği ruhsal durumu, en iyi renklerle dile getirmiş, salt ateşli kırmızı, parlak sarı ve mavinin karşıtlıklarından yararlanmıştır.

Heckel, 1914'ten sonra Belçika'da tıp görevlisi olarak çalıştığı sırada tanıştığı ENSOR ve BECKMANN'dan etkilenmiş, manzaraları daha berrak renkler taşımaya başlamıştır (*Flandre'da Bahar*, 1916). Ayrıntısız biçimleri, temel çizgi ve renklerle verme düşüncesi hemen tüm yapıtlarında söz konusudur. Sanatçı aynı yıllarda çarpık bir anatomi sergileyen kadın resimleri de yapmıştır. Tüm bu yapıtlarda yansıyan, rahatsız edici bir dünyadır. I.Dünya Savaşı'nın acı deneyimleri, tüm öteki Die Brücke sanatçılarının olduğu gibi, Heckel'in sanatını da etkilemiştir. Resimsel öğelerin karmaşıklığı yoluyla savaşın acımasızlığını betimlediği resimlerinde melankolik ve trajik bir ruh durumu yansır. 1918'de Berlin'e yerleşen sanatçının 1920'lerde üslubunda bir değişiklik görülür. Gerçi yine Almanya ve İtalya manzaraları yapmayı sürdürür ancak yapıtı, şimdi daha lirik ve klasik kalıplara bağlanmış, çalışmalarına erken döneminde de az çok bulunan bir ritim kaygısı egemen olmuştur. *Çinli Ak-*



HECKEL, Erich, *Değirmen*, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 69x80 cm.



HEJDUK, John, *Diamond Series House 8* (giriş katı planı ve perspektifi), 1962-66.

*robatlar* (1928) adlı yapıtında düz, pürüzsüz bir biçim ve renk uygulamasına giderken, arka planda bezeme öğelerine de yer vermiştir. 1937'de sanatı Nazi Partisi'nce YOZ SANAT olarak nitelendirilmiş ve yks.730 yapıtı Alman müzelerinden çıkarılmıştır. II.Dünya Savaşı sırasında Berlin'deki stüdyosu bombalanmış, birçok yapıtı yok olmuştur. 1944'te İsviçre'ye giden sanatçı, 1949'da Konstanz Gölü yakınındaki Hemmenhofen'e yerleşmiş, 1949-55 arasında da Karlsruhe Akademisi'nde ders vermiştir.

2439, 3491. *U.Tükel*

**HEGEDUŠIĆ, Krsto** (1901, Petrinja-1975)
Yugoslav ressam ve grafik sanatçısı.
Yugoslavya'da TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK akımının önde gelen temsilcilerinden olan Hegedušić, aynı zamanda, ülkedeki NAİF sanatçıların ortaya çıkarılmasında ve bir grup oluşturmalarında da etkin rol oynamıştır.

1920-26 arasında Zagreb Sanat Akademisi'nde okumuş, daha sonra Paris'e giderek eğitimini orada sürdürmüştür. Ülkesine dönüşünde, Yugoslavya'da ilerici güçler üzerinde en sert polis baskısının başladığı 1929'da, 1935'te resmi makamlarca kapatılacak olan ZEMJLA grubunu kurmuş; toplumsal görüşlere sahip gerçekçi bir sanatçı olarak, düşünsel ve sanatsal önderliğini yaptığı bu grubu devrimci nitelikte toplumsal protesto sanatı doğrultusunda yönlendirmiştir. O dönemde, sanat alanında etkinliğini yitirmiş olan akademizmin ancak köy yaşamı ve halkın özgün folklorik sanat etkinlikleriyle kurulacak dolaysız bir ilişki yoluyla yeniden canlandırılabileceğine inanarak, hem Hlebine'de naif sanatın oluşmasına katkıda bulunmuş hem de naif sanatçıların en ünlülerinden olan GENERALİĆ'in sanat dünyasına kazandırılmasını sağlamıştır. Savaş sonrasındaki yapıtlarıyla GROSZ ve DIX'in YENİ NESNELLİK akımına yaklaşan Hegedušić'in kimi yapıtları karikatür özelliği gösteren yergisel nitelikli örnekler olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan, *Sabah*, *Sütçü Kadın* ve TEMPERA'yla YAĞLIBOYA'yı birlikte kullandığı *Sudaki Ölüler* (1956, Modern Sanat Gal., Zagreb) gibi kimi resimleri de Gerçeküstücü bazı nitelikler içermektedir. Bu yapıtlarda GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün gerçek olmayan, düşsel dünyasıyla meşum bir atmosfer bu yapıtlarda biraraya getirilerek doğrudan doğalcı bir anlatımdan çok, dolaylı mecazi bir anlatım yolu denenmiştir.

Üslubu, kimi zaman Gerçeküstücü, kimi zaman hemen hemen soyut birtakım nitelikler taşımasına karşın, gerek düşünsel, gerek resimsel araçların kullanımı açısından tutarlı bir gelişim gösteren Hegedušić genelde, toplumsal düşünceye adanmış gerçekçi bir sanatın odak noktası olmuştur. Bu bağlamda sanatçının resimleri dışındaki önemli bir etkinliği de Zagreb Akademisi'nde verdiği derslerdir.

0441. *U.Tükel*

**HEIDELBERG OKULU**
Avustralyalı ressam Tom Roberts'in (1856-1931) Heidelberg'deki (Victoria eyaleti) Eaglemont'da kurduğu resim kampına katılan ressamların oluşturduğu okul. Roberts, Heidelberg'den önce 1885'te Box Hill'de, 1886'da da Mentone'de benzer kamplar kurmuş ve açık havada çalışma yönteminin yerleşmesini sağlamıştı. İZLENİMCİLİK'ten esinlenen bu okul sanatçıları ayrıca yerel konulara da eğilmiş ve belirgin bir Avustralya edebiyatının doğmasına katkıda bulunmuşlardır. Topluluk etkinliklerini, Avustralya'nın 100.yılı olan 1888'le Uluslar Topluluğu'nun kurulduğu 1901 arasında sürdürmüş ve ilk sergisini 1889'da Melbourne'da açmıştır. Topluluğun çalışmalarına halk genelde ilgisiz kalırken, bazı akademik çevrelerin yanı sıra iş çevreleri de ilgi duymuş; ama yaygın destek sağlanamaması ve sanatçıların bir bölümünün eğitim amacıyla yurt dışına gitmesi sonucunda topluluk dağılmıştır. Kısa ömürlü olmasına karşın Heidelberg Okulu 1920'lerde Avustralya sanatını egemenliği altına alan MANZARA resmiyle, toplumsal gerçekçi konuları işleyen sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. Okulun en önemli temsilcileri, tür resimlerinde ulusal duyguları vurgulayan Frederick McCubbin (1855-1917), Charles Edward Conder (1868-1909) ve manzara ressamı Arthur Streeton'dır (1867-1943).

*Z.Rona*

HEIZER, Michael → **YERYÜZÜ SANATI**

**HEJDUK, John** (1929, New York)
ABD'li mimar.
1960'ların başında geliştirdiği *Diamond House Series* adlı projesiyle ve NEW YORK 5'e katıldığı dönemdeki tasarımlarıyla tanınmıştır.

Eğitimini New York'ta Cooper Union'da, ardından Cincinnati, Harvard ve Cambridge üniversitelerinde yapmıştır. 1954'te PALLADIO üzerine çalışan ve temelde dokuz kareden oluşmuş evler tasarlayan Hejduk, 1964'ten başlayarak Cooper Union'da öğretim üyeliği yapmış, 1965'te de New York'ta kendi bürosunu açmıştır. Erken dönemlerinde GRIS gibi Kübist ressamlardan (→KÜBİZM) etkilenmiş ve tasarımlarında MODERN MİMARLIK'ın kare, küp vb biçimlerinin yanı sıra, üçgen ve yarım daireyi de sıkça kullanmıştır. Projelerinin Kübizm'le yakın ilişkisini gösteren en iyi örnek, *Diamond Series A Evi*'nin (1967), MONDRIAN'ın *Fokstrot* (1927) adlı yapıtıyla benzerliğidir. New York 5 içinde kuramsal yaklaşıma ağırlık vermesiyle EISENMAN'a yakın kabul edilen Hejduk, projelerinde MIES VAN DER ROHE'nin açık planları ve bölücü yüzeyleriyle LE CORBUSIER'nin mekân anlayışını geliştirerek kullanmış ve hemen tüm tasarımlarında mimari biçimin, mekânın soyut bölümlenmesiyle değil, temel, basit biçimlerin değiştirilerek kullanılmasıyla oluştuğunu göstermeyi amaçlamıştır. Ayrıca tasarladığı yapıları çevrelerinden bağımsız ve tümüyle soyutlanmış nesneler olarak ele alması açısından Le Corbusier'ye yakındır. Hejduk özellikle 1980'lerde yapı tasarımları dışında KAVRAMSAL SANAT bağlamında değerlendirilebilecek düzenlemeler de yapmıştır. Bunların en ilginçlerinden biri söz, senaryo ve Minimalist imgeyi (→MİNİMAL SANAT) kendine özgü bir biçimde birleştirdiği ve Londra Meydanı'nda yer alan *Zamanın Çöküşü* (1986) adlı düzenlemesidir. Öteki önemli çalışmaları arasında *One-Half House* projesi (1966) ve *Diamond House Series* projeleri (1962-66) ile *Duvar Ev 1* (1971-72) sayılabilir.

1241, 1842, 3285. *Y.Salman*

HEKSASTİL = **HEKSASTYLOS**

**HEKSASTYLOS** (Gr.*heksa:* altı, *stylos:* sütun'dan) Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ön cephesinde altı sütun bulunan yapı tipi. Olympia'daki (Yun.) *Heraion*, bir *heksastylos*'tur.

**HELD, Al** (1928, New York)
ABD'li ressam.
Kalın boya tabakasıyla oluşturduğu yalın, geometrik ve çarpıcı renkli tuvalleriyle 1960'ların sonuna doğru MİNİMAL SANAT akımının bir ressamı olarak kabul edilmiştir.

1948'de girdiği New York Sanat Öğrencileri Birli-

ği'nde bir yıl okuyan Held, 1949'da Paris'e giderek, Grande Chaumière Akademisi'yle Zadkine Heykel Okulu'nda eğitim görmüştür. Bu sıralarda POLLOCK'un SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'uyla MONDRIAN'ın GEOMETRİK-SOYUTLAMA'larından bir sentez oluşturmaya çalışmışsa da, ortaya çıkan ürünler sanatçıyı doyurmamıştır. 1952'de ABD'ye geri döndükten sonra NEW YORK OKULU sanatçılarının etkileriyle yaptığı Soyut-Dışavurumcu örnekler de aynı sonucu verince Held bu tavırdan tümüyle vazgeçmiştir. Bundan sonra RENK ALANI RESMİ'yle SERT-KENAR'ı anımsatan kişisel bir üslup geliştiren Held, FRANKENTHALER ve M.LOUIS'in tersine yoğun boya hamuru kullanmayı sürdürerek tüm yüzeye dağılan dokulu bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Sert-kenarlı geometrik biçimleri ele aldığı bu tuvallerinde harflere büyük ölçüde yer vermiştir (ör.*Büyük N* ve *San X* gibi). Resimlerinde fon ve imge, mekân ve nesne ayırımı olmayan sanatçı kompozisyonu bir bütün olarak işler ve derinlik yanılsamasına izin vermez. 1967'den sonraysa, geometrik biçimleri birlikte ve birbiri üstüne gelir biçimde kullanmaya başlamıştır. Genellikle büyük boyutlu yapıtlarında boya hamuru kabartma etkisi verecek nitelikte yoğundur. 1970'lerde tuvallerin boyutları anıtsallığa varır. Siyah zemin üstüne beyaz çizgilerin ya da beyaz zemin üstüne siyah çizgilerin egemen olduğu bu tuvallerde çizgiler 70'lerin ortalarında daha zarif ve eğrisel bir biçime dönüşmüştür. Held, 1970'lerin sonunda, OP SANAT'a yaklaşan, sahte perspektif ve yanılsamaların kullanıldığı akrilik resimler yapmıştır.

0325, 0871, 2926. *J.N.Erzen*

HELENİSTİK mimarlık ve sanat → **YUNAN mimarlığı ve sanatı**

**HÉLION, Jean** (1904, Couterne, Orne-?)
Fransız ressam.
1931'de Paris'te biraraya gelen SOYUTLAMA-YARATMA grubunun üyelerindendir. Önce mühendislik, ardından da mimarlık öğrenimi görmüş, 1926'da TORRES-GARCİA aracılığıyla KÜBİZM'i tanımıştır. Yapıtlarında iyice ışıklandırılmış mekanik, kütlesel biçimleri benzer renk tonlarıyla, düzgün bir fon üstünde ritmik olarak kullanan Hélion, 1930'da SOMUT SANAT bildirgesini imzalamış; 1932'de de Soyutlama-Yaratma grubuna katılmıştır. Bu bağlamda Somut Sanat'ın nesnel ilkeleri üzerinde duran sanatçı 1936'da ABD'ye gitmiş; 1940'ta Paris'e dönerek orduya katılmıştır. Savaş sırasında esir düşmüş, kaçarak ABD'ye gitmiş ve ancak savaş bitince 1946'da Paris'e dönmüştür. Hélion soyut resimleriyle (→SOYUT SANAT) tanınmasına karşın yaşamının son yıllarında FİGÜRATİF resimler yapmış, bunlarda işlediği gündelik konular POP SANAT'ın habercisi olmuştur.

3086. *J.N.Erzen*

**HENNEBIQUE, François** (1842, Neuville-Saint-Vaast-1921, Paris)
Fransız yapı mühendisi.
Donatılı beton (BETONARME) yapım yöntemlerinin geliştirilmesi ve İSKELET taşıyıcılarda kullanılması alanında öncülük etmiştir.

Yapı işleriyle uğraşan bürosunu 1867'de kurmuş, önceleri ortaçağ KATEDRAL'lerinin onarım işlerini almış, çeşitli alanlarda deneyim kazandıktan sonra donatılı betona yönelerek çalışmalarını bu gereci kullanan yapım yöntemlerinin geliştirilmesi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Donatılı betonu ilk kez 1879'da kullandıktan sonra 1892'de ilk donatılı beton iskelet yapıyı gerçekleştirmiş, kendi yapım yöntemine ilişkin patentler almaya başlamıştır. Bundan sonra İsviçre'de Wiggen'de ilk donatılı beton köprüyü (1894), Roubaix'de ilk donatılı beton tahıl silosunu ve Lille yakınlarındaki Tourcoing'de *İplik Fabrikası*'nı yapmış (1895-96), Fransa'da tümüyle donatılı betondan oluşturulan ilk yapılardan biri olan bu fabrikada kendi yöntemini uygulayarak elde ettiği hafif ve narin taşıyıcı sistemle geniş pencerelerin yapılmasını sağlamıştır. 1896'da Cenevre'de açılan bir sergi için konsol çalışan bir beton merdiven gerçekleştirmiş, 1897'de almış olduğu İngiliz patentinde donatılı betonun yararlarını anlatmıştır. Aynı yıl içinde L.G.Mouchel Londra'da bir büro açarak o zamana değin donatılı beton yapımında önemli çalışmaların bulunmadığı bu ülkede Hennebique'in yöntemini uygulamaya başlamıştır. Hennebique mimar Charles-Louis Girault'yla (1851-1932) birlikte 1898'de Paris'te yaptığı *Petit Palais* (*Küçük Saray*) merdivenlerinde donatılı beton kullanmış, ertesi yıl Morges'da yaptığı bir tiyatroda da oldukça gözüpek bir biçimde öne taşan balkonlar gerçekleştirmiştir. Gene aynı yıl içinde yaptığı Paris'teki kendi evi donatılı betonu dış yüzler de içinde olmak üzere yapının her yerinde kullanmasıyla bir konuttaki ilk uygulamalardan biri olmuştur. Châtellerault'da yaptığı bir köprüde her biri 50m açıklığında üç kemer kullanmış, bir fabrika için de 34m yüksekliğinde donatılı beton bir baca gerçekleştirmiştir (1899). 1900 Paris Dünya Sergisi'nde onun yöntemi kullanılarak 14m açıklığı geçen bir yaya köprüsü kurulmuştur. 1904'te Bourgla-Reine'de kendisi için yaptığı villada da bu gereci kullanmış, kendi yapım yönteminin sağladığı konsol çıkmalar gerçekleştirmiştir.

Hennebique donatılı beton yapımındaki yenilik ve buluşlarıyla tanınır. Fabrika ve depolarda kendi buluşu olan plak kirişleri kullanmış, iskelet taşıyıcıları büyük hareketli yükleri karşılayacak biçimde hesaplamıştır. Tasarımlarında taşıyıcı yapıyı görünür olarak bırakmasıyla da dikkati çeker. Buluşları arasında, mesnetlerdeki donatı demirlerinin kesme güçlerini karşılayacak biçimde bükülerek kullanılması da vardır. 1896'da demiryolu bekçileri için duvar kalınlıkları 5cm olan hazır evler yapmış, 1896'da da Assuan'da yapılacağını düşündüğü bir barajın tasarımını hazırlamıştır. Böylece bir yandan donatılı betonun önüretim (→PREFABRİKASYON) gibi çeşitli uygulama olanaklarını araştırırken, bir yandan da onun daha büyük yapılarda kullanılmasına ilişkin düşünceler geliştirmiştir. Daha ileride köprüleriyle ünlenecek olan Robert Maillart (1872-1940) onun öğrencisi olmuştur. Bu etkinlikleriyle Hennebique en önemli çağdaş yapı mühendisleri arasında yer almaktadır. Ayrıca →BELÇİKA.

*Ü.Alsaç*

HENNEQUIN (Liège'li) → **BELÇİKA (Heykel)**

**HENRI, Robert** (1865, Cincinnati - 1929, New York)
ABD'li ressam.
ASHCAN OKULU'nun kurucusu olan Henri, ressamlığın yanı sıra öğretmenlik de yapmış, akademik sanatın tutuculuğuna karşı çıkarak, Avrupa etkilerinden arınmış özgün bir Amerikan sanatı yaratma çabasıyla genç kuşak sanatçılara önder olmuştur.

Tam adı Robert Henri Cozad olan sanatçı Pennsylvania Sanat Akademisi'nde Thomas Pollock Anschutz'dan (1851-1912) resim dersleri almış, 1888-91 arasında da Julian Akademisi'nde ve Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda resim öğrenimi görmüştür. Bu döneminde F.HALS'a hayranlık duymuş; İzlenimciler'den (→İZLENİMCİLİK) etkilenmemesine karşın MANET'nin gerçekçiliğine, paletinin koyu tonlarına ve fırça ustalığına ilgi duymuştur.

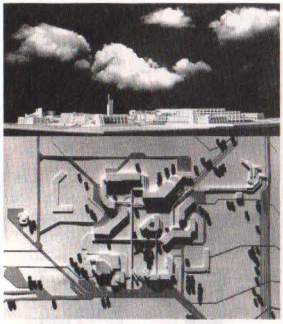


HELD, Al, *Pierro'nun Meydanı*, 1982, tuval üzerine akrilik, 243.8x365.8 cm.



HÉLION, Jean, *Soyut Kompozisyon*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 89.5x146 cm.

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



HEPGÜLER, Metin, *Polis Eğitim Üniversitesi* (maket), 1969-76, Riyad.

1891'de Philadelphia'ya geri döndüğünde toplumdan soyutlanmış akademik sanata karşı çıkarak, sanatın toplumu ilgilendiren güncel konulara yönelmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Bu yıllarda Henri'nin stüdyosu, GLACKENS, SLOAN, LUKS ve Everett Shinn (1876-1953) gibi *Philadelphia Press*'te çalışan gazete ressamlarının uğrak yeri olmuştur. 1893'te Henri tarafından kurulan Kömürkalem Kulübü, bu sanatçıların günlük yaşamdan eskizler yaptığı ve yağlıboyaya yöneldiği bir çalışma ortamı oluşturmuş ve Ashcan Okulu'nun temelleri atılmıştır. Bir yıl sonra kulüp kapatılınca çalışmalar yeniden Henri'nin stüdyosunda sürdürülmüştür. 1895-1900 arasında Avrupa'da bulunan Henri, dönüşünde New York'a yerleşmiş ve New York Sanat Okulu'nda ders vermeye başlamıştır. 1904'te Philadelphia'daki sanatçı arkadaşlarının da bu kente gelmesiyle grup kendine New York Gerçekçileri adını vermiştir. Henri'nin 1905'te Siyahlı Kadın adlı tablosu Chicago Sanat Enstitüsü tarafından ödüllendirilmesine ve bu yıllarda çeşitli seçici kurullarda yer almasına karşın, kendisinin ve arkadaşlarının yapıtları ikinci sınıf olarak nitelendirilerek hiçbir sergiye kabul edilmemiştir. Henri büyük çabalar sonunda 1908'de grubun ilk toplu sergisini gerçekleştirmiş; Sekizler adını verdikleri bu sergiye o ve arkadaşlarının yanı sıra İzlenimci Ernest Lawson (1873-1939), romantik Arthur Bowen Davies (1862-1928) ve Yeni-İzlenimci Maurice Prendergast da (1859-1924) katılmıştır. 1909'da, akademinin öteki sanat okulları üzerindeki tutucu etkisinden sıyrılabilmek amacıyla kendi sanat okulunu kuran Henri, BELLOWS, HOPPER, DAVIS, Yasuo Kuniyoshi (1893-1953) ve Kenneth Hayes Miller'in de (1878-1952) eğitim gördüğü bu okulda akademinin savunduğu geleneksel sanatın estetik anlayışından uzaklaşma yollarını açmıştır. Bu dönemde ABD'de egemen olan duygusal manzara resmi ve katı stüdyo gerçekçiliğine karşı, yaşamla iç içe, toplumun gerçeklerine yönelik bir sanatı savunmuş, öğretileriyle bağımsızlığı ve estetik gelişimi desteklemiştir. İlk kez, güncel yaşamın sanata konu olabileceğini kanıtlayan sanatçı, *The Art Spirit* (Sanat Ruhu) adlı kitabıyla pek çok genç sanatçının oluşumunu etkilemiştir.

İlk dönem yapıtlarında Paris ve New York kentlerinden ağırbaşlı görüntüler işleyen Henri, Avrupa'ya yaptığı geziler sırasındaysa *Gülen Çocuk*'ta (1907) izlenebildiği gibi Manet, Hals ve VELÁZQUEZ'in portre çalışmalarından etkilenmiştir. Kalın bir boya hamuru kullanan ve ustaca fırça vuruşlarıyla hareketli bir üsluba sahip olan sanatçı yapıtlarında ışık-gölgenin dramatik karşıtlığını vurgulamıştır. Henri, halkçı Amerikan sanatının ilk etkin öncüsü olarak nitelendirilmiştir. *Z.Rona*

**HEPGÜLER, Metin** (1931, İstanbul)
Türk mimar.
Gerek Türkiye'de, gerek yurt dışında uygulamış olduğu çok sayıda yapı ve 1950'lerden başlayarak katıldığı ulusal ve uluslararası proje yarışmasında kazanmış olduğu ödül ve derecelerle ön plana çıkan Hepgüler'in mimarlığı plastik yaratıcılığa verdiği öncelikle ayırt edilir.

1953'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Hepgüler, öğrenciliği sırasında *İskenderun Anıtı* ve *Eskişehir Oteli* (1951; Yılmaz Şanlı, Cengiz Tuncer ile) yarışmalarında Birincilik Ödülü'nü kazanmış, mezuniyetinden sonra bir süre serbest çalışmış, 1957'de SİTE mimarlık şirketinde Doğan TEKELİ ve Sami SİSA ile ortaklık kurmuştur. 1966'ya değin süren bu dönem içinde üçlü Adıyaman *Hükümet Konağı ve Adliyesi* (1958-61), İstanbul'da Rumeli Hisarı Çevre Düzenlemesi (1958-59) ve *Manifaturacılar Çarşısı* (1959-67); Ankara'da *Çankaya İlk, Orta ve Lise Binaları* (1957), *Atatürk Talebe Yurdu* (1959-61), *Yüksek Öğretmen Okulu* (1961-68), *Şeker Araştırma Enstitüsü* (1962-63) ve *Stad Oteli* (1964-70); Konya *Belediye Binası* (1955-64), Bursa *DSİ Bölge Tesisleri* (1961-64), *Antalya Bölge Müzesi* (1964-71) ve *TC Yeni Delhi Büyükelçilik Kompleksi* (1962-83) proje yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazandığı gibi 34 yarışmada da çeşitli ödül ve mansiyonlar almıştır. Hepgüler, 1958-60 arasında, bir yandan da, İsviçre'de Salvisberg'in Zürich'teki bürosunda çalışmış ve burada Roland Rohn'la katıldığı *Locarno Çok Amaçlı Toplantı Salonu, Brugg İpotek Bankası, Winterthur Bankası*, Zürich *Kongre Binası, Kabire Bankası* ve *Vadur Merkez Tanzimi* yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanmıştır.

1967'de MHM Metin Hepgüler Müessesesi adıyla kendi bürosunu kuran Hepgüler, 1969'da da Cenevre, Tripoli, Londra, Nevada ve New York'ta temsilcilikleri bulunan Architects Association adlı mimarlık şirketinin ortağı ve genel müdürü olmuştur. Katılmış olduğu yarışmalarda aldığı Birincilik ödülleri arasında Ankara'da *Kurtboğazı Rekreasyon Tesisleri* (1967-77), *Polis Eğitim Sitesi* (196-74, Gölbaşı) ve *Milli İstihbarat Teşkilatı Başbakanlık Müsteşarlığı* (1969-75, Bahçelievler); İstanbul'da *Şeker Sigorta Binası* (1967-68, Kabataş) ve *Milli Savunma Bakanlığı Harbiye Orduevi* (1968-74); *TC Sofya Konsolosluğu* (Atatürk Evi ; 1968-71), *Kabatepe Şehitlik ve Anıtı* (tas.1984, 1991-94, Gelibolu; İlhan Şahin ile) projeleri uygulanmıştır. Hepgüler'in gerçekleştirdiği yapılar arasında İstanbul'da *Neyir Tekstil Fabrikası* (1963-64, Levent; Tekeli ve Sisa ile), *Chrysler International Montaj Fabrikası* (1963-64, Gebze; Tekeli ve Sisa ile), Kadırga *Yüksek Öğrenim Talebe Yurdu* (1965, Tekeli ve Sisa ile), *Kent Oyuncuları Tiyatrosu* (1966-68, Harbiye), *Tam Sigorta İdare Binası* (1967-69, Şişli), *TC Sınai Kalkınma Bankası* (1966-70, Fındıklı), *General Electric Tesisleri* (1966-68, Topkapı), *Bayer Fabrikası* (1966-68, Gebze), *Tofaş Aygaz İdare Binası ve Ekleri* (1968-72, 1985-86, Zincirlikuyu), *Tofaş (Fiat) Servis Binası* (1970-73, Zincirlikuyu), *Kav Kibrit Fabrikası* (1971-73) ve *Simtel Fabrikası* (1971-73); İzmit'te *Philips-Tekfen Fabrikası* (1969-74); Suudi Arabistan'da *Polis Eğitim Üniversitesi* (1969-76, Riyad); Libya'da *Zanzur Merkezi* (1974-78, Tripoli), *Ajdabiyan, Sirte* ve *Misurrata Enstitü Binaları* (1975-77) ile Gelibolu'da *Kabatepe Heykeli* (1993-94) sayılabilir.

1985-86'da İsviçre'de Zürich Teknik Üniversitesi (ETH) Mimarlık Fakültesi'nde TEMEL TASARIM dersleri veren, 1990-91'de de ABD'de, California Politeknik Okulu'nda öğretim üyeliği yapan Hepgüler 1993'te ABD'de *International Turkish Architects Corporation*'ın (ITAC / Uluslararası Türk Mimarlar Birliği) kurulmasını sağlamıştır. Mesleki çalışmalarını topladığı *MHM International* (1969; MHM Uluslararası) ve *Metin Hepgüler Architektur und Städteplanung / Architecture and Urban Design* (1981, 1991; Metin Hepgüler, Mimarlık ve Şehircilik Uygulamaları) adlı iki yayını vardır. *M.Kazmaoğlu*

HEPTASTİL = **HEPTASTYLOS**

**HEPTASTYLOS** (Gr.*hepta:* yedi, *stylos:* sütun'dan) Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ön cephesinde yedi sütun bulunan yapı tipi. Örneğin, İtalya'da Akragas'taki (b.Agrigentum) *Zeus Tapınağı* bir *heptastylos*'tur.

**HEPWORTH, Barbara** (1903, Wakefield, Yorkshire-1975, St.Ives, Cornwall)
İngiliz kadın heykelci.

ARP ve BRANCUSI'nin sanatından etkilenerek, soyut bir anlayış içinde organik biçimleri anımsatan yapıtlar vermiştir.

Tam adı Dame Barbara Hepworth olan sanatçı ilk sanat eğitimini Leeds Sanat Okulu'nda almış; 1921-24 arasında da Kraliyet Sanat Yüksekokulu'na devam etmiştir. 1924-26 arasında İtalya'ya gitmiş, Floransa ve Roma'da kalmıştır. Floransa'da evlendiği heykelci John Skeaping'le Londra'ya döndükten sonra ortak bir sergi açmışlardır. Hepworth, 1931'de sonradan ikinci kocası olacak NICHOLSON'la tanışmış, YEDİLER VE BEŞLER DERNEĞİ'ne katılmış, H.MOORE ve Nicholson'un etkileriyle soyutlamaya yönelmiştir. Ancak Hepworth'ün sanatındaki en güçlü etki Brancusi'den gelir. 1932'de Nicholson'la birlikte Brancusi'yi Paris'teki stüdyosunda ziyaret eden sanatçı, onun yapıtlarından büyük ölçüde etkilenmiş, Arp etkili erken heykellerini bırakarak Brancusi'nin salt oyma tekniğini benimsemiştir. Gerecin ağırlığı ve dokusu, ancak böylesi bir yöntemle anlatılabilirdi. Soyutlama, gerecin üstüne kabuk gibi yapışmış olan gereksiz şeylerin atılmasıydı. Sanatçı ancak bu yöntemle, mermerin ya da ağacın kendine özgü niteliklerinin görsel kılınabileceğine inanıyordu. Bu anlayış Hepworth'ün sanatında sonuna 'değin sürmüştür. 1933'te Nicholson'la birlikte ÜNİTE I'e katılan sanatçı, bu grubun sergisindeki organik soyutlamalarının yanında, 1934'ün başında Yapımcı ilkelere (→YAPIMCILIK) bağlı organik olmayan GEOMETRİK SOYUTLAMA'lar da yapmıştır. *Tek Biçim* (1935) adlı yapıtı, Brancusi'nin yumurtasının daha küreselleşmiş bir biçimidir.

Hepworth, İngiliz heykeline kütle içinde açılmış delik kavramını sokan ilk kişidir. Daha sonra Moore'la birlikte bu anlayışta birçok yapıt vermişlerdir. Kütlenin bir delikle biçimlenmesi, kapalı mekânın görsel kılınması onun daha 1931'deki *Delinmiş Biçim*'inde söz konusudur. 1930'larda doğrudan gereci oyarak çalışan Hepworth'ün bu yıllardaki çoğu yapıtı savaş sırasında yok olmuştur. Savaşın başlamasıyla birlikte Hepworth ve Nicholson, Londra'dan ayrılarak St.Ives'e yerleşmişler ve burada ST.IVES RESSAMLARI adı altında bir sanat ortamının doğmasına öncülük etmişlerdir. 1940'tan sonra Hepworth'ün yapıtlarındaki delikler, daha karmaşık bir duruma gelmiş, genellikle geniş oval ve sarmal bir biçim alarak kütlenin içini anlatımcı bir anlayışla biçimlemişlerdir. 1938'den sonra heykellerinde ipler kullanmaya başlayan Hepworth, bu ipleri, kütlenin içinde açılmış deliklerin üstüne gergin bir biçimde yerleştirmiştir. Sanatçı aynı yıllarda yapıtlarına renk öğesini de katmış ancak rengi, gerecin doğal görünümünü bozmadan, uyarma yoluyla izlenimler yaratma yolunda kullanmıştır. Ağacı gereç olarak kullandığı ve hem iplerden hem de renk öğesinden yararlandığı *Pelagos* (1946) adlı yapıtında küresel bir biçimin, delikler, ipler ve renk yardımıyla zenginleştirilmiş bir tanımını yapmıştır.

Hepworth'ün yapısı doğayla duygusal bir özdeşleşmeye yatkındı. Bu eğilim yapıtlarına da yansımış sanatçı, organik biçimlerden ve kayalardan etkilenmiş, yalnızca oyma tekniği içinde gerece animist açıdan yaklaşmıştır. Moore'un sanatında egemen olan "organik yaklaşım" hem teknik, hem biçim açısından Hepworth'ün sanatını da belirlemiştir. *Pendour* (1947) adlı yapıtı, eliptik bir biçimin çok sayıda delikle tanımlanması anlayışına dayanır. 1951'de Nicholson'dan ayrılan sanatçı 1954'te Yunanistan'a bir gezi yapmış ve bu geziden büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu yıllarda yaptığı heykellerinin adları *Oyulmuş Biçim* (*Delphi*; 1955) gibi Yunan özellikleri taşır. Ayrıca yapıtları ancak mimari yerleşmelere ve açık havaya konulabilecek boyutlara ulaşmıştır. 1950'lerin sonunda gerçekleştirdiği *Deniz Biçimi* (1958), *Tek Biçim* (1962) gibi tunç heykelleri de oyma tekniğine dayanan delikli biçim yaratma anlayışını yansıtır. Aynı yıllarda *Daireli Kare Biçimler* (1963) gibi, gözün doğrudan gerecin biçimlenişine ve dokusal niteliklerine yöneldiği, büyük boyutlu geometrik yapıtlar vermeyi de sürdürmüştür. Sanatçı 1960'larda Nicholson'un geometrik nitelik taşıyan yapımcı kabartmalarını anımsatan, mermer ve taştan yapıtlar üretmiştir. *Renkli Mermer* (1964) bu anlayış içinde renk öğesinin de kullanıldığı tipik bir örnektir.

0565, 1569. *U.Tükel*



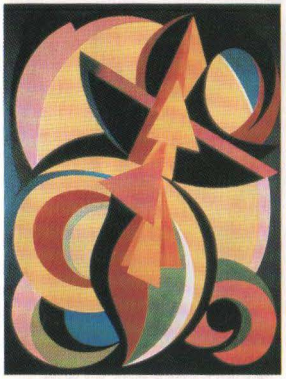
HEPWORTH, Barbara, *İçi Beyaz Oyuk Biçim*, 1963, yarı boyanmış ahşap, yük.99 cm.

**HERAİON** (Gr.)
Antik YUNAN mimarlığında, Zeus'un karısı, tanrıçaların en büyüğü Hera'ya adanmış TAPINAK'ya da kutsal alana verilen ad. Samos Adası'nda ve Yunanistan'daki Perachora, Olympia ve Argos'ta bulunanlar en önemli örneklerdir.

**HERAKLEİA** (Latmos eteğindeki)
Antik Herakleia kenti Muğla ilinde Beşparmak (a.Latmos) Dağı eteklerinde, Bafa Gölü kıyısındadır. MÖ 1.yy'a değin Ege Denizi kıyısında antik Latmos Körfezi'nde yer alan kent körfez ağzının Büyük Menderes'in (a.Meandros) taşıdığı alüvyonlarla dolması ve körfezin giderek Bafa Gölü'ne dönüşmesi sonucunda denizle ilişkisini yitirmiştir.

Latmos Dağı eteğindeki yeri nedeniyle "Latmos" adıyla kurulan kentin MÖ 5.yy'da bu adla Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye olarak 1 *talent* vergi ödediği bilinmektedir. Latmos, MÖ 4.yy'da kenti egemenliği altına alan KARİA satrabı Mausolos tarafından yeri değiştirilerek "Herakleia" adıyla yeniden kurulmuştur. İONİA bölgesi kıyılarında bulunmasına karşın bir Karia kenti olarak kabul edilen Latmos, Mausolos'un egemenliği süresince (hd.MÖ 377/376-353) Karia'nın savunmasında önemli rol oynayan bir kale-kent niteliğini taşımıştır. Ticari konumu nedeniyle giderek zenginleşen Herakleia, Mausolos'un ölümünden sonra sırasıyla Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323), Selevkoslar'ın, PERGAMON Krallığı'nın ve ROMA İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiş, denizle ilişkisinin kesilmesi nedeniyle de MÖ 1.yy'da önemini yitirmiştir. Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) eskisi gibi olmasa da kentte yeniden bir canlanma görülür. Antik Çağ'dan beri kutsal kabul edilen Latmos Dağı'ysa ortaçağda, inzivaya çekilenler ve keşişler için ulaşımının güçlüğü nedeniyle ünlü ve önemli bir sığınma yeri olmuştur. Dağın ulaşımı güç, sarp ve yüksek kesimlerinde o döneme ait manastır ve kilise izlerine rastlanmaktadır. Kentte 1913'te Krischen, 1946'da İngiliz George E.Bean, 1952'de Freya Stark, son yıllarda da Alman arkeolog A.Peschlow yüzey araştırmaları yapmışlardır.

Herakleia'nın en önemli kalıntısı Antik Çağ savunma sisteminin iyi örneklerinden biri sayılan ve MÖ 4.yy'da Mausolos ya da MÖ 287'de Lysimakhos tarafından inşa ettirildiği düşünülen surlarıdır. 65 kuleyle güçlendirilmiş 6.5km uzunluğunda, düzgün taş bloklardan inşa edilmiş olan kent surları daha sonraki bir dönemde bir ara duvarla üçte bir oranında kısaltılmış; böylece duvar uzunluğu 4.5km'ye, kule sayısı da 50'ye indirilmiştir. Temelleri doğal kayaya oyulmuş olduğundan sur duvarları, yıkık kesimlerinde de kayadaki izler yardımıyla izlenebilmektedir. Herakleia'nın kent planı komşuları MİLETOS ve PRİENE gibi HİPPODAMOS sistemine göre düzenlenmiş; *Athena Tapınağı* dışındaki tüm kamu yapıları kuzey-güney ve doğu-batı



HERBIN, Auguste, *Sarmallar*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 130x97 cm.

doğrultularında birbirlerini dik keserek uzanan caddeler arasındaki dikdörtgen yapı adaları içine inşa edilmiştir. Göl kıyısında ve su altında görülen mendirek ve rıhtım kalıntıları Herakleia limanının güneybatıda yer aldığını kanıtlar. Limanın gerisinde, Latmos Dağı'nın doruğuna uzanan sarp bir kaya üstünde kente egemen bir konumda *Athena Tapınağı* yer almaktadır. MÖ 3.yy sonuna ya da 2.yy başına tarihlenen bir yazıt yardımıyla kesin olarak tanımlanabilen yapı hemen hemen eş boyutlarda bir CELLA'yla bir PRONAOS'tan oluşan bir IN ANTIS TAPINAK'tır. Yerel taştan inşa edilmiş *cella* duvarları çatıya kadar eksiksiz olarak günümüze ulaşabilmiştir. *Athena Tapınağı*'nın doğusunda Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenen 60x130m boyutlarındaki bir AGORA, onun güney bölümündeyse, biri *Agora* zemininden aşağıda olmak üzere iki katlı dükkânlar içeren bir yapı yer alır. *Agora*'nın kuzeydoğusunda MÖ 2.yy'a ait olduğu düşünülen ve duvarlarının üst yarısının Dor düzeninde (→DÜZEN) yarım sütunlarla bezeli olduğu anlaşılan kare planlı bir BOULEUTERİON görülmektedir. *Miletos* ve *Priene Bouleuterionları*'na benzeyen yapının içinde mekânı üç yandan çeviren taş oturma sıraları vardır. Kentin kuzeydoğusunda çok kötü bir durumda günümüze ulaşabilmiş bir NYMPHEUM'la Roma dönemine ait bir TİYATRO binası, *Bouleuterion*'la *Tiyatro* arasındaysa gene Roma dönemine ait bir HAMAM kompleksi yer almaktadır. Hamamın güneyinde bulunan ve Dor düzeninde portiklerle çevrelenmiş olan düz alan GYMNASİON'dur. Mitolojik bir kişi olan Endymion'un ülkesi olarak bilinen kentte güney surlarına bitişik inşa edilmiş BİZANS kalesinin yks.200m kuzeyinde *Endymion Tapınağı* bulunmaktadır. Cephesinde yivsiz altı sütunun yer aldığı bir *pronaos*'la at nalı biçiminde bir *cella*'dan oluşan tapınağın girişi güneybatıdadır. Herakleia'nın içinde ve yakınlarında Erken Hıristiyanlık dönemine ait çeşitli kalıntılar göze çarpar. Bunların en önemlisi kentin güney ucundaki Bizans kilisesidir.

Herakleia'nın doğusunda kalan eski Latmos kentinde ilk kez Arkaik Dönem'de yerleşilmiştir. Surla çevrili bu dağ kentinde yüksek teras duvarlarını, kayaya oyulmuş çok sayıdaki evin kalıntılarını ve dar sokakları hâlâ görmek olasıdır. MÖ 4.yy'da Herakleia'nın kurulması üzerine halkının yeni kente taşınmasıyla terk edilen Latmos sonraki yıllarda Herakleia'nın mezarlığı olmuştur. Ancak kentin merkezinde görülen evler ve iki kilise Latmos'un Bizans dönemi sonunda yeniden yerleşim yeri olarak kullanıldığını kanıtlamaktadır. Herakleia'nın en güney ucunda, surların göle ulaştığı yerde, sarp yamaç boyunca kayalara oyulmuş, üstleri ayrı birer kapakla örtülü Karia tipi LAHİT'ler içeren *nekropolis* (mezarlık) uzanmaktadır. Çoğu açılarak yağmalanmış lahitlerin bazıları günümüzde gölün giderek yükselen suları içinde kalmıştır.

0055, 0357. *S.Tugay*

HERAKLEİA → **PERİNTHOS**

**HERBIN, Auguste** (1882, Quiery-1960, Paris)
Fransız ressam.
Özellikle 1950'lerde yaptığı GEOMETRİK-SOYUTLAMA'larla tanınan Herbin, PARİS OKULU'nun önemli sanatçılarındandır. 1900-02 arasında Lille Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim gördükten sonra 1903'te Paris'e gitmiş, 1909'da KÜBİZM'in etkisi altına girene dek İZLENİMCİLİK ve ARD-İZLENİMCİLİK doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. Kübist kurguyla anlatımcı MANZARA resmini birleştirdiği 1910'ların sonuna doğru da soyutlamacı bir üslup geliştirmiştir. Herbin, 1920'lerin başında yeniden Kübizm'e dönmekle birlikte yks.1926'dan başlayarak bütünüyle soyut resimler (→SOYUT SANAT) yapmış, 1931'de Paris'te toplanan SOYUTLAMA-YARATMA grubuna katılmıştır. Sanatçı resimlerinde şaşmaz bir süreklilikle daire, üçgen, dikdörtgen ve karenin çeşitlemelerini canlı renklerle vermiş, bu imgeleri tuvalin yüzeyinde paralel yerleştirmelerle kullanmış, sade diline karşın canlı ve hareketli bir resim türü yaratmıştır. Herbin yapıtlarını, 1955'e değin başkanı olduğu Yeni Gerçeklikler Salonu'nda (*Salon des Réalités Nouvelles*) sergilemiştir.
3086. *J.N.Erzen*

HERDEG, Walter → **GRAFİK TASARIM (Yeni Tipografi)**

**HERMA** (Gr.)
Antik YUNAN'da alt bölümü aşağı doğru incelen kare kesitli bir SÜTUN biçiminde, üst bölümüyse bir büst gibi yontulmuş kilometre ya da sınır taşı. Alt bölümün ön yüzüne kabartma biçiminde bir erkek cinsel organı (*phallos*) işlenen *herma*'lar ilk kez Haber Tanrısı Hermes'i betimledikleri için bu adı almışlardır. Daha sonra Tanrı Zeus ve Şarap Tanrısı Dionysos da *herma*'lara konu olmuş, bu tanrıların koruyucu güçlerinden yararlanmak üzere AGORA'lara, caddelerin kesişme noktalarına birer kült nesnesi olarak görülen bu tür *herma*'lar dikilmiştir. MÖ 4.yy'dan başlayarak özellikle GYMNASİON'lara yerleştirilen *herma*'larda kahramanların ya da kent ileri gelenlerinin betimlendiği görülür. Mezar anıtlarına da *herma*'ların dikilmeye başlandığı Helenistik Dönem'de (→YUNAN) büstler kişi portreleri haline gelmiş, devlet adamları, felsefeciler, şair ve tarihçiler konu alınmıştır. Yunan tragedya yazarları Sophokles ve Euripides, filozoflar Sokrates ve Platon ya da tarihçiler Herodotos ve Thukydides gibi aynı konuda çalışmış kişilerin çift yüzlü *herma*'ları yapılmıştır. MÖ 1.yy'dan başlayarak ROMA döneminde, Yunan *herma*'larının başta tunçtan ve mermerden olmak üzere pek çok kopyası yapılmıştır. Romalılar ev ve bahçelerini bezerken, tüm işlenmiş heykeller yerine ünlü Yunanlar'ın *herma*'larını yeğlemişlerdir.

**HERMOGENES** (MÖ 3./2.yy)
Yunan mimar.
Helenistik Dönem'in (→YUNAN) en etkin mimarıdır.

ALABANDA ya da PRİENE'de doğmuş olan Hermogenes'in yaşam yılları ve yapıtlarının tarihlenmesi oldukça tartışmalıdır. En önemli yapıtı olan Magnesia *Artemis Tapınağı*, son incelemelerin ışığında artık MÖ 3.yy yerine MÖ 2.yy'a tarihlendirilmekte, dolayısıyla Hermogenes'in olgunluk (*akme*) dönemi olarak MÖ 2.yy'ın ilk yarısı ve ortaları (özellikle MÖ 170-130) kabul edilmektedir; ama, MÖ 220-193 arasına yapılmış eski tarihlemeyi savunan karşı görüş de hâlâ mevcuttur.

Hakkındaki bilgiler yoğunlukla Romalı mimar VITRUVIUS'un yazdıklarına dayanan Hermogenes, ona göre TAPINAK'ları, sütun alt çapının (R) *intercolumnium*'a (IC = sütun tabanları arasındaki uzaklık) olan oranına göre başlıca beş tipe ayırmıştı: 1) PYKNOSTYLOS (çok dar aralıklı sütun dizisi; IC = 1.5R); 2) SYSTYLOS (dar aralıklı sütun dizisi; IC = 2R); 3) EUSTYLOS (güzel aralıklı sütun dizisi; IC = 2.25R); 4) DİASTYLOS (geniş aralıklı sütun dizisi; IC = 3R); 5) ARAEOSTYLOS (çok geniş aralıklı sütun dizisi; IC = 3.5R). Ayrıca Hermogenes, geniş *pteron*'lu *pseudodipteros* planı (→DİPTEROS) bulmuş ve mimari görüşlerini açıklayan yazılar da kaleme almıştı. Hermogenes, aslında

*pseudodipteros* planın yaratıcısı değil, uygulayıcısı olup; eksenlere bağlı simetrik düzenlemeyle geliştirdiği bu plana, özgün bir norm kazandıran mimardır. PTERON'ların (*ptera*) oldukça genişlemesiyle, hem tapınakların NAOS'u (Lat.CELLA) çevresinde güneş ya da yağmurdan korunarak dolaşılabilecek geniş bir galeri, hem de yapıya uzaktan bakıldığında, bu derin gölgelik mekânla aydınlıkta kalan dış yapının oluşturduğu kontrastlı hoş bir görünüm yaratılmıştır. Hermogenes, her zaman İon düzenini, TRİGLİF uyuşmazlığı nedeniyle uygulamada yeterince ahenkli bulmadığı Dor tarzına (→DÜZEN) yeğlemiş; hatta, Vitruvius'un aktardığına göre Dor düzeninde yapımına başlanmış bir Dionysos tapınağını (TEOS'taki?), mermer öğelerini İon düzenine dönüştürerek tamamlamıştır. Ayrıca eğik GEİSON altına diş kesimini (→DİŞ DİZİSİ) yerleştiren de odur.

Hermogenes'in Helenistik mimarlığa getirdiği yeniliklerden en önemlileri, özetle; planda *pseudodipteros* eksensellik, simetri ve *eustylos* uygulaması; üst yapıdaysa Attik yapı öğelerinin yoğun kullanımı ve bezemede küçük ayrıntılar yerine ışık-gölge oyunlarıyla çarpıcı bir görsel bütünlük sağlanmasıdır. Ayrıca kült yapılarının çevre düzenlemesine ve kent planına uyumuna da özen göstermiştir. Vitruvius tarafından övgü dolu satırlarla öteki mimarlara örnek olarak gösterilen ve bugün yeni araştırmaların ışığında daha kapsamlı anlaşılabilen öncü yenilikleriyle Hermogenes, ROMA döneminden RÖNESANS'a dek etkinliğini sürdürmüştür.

Hermogenes'in yapıtı olduğu bilinen ya da özellikleri nedeniyle ona atfedilen üç yapıdan Teos'taki *Dionysos Setaneios Tapınağı*, İon düzeninde, 6x11 sütunlu bir PERİPTEROS'tur. Vitruvius'a göre, Hermogenes'in *eustylos* ilkesini uyguladığı bir yapıtıdır. Planı, derin *pronaos*'u (*naos*'a giriş mekânı) ve dar *opisthodomos*'uyla (*naos*'la arka portik arasındaki mekân) PYTHEOS'un Priene'deki *Athena Polias Tapınağı*'na benzer. Dionysos'la ilgili sahneler içeren FRİZ'i, İzmir Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadır. 19.yy'da İngilizler, 1924'te Fransızlar, 1964'ten beri de Türk arkeologlar tarafından kazılan Teos'ta tapınağın tarihlenmesi çelişkilidir: MÖ 229/222'den 204/203'e dek yapıldığı ileri sürüldüğü gibi, MÖ 150-130 arası da düşünülmektedir. Bugün ayakta olan tapınağın ise tümüyle Augustus-Hadrianus dönemine (MS 1.-2.yy'lar) ait bir Roma yapısı olduğu saptanmıştır.

MAGNESİA AD MEANDRUM (Menderes Magnesia'sı) kenti Agora'sının orta avlusunda yer alan *Zeus Sosipolis Tapınağı*, İon düzeninde, mermerden küçük bir tapınaktır. PROSTYLOS tipindeki yapı, derin *pronaos*'u ve *opistbodomos*'uyla ilginç bir plana sahiptir. Hermogenes'in bazı özelliklerinin yanı sıra, *eustylos* ilkesinin de en kesin şekliyle uygulandığı saptanan, Zeus ve Tykhe'ye adanmış bu tapınak, mimarın ilk yapıtları arasında sayılmakta ve MÖ 197/196'ya tarihlenmektedir. Yapının batı cephesi Berlin'deki Pergamon Müzesi'nde yeniden inşa edilmiştir.

Hermogenes'in en önemli yapıtı, gene Magnesia'daki *Artemis Leukophryene Tapınağı*'dır. İon düzeninde, 8x15 sütunlu bir *pseudodipteros* olan ve dokuz basamaklı bir platform üstünde yükselen yapının altında, daha küçük boyutlu eski bir tapınak bulunmaktadır. *Cella* uzunluğuna yaklaşan bir *pronaos* ile oldukça derin bir *opisthodomos*'a sahip olan bu *Artemision*'da simetri ve eksen düzenlemesine ağırlık verildiği gözlenmektedir: Kısa yanlarda yer alan orta sütunların aralığı ötekilerden daha geniş yapılmış, ayrıca gerek *cella* duvarları, gerek içteki tüm sütunlar *peristasis*'in (tapınak çevresindeki sütun dizisi) kısa ve uzun cephe sütunlarıyla aynı eksene rastlatılmıştır. Alınlıklarda da ortada bir kapı ve iki yanda birer pencere açıklığı bulunmaktadır. Bunlar hem üst yapıyı hafifletmekte, hem eksen ve simetri kavramını güçlendirmekte hem de ışık-gölge oyunları sağlayarak estetik bir bütünlük yaratmaktadır. Ayrıca tanrıçanın epifanisi (Gr.*epipbaneia*: görünüş) için de düşünülmüş olabilirler. Bunların tümü Hermogenes'in özgün mimarlık anlayışını yansıtmaktadır. Artemis Leukophryene'ye (Beyaz Kaşlı Artemis) adanmış olan bu tapınağın sütun, sütun başlığı ve arşitrav gibi mimari parçaları ile hemen hemen tümü korunagelmiştir. Amazonomakhi betimli friz levhaları, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Berlin Pergamon Müzesi ve Paris Louvre Müzesi'ne dağılmış bulunmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde tapınağın bir maketi de sergilenmektedir. Hem bu tapınağın hem de önündeki sunağın yapım tarihleri tartışmalıdır: MÖ 221/220'de planlandıkları, MÖ 206/205'te sunağın, MÖ 190'daysa tapınağın tamamlandığı ileri sürülmekte; öte yandan tapınak ve frizi MÖ 2.yy'ın ortalarına (MÖ 170/160-130) tarihlendirilmektedir.

Hemogenes'in ayrıca Priene'de Pytheos tarafından yapımına başlanan *Athena Polias Tapınağı*'nı da tamamladığı ve bu mimardan çok etkilendiği söylenmektedir. Batı Anadolu'da, Magnesia *Artemis Tapınağı*'na benzerlik gösteren, yani Hermogenes'in ilkelerine bağlı birkaç *pseudodipteros* tapınak daha bulunmaktadır. Bunlar, Hermogenes'in öğrencisi mimar Menesthenes'in yaptığı Alabanda *Apollon Tapınağı* ile LAGİNA *Hekate*, Khryse *Apollon Smintheus* (→SMİNTHEİON) ve Midilli (Lesbos) Adası'ndaki Messa *Aphrodite Tapınakları*'dır. Tümü MÖ 170-130 arasına tarihlenmektedir.

0055, 1717, 2106, 2426. **E.T.Tulunay**

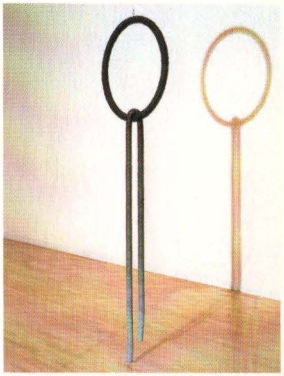
**HEROON** (Gr.*heros*: kahraman'dan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, tanrılaştırılmış ya da yarı tanrılaştırılmış kahramanlara adanmış kutsal alan, mezar anıtı ya da tapınakçık. Yunanistan'da Atina Akropolisi'ndeki *Erekhteion*'un, Kekrops'un mezarı kabul edilen güney mekânı ile Olympia'daki *Pelops Anıtı* birer *heroon*'dur. Anadolu'da özellikle LYKİA bölgesinde çok sayıda örneği bulunan bu yapı tipinin en ünlüsü, TRYSA'da mitolojik kabartmalarla bezenmiş duvarlarla çevrili, üstü açık bir yapı olan *Heroon*'dur (MÖ 4.yy).

HERRERA, Juan de → **İSPANYA (Mimarlık); RÖNESANS (Mimarlık)**

HERRON, Ron → **ARCHIGRAM**

HESAPİŞİ → **İŞLEME (Teknikler)**

**HESSE, Eva** (1936, Hamburg-1970, New York)
Alman kökenli ABD'li kadın ressam.
MİNİMAL SANAT'ın genç kuşak temsilcilerinden sayılan Hesse 1939'da ailesiyle birlikte New York'a göç etmiş; 1953'te Sanat Öğrencileri Birliği'nde, 1954-57 arasında Cooper Union Sanat Okulu'nda, 1957-59 arasında da Yale Üniversitesi'nde öğrenim görmüştür. Minimalist resimlerinin yanı sıra 1960'ların başında yumuşak kumaşlarla kabartmalar yapmış, 1960'ların ortalarında ise duygusallığı ön planda tutan tuhaf görünümlü, amorf nesnelerle YOKSUL SANAT örnekleri vermiştir. Hesse'nin tülbent, dantel gibi malzemeler kullanarak, dikiş gibi kadınsı tekniklerle gerçekleştirdiği ve duvara astığı, tavandan sallandırdığı, yere yatırdığı, bez üstüne tutturduğu ya da bir perde gibi gerdiği nes-



HESSE, Eva, *İsimsiz*, 1965.

neler zaman içinde sarktığı, eridiği için SÜREÇ SANATI içinde değerlendirilir.
3556. *J.N.Erzen*

**HEYKEL sanatı**

Arapça kökenli olan heykel sözcüğü, Osmanlıca ve günümüz Türkçesi'nde üç boyutlu sanat yapıtlarının yaygın adıdır. En geniş kapsamıyla çok iri şey, büyük tapınak vbg anlamlarla da yüklüdür. Tek figürden oluşan ve genellikle ayakta duran heykelleri tanımlamak için Latince *statua* sözcüğü kullanılmaktadır. Akdeniz çevresindeki ilkçağ uygarlıklarında *sculptura* (yontu; İng., Fr.*sculpture*; Alm.*Skulptur*) ve *statua* (İng., Fr., Alm.*Statue*) sözcükleri ayrı uğraşları, farklı kavramları dile getirir. *Sculptura*, mimarlığa da kapı açabilen, her türde üç boyutlu heykelsi biçimlendirmeyi belirlerken, *statue* yitik mum ya da kum döküm teknikleriyle elde edilen türleri belirten bir sözcüktü. Tarihsel gelişim içinde, bu ayrım giderek kesinliğini yitirmiştir. Çağımızdaysa heykelcilik uğraş dalı çok daha geniş bir kapsam içinde ve daha başka alanlar arasındaki girişimleriyle birlikte algılanmaktadır. Bunun yanı sıra, günümüzde *statue* sözcüğü, heykelin bir özel türü, tek figürden oluşan, ayakta duran üç boyutlu insan betimlemesi anlamında kullanılmaktadır. Artık gereç ve yapım tekniği sözcükle belirlenmemektedir. Kesin olmamakla birlikte, *statue* dendiğinde 75cm ve daha büyük boyutlardaki heykel anlaşılmakta; daha küçük boyutlar için Fransızca *statuette* (HEYKELCİK) sözcüğü kullanılmaktadır. Bu sözcügün, salt süs amacıyla yapılan biblo (Fr.*bibelot*) ile karıştırılmaması gerekir.

Heykel, yapım açısından rondbos (*ronde-bosse*), yani duvar vb bir yüzeyden bağımsız, çevresinde dönülebilir serbest heykel ve alçak ya da yüksek KABARTMA (rölyef) olarak iki ana türe ayrılır ve genellikle bu iki ana tür içinde irdelenir.

***Gereçler:***

KİL, heykel gereçleri içinde en kolay bulunanı ve en yaygın olanıdır. Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) insan ve hayvan figürlerinin fırınlanmadan yapımında kullanılmıştır. Yapısal niteliklerinden ötürü nemliyken kolay modle edilebilen (→MODELASYON), kuruduğu zaman yontulabilen, suyla karıştırılıp sıvılaştırıldığında da kalıplara dökülebilen bir gereçtir. Fırınlandığındaysa sertleşerek dayanıklılık kazanır. Ürün, fırınlama derecesine göre değişime uğrar. Düşük ısıda gözenekli ve göreceli olarak yumuşak SERAMİK (*earthenware*) elde edilir. Isı artırıldığında gözeneksiz, sert ve bir ölçüde camlaşmış sert seramiğe (*stoneware*) dönüşür. En yüksek ısıdaysa kil iyice camlaşarak saydamlaşır ve PORSELEN denen cilalı, düzgün yüzeyli ürün elde edilir. Düşük fırınlama yöntemiyle yapılan sarımsı ve kırmızımsı kil ürünlere de PİŞMİŞ TOPRAK (*terra cotta*) denir. ÇİN'de Tang (618-907) ve Song (960-1279) hanedanları döneminde yapılan heykeller, Helenistik Dönem'in (→YUNAN) Tanagra heykelcikleri (Bergama Müz; İstanbul Arkeoloji Müz.), ETRÜSK lahitleri (Giulio Villası, Roma; British Museum, Londra) ve RÖNESANS'ta DELLA ROBBIA'nın renkli boyanmış heykelleri, kilin çeşitli dönemlerdeki kullanımına örnektir.

TAŞ, heykel sanatında bellibaşlı yontu gereçlerinin belki de en önemlisidir. Jeolojik oluşumlarına göre püskürük (magmatik), tortul (sedimanter) ve başkalaşım (metamorfik) olarak üçe ayrılır. GRANİT ve BAZALT gibi sert türler püskürük taşlardır. HİTİT ve MISIR uygarlıklarında, kimi kez dev boyutlarda işlenmiştir. KALKER, ONİKS ve TRAVERTEN, tortul taşlardır. MERMER'se başkalaşım türündendir. Özenli yontmaya elverişli olduğundan, perdah ve cilaya olanak tanıdığından, görece dayanıklılığından ve çeşitlerinin Akdeniz yöresinde çokça bulunmasından dolayı, tarih boyunca yaygın ve çok yönlü bir kullanımı olmuştur. Antik Çağ Ege uygarlıkları (→YUNAN) ve ROMA sanatında özellikle yaygındır. Kuzey İtalya'da, Piza yakınında çıkarılan Carrara mermeri bu yörede MÖ 3.yy'dan başlayarak kullanılmıştır. Rönesans'ta MICHELANGELO, yontacağı mermeri ocaklardan kendisi seçmiş, Yeni-Klasik (→YENİ-KLASİKÇİLİK) dönemdeyse CANOVA, Carrara mermerini düzgün ve kaygan yüzeyinden ötürü çokça kullanmıştır.

Ametist, AKİK, neceftaşı (kristal kaya) gibi kuvars çeşitleriyle yeşim taşı gibi sert, yarı değerli taşlar da ayrı bir grup oluşturur ve KAKMA sanatıyla oymacılıkta olduğu gibi küçük heykel yapımında da kullanılır. Ametist ve yeşimden yapılan küçük heykellere Çin, Japon ve Hint sanatında, kristal kaya yontulara da Kolomb öncesi Orta Amerika uygarlıklarında rastlanmaktadır.

Çeşitli türleri bulunan AHŞAP da, ilkçağlardan bu yana yontu sanatında önemli bir yer tutar. Yerine göre yontma ve ekleme olanakları sunan ve özellikleri bilinerek kullanıldığında zamana direnip dayanabilen bir gereçtir. Genellikle iç mekânlarda kullanılagelmiştir. Yalıtımlı kullanımlarına örnek olarak, bugün İstanbul'da Eski Şark Eserleri Müzesi'nde bulunan Mısır uygarlığından kalma bazı sandukalar gösterilebilir. Bu gerecin çıplak kullanımları açısından sayısız örnek içinde en dikkat çekici olanlarından biri, *Şeyh-ül-Beled*'dir (Louvre Müz., Paris). Afrika'da, Okyanusya'da, Kuzey Amerika'da ve Japonya'da (→İÇİBOKU; YOSEGİ) yaygın bir kullanımı vardır. Avrupa'daysa özellikle ortaçağın ROMANESK döneminde dinsel konularda pek çok örnek üretilmiştir. BARLACH, ZADKINE ve H.MOORE, 20.yy'da ahşabı kullanan heykelcilerdendir.

Metallerin içinde, BAKIR ve kalay karışımı olan TUNÇ, kullanımı en yaygın gereçtir. Heykel sanatının bu eski ve görkemli gerecinin kullanımı Anadolu'da MÖ 8000'lerin son çeyreğinde başlayıp evrimleşmiştir. MÖ 3000'lerdeyse tunç ve öteki metallerin, bu arada altın ve gümüşün de gerek döküm, gerek dövme teknikleriyle olağanüstü bir düzeyde işlendiği bilinmektedir (→MADEN sanatı). MÖ 2900-2000 arasına tarihlenen HATTİ alemleri (Anadolu Medeniyetleri Müz., Ankara) tunç heykelciklerin en tanınmış örneklerindendir. Yunan ve Roma sanatlarında, Uzakdoğu'da ve Kolomb öncesi Amerika'da yaygın olduğu bilinmektedir. Ancak bu örneklerin birçoğu yağma edilip eritildiğinden günümüze kalmamıştır. DEMİR'in heykelcilik alanına girmesi yenidir. 20.yy'da metal levhaların da bu alanda kullanıldığı görülür. D.SMITH, özellikle çelik levhalardan oluşan yapıtlar üretmiştir.

Fildişi, sert ve işlenmesi güç bir gereçtir. Kabartma amacıyla levhalar halinde ya da tek parça yontmak için de bloklar halinde kesilebilir. Ayrıca kendi doğal formu korunarak yontulması olanaklıdır. Özellikle Antik Çağ'da Ortadoğu, Uzakdoğu ve Akdeniz yöresinde kullanılmıştır. Roma uygarlığından başlayarak kesintisiz biçimde BİZANS'ta ve ortaçağda da işlenmiştir. Genellikle kabartma örnekler üretilmiş ve üstleri değerli taşlar, metaller ve MİNE'yle bezenmiştir. Kitap kapakları, DİPTİK'ler, ALTAR'lar, kutular ve haçlar yapılmıştır. BAROK dönemde özellikle Almanya'da zengin fildişi örnekleri üretilmiştir. Ayrıca Batı Afrika'daki Benin'de köklü bir fildişi işçiliği geleneği vardır. Fildişine yakın gereçler olan kemik ve boynuz da benzer amaçlarla kullanılmıştır (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ).

20.yy'da heykel gereçlerine yenileri eklenmiştir. BETON, agreganın çimentoyla karıştırılmasından elde edilir. 20.yy'da bazı yapıtlarda taşın yerini almıştır. Sertliği, hava koşullarına dayanıklılığı ve maliyetinin düşük olmasından ötürü açık alanlara koyulan anıtsal yapıtlarda ve duvar kabartmalarında kullanılmaktadır. Cam elyafının poliyesterle güçlendirilmesi sonucu sert, dayanıklı ve hafif bir kabuk ortaya çıkar. Bu çağdaş bir ürün olarak heykelcilik alanına da girmiştir. Yüzeyinin çok düzgün olmamasından ötürü genellikle üstü renkli boyanır.

Kağıt hamurunun zamkla karıştırılmasıyla elde edilen PAPIER-MÂCHÉ özellikle Uzakdoğu'da maske yapımında ve bezemelerde kullanılır. 20.yy'da doğal ya da yapay birçok gerecin yanı sıra poliüretan, köpük, kumaş, neon tüpü gibi yeni gereçler de kullanılmıştır. OLDENBURG yapıtlarında çoğu kez köpük, kumaş, pleksiglas kullanmış; KIENHOLZ gerçek nesnelerden yararlanmış; HURDA SANATI akımındaysa artık ve hurdalardan sanat yapıtları üretilmiştir.

***Teknikler:***

***Döküm:*** ALÇI, toprak, tunç vb gerece, önceden çalışılmış modelin aktarılması işlemidir. Söz konusu işlemi belirleyebilmek için, alçı dökümü, pik ya da tutya dökümü gibi tanımlamalar gerekir. **1)** Alçı döküm, genellikle kilden hazırlanan modelin alçıyla kalıbının (MULAJ) alınması, kalıbın gerekli noktalardan açılarak içinden kil modelin çıkartılması, ardından bu kalıbın temizlenip yeniden kapatılması ve kil modelin bıraktığı boşluğa bu kez alçı dökülüp kalıbın açılarak alçıdan bir model elde edilmesi işlemidir. Modelin çok sayıda elde edilebilmesi için "teksir kalıbı" ya da "parçalı kalıp" diye adlandırılan daha özel yöntemler gereklidir. Büyük sayıda üretimlerde *papier-mâché* ya da toprak dökümü için, belli sayıda üretimden sonra kalıpta meydana gelecek aşınma ve bozulmalara karşı yeni kalıplar üretmek amacıyla "ana kalıp" ya da "metriz kalıp" kullanılır. Bu işlemler genellikle küçük farklılıklar ve değişkenlikler göstermelerine karşın, *papier-mâché* ya da seramik alanlarındaki işçilik ve işlemlerle öz açısından büyük bir benzerlik taşır. Yaklaşık aynı yöntem ve kurallarla betonarme heykel dökümü de söz konusu olabilmektedir. **2)** Tunç dökümünde, kum ve mum dökümü adlarıyla iki türde döküm söz konusudur. Bu türler hemen hemen her tür metal için geçerli olup ilk çağlardan beri uygulanmaktadır. Kimi evrimleşmelerle çağdaş endüstriye de uzanırlar. **2.1)** Kum dökümde alçıdan elde edilen modelin konik olan parçaları ayrılarak, kum ve kil karışımı ya da benzeri özel karışımlarla kaplanır. Metal-kum diye adlandırılan bu karışım, modelin negatif biçimini alan yüzeyine dökülür. Bu işlemle elde edilen parçalar bir sonraki evrede kenet, perçin ya da kaynakla birleştirilir. **2.2)** Mum dökümü (*cire perdue*) ya da "yitik mum yöntemi" (→MADEN sanatı), ilkçağdan bu yana gelişerek süregelmiştir. Duyarlı sonuç veren, kuyumculuk alanında da geçerli bir yöntemdir. Çağdaş teknolojinin katkısıyla evrimleşmiş ve günümüzde endüstride de kullanılır olmuştur. Mum vbg biçimlendirmeye uygun ve belli sıcaklıklarda yanıp yok olabilecek bir gereçten yapılan modelin üstüne, bileşik kaplar olgusu göz önünde tutularak erimiş madenin, "yolluk" adı verilen akıtma kanalları tasarlanıp eklenir. Ayrıca yolluklara madenin dökümü sırasında hava sıkışmasını önlemek üzere hava kanalları da açılır. Tüm bunlar, modelin gerçekleştirildiği gereçten yapılır. Bu işlemden sonra model, yolluklar ve hava kanalları tek kütleden oluşan, sonradan donabilen, alçı ve kil karışımı akışkan bir kalıp içine alınır. Bu evreyi kalıbın içindeki mum modelin, yolluklar ve hava kanallarıyla birlikte pişirilmesi izler. Pişim, geleneksel çömlekçi fırını özelliklerine sahip bir fırında gerçekleştirilir. Fırında model, yolluklar ve hava kanalları yok olurken, çevrelerini boşluk bırakmaksızın sarmış olan kalıp pişerek pekişmiştir. Bir sonraki evre, mumun bıraktığı boşluğa yollukların ağzından erimiş madenin dökülmesi işlemidir. Maden soğuduktan sonra kalıp kırılarak açılır ve yolluklar kesilip tesviye edilir. Döküm süreci doğru tasarlanıp uygulanmışsa, parmak izleri bile görülebilen duyarlılıkta bir model dökümü elde edilebilir.

***Yontma ya da Oyma:*** Bu teknik tarih içinde en eski ve yaygın olandır. Kütle önce ana biçim elde edilmek üzere yontulur. İstenen form elde edildikten sonra büyükten küçüğe doğru aşamalı olarak ayrıntılar işlenir ve yüzey üstünde gereken son düzeltmeler yapılır. Yontma tekniğinin uygulandığı tüm gereçlerde bu yol izlenir. 19.yy içinde ve 20.yy'ın başlarında genellikle taşta, bazan da ahşapta dolaylı yontma tekniği uygulanmıştır. Bu yöntemde önce kilden bir model yapılır, sonra alçı kalıp alınır, bu kalıptan mekanik yollarla elde edilen ölçülere dayanarak taş ya da ahşap kopya üretilir. RODIN mermer heykellerini bu yöntemle gerçekleştirmiştir. Ancak doğrudan yontma yönteminin yeniden gündeme gelmesiyle bu yöntem giderek gözden düşmüştür.

***İnşa Etme ve Birleştirme:*** 20.yy'a özgü bir tekniktir. Döküm ve yontma tekniklerinden farklı olarak parçaların biraraya getirilmesiyle oluşturulur. Metal tüpler, çubuklar, levhalar, bloklar, çıtalar, cam, formika, tel gibi çeşitli gereçler önceden biçimlendirilerek ya da özgün formlarıyla biraraya getirilir. BİRLEŞTİRME'de ayrıca birtakım HAZIR-NESNE'ler de kullanılır. Parçaların birleştirilmesinde çivi, vida, kaynak ya da yapıştırıcılardan yararlanılır. Bu yolla yapılan heykeller 20.yy sanatçılarının mekânsal ilişkileri vurgulamalarına yardımcı olmuştur. Kaynak aletinin bulunmasıyla metal heykelde yepyeni bir aşamaya gelinmiştir. Kaynak ve döküm ilk kez 1930'larda GONZÁLES tarafından birlikte kullanılmış, 1950 ve 60'lardaysa yaygınlık kazanmıştır. ABD'de D.Smith bu tekniklerle özgün yapıtlar üretmiştir. 1960 ve 70'lerde elektrikli aletler kullanılmış ve eğri levhalardan oluşan çok karmaşık, açık heykeller üretilmiştir. MİNİMAL SANAT'ın uygulayıcılarından JUDD ve Phillip King (d.1934) özellikle eritilmiş metalin dokusal olanaklarını araştırmışlardır.

***İlke ve Öğeler:***

Heykelcilikte söz konusu olan kütle-MEKÂN, hacim, YÜZEY, IŞIK-GÖLGE, RENK gibi tasarım öğeleri; ayrıca yönlendirme, ORAN, ölçek, eklemlenme, DENGE gibi tasarım ilkeleri aşağıdaki ilişkiler çerçevesinde değerlendirilebilir: 1) Yapıtı oluşturan gereç, madde. Maddenin özellikleri ve kullanılış biçiminden kaynaklanan özellikleri ve oluşturduğu görsel etki. 2) Bütünü oluşturmak amacıyla boş ve dolu oylumların birbirini bütünleyecek biçimde örgütlenmeleri. Aralarında oluşturacakları oransal, yönsel ilişkilerin üç boyut içinde düzenlenmesi. 3) Bütünde istif ve düzen kurgulaması. Açık-kapalı, dinamik-statik ya da ritmik gibi kurgusal yaklaşımlar arasında baskınlık sıralandırmasının kurulması. 4) Yapıtın ışığa karşı görünümlerde vereceği siluetlerin araştırılması. 5) Oylumları oluşturan yüzeylerin aralarındaki UYUM ve KARŞITLIK'lar, birbirleriyle yaptıkları açılar, aralarındaki sert ve yumuşak geçişler. Kimi kez bu olgu "ışık-gölge" sözcükleriyle dile getirilir, oysa amaçlanan yüzeylerin birbirleriyle konumlarından, açı oyunlarından doğan çeşitleme ve bunun getirdiği görsel

olgudur. 6) Yapıtın, insan boyutuyla (insanın algılayabilme koşullarıyla) iç yapısında kendi öğeleri arasında, karşıtlık ya da uyum açısından oransal ilişkilerin kurulup örgütlenmesi ve bu çok yönlü ilişkiler demetinin giderek yakın ve uzak çevreyle bağıntı oluşturmasının sağlanması. 7) Yapıtın parçalarında ve giderek tümünde modelaj üslubu ve değerlerinin denetimli bir biçimde yayılıp bütün içindeki yerlerini almaları. 8) Dokusal değerlerin birbirlerini çeşitleyerek, yüzeylerin görsel zenginliklerini oluşturacak biçimde dağılımlarının sağlanması (→DOKU). 9) Yapıtın tümünde baskın olması gereken denge duygusu. Maddenin gerçek duraganlığına karşın izleyicide yaratılacak hareket yanılsaması. 10) İzleyicide yapıtın çevresinde dönme isteği uyandıracak RİTİM, örgütlenme vb. Tüm bu ilke ve öğeler, söz konusu yapıta göre, önem sıralarında değişkenlikler içererek ve çeşitlenerek, heykel sanat dalının teknik temel sorunlarını, bir başka deyişle, heykel dilinin gramerini oluştururlar.

***Tarihsel Gelişim:***

Heykel sanatı, tarihsel açıdan biçim sanatlarının en eskilerinden biridir. Yaklaşık her kültürün oluşum evresinde el sanatlarının gelişimini, heykel sanatının ortaya çıkıp serpilmeye başlaması izler. Genellikle köken açısından küçük el sanatlarından yola çıkar, söz konusu kültürün özelliklerine göre, kimi kez onlarla kaynaşır. Bu dalda ilk üretimler çıplak elle biçimlendirme olanağı veren kil ve benzeri gereçlerin yaygın olarak kullanılmasıyla başlamıştır. Bu üç boyutlu biçim sanatının, çeşitli evre ve yörelerde birbirinden farklı amaç, işlev ve biçimlerde kullanımlarına tanık olunmaktadır. Çok çeşitli ve farklı gereçlerle gerçekleştirilmiş bulunmaları söz konusu olabilir. Bunlar ister küçük bir mezar kalıntısından bir öğe, bir FETİŞ, ister büyük bir yapının bezeği, parçası ya da kimi kez tümü olsun, ister bir silah parçası ya da bir koşum takımı ayrıntısı vb bir öğe, soyut ya da somut bir üslupta gerçek ya da düş ürünü bir varlığın üç boyutlu görsel betisi olsun, estetik açıdan soylu ve düzenli olması ve sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriyi içermesi koşuluyla çağımızda heykel sanatı bağlamı içinde algılanır.

İlkçağda MEZOPOTAMYA, Mısır ve Arkaik Yunan'da yaygın gereç, taştı. Biçimlendirmedeyse alınsallık (→CEPHEVİLİK KANUNU) egemendi. Bu dönem heykel sanatında boyutsal ve anıtsal etki, kalıcılık, durağan anlatım göze çarpar. Özellikle kabartma türündeki yapıtlar, mimari yapının bir parçasını oluşturur. Heykelse, genellikle ANITMEZAR ve TAPINAK'larda yer almıştır. Mısır'da, Abu Simbel'deki II.Ramses heykelleriyle (MÖ 1301-1234) Irak'ta Nimrud'da bulunan Asur dönemine ait *Lamassu* (MÖ 9.yy, British Museum), bu tür yapıtlara örnektir. MÖ 5.yy Yunan klasik sanatında, tuncun da gereç dağarına katılmasıyla hareket duygusu yaratılmaya başlamış ve alınsallık aşılmıştır. Bu evrede MYRON'un *Diskobolos* (MÖ 450) adlı heykelinin bir Roma kopyasında (Terme Müz., Roma) olduğu gibi, tek figürlü heykellerin mimari yapıdan bağımsız bir biçimde oluşturulduğu görülür. Helenistik Dönem'de heykel ve yüksek kabartmada inandırıcı bir anlatım yoğunluk kazanmıştır. *İskender Labti* (MÖ 325-300, İAM) kabartmaları ve *Laokoon*'da (MÖ 175-150, Vatikan Müz., Roma) görüldüğü gibi hareket artmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir. Roma dönemi heykel sanatında, Yunan Klasik ve Helenistik Dönem özellikleri sürdürülmektedir, ama bu kez dağarcığa yönetici kesime ilişkin BÜST'ler ve imparator heykelleri, atlı heykeller, portre özellikleri taşıyan yapıtlar eklenmiştir. Heykel sanatında, özellikle kabartmalarda mitolojik (→MİTOLOJİ) ve TARİHSEL KONULAR'ın öne çıktığı öyküsel anlatımlar ve ayrıntılı betimlemeler önem kazanmış, biçimlendirmede inandırıcılık amaçlanmıştır. Roma'da Damascuslu APOLLODOROS'un yapıtı *Traianus Sütunu* (MS 113) ve Vatikan Müzesi'ndeki *Augustus* heykeli (MS 1.yy başı), bu yaklaşımın örnekleridir.

Ortaçağ Avrupa'sında Hıristiyanlık'ın sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi heykelde Roma döneminin anlatım biçiminden uzaklaşmayı getirmiştir. Bu dinsel yaklaşım, Romanesk ve Gotik üslupların oluşumuna zemin hazırlamış, sanatçılar dinsel konularla yetinmiştir. Bu dönemde öz ve biçimin birbirini tümlemesiyle simgeci, şematik bir anlatım üzerinde yoğunlaşılmıştır. Amaç, kendinden önceki sanatsal olguyu yadsırken, bir öte dünya temasını dile getirmektir. İspanya'da *Santiago de Compostela*'nın girişi (bit.1188) ve Fransa'da Toulouse'daki *St.Sernin Kilisesi* (12.yy), dönemin tipik örnekleri arasındadır. Bu dönemde taşın yanı sıra boyalı ahşap da yaygın bir gereç olmuştur. GOTİK dönemde taş yontunun çoğaldığı ve yapı içinde yoğunluk kazandığı görülmektedir. Cephelerle girişler aziz ve peygamber heykelleriyle donatılmış, kilise içindeki dinsel eşya (→LİTURJİ) heykelsi görünüm ve değer kazanmaya başlamıştır. Romanesk üsluba oranla daha inandırıcı görünümlere ve biçimlendirmelere tanık olunan Gotik, bir ölçüde daha incelmiş bir üslup olmasına karşın Fransa'da *Chartres Katedrali*'nin cephesinde (13.yy) ve Almanya'da *Köln Katedrali*'nde (13.yy) gözlendiği gibi simgeci anlatım, dinsel şematik yorum, oranların ve figür istiflerinin bir öte dünyayı işaret etme tutkusunu hâlâ sürdürmektedir. Rönesans döneminde temel esin kaynağı Antik Çağ olmuş, 15.yy Avrupa heykelinde, biçimlendirmede inandırıcılık, portre kavramı, yalın ve geometrik kurgular yeniden önem kazanmıştır. Yontu ve tunç kullanımı açısından öykünülen tür, açık seçik Helenistik Dönem yapıtlarından bulunturlardır. Alçak ve yüksek kabartma aynı yapıtta birlikte yer alabilmiş, heykel, mimarlığa bağlı olarak ya da bağımsız, çeşitli boylarda yapılmıştır. Della Robbia'nın *Floransa Katedrali Kuzey Sakristisi*'nin kapı üstü heykelleri, GHIBERTI'nin *Floransa Vaftizhanesi* kapıları (1425) ve DONATELLO'nun gene *Floransa Katedrali*'nin batı cephesindeki *Zuccone* (*Habakuk/Yeremya*) adlı heykeli bu dönemin önemli ürünlerindendir. MANİYERİZM'le başlayan 16.yy'ın ikinci yarısında, GIOVANNI BOLOGNA'nın *Sabinli Kadınların Kaçırılması*'nda (1583, Loggia dei Lanzi, Floransa) olduğu gibi heykelde hareket ve madde yanılsaması abartılı bir düzeye getirilmiş, tüm Barok dönem ve 18.yy boyunca bu anlayış sürmüştür. Bu dönemlerde de Antik Çağ sanatı temel alınmış, ancak söz konusu özelliklere teatral kurgular ve jestlerle, zengin dekor ve atmosfer eklenmiştir. Mimarlığa bağlı heykelin yanı sıra alan heykeli kavramının da yaygınlaştığı izlenir. Dolayısıyla yapıtın algılanabilmesi için çevresinde dönülmesi zorunluluğu bu dönemde heykelin temel sorunları arasında yer almaya başlamıştır. BERNINI'nin *Dört Irmak Çeşmesi* (1648-51, Navona Meydanı, Roma) ve *Aziz Theresa'nın Vecdi* (1645-52, S.Maria della Vittoria Kil., Roma), Barok ürünler arasında seçkinleşen örneklerdir. 18.yy'da Yeni-Klasikçilik anlayışı içinde heykel sanatında yeniden saf bir antik biçimlendirmeye dönüş görülür. En özgün örneklerin Fransa'da verildiği bu dönemde Venedikli Canova, *Zafer Kazanmış Venüs* (1807, Borghese Gal., Roma) gibi yapıtlarıyla en önemli temsilcilerden biri olmuştur. Ayrıca François Rude'ün (1784-1855) Paris'te Charles de Gaulle (e.Étoile) Meydanı'ndaki *Zafer Ta-*

*ki*'nı bezeyen kabartmaları da dönemin yaklaşımını sergilemektedir. Rodin, 19.yy'ın ikinci yarısında çağdaş heykel sanatının öncüsü durumundadır. Sanatçı atölye çalışmalarında kitlenin anlatımından çok hareket ve titreşimlerin ışık-gölge oyunlarıyla gündeme gelmesini gerçekleştirmiştir.

20.yy, heykel sanatında geleneksel biçim, gereç ve tekniklerin bir yana bırakıldığı bir dönemdir. Önceleri temsili bir sanat türüyken, bu yüzyılda RESİM sanatına koşut gelişmeler olmuş ve SOYUT heykeller üretilmiştir. Tek bir kütleden oluşan heykellerin içlerindeki boşluk ve doluluk öğeleri geleneksel heykel anlayışında ikincil bir önem taşırken, 20.yy'da ön plana geçmiş ve mekânsal değerler vurgulanmıştır. Ayrıca heykel sanatı ahşap, taş, kil, metal ve fildişi gibi geleneksel gereçlerle yontma ve dökme gibi tekniklere bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Bu açıdan 20.yy'da bu olgunun, kapsam, kavram ve içerik açısından sınırlarını alabildiğine zorladığı, kimi kardeş sanat dallarıyla girişimler yaptığı ve çağdaş teknolojinin en taze olanaklarından yararlandığı görülür. Tarihsel konumu içinde heykel sanatı da, başka biçim sanatlarının yanı sıra mekân içinde yer alarak ve mekânı varlığıyla etkileyerek, belli bir ya da daha çok bildiriyi görsel yolla iletmekle yükümlü tutulmuştur. Bu açıdan her kültürün benimsenen yaşam biçimi ve inançlar doğrultusunda özgün, kuralları belirgin bir görsel dili vardır. Söz konusu kültürü tanımaksızın sanat ürününü derinlemesine algılayabilmek bu nedenle olası değildir. Tarih boyunca pek çok kültürün yanı sıra pek çok tür ve okul ortaya çıkmış, bunlar kimi kez eşzamanlı, kimi kez birbirine ardıl, birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz olarak yer almışlardır. Bu olağanüstü zengin çeşitleme, 20.yy'da da en geniş evrensel boyutuyla sürmektedir. Artık plastik sanatlarda geleneğin yerini yeni arayışlarla dönüşümlerin aldığı ve Endüstri Devrimi'yle gündeme gelen yeni yaşam biçimi ve bundan kaynaklanan koşullarla olanaklara bağlı bir temele dayanarak geliştiği söylenebilir. YAPIMCILIK ve BAUHAUS'la CALDER'in mobil ve stabil'leri, BRANCUSI'nin sonsuz kolonları, SCHÖFFER'in ışıklı kulesi ve TINGUELY'nin kendi kendini yok eden işlevsiz makineleri gibi eğilimler, girişimler ve ürünler, 20.yy'ın ikinci yarısında heykelciliğin gelişmesinde özellikle etkili olmuştur. POP SANAT çerçevesinde gelişen bazı ÇEVRESEL SANAT ürünleriyle 1970'lerin YERLEŞTİRME'leri de heykel sanatıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca →AFRİKA KÜLTÜRLERİ; AMERİKA KÜLTÜRLERİ; BUDACI mimarlık ve sanat; ÇİNHİNDİ; JAPONYA; HİNDİSTAN; ülke sanatları.

***A.T.Germaner***

**HEYKELCİK**

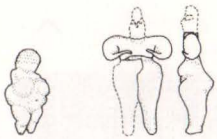
İng., Fr.*figurine*; Alm.*Figurine, Statuette*.

"Figürin" de denir. PİŞMİŞ TOPRAK, TAŞ, MADEN, kemik (→KEMİK İŞÇİLİĞİ) ve AHŞAP'tan yapılan, tam plastik, küçük boyda insan ve hayvan heykelleri. Tarihöncesi çağlara (→PREHİSTORYA) ait heykelciklerin önemli bir kısmı kadınları betimlemekte, erkek betimlerine ender olarak rastlanmaktadır. Kadınların göğüsleri, karın ve kalçaları çoğunlukla abartılarak gösterilmiştir. Bunlar "ana tanrıça"yı ya da "bereket tanrıçası"nı simgelemektedir. Heykelciklerin, genellikle Paleolitik Çağ'ın son döneminden (MÖ 70.000-15.000) başlayarak çoğalma, bereket ve doğanın yaratıcı gizemini temsil ettikleri, aynı zamanda koruyucu oldukları kabul edilmektedir.

Arkeoloji yazınına *Willendorf Venüsü* (Doğa Tarihi Müz., Viyana), *Savignano Venüsü* (Pigorini Müz., Roma) ve *Lespuque Venüsü* (Musée de l'Homme, Paris) olarak geçmiş, Avrupa Paleolitik kültürlerine ait kadın heykelcikleri, bilinen en eski ve en tanınmış örneklerdir. Anadolu'da ÇATALHÖYÜK, HACILAR, KURUÇAY ve Höyücek (Bucak, Burdur) gibi merkezlerde Neolitik ve ardından Erken Kalkolitik uygarlıkların (MÖ 7000-5000) ana tanrıça heykelcikleri zengin bir anlatım dili sunar. Son derece gelişmiş bir sanat üslubunu yansıtan, madenden yapılmış Hasanoğlan ve kucağında bebeği ile betimlenen Horoztepe (Erbaa, Tokat) kadın heykelcikleri İlk Tunç Çağı (MÖ 3.binyıl) sonlarına; ACEMHÖYÜK kökenli tanrı-tanrıça ve çocuklarını birarada gösteren üçlü kurşun heykelcik MÖ 2.binyılın ilk çeyreğine; tunçtan yapılmış, Dövlek (Sivas) heykelciği (MÖ 16.yy) olarak bilinen atletik yapılı bir tanrı betimi de HİTİT Eski Krallık Dönemi'ne tarihlenmektedir. Bu tür heykelciklerin değişik coğrafi bölgelerde ve farklı zamanlarda benzer amaçlarla üretildikleri sanılmaktadır.

0913, 1480, 1648.

***G.Umurtak***



Heykelcik

**HIGH-TECH** (İleri Teknoloji)

Özellikle 1970'lerden sonra, bir mimarlık üslubundan çok, konstrüksiyona ve gemi, uçak vb alanlarda kullanılan teknolojilerle bunların görsel dışa vurumlarına dayalı bir yaklaşım olarak gelişmiştir. Ağırlıklı olarak ilk ortaya çıktığı 70'lerin başında, o günlerde moda olan alışılmadık alternatif teknolojileri kullanan mimarlara yönelik olumsuz bir niteleme olarak üretilen terim, zamanla bu anlamını yitirmiştir. Ortaya çıkan bu anlam kayması, bir bakıma tarihte "barok" ve "gotik" sözcüklerinin gerçek anlamlarından sıyrılarak, birer üslup adı olmalarına benzetilebilir. High-Tech'i belirleyen temel özellikler olarak, metal ve cam malzemeden esnek mekânsal kullanıma olanak verecek biçimde yararlanılması, teknolojinin ağırlıklı etkisiyle strüktürün tüm açıklığıyla sergilenmesi, yapının bir endüstri ürünü görünümü taşıması ve çoğu zaman bitmemiş bir görüntü sergilemesi sayılabilir. Bunun dışında binaların bazı ortak özellikleri göz önüne alınarak çeşitli sınıflandırmalar da yapılmış; yayınlarda, akım ya da yaklaşım olarak değerlendirilemeyecek *Slick-Tech*, Gotik *High-Tech* gibi terimler ortaya atılmıştır. Bunlardan *Slick-Tech*, genellikle yansıtıcı cam ya da metal gibi parlak yüzeyli binalar için kullanılırken, Gotik *High-Tech*, yaygın *High-Tech* uygulamalarının tersine kendi içinde bitmiş, hiçbir ekleme yapılamayacak binalar için kullanılmaktadır. Ancak bu tür sınıflandırmalar, genel kabullerden uzak, kişisel değerlendirmeler olarak tanımlanmaktadır.

Birçok uygulayıcısı bulunmakla birlikte, ROGERS, FOSTER, Nicholas Grimshaw ve Michael Hopkins, High-Tech mimarlığın öncüsü kabul edilirler. Yaklaşımın ilkelerini ortaya atanlar, 1920'lerin öncü mimarları gibi "çağın ruhu" kavramının varlığına ve mimarlığın bu ruhu ifade edebilecek ahlaki (etik) bir görevi bulunduğuna inanmışlardır. Bir başka deyişle, mimarlığı endüstri teknolojisinin bir dalı olarak görmüş ve mimari ürünün sanatsal ve simgesel olmasından çok, işlevsel ve yeterli (uygun) olmasını yeğlemişlerdir. Bununla birlikte, High-Tech mimarlık ne tümüyle işlevsel, ne de tümüyle görseldir. Tarihsel perspektif içinde bakıldığında, İngiltere'de 1779'da Coalbrookdale'de Severn Irmağı üzerine yapılan dökme demir köprü ilk High-Tech yapı olarak tanımlanabilir. Bunun yanında Decimus Burton'un Surrey, Kew Bahçeleri'ndeki *Palm Evi* (1848), PAXTON'un 1851 Londra Dünya Sergisi için CAM ve ÇELİK kullanarak yaptığı *Kristal Saray*, George Gilbert SCOTT'la mühendis W.H.Barlow'un Londra'daki *St.Pancras İstasyonu* (1868-74), EIFFEL'in Paris'teki ünlü kule-

si (1887-89) ve mimar Charles Louis Ferdinand Dutert'in (1845-1906) Contamin, Pietron ve Charton adlı mühendislerle birlikte 1889 Paris Dünya Sergisi için hazırladığı *Makineler Galerisi* gibi, mimari geleneklerden çok günün teknolojisini yansıtan 19.yy binaları da bugünün High-Tech mimarları üzerinde etkili olmuştur. 20.yy'ın başında alternatif olarak gelişen "saf mühendislik" örnekleri dışında, özellikle İtalyan Gelecekçileri (→GELECEKÇİLİK) ve Rus Yapımcıları (→YAPIMCILIK) gibi modern hareketler içinde üretilen çizimler ve uygulanmış projeler de mimarlıkta teknolojinin önem kazanmasında etkili olmuştur. Bu açıdan, özellikle SANT'ELIA'nın 1914'te sergilenen "Yeni Kent" (*Città Nuova*) çizimleri önemlidir. Cephelerinde asansör kuleleri, köprü ve rampaların açıkça izlendiği, tümüyle BETON, çelik ve camdan yapılmış binalardan oluşur. Gene 1920'lerde Rus mimarlığında, özellikle Ekim Devrimi sonrasındaki yeni düzen kurma çabalarıyla birlikte, günümüzün High-Tech anlayışına çok yakın tasarım ve uygulamalar yapılmıştır. Örneğin, ÇERNİKOV'un *Arkhitekturnye fantazii: 101 kompozitsii* (1933; Mimari Fanteziler: 101 Tasarım) adlı kitabında yer verdiği tümüyle çelik kiriş, boru vb'den oluşan tasarımları büyük makineleri andırır. Gene bu arayışlarla aynı dönemde, High-Tech'in babası olarak kabul edilebilecek FULLER, 1927'de yaptığı *Dimaksiyon Evi*'nde günün uçak teknolojisinin kullanılmasını önermiş ve bina performansına (→PERFORMANS) getirdiği tümel yaklaşım ve geleneksel mimarlığı tümden reddedişi ile High-Tech'in düşünsel temelini oluşturmuştur. 1928-32 arasında CHAREAU ve Bernard Bijvoet'nün Paris'in Saint-Guillaume Caddesi'ndeki eski bir binanın üçüncü ve dördüncü katlarını askıya aldıktan sonra, ilk iki katı yıkıp üst katları yeni tasarlanmış çelik kolonlara taşıttıkları *Dalsace Evi* de (*Maison de Verre/Cam Ev*), hem cam tuğla ve çeliğin kullanıldığı cepheleri hem de bir uzay kapsülünü andıran banyosu ve genel iç mekân düzeniyle High-Tech mimarlığın etkili örnekleri arasındadır. 1960'larda BANHAM'ın, Fuller'ı MODERN MİMARLIK'ın gelecekteki gelişimi için olası bir örnek olarak tanıtması ve başta Architectural Association (AA) Mimarlık Okulu olmak üzere, Londra'daki mimarlık okullarının bu eğilimler doğrultusunda öğrenci projeleri üretmesi de söz konusu gelişmeleri hızlandırmıştır. Aynı dönemde ARCHIGRAM grubu, 1970 ve 80'lerin High-Tech mimarlığına benzer biçimde seri üretilmiş, genişleyebilen, kendi içinde bitmiş birimlerden oluşan ve günün ileri teknolojilerini kullanan projelerini yayımlayıp sergileyerek bu alanda öncülük yapmıştır. Bu yıllarda üretilen projelerden, Michael Webb'in (d.1937) yürütücülüğündeki *Mobilya Üreticileri Birliği Yönetim Binası* (1958), PRICE'ın yürütücülüğündeki *Eğlence Sarayı* (1963), Ron Herron'un (d.1930) *Walking City* (Yürüyen Kent; 1964) ile özellikle Peter Cook'un (d.1936) *Plug-in City* (Birim Kent; 1964) projeleri, Japon Metabolistleri'nin eklenebilir parçalardan oluşan kapsül binalarının (→METABOLİZM) tasarımında ve daha sonraki yıllarda etkili olmuştur. Ayrıca, başta STIRLING ile Alison ve Peter SMITHSON olmak üzere, AA'da ders veren İngiliz mimarlar da High-Tech mimarlığın gelişimini etkilemiştir. Stirling'in, İngiltere'deki ilk High-Tech bina olarak kabul edilen Cambridge Üniversitesi *Tarih Fakültesi Binası*'nda (1964-67), tüm cephenin camla kaplanması, binadan bağımsız tasarlanan asansör ve servis kuleleriyle dışarıdan açıkça görülmek üzere tasarlanan havalandırma boruları gibi birçok High-Tech öğe kullanılmıştır. Öte yandan, KAHN'ın özellikle Philadelphia'daki *Richards Tıbbi Araştırmalar Enstitüsü*'nde (1957-64) ortaya koyduğu "hizmet eden ve edilen mekânlar" kavramı da daha sonra High-Tech mimarlığın temel ilkeleri arasına girmiştir. ABD'li mimarlar EAMES, Craig Ellwood (d.1922) ve Raphael Soriano'nun hafif çelik ile cam kullanarak yaptıkları ve genişleyebilen mekânlardan oluşan California evleri de High-Tech'i etkilemiş; 1960'ların sonuna gelindiğinde Rogers ve Foster, birlikte çalıştıkları Team 4 grubu ile Swindon'daki (Wiltshire) *Reliance Controls Fabrikası* (1967) gibi önemli High-Tech mimarlık örnekleri vermişlerdir. Grimshaw da o dönemdeki ortağı FARRELL ile birlikte, pansiyona dönüştürdükleri bir dizi Victoria dönemi sıra evi için tasarladıkları, kendi içinde bitmiş servis birimleriyle, bugün High-Tech'in temel kavramlarından biri olan bağımsız servis elemanlarının ilk uygulayıcısı olmuştur. 1970'lerde ise Rogers'ın PIANO ile birlikte Paris'te eski kent dokusu içinde yaptığı ve bu alanda adından çok söz ettiren, özellikle biçimsel olarak çevreye aykırılığıyla birçok tartışmaya neden olan *Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi* (1977), esnek planı, açıkça görünen strüktürü, kendi içinde bitmiş servis elemanları ve tümüyle bir makineyi andıran görüntüsüyle bir High-Tech simgesi haline gelmiştir. Bunu izleyen dönemlerde de aynı yaklaşımla tasarlanan önemli binalar arasında, Foster'ın Hong Kong'daki *Şanghay Bankası Binası* (1979-86) ve Rogers'ın Londra'daki *Lloyds Binası* (1979-86) sayılabilir. Yapı-kent ilişkisi açısından bakıldığında, tüm High-Tech binalarda geçmişle bağlantı kurma yerine endüstriyel teknolojiye inanç ortak ilkedir. High-Tech binalar kente gelenekselden çok devrimci bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. İdeal High-Tech kentin, FRIEDMAN'ın *Mekânsal Kent*'i (*Ville Spatiale*; 1950), Cook'un *Plug-in City*'si ya da Japon Metabolistleri'nin tanımsız kent strüktürleri gibi, soyut her türlü servis mekânını içeren, esnek ve sökülüp takılır bir matris ya da MEGASTRÜKTÜR olması düşünülmüşse de, böyle bir proje uygulanmamıştır.

0923. *Y.Salman*

**HILAIR, Jean-Baptiste** (1753, Audun-le-Tiche, Metz yak.-ykş.1822)
Fransız ressam.
Doğu'yu konu alan resimleriyle tanınmış Oryantalist (→ORYANTALİZM) ressamlardan olan Hilair'in yaşamına ilişkin yalnızca Fransız ressam Jean Baptiste Leprince'in (1734-81) öğrencisi olduğu konusunda bilgi bulunmaktadır. Sanatçı, Sultan II.Mahmud döneminde (1808-39) İstanbul'a gelmiş ve burada Fransa büyükelçisi Kont Choiseul-Gouffier ile Mouradjea d'Ohsson için çalışmıştır. Daha sonra Paris'e dönen Hilair'in 1822'den sonraki yaşamıyla ilgili hiçbir bilgi yoktur. Kont Gouffier'nin *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782-1822; Yunanistan'a Pitoresk Gezi) ile d'Ohsson'un *Tableau général de l'Empire Ottoman* (1787; Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Görünümü) adlı yapıtlarında yer alan resimlerin büyük bölümü Hilair'e aittir. Bu iki kitabın yayımından sonra yapıtlarına gösterilen ilgi çok artan sanatçı, karakalem, mürekkep ve suluboya gibi değişik malzemeleri aynı ustalıkla kullanmış, resimlerinde Doğu'nun atmosferini çok iyi yakalamış, pitoresk görünümleri ve gündelik yaşam sahnelerini büyük bir gerçekçilikle yansıtmıştır.

0520. *Z.İnankur*

**HILBERSEIMER, Ludwig Karl** (1885, Karlsruhe-1967, Chicago)
Alman kökenli ABD'li kent plancı.
Modern KENT PLANLAMA'nın başlıca kuramcılarındandır.

Karlsruhe Teknik Üniversitesi'nde, mimarlık tarihini yapı sanatı tarihi olarak yorumlayan J.W.Durm'un öğrencisi olan ve çağdaşlarından W.MORRIS, Peter Kropotkin, TESSENOW, T.GARNIER, MUTHESIUS, POELZIG ve MIES VAN DER ROHE'den etkilenen Hilberseimer, I.Dünya Savaşı'ndan sonra KASIM GRUBU'na katılarak Berlin'deki DADACILIK hareketi içinde yer almıştır. 1920'lerde, mimarlığın yanı sıra sanat eleştirmenliği yapmaya başlamış ve *Chicago Tribune*'ün, Almanya ve Orta Avrupa'daki yeni mimarlık olaylarını izleyen Avrupa muhabiri olmuştur. Ayrıca, bir eleştirmen, yazar ve eğitimci olarak MODERN MİMARLIK'ın kuramsal temelini açıklamada ve Yeni Nesnellik'in *(Neue Sachlichkeit)* sözcülüğünü yapmada önemli rol oynamıştır. Hilberseimer'in yeni kentler için önerdiği ilk proje *(Hochbaustadt,* 1924), altta büro, atölye, hafif sanayi, çarşı ve garajların, üstteyse kentte çalışanların konutlarının yer aldığı üst üste iki düzlemden oluşmaktadır. 1932'de, yerleşim alanları, yapıların gün ışığına göre yönlendirilmesi ve öteki toplumsal ve sıhhi öğeler üzerindeki araştırmaları sonucunda, düşey gelişme gösteren merkezi kentler yerine tek merkeze bağlı olmayan ve yatay bir çizgide gelişen kentleri savunmaya başlayan Hilbersceimer, bu doğrultudaki ilk önerisini Kent Planlama Bölümü başkanlığına getirildiği (1928) Bauhaus Tasarım Okulu'nun bulunduğu Dessau kenti için hazırlamıştır. Konut ve işyerlerinin birbirine yakın olmasını amaçlayan Hilberseimer, 1938-67 arasında öğretim üyeliği yaptığı Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde (IIT), 20.yy'ın kentsel sorunlarının teknolojiye dayanarak çözümlenmesine karşı çıkarak kentin insan ölçeğinde olmasını savunmuştur. Çok sayıda ödülün sahibi olan mimarın başlıca kitapları arasında *The New City* (1944; Yeni Kent), *The New Regional Pattern* (1949; Yeni Bölge Dokusu) ve *The Nature of Cities* (1955; Kentlerin Yapısı) sayılabilir. *M.Kazmaoglu*

**HILDEBRANDT, Johann Lukas von** (1668, Cenova-1745, Viyana)
Avusturyalı mimar.
18.yy AVUSTURYA mimarlığında iç ve dış mekân düzenlemesine yenilikler getiren Hildebrandt, çağdaşı FISCHER VON ERLACH'la birlikte Avusturya BAROK'unun gelişimini temsil eder.

Babası Alman, annesiyse İtalyan olan Hildebrandt'ın çocukluğu İtalya'da geçmiş, Cenova'da başladığı mimarlık eğitimini Roma'da C.FONTANA'nın yanında sürdürmüştür. 1696'da Viyana'ya giden Hildebrandt askeri mühendis olarak Prens Eugène de Savoie-Carignan'ın ordusuna katılmış; bu ilişki sayesinde başta Prens Eugène olmak üzere birçok soyluya hizmet verme olanağını bulmuştur. Yapıtlarında İtalya, Fransa ve Avusturya mimari geleneklerinin bir birleşimi izlenen Hildebrandt'ın *Mansfeld-Fondi Sarayı* (1697-1715), *St.Lawrence Kilisesi* (1699-1711, Gabel) ve *Schönborn Sarayı* (1706-11) gibi PALLADIO, VIGNOLA, BORROMINI, GUARINI ve Fontana'nın etkilerini açıkça gösteren ilk çalışmaları İtalyan mimarlık ve dış mekân düzenleme anlayışına oldukça yakındır. Bu yakınlık sanatçının çalışmalarında hiçbir zaman kaybolmamıştır. 18.yy'ın başında KLASİKÇİLİK'ten uzaklaşarak, daha az biçimsel bir anlatımı benimseyen Hildebrandt'ın, bu dönemde İtalyan mimarlığından çok Fransa ve Avusturya mimarlığına yöneldiği gözlenir. Merkezinde merdiven holü ve büyük salon bulunan ana binanın etkisini vurgulayarak geliştirdiği bahçe içinde saray tipi de gene bu döneme rastlamıştır. Sanatçının Prens Eugène için 1702'de Viyana'da yapımına başladığı *Belvedere Sarayı* tasarladığı bu tür sarayların en büyüğü olmuştur (→BELVEDERE). Özgün haliyle tepenin eteklerinde, basık ve alçak bir yapı olan *Aşağı Belvedere* (1713-16), daha sonra görkemli çatılarıyla tepenin üstünde kurulan büyük *Yukarı Belvedere*'yle (1721-25) genişletilmiştir. Gerek bu ikinci yapıda, gerek *Weissenstein Sarayı* (1711-15, Pommersfelden), *Daun-Kinsky Sarayı* (1713-16, Viyana) ve *Göttweig Manastırı*'nda (1724-39) Hildebrandt, ölçek ve aydınlatmanın yanı sıra resim ve heykel gibi dekoratif öğelerle mimari öğelerin bağdaşması sorununa yetkin bir çözüm getirmiştir. Bir dış mekân mimarı olarak, bahçeyle kapalı mekân ilişkisini, zaman zaman sınırların yok olduğu, uzunlamasına, akıcı bir tasarımla sağlamıştır. Hildebrandt'ın zengin, ince ve kimi kez tuhaf dekoratif iç bezemeleri zamanının beğenisiyle uyum içindedir.
1495, 1654, 1916. *A.Erktin*

HILL, David Octavius → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, İlk Dönemler)**

HILLIARD, Nicholas → **ELIZABETH DÖNEMİ; RÖNESANS (Resim)**

**HIMIŞ**
"Dolma" da denir. Ahşap KARKAS bir YAPI'da ÇATKI boşluklarının KERPİÇ, TUĞLA ya da TAŞ doldurulması tekniği. Özellikle birkaç katlı yapılarda kullanılan bu teknikte, duvar yüzeyleri iç ve dıştan toprak ya da kireç SIVA'yla sıvanır. Çoğunlukla Karadeniz Bölgesi'nde, dekoratif yerleştirilmiş tuğla dolgusu (gözdolma) sıvanmamış hımış yapılara rastlanmaktadır.

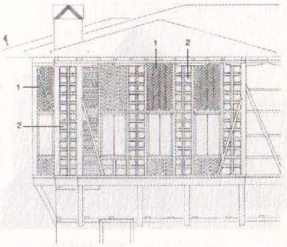
**HIRSFIELD, Morris** (1872, Pol.-1946)
Polonya kökenli ABD'li ressam.
NAİF sanatın önemli temsicilerinden olan Hirsfield, 1890'da ailesiyle birlikte ABD'ye göç etmiş, bir süre bir kadın giyim mağazasında çalıştıktan sonra kendi işini kurmuştur. 1936'da sağlık nedenleriyle işini kapatınca resim yapmaya başlayan sanatçı, kendine özgü naif bir anlatım geliştirmiştir. Çocuk kitaplarındaki resimlerden hareketle hayvan resimleri üzerinde yoğunlaşmış, bu basit çizimleri masal dünyasının olağanüstü düşsel yaratıklarına dönüştürmüştür. Erotik çıplak figürler de yapan Hirsfield, genellikle son derece yavaş üreten bir sanatçıydı; bir resim üzerinde yıllarca çalışırdı. *Z.Rona*

HIŞT (Far.) = **KERPİÇ; TUĞLA**

HITCHCOCK, Henry-Russell → **ABD (Mimarlık, 20.yy)**

**HITCHENS, Ivon** (1893, Londra-1979)
İngiliz ressam.
Sanat yaşamı boyunca genellikle soyutlamayla betimsel resim arasında belli bir çizgide çalışan sanatçı, aynı zamanda geleneksel İngiliz MANZARA resmi anlayışı içinde yapıtlar da üretmiştir.

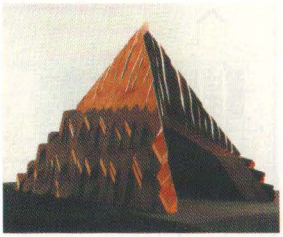
St.John's Wood Sanat Okulu ve Kraliyet Akademisi'nde eğitim görmüş, 1922'de YEDİ VE BEŞ DERNEĞİ, 1931'de de LONDRA GRUBU'nun üyesi olmuştur. Hitchens, ayrıca 1934'te NESNEL SOYUTLAMA başlığı altında sergi açan yedi sanatçı arasında yer almış, topluluk içinde bu üsluba yalnızca o sadık kalmıştır. Bu anlayışa göre doğadan alınmış görünümler renkli biçimlere dönüştürülüyor, böylece izleyicide, resmin kaynaklandığı gerçekliğe ilişkin izlenimlerin bir benzerinin yaratılması amaçlanıyordu. *Nemli Sonbahar* (1941) adlı yapıtı bu tür bir soyutlamaya örnek olan Hitchens,



1. Başaköngü/Balıksırtı
2. Göz dolması

Hımış


HITCHENS, Ivon, *Balıklı Balkon*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 106.1x52.1 cm.



HIZAL, Meriç, *Volkan*, 1993, tikağacı ve pirinç lama, yük.65 cm.

gözü, resmi düşeyde okumaya ve düşey biçimlerin ritmini izlemeye yönelten, düşey yönde sürülmüş uzun fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. II.Dünya Savaşı sırasında Londra bombalandığında kenti terk ederek 1940'ta Sussex'e yerleşen sanatçı, burada çevresindeki doğa görünümlerini resimlemiş, İngiliz Romantik manzara (→ROMANTİZM) geleneğiyle çalışmış; aynı zamanda figüratif resimler ve çiçek resimleri de yapmıştır. Tablolarının yanı sıra 1954'te İngiliz Halk Şarkıları ve Dansları Kurumu, 1963'te de Sussex Üniversitesi için büyük boyutlu duvar resimleri yapan Hitchens'in yapıtları, uzun bir süre aynı üslubu sürdüren sanatçılarda olduğu gibi tekdüzelik etkisi yaratmazlar. 1970'lerde bazı yapıtlarında renklerin yoğunlaşması dışında Hitchens, tutarlı biçimde aynı anlayış doğrultusunda çalışmıştır.
0568. *U.Tükel*

**HIYABAN** (Ar.)
İki yanı ağaçlı geniş yol; BULVAR.

**HIZAL, Meriç** (1943, İstanbul)
Türk heykelci.
Mermer, taş, tunç ve ahşaptan yaptığı soyut-geometrik heykelleriyle tanınır.

Sanat eğitimini 1973-79 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde yapmıştır. 1977'de Salzburg Yaz Akademisi'nde İtalyan heykelci Francesco Somaini, 1981-82'de de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda François Debord ile çalışmıştır. 1983'ten beri MSÜ'de görev yapan sanatçının doğal oluşumlardan hareketle gerçekleştirdiği soyut-geometrik heykelleri kimi kez piramidal bir oluşumu ya da parçalanmış yer kabuğunu çağrıştırır. Ahşap, taş, tunç ve başka metalleri tek başına kullandığı gibi dokusal değerlerinden yararlanarak birlikte kullandığı da olur. Kimi kez biçimleri kendi bütünlüğü içinde iç mekânlar yaratacak şekilde parçalara ayırmış, özellikle malzemenin parlak ya da mat yüzeylerini karşıtlık oluşturacak biçimde kullanmıştır. Anıt çalışmalarıyla da tanınan Hızal, 1992-93'te İstanbul Büyükşehir Belediyesi Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yetiştirme Etkinliği çerçevesinde Üsküdar İskele Parkı'nda bir anıt-heykel gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1975'te Ahmet Andiçen Heykel Yarışması'nda Birincilik, 1985'te Tuzla Deniz Harp Okulu Atatürk Anıtı Yarışması'nda İkincilik, 1984'te Seddülbahir Savaş Alanı Çevre Düzenlemesi Yarışması'nda Ertuğrul Koyu ile Zığındere'de iki Üçüncülük Ödülü (Birincilik ve İkincilik verilmedi), 1992'de de Lüleburgaz'daki Eczacıbaşı İlaç Fabrikası için açılan Eczacıbaşı 50.Yıl Anıtsal Yapıt Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü almış; bu anıt aynı yıl gerçekleştirilmiştir. *Z.Rona*

**HİERAPOLİS**
Denizli'nin 17km kuzeyinde, Akköy ilçesinde, Pamukkale'nin yakınında ve Çökelez Dağı eteklerinde yer alan PHRYGİA'nın (Frigya) bu ünlü Helenistik Dönem (→YUNAN) kenti, PERGAMON kralı II.Eumenes (hd.MÖ 197-159) tarafından kurulmuştur. Kentte bulunan, II.Eumenes'in annesi Apollonis'i onurlandıran erken dönem yazıtlarıyla Augustus dönemine (MÖ 27-MS 14) tarihlenen erken dönem sikkeleri üstünde Hierapolis adına rastlanır. Antik Çağ yazarlarına göre bu ad, yerleşmede yer alan çok sayıdaki tapınak nedeniyle verilmiştir. Ancak bugün kabul edilen görüş, Hierapolis adının, Pergamon kral soyunun atası olan Telephos'un eşi Hiera'dan türetildiği yolundadır.

Kent tarihi hakkında çok fazla bilgi yoktur. Çok sayıda deprem geçirdiği ve ROMA imparatorlarınca sık sık ziyaret edildiği, antik kaynakların önemle belirttikleri tarihsel bilgilerdir. Hıristiyanlık'ı ilk kabul eden yerleşmelerden biri olan Hierapolis, Aziz Filipus'un öldüğü yerdir. Hierapolis'te 19.yy'da Carl Humann başkanlığında gerçekleştirilen Alman kazılarının sonuçları 1898'te *Altertümer von Hierapolis* (Hierapolis'in Anıtları) adıyla yayımlanmıştır. 1957'de Paolo Verzone başkanlığında başlayan İtalyan kazı ve araştırmalarıysa günümüzde Torino Üniversitesi'nden Daria de Bernardi Ferrero başkanlığında, restorasyon çalışmalarıyla birlikte sürdürülmektedir.

HİPPODAMOS'un adıyla anılan ızgara plana sahip antik kentlerden biri olan Hierapolis'te kuzeybatı-güneydoğu ve kuzeydoğu-güneybatı doğrultularında birbirini dik kesen sokaklarla belirlenmiş yapı adaları bulunmaktadır. Birden çok yapı adasına yayılan büyük kamu yapıları, kenti kuzeybatı-güneydoğu yönünde ikiye bölen ana cadde üzerinde yer almaktadır. MS 5.yy'a tarihlenen ve büyük traverten bloklardan örülü olan BİZANS surları, yk§.1km uzunluğundaki bu sütunlu caddeye kuzeybatı (*Bizans Kapısı*) ve güneydoğuda giriş vererek sürmektedir. Flaviuslar döneminde (MS 69-96) yapılmış olduğu anlaşılan ve özellikle kuzeybatıdaki kalıntıları görülebilen cadde Bizans kapılarının dışında yk§.150m devam ettikten sonra anıtsal kapılarla sonlanmaktadır. Kuzeybatıda cadde girişini belirleyen kapı, İmparator Domitianus (hd.81-96) onuruna, MS 84-85'te Asia prokonsülü olan Julius Frontinus tarafından yaptırılmıştır ve *Frontinus* ya da *Domitianus Kapısı* olarak adlandırılmaktadır. İki yanında silindirik kuleleri bulunan bu anıtsal yapı üç kemerli bir ZAFER TAKI'nı andırır. *Domitianus Kapısı*'yla surlar üzerindeki *Bizans Kapısı* arasındaki alanda 1981'de başlatılan sondajlarda, Geç Roma ve Bizans dönemlerine ait tabakalar saptanmıştır. Caddenin kuzeydoğusunda ve *Bizans Kapısı*'nın kuzeyindeki alanda, MS 12. ve 13.yy'a ait, DEVŞİRME malzemeyle yapılmış, hayvan barınağına sahip Bizans evleri ortaya çıkarılmış; MS 6. ve 7.yy'lardaysa atölyelerin varlığı saptanmıştır. Flaviuslar döneminde anıtsal yapılarla çevrelenen sütunlu caddenin iki yanına, MS 5.yy'a değin eklemeler yapılarak kullanılmış dükkân ve depolar sıralanmıştır. Kentin ortasında, gene cadde üstünde, 110m uzunluğunda, kuzeydoğu ve güneybatısında anıtsal yapıların yer aldığı dikdörtgen planlı *Agora* bulunmaktadır. *Agora*'nın doğusundaki İon sütunlu *"Stoa-Bazilika"* ile Korinth sütunlu portik büyük ölçüde gün ışığına çıkarılmıştır. Her iki yapı arasında figürlü sütun başlıklarıyla dikkati çeken iki katlı bir giriş vardır. Özenli bir işçiliğin ürünü olan İon sütun başlıklarında (→SÜTUN BAŞLIĞI) SFENKS'ler, boğalara saldıran aslanlar ve değişik duyguları yansıtan yüzler betimlenmiştir.

Hierapolis, Pamukkale'nin ünlü travertenlerini oluşturan sıcak madensularıyla zengin bir kenttir. Şifalı olduğu Antik Çağ'dan bu yana bilinen, çeşitli sıcaklıklardaki bu sular kentteki irili ufaklı hamamı beslemekteydi. *Agora*'nın güneybatısında yer alan ve bugün bir bölümü Hierapolis Müzesi olarak kullanılan *Büyük Hamam*, GYMNASİON ve HAMAM bölümlerinden oluşan bir yapı bütünüdür. MS 2.yy'a tarihlenen yapının kuzeydoğusunda, 36.13x52.25m ölçülerindeki PALAİSTRA, güneybatısındaysa *gymnasion*'a ait büyük bir avlu vardır. Kentin bir başka büyük hamam yapısı *Domitianus Kapısı*'nın kuzeybatısında yer almaktadır. MS 2.yy'a ya da 3.yy'ın başına tarihlenen yapı (*Büyük Kuzey Hamamı*), Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) kiliseye dönüştürülmüştür. Kentin merkezinde, *Agora*'nın kuzeydoğusundaki *Apollon Tapınağı* Geç Helenistik Dönem'de yapıl-

mıştır; ancak günümüze ulaşabilen kalıntıları MS 3.yy'a tarihlenmektedir. PRONAOS ve CELLA'dan oluşan tapınağa güneyden *Plutoneion (Plutonium)* bitişiktir. Karbondioksit gazının yeryüzüne çıktığı doğal bir oluşum üzerine kurulmuş olan *Plutoneion*, Antik Çağ yazarlarından anlaşıldığına göre kentin rahiplerine mucizeler gerçekleştirme olanağı verdiği için kutsal bir yer olarak çok önemliydi. Tapınağın kuzeybatısında bir NYMPHEUM yer almaktadır. MS 2.yy yapısı olan *Nympheum*, MS 5.yy'da kapsamlı bir onarım geçirmiştir. "U" planlı yapı, heykel ve kabartmalarla bezelidir. Bu çeşme yapısıyla, güneybatısında kalan ana cadde arasında, bugün üstünde bir motel bulunan kutsal sıcak su havuzu yer alır. İçinde antik yapı öğelerinin bulunduğu havuzdan yüzme havuzu olarak yararlanılmaktadır. MS 2.yy'a tarihlenen *Tiyatro* kent merkezinde toplanmış bu kamu yapılarının iyice kuzeydoğusunda, yamaca doğru konumlanmıştır. 25 bin kişilik *cavea*'sı (seyirci oturma bölümü) ve mitolojik konulu kabartma ve heykellerle bezeli *skene*'siyle (sahne binası) oldukça iyi korunmuş durumdadır. Dolayısıyla Anadolu'daki Antik Çağ TİYATRO'ları arasında önemli bir yere sahip olan yapının, 1981'de kazısı tamamlanan sahne binasında onarım çalışmaları sürdürülmektedir. Hierapolis'te sur içinde tespit edilen çeşitli yapılar arasında tanımlanabilenler, çok az bir bölümü görülebilen bir *agora* ile kuzeybatıda MS 4.yy'a tarihlenen üç nefli *Bazilika*'dır.

Sur dışında, büyük hamamdan başka en dikkati çekici yapı, kuzeydoğuda yamacın üstündeki *Aziz Filipus (St.Philippus) Martyriumu*'dur. MS 5.yy'a tarihlenen bu anıtsal mezar yapısına (MARTYRIUM) merdivenlerle ulaşılmaktaydı. Kare planlı yapının sekizgen merkezi mekânına, birbirlerine de açılan sekiz oda açılmaktadır. Sekizgenin dışındaki kareyi oluşturan mekânlarsa yalnızca yapı dışıyla bağlantılıdır. Helenistik ve Bizans dönemlerine tarihlenen LAHİT, ANITMEZAR, STEL, ev tipi mezar ve toprak kubbeli TÜMÜLÜS mezarların yer aldığı Hierapolis *nekropolis*'i (mezarlık) geniş bir alana yayılmıştır. Bezemesiz lahitlerin yöresel ustalarca yapıldığı, bezemelilerinse APHRODİSİAS kaynaklı olduğu anlaşılmıştır. Hierapolis'in kuzeybatı, kuzeydoğu ve doğusundaki *nekropolis*'lere, 1988'de bulunan batıdaki 100 lahitlik nekropolis de eklenmiştir.
0048, 0362, 1217, 1218, 3483. *İ.Baysan, MB*

HİLANİ → **BİT-HİLANİ**

**HİLMİ** (Kasımpaşalı) (1867, İstanbul-?)
Osmanlı ressam.
Fotoğraftan çalışan Kasımpaşalı Hilmi'nin 1881-89 arasında Darüşşafaka'da eğitim gördüğü ve Dersaadet (İstanbul) Gümrüğü'nde gümrük muayene ve tahkik memurluğu yaptığı dışında bir bilgi yoktur. Sanatçı, "Türk Primitifleri" (→İLKEL SANAT; NAİF sanat) ya da "Darüşşafakalı Ressamlar" diye adlandırılan MANZARA ressamlarındandır. Farklı resim ve mesleki eğitimlere sahip olan bu ressamların ortak özellikleri açık havada değil, atölyede fotoğraftan çalışmış olmalarıdır. Özellikle *Yıldız Sarayı* ve çevresini, buralara giremedikleri için, edindikleri fotoğraflardan çalışmışlardır. Bazı kaynaklarda "Foto-Yorumcuları" olarak anılırlar. Yapıtları bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarındadır; bunlardan *Yıldız Sarayında Köşkler* adlı resim Kasımpaşalı Hilmi'ye aittir.
0897. *Z.Rona*

**HİNDİSTAN**
Hint sanatı kavramı, en dar anlamda bugünkü Hindistan ve Pakistan coğrafi sınırları içinde gelişme göstermiş bir sanatın anlatımıdır. Zamanla etkilerinin tüm Asya kıtasına yayılmasıyla geniş bir sanat çevresi gelişmiştir. Üç yönden denizle çevrili olan bu yarımada, karadan yüksek Himalaya Dağları'yla Orta Asya yaylası ve Tibet Çölü'nden ayrılan, kendi içine kapalı bir havzadır. İndus ve Ganj gibi büyük ırmaklar Hindistan'da bereketli geniş topraklar oluşturur. Yüksek dağlar, büyük ırmaklar ve fil, aslan, kaplan gibi hayvanlarla dolu ormanların bulunduğu bu yöre, özgün bir kültürün kaynağı olmuştur.



HİLMİ (Kasımpaşalı), *Yıldız Sarayı'ndan*, tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm.

Hint uygarlığı uzun bir gelişim çizgisi izler, ancak başlangıcı belirsizliklerle doludur. Yerli halkın kimlerden oluştuğu, ne zaman ve nereden buraya gelip yerleştiği bilinememektedir. Yarımadada prehistorik çağa (→PREHİSTORYA) ait, av ve büyü konularının işlendiği çok sayıda mağara ve kaya resmi (→DUVAR RESMİ) bulunmuştur. Bunların yoğunlaştığı bölge, Bhopal merkez olmak üzere Orta Hindistan'dır. Karbon-14 yöntemiyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) yapılan tarihlendirmede en erken örnek MÖ 5500'lere aittir. MÖ 3000-2500 arasında Hindistan'da Asya'nın önemli kültürlerinden birinin yaşamış olduğu anlaşılmıştır. Güneydoğu Asya'da yaşamakta olan Mon-Khmerler'in (Monlar) akrabalarından bir grup doğudan, Dravidler batıdan İndus Vadisi'ne gelip yerleşmişler ve zaman içinde yerli halkla kaynaşarak Hindistan'ın ilk halkını oluşturmuşlardır. Bulgulardan yazısı, düzenli kentleri, tuğla evleri ve kanalizasyon sistemi bulunan bu uygarlığın MEZOPOTAMYA'daki Ur ve Susa kültürleriyle çağdaş, gelişmiş bir uygarlık olduğu anlaşılmaktadır. Arkeologlar bu yörede Sümerler'in etkisiyle yerleşik düzene geçildiğini ileri sürmektedir. Sümer yerleşmelerinde Hint uygarlığına ait parçalar çıkması, iki ülke arasında ilişki bulunduğunu kanıtlamıştır. Konutlarda kullanılan tuğla türleri de birbirine çok benzer. Sümerler'den daha gelişmiş olan kanalizasyon sistemi ROMA mimarlığıyla karşılaştırılabilecek durumdadır. İndus Vadisi'ndeki uygarlığın en önemli merkezleri Mohenco-daro (Ölüm Kenti) ve Harappa'dır. Hint uygarlığıyla ilgili yeni ipuçları kazandıran bu merkezlerde çok az kalıntı vardır. Kent merkezlerinde birer kalesi bulunan Harappa ve Mohenco-daro kerpiç bir surla çevrilidir. Kazılarda çıkanlar arasında en ilginci *Büyük Havuz* kalıntısıdır. İki yönden merdivenlerle inilen havuz, yks.72x7x2.50m boyutlarındadır. Tuğla döşeli zemin, sudan yalıtılmıştır. Bu havuzun dinsel amaçlarla kullanıldığı sanılmaktadır. İndus Vadisi'ne ait ilginç bir bulgu da sabuntaşından (STEATİT) mühürlerdir. MÜHÜR'lerde ya bir hayvan (çoğu kez boğa) ya da bir tanrı betimlemesiyle birlikte Sümer yazısı karakterinde bir yazı dizisi yer alır. Bulgular arasında çıkan, hayvanlarla çevrili Yogi kabartmalı İKONA, Hinduizm'de karşılaşılan Tanrı Şiva'nın öncüsü olarak değerlendirilir. MÖ 2400-2000 arasına tarihlendirilen *Dans Eden Köle Kız* adlı tunç heykel, serbest figür çalışmasına başarılı bir örnektir.

Yaklaşık MÖ 1200'ler Hindistan için dönüm noktasıdır. Kuzeybatıdan gelip Hindistan'ın kuzeyine yerleşen Âriler, Dravidler, Mon-Khmerler ve yerli halkla zaman içinde kaynaşarak bir güçbirliği oluşturmuştur. MÖ 800-500 arasında Ganj Vadisi'ne yerleşen Âriler insanlaştırılmış doğa güçlerine tapmış ve dinsel öğretiyi, Veda ilahilerinin bir derlemesi olan *Rigveda* yazması (MÖ 1500-1000) aracılığıyla öğrenmişlerdir. En eski dinsel metin olan 1028 ezgilik *Rigveda*, Brahmancılık, Budacılık ve Hinduizm'e kaynaklık etmiştir. Ezgilerin çoğu Gökyüzü Tanrısı İndra'ya aittir. Asker-Kral İndra gökgürültüsüyle şimşeği yönetir ve beyaz bir file

biner. İndra'dan sonra ikinci önemli tanrı Varuna, gökyüzü ve kozmik düzenin yaratıcısıdır. Güneş Tanrısı Surya, Ateş Tanrısı'ysa Agni'dir. *Rigveda*'ya göre sarhoşluk, yalancılık gibi kötü huylar kozmik düzenin uyumunu sarsıcı niteliklerdir. Veda dini tapınaksız ve rahipsiz bir dindir, ancak tanrılara kurban sunma geleneği bu çoktanrılı dinin gereklerindendir. Veda tanrıları geç tarihlerde betimlenmeye başlamıştır. Veda dini tanrılarıyla ilk kez MS 1.yy'dan kalma bir Buda tapınağında karşılaşılır. Bu yapıda tanrı, bir sütun üstüne oturtulmuş taç biçiminde gözükür.

*Rigveda* yazmasından *Brahmana* ve *Upanishad* yazmaları gelişmiştir (MÖ 9.yy). *Brahmana*, Veda'yla ilgili yorumları içerir; *Upanishad*'sa Hint felsefesinin temel yazmasıdır. Bu dönemde halk, rahipler *(brahman)*, askerler ve yöneticiler *(kshatriya)*, üretici ve tüccarlar *(vaişya)* ve köleler *(şudra)* adıyla dört sosyal gruba ayrılmış, rahipler ve soylu askerler toplumda üstün kişi varsayılmıştır. Dördüncü grubu yerli halk ve Dravidler oluşturur. Bu sınıflandırmayla köleci topluma uygun bir düzenleme getirilmiştir. *Brahmana*'da Ariler, yerli halk ve Dravidler'in tanrılarına karşı görevleri tanımlanmıştır. *Upanishad*, sürekli yeniden doğuş düşüncesini geliştirir. Ruh, kişisel mutsuzluktan ancak kozmik ruhla, yani Brahma'yla özdeşleşerek kurtulabilir. *Upanishad*'a göre somut dünya bir görüntüdür. İnsan Brahma'ya herhangi bir dinsel tören aracılığıyla değil, derin düşünceye dalarak varır. Brahmancılık tek tanrı olarak Brahma'yı tanır. Tüm doğa Brahman adı altında tek güç olarak yaratılmıştır. Brahma'nın erkek görüntüsü Brahm, dişi görüntüsü Maya'dır. Maya'dan bir süt denizi oluştuğuna ve bundan da abıhayat'ın ortaya çıktığına inanılır. Tek güç Brahma insanlara üç ayrı tanrı biçiminde gözükür. Üçlü tanrı grubunun (Trimurti) başında yer alan Brahma, yaratıcı güçtür. Her tanrının teklikle çokluk düşüncesi gereği çeşitli görünüşleri vardır. Brahma çoğu kez dört kollu ve dört başlıdır, yanında müzik tanrıçası Sarasvati yer alır. Vişnu (Hari), Trimurti'nin ikinci üyesidir ve gök kubbeyle güneşin simgesidir. Çoğu kez gök rengi olan maviye boyandığı görülür. Dört eli vardır ve ellerinde fare, deniz kabuğu, lotus ile disk tutar. Balık, kaplumbağa ve cüceyken dev benzeri biçimlere ulaşan bir tanrıdır. Üçüncü tanrıysa Şiva'dır ve öldürücü niteliğiyle tanınır. Dört kolludur, iki elinde yaratma ve temizlik simgesi olan davul ile meşale tutar. Öteki iki kolundan biri yukarı, öbürü aşağıya kıvrılır. Kollardan biri korkusuzluğu, ötekiyse kırıp yıkmayı simgeler. Saçında bir kobra yılanı, bir ay ve tanrılığı simgeleyen bir yaprak bulunabilir. Trimurti dışında animist dinlerden gelen doğa güçleri de İKONOGRAFİ'de yer alır. Bu yüzyıllarda Caynacılık gibi farklı düşünce biçimleri de geliştirilmiştir. Vardhamana Mahavira (MÖ 599-527) önderliğinde gelişen Caynacılık, şiddete karşıdır. Evreni, her biri ayrı ruh taşıyan sayısız küçük parçadan oluşmuş karmaşık bir organizma olarak tanımlar. Bu somut dünyada ruhun kurtuluşu doğruyu söylemeye, hırsızlık yapmamaya, herhangi bir mala sahip olmamaya dayanır.

Budacılık, MÖ yklş.563-483 arasında yaşamış, Gautama klanının Sakya kabilesinden Siddharta Gautama (Buda) tarafından ortaya atılmıştır. Bir süre sonra Hindistan'ın birçok bölgesinde yerini Brahmancılık ve Hinduizm gibi inançlara bırakmışsa da ORTA ASYA, Seylan (b.Sri Lanka), Siyam (b.Tayland), Burma (b.Myanmar), Tibet, ÇİN ve JAPONYA'da uzun bir süre egemen din olarak yaşamıştır. Maurya imparatoru Aşoka zamanında (MÖ 265/273-238/232) Hindistan'da resmî din olmuştur. Hint sanatı Budacılık'la kesintisiz biçimde gelişmeye başlamış, mimarlık, heykel ve resim Budacı inancın etkisiyle biçimlenmiştir. Kral Aşoka, Buda'yla ilgili merkezleri ziyaret etmiş; bu yörelerde Buda adına taşla kaplı toprak yığınlarından oluşan, yarım küre biçiminde, STUPA denen büyük tümülüsler yaptırmış ve misyonerliğe önem verdiğinden, geniş imparatorluk topraklarında Persepolis'teki İRAN sütunlarını anımsatan anı taşları diktirmiştir. Zamanla bu *stupa*'lar gelişerek anıtsal mimarlık örnekleri olmuşlardır (→BUDACI mimarlık ve sanat). İçlerinde en ünlüleri *Bairat* ve *Sançi Stupaları*'dır. Buda'nın yaşamıyla ilgili sahnelerle çeşitli dinsel simgelerin yer aldığı ve çevreleri kazık çitlerle çevrilmiş olan *stupa*'larda, *torana* adıyla anılan dört büyük kapı bulunmaktadır. *Stupa*'lar dışındaki mimarlık yapıtları kaya tapınakları (ÇAİTYA) ve manastırlardır. Kayaya oyulmuş tapınaklar içinde en ünlüsü Karli'dekidir (MÖ 1.yy). *Sangbarama* denen manastırlar kare bir toplantı salonuyla odacıklardan oluşur. Tapınak ve manastırlar FRESK'lerle ve kabartmalarla yoğun biçimde bezenmiştir. MS 1.yy'da Hint sanatında simgecilikten biçimciliğe doğru bir gelişme görülür. Büyük İskender'in (hd. MÖ 336-323) imparatorluğunun siyasal ve ekonomik bakımdan çöküşü, kuzeyde Orta Asya'da yaşayan göçebe grupların güneye, İran, Afganistan ve Kuzey Hindistan'a inmelerine yol açar. Bunun sonucunda bu yörelerde belli oranlarda İran, Hint ve Helenistik öğelerin karışımıyla etnik bir kültür gelişir; Takshaşila çevresinde küçük bir imparatorluk kuran Part Hanedanı'nın (→İRAN) yönetimi sırasındaysa Helenistik kültür ve sanata ilgi yoğunlaşır. Kushan (Kuşan) Hanedanı bu imparatorluğu yok ettikten sonra kısa sürede Aral Gölü'nden Çin'e uzanan büyük bir imparatorluk kurmuş, İran üzerinden geçen ve Çin'den Roma'ya uzanan, altın, ipek ve baharat ticaretinin yapıldığı ticaret yolunu ele geçirince ekonomik bakımdan güçlenmiştir. Sanat eylemi de hızla gelişmiştir. Gandhara ve Mathura yörelerinde gelişen heykel sanatı, bu dönem etnik üslubunun en ilginç ürünüdür. *Stupa*'larda oyulan heykel ve kabartmalarda Roma eyalet üslubuyla Helenistik üslup karışmıştır. İndra heykelleri Zeus'u, Buda heykelleri Apollon'u anımsatır. Ancak klasik YUNAN heykelinde sanatçının eğilimi ideal biçimi yaratmaktır. Hint sanatçısının kaygusu ruhu kavramaktır. Yunan sanatçı görsel olanı yakalamaya çalışır, Hintli'nin yaklaşımıysa kavramlara yöneliktir. Sanatçı, doğayla ilgilenmez; düşünsel simgeleri dile getirir ve tapınak için bir heykel yapmadan önce o tapınağın tanrısına tapınmaya başlar. Yoga yoluyla tanrıyla özdeşleştikten sonra heykelini yontar.

Hint sanatının en önemli dönemi Gupta Hanedanı'nın yönetim yıllarına (MS 320-550) rastlar. Sanatta bu hanedanın etkisi MS 600'e değin sürmüş; dinde, edebiyatta ve matematikte önemli gelişmeler olmuştur. Hindistan'ın ünlü destanları *Ramayana* ve *Mahabbarata* bu hanedan zamanında son biçimini almış, *Abhicnanaşakuntala*'nın (Şakuntala'nın Alameti) yazarı Kalidasa da bu dönemde yaşamıştır. Sosyal ve kültürel uyanış sonucunda sanatta da yenilenme dikkati çeker. TİYATRO'yla ilgili teknik bilgiler içeren *Natya-şastra* adlı kitapta dansta, tiyatroda ve resimde değişik pozisyonların anlamları üzerinde durulur. *Kama-Sutra*'da aşk sanatı anlatılır. *Şilpa Şastra* adlı kitapta mimarlıkla ilgili kurallar belirtilir ve çeşitli sorular tartışılır. Gupta dönemi heykeli klasik etkilerin daha yoğun olduğu Kushan dönemine oranla daha zariftir. Giysi kıvrımları daha belirginleşmiş, heykelin yüzeyinde dalgalanan bir bezeme öğesi olmuştur. Benzer uyum ve incelik resim sanatına da yansır; örneğin

Ajanta mağara resimleri gibi. Hint resmi konu bakımından dinsel resim, günlük konuları içeren lirik resim ve saray çevreleri tarafından geliştirilen aşk ve eğlence konularının ele alındığı Nagara resmi diye üç grupta sınıflandırılır. Bu dönemde Budacı resim ve heykel sanatı gelişmiş, ancak Gupta yöneticileri Brahmancı olduklarından 6.yy'dan sonra gerileme başlamıştır. 12.yy'da Hindistan'daki etkisi yok olan Budacılık, yerini Hıristiyanlık'ın ilk yıllarında gelişmeye başlayan Hinduizm'e bırakmış ve İslam dininin egemen olduğu yöreler dışında tek din olarak Hinduizm günümüze değin yaşamıştır. Hinduizm tektanrılı bir dindir. Brahma, Vişnu, Şiva gibi çeşitli tanrılar varsa da bunlar bir tek tanrının değişik görünüşleri olarak kabul edilir. Köklü geleneksel inançlar Hinduizm'de yaşamayı sürdürür. Hinduizm, bir bakıma, kast sistemiyle halk topluluklarına yukarıdan bakan Veda dini Brahmancılık'ın, bir ölçüye kadar halkçı gözükmeye çalışan Caynacılık ve Budacılık'ın karşısında halka daha fazla yaklaşma çabasındadır. Dinsel boş-inançlar güçlenmiştir. Dünya zevklerini bırakmak, çile doldurmak, fakirizm, ruh göçü, insan gövdesinin bir düş olduğu yolundaki düşünceler Hinduizm'de desteklenmiştir.

Ortaçağ Hint sanatı çeşitli dinsel inançların etkisiyle gelişmiştir. Genel çizgileriyle birbirine benzemekle birlikte ikonografide ve ayrıntıda farklar belirir. Aynı sit alanı içinde Budacılık, Caynacılık ve Brahmancılık için yapılmış kaya mezar ve tapınakları yan yana yer alır. Örneğin, Ajanta ve Ellora mağara tapınakları bu nitelikte merkezlerdir. Ellora'da ykş.30m yüksekликte kayaya oyularak biçimlendirilmiş *Kailasanatha* ve *İndra Tapınakları*, mimarlıkla bezemenin birlikteliğini gösteren ilginç örneklerdendir. Buddh Gaya'daki *Mahabodhi Tapınağı*'nın yüksek bir kaide üstünde dört yöne bakan dört yüzeyli piramidal bir kule biçiminde anıtsal bir görünümü vardır. *Durga Tapınağı* (320-600) dikdörtgen planlı, alçak tavanlı ve revaklı giriş bölümüyle kutsal oda *(cella)* ve tanrının yaşadığı bir kuleden oluşur. Erken Hindu tapınağı olan bu yapı grubu Hindu mimarlığının ilkel biçimini oluşturur. 8.yy'da kulenin önemi giderek artmış ve klasik biçimini almaya başlamıştır. Piramidal gövdenin kenarları içe doğru kıvrılır. Tepesinde mantara benzer bir başlık bölümü ve onun da üstünde tunçtan bir tanrı simgesi yer alır. Kulenin yüzeyi hem yatay hem de düşey bantlar halinde biçimlenmiştir. 11.yy'da Bhubanesvar'da *Lingaraca Tapınağı*'nda olduğu gibi kule, kozmosu simgeleyen egemen bir kütledir. Tanrı Surya'ya ithaf edilmiş, Katak yakınında Konarak'taki *Siyah Pagoda* (1238-64) araba biçiminde tasarlanmıştır. On iki tekerlek ve yedi at kabartmasıyla kumtaşından yapılmış olan tapınak, fildişi tekniğiyle (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) biçimlenmiştir. ARŞİTRAV'ı dövme demirdendir. Büyük avlu çevresinde dans etmek için bir salon (Nata Mandu), yemek ve toplanmak için bir ikinci salon (Boga Mandu) bulunmaktadır. Güney Hindistan'da Hint mimarlığının "Dravid üslubu" adı altında toplanan en seçkin örnekleriyle karşılaşılır. Tapınak mimarisinde, Behu ve Halebid'de (12.yy) görüldüğü gibi, Güney Hindistan'a özgü örnekler yıldız planlı tapınaklardır. 17.yy'da Madına ve öteki Caynacı hacıların kutsal yerlerinde kutsal odalar, pavyonlar, özel daireler, havuzlar ve pazar yerleriyle büyük kuleler, ayrıca *gopura* denen dev boyutlu kapılar ve geniş bir alana yayılmış yapı topluluklarıyla karşılaşılır. Dinsel yapılar dışında *Gwalior* ve *Kumba Bana* gibi saraylar günümüze değin gelmiştir. Konut örnekleri fresk ve duvar kabartmalarından çıkartılmaktadır.

11.yy'dan başlayarak Kuzey Hindistan'dan yayılan İslam egemenliği, ülkenin 1858'de İngiliz sömürgesi olmasına değin sürmüştür. Arap, Türk ve Moğol sülaleleri döneminde İSLAM mimarlığının etkisiyle Hint mimarlığı yeni bir kişilik kazanmış; Lahor, Delhi ve Agra'da birçok görkemli saray, cami, türbe ve geniş bahçeler yaptırılmıştır. Sütun ve ayak gibi tek taşıyıcılarla çok sayıda birime bölünen iç mekânlarda yer yer kubbeyle örtülü biçimler dikkati çeker. Mimari bezemede mermer işçiliği titiz çalışma ve desen zenginliği gösterir. İslam döneminden kalan en önemli yapı Cihan Şah'ın, karısı Mümtaz Mahal için Agra yakınında yaptırdığı *Tac Mahal*'dir (1630-48). Düzenlenmiş bir çevre içinde köşeleri ince uzun minarelerle belirlenen kare planlı kaidenin merkezinde kubbeyle örtülü beyaz mermer bir yapı yer alır. *Tac Mahal*'in yapımı için Cihan Şah'ın OSMANLI sultanından mimarlar istediği, bunun üzerine Mimar SİNAN'ın öğrencilerinden Mimar Mehmed ve Mimar Yusuf'un Hindistan'a gönderildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Gene bu dönemde hükümdarların desteğiyle kurulan kütüphaneler özgün bir üslupla betimlenmiş çok sayıda el yazmasıyla doldurulmuştur. PORSELEN yerine altın, gümüş ve tunç kapların üretimi METAL İŞÇİLİĞİ'ni geliştirmiştir. Bu işçiliğin önemli merkezleri Keşmir, Pencap ve Tancor'dur. KAKMA, fildişi ve AHŞAP oymanın yanı sıra DOKUMA sanatlarında da değerli ürünler verilmiştir.

1858'de Hindistan, İngiliz yönetimine geçince mimarlıkta ve öteki sanat dallarında Batı Avrupa üslupları etkin olmuştur. Günümüzdeyse ulusalcılık eylemleriyle sanatta yeniden canlanma görülür. Özellikle Hint resim sanatı 20.yy içinde önemli bir yer kazanmıştır.

0155, 0286, 0316, 0432, 0631, 0632, 0633, 1294, 1423, 1443, 1473, 1634, 2002, 2402, 2799, 2809, 2810, 2811, 2954, 3074, 3557, 3673. *A.Ödekan*

**HİNTERLANT** (Alm.*Hinterland*'dan)
İng.*hinterland*, Fr.*arrière-pays*.
Bir kentin, limanın ya da bölgenin, ekonomik ve toplumsal etkileşim odağında bulunduğu bölge.

HİPER-GERÇEKÇİLİK *(Hyper-Realism)* → **FOTO-GERÇEKÇİLİK**

HİPERTİRON = **HYPERTHYRİON**

HİPETRAL = **HYPETHRAL**

**HİPODROM** (Gr.*hippos*: at, *dromos*: koşu, yarış'tan *hippodromos*)
Antik YUNAN mimarlığında, at ve araba yarışlarının gerçekleştirildiği yapı. "U" biçimli planıyla STADİON'a benzeyen hipodrom, aynı zamanda Roma CIRCUS'unun öncü tipidir. Bir kısa yanı yuvarlatılmış olan yarış pistinin (arena) gerek bu bölümünde *(spherdone)*, gerek iki uzun yanında seyirci oturma sıraları yükselir. Genellikle uzun kenarlardan biri bir yamaca yaslanırken, öbürü yapay bir toprak yığınına oturtulmuştur. Aynı anda 10 arabanın yarışabildiği hipodromun yarış pistini, kimi zaman üzerinde heykel ve anıtlar da bulunabilen bir set *(spina)* ikiye ayırır; yarışçılar *spina*'nın çevresinde dolanırlardı. Günümüze az sayıda örneği kalan bu antik yapı tipinin en önemlisi İstanbul'daki *Hipodrom*'dur. Yapımına Septimius Severus döneminde (193-211) başlanan yapı, Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminde (324-337) tamamlanmıştır. 1204-61'de kentteki Latin İstilası sırasında hemen hemen tümüyle tahrip edilen yapının *spina*'sı üstüne *Dikilitaş*, *Örme Sütun* ve *Burmalı Sütun* gibi anıtlar dikilmiştir. I.Theodosius

döneminde (379-395) imparatorun yaşamına ilişkin kabartmalarla bezeli 6m yüksekliktе mermer bir kaideye yerleştirilen pembe granit *Dikilitaş* (b.30m yüksekliğinde), Mısır firavunu III.Tutmosis'in (hd.MÖ 1504-1450) *Karnak Tapınağı* önüne diktirdiği anıttır (→DİKİLİTAŞ). Yüksekliği 32m olan *Örme Sütun*'un 10.yy'ın ilk yarısında yapılmış tunç kaplamaları, 1204'teki Latin İstilası sırasında sökülmüştür. *Yılanlı Sütun* da denen ve Büyük Konstantinos döneminde BİZANS'a getirilen *Burmalı Sütun*, Yunanlar'ın MÖ 479'daki Plataia zaferinin anısına Delphoi'da *Apollon Tapınağı* önüne diktikleri ve birbirine sarılmış üç yılandan oluşan anıttır. Ayrıca gene Latin İstilası'yla Venedik'e götürülen ve Antik Çağ yapıtı olan altın yaldızlı, tunçtan dört at heykeli de (→QUADRİGA; b.*San Marco Kilisesi* cephesinde) *Hipodrom*'da yer alıyordu. 1453'te Fatih Sultan Mehmed İstanbul'u aldığında yapı çoktan harap olmuştu. OSMANLI döneminde "Atmeydanı" adını alan *Hipodrom*'da büyük şenlikler, düğünler, spor yarışmaları, at ve cirit oyunları gerçekleştirilmiştir. 16.yy'da *sphendone* üstündeki galeri sütunları sökülerek *Süleymaniye Camisi*'nin (1557) yapımında kullanılmıştır. 1609-20 arasında yapılan *Sultan Ahmed Külliyesi* de yapının bir bölümünü tümüyle kaplamıştır. Osmanlı'nın geç döneminde ayaklanmalara sahne olan Atmeydanı'nda 1901'de Alman imparatoru II.Wilhelm, II.Abdülhamid (hd.1876-1909) için *Alman Çeşmesi*'ni yaptırmıştır. Günümüzde park halinde korunan meydan, Sultanahmet Meydanı adıyla anılmaktadır.
1750.

**HİPOJE** (Gr.*(h)ùpogaios:* yeraltı'ndan)
Lat.*hypogeum.*
Yeraltına oyulmuş mezar odası. Eskiçağda özellikle Akdeniz uygarlıklarında kullanılmış bir MEZAR tipidir. Tek odadan ya da yan yana birkaç odadan oluşan örnekleri vardır. Etruria'da (İt.) önceleri dörtgen ya da yuvarlak planlı basit hipojeler, MÖ 400'lerden sonra da genellikle tek odalılar yapılmış; daha sonra Helenistik Dönem'de (→YUNAN), özellikle Kuzey Etruria'da kubbeli mezar odaları ortaya çıkmıştır (→ETRÜSK, Mimarlık). Hipojede ölüler, duvar önlerindeki sekilere ya da nişlere yatırılmış, bazan da Fenikeliler'in (→FENİKE) yaptığı gibi hipojeye LAHİT içinde yerleştirilmiştir. Hipojelere, Byblos'taki (Lübnan) örneklerde görüldüğü gibi bir kuyuyla ya da Ras Şamra'dakilerde (e.Ugarit, Suriye) olduğu gibi merdivenle girilir. Bazı hipojelerin duvarları resim ya da yazılarla bezelidir; örneğin, İZNİK'te BİZANS dönemine ait bir hipojenin duvarları oldukça zengin FRESK'lerle kaplıdır. İlginç örnekler arasında Mısır'ın Teb kentinde Yeni Krallık döneminin (MÖ 1580-1085) pek çok firavununun gömülü olduğu Krallar Vadisi'nde (Biban-ül-Mülük) bulunanlar sayılabilir (→MISIR). Mısır'da hipoje, yeraltı tapınakları için de kullanılmıştır.
*M.Orhon*

HİPOKAUST = **HYPOCAUST**

HİPOSTİL = **HYPOSTYLOS**

**HİPPODAMOS** (ykş.MÖ 500, Miletos? ykş.MÖ 440, Thourioi, İt.)
Antik Çağ kent plancı ve kuramcısı.
KENT PLANLAMA'da geliştirdiği ızgara sistemiyle tanınır.

Yaklaşık MÖ 500'de Batı Anadolu'da Miletos'ta doğduğu kesin olmakla birlikte Hippodamos, kimi antik kaynaklarda Samoslu ya da Thourioi'lu olarak tanımlanır. Bu kentlerde çalışıp yaşadığı için Samos ve Thourioililar onu yurttaşları saymışlardır. Yaşamı hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Hippodamos'un çok gezdiği ve hem Atina'nın limanı Pire'de (a.Piraeus) kendi adıyla anılan *Agora* yakınlarında bir evde, hem de İtalya'da Thourioi'da yaşadığı bilinmektedir. Adı bilinen ilk kent plancı sayılan Hippodamos, kendinden önce de var olan ve "ızgara" ya da "dama tahtası" adı verilen plan tipini geliştirerek uygulamıştır. Daha sonra Hippodamos'un adıyla anılan bu kent şeması, dikine kesişen caddelerle bunlar arasında kalan eşit büyüklükteki dikdörtgen ya da kare yapı adalarından (*insulae*) oluşur. Hippodamos, yaşamı süresince yeni kurulan ya da yeniden düzenlenen kentlerde ızgara plan şemasına göre çalışmış olduğu için, bu plan tipini onun bulduğu düşünülmüş ve kendisi, kent planlamanın babası olarak nitelenmiştir. Oysa kazılar Hippodamos'tan en az yüzyıl önce YUNAN kentlerinde, örneğin Batı Anadolu'da Bayraklı'da (→İZMİR) ve Yunanistan'da Elea'da olduğu gibi, bu plan şemasının uygulandığını göstermektedir. Ayrıca bu şemaya MISIR'da Nil Vadisi'ndeki kentlerin yanı sıra MEZOPOTAMYA'da Ninive ve Babil'de de rastlanmaktadır. Dolayısıyla Hippodamos, ızgara şemayı bulan kişi değil, çeşitli yeniliklerle geliştirip Yunanistan ve İtalya'daki kentlerde uygulayarak yayılmasını sağlayan kişi olmuştur.

Hippodamos'un kentlerinde öteki caddelerden daha geniş ve genellikle kent merkezinde kesişen iki ana cadde bulunmaktaydı. AGORA'nın kent içindeki işlevini geliştiren bu yeni "kent merkezi" kavramının daha sonra ROMA kentlerini ve CASTRUM'larını da belirlediği düşünülebilir. Hippodamos'un bilinen ilk çalışması, MÖ 494'teki PERS istilasından sonra, MÖ 479'da MİLETOS'un yeniden kurulmasında görev alarak giriştiği etkinliklerdir. Antik Çağ'da bir liman kenti olan Miletos'ta MÖ 6.yy'ın ikinci yarısından beri gelişen ızgara plan şeması, bu yeni düzenlemede de temel alınmış ve Geç Antik Çağ'a değin geçerliliğini korumuştur. Hippodamos MÖ 449'da, Pers savaşlarının bitiminden sonra Atinalı yönetici Themistokles'in çağrısıyla Atina'ya gitmiş ve Pire limanının yeniden inşasında görev alarak ızgara şemanın uygulanmasını sağlamıştır. Konstantinopolis (→İSTANBUL) patriği Photios, *Bibliotheke* adlı yapıtında Hippodamos'u "Miletoslu Hippodamos, Piraeus'u ve kentin caddelerini kuran mimar" olarak niteler. Pire de Miletos gibi bir yarımada üzerinde kurulmuştur ve daha sonra liman olmuş biri büyük, öteki küçük iki koya sahiptir. Limanların çevresinde ve arasında dinsel, askeri ve ticari yapılar bulunmaktaydı. Hippodamos, daha sonra Güney İtalya'ya gitmiş ve MÖ 443'te Sibaris'in ardılı olarak gene ızgara planda kurulan Yunan kolonisi Thourioi kentinde çalışmış, bir süre sonra da, Pythagorasçı okula yakınlığı nedeniyle bu kente yerleşip ölene dek kalmıştır. Yunan yazar Atinalı Diodoros (MÖ 4.yy), Thourioi'da aynı yöndeki üç ana caddenin öteki yönde dört ana caddeyle kesiştiğinden söz eder. Kentlerin ızgara plan şemasına göre düzenlenmesi ilkesi, Hippodamos'tan sonra daha da yaygınlaşmıştır. Örneğin, Batı Anadolu'da PRİENE, Makedonya'da Olynthos, Mısır'da Aleksandria (İskenderiye), İtalya'da Lokri (Locri) ve Rodos Adası'nda Rodos, bu tür kentlerin en tanınmışlarıdır.

Kent yönetimi ve ideal devlet üzerine, bugün kayıp olan bir kitap yazdığı da bilinen Hippodamos'u kent planlama sanatının bulucusu olarak tanımlayan Yunan filozof Aristoteles, *Politika (Politika*, 1944, 1975) adlı yapıtında Hippodamos'un düşünceleri hakkında bilgi vermektedir. Ona göre Hippo-

damos devlet adamı olmamasına karşın, iyi bir devletin nasıl olacağını anlatan ilk kişidir. Aristoteles'in aktardığına göre Hippodamos'un ideal toplumu, zanaatçılar, askerler ve çiftçiler olmak üzere üç gruba ayrılmış 10 bin kişiden oluşur. Kent toprakları da kutsal, kamuya ait ve özel olmak üzere üçe bölünmüştür. Kutsal bölüm, tanrılara rahatça tapınılmasını sağlayabilmek üzere merkezden uzaktadır. Kamusal bölüm savunmaya, özel bölümse çiftçilere ayrılmıştır. Bu üçlü sınıflama kanunlara da yansıtılmış ve davalar saldırı, tahrip ve cinayet olmak üzere üç grupta belirlenmiştir.

3515, 3623. *Ş.Anadol*

**HİRAGUŞİ DENÇU** (1872, Okayama - 1979, Tokyo)
Japon heykelci.
20.yy'da JAPONYA'da geleneksel ahşap oyma yöntemini koruyan sanatçılardandır.

Takutaro olarak da bilinen sanatçı ilk sanat eğitimini Osaka'da ahşap bebekler yontan bir ustadan almış, daha sonra Nara'da eski Buda heykelleri üzerine incelemelerde bulunmuştur. 1898'de gittiği Tokyo'da Batı gerçekçiliğiyle geleneksel BUDACI heykel anlayışını birleştiren TAKAMURA KOUN'un öğrencisi olmuş, daha sonra Japon Güzel Sanatlar Akademisi'de *(Nippon Bicutsuin)* ders vermiştir. 1899'da Japon Sanat Derneği'nin sergilerine katılmaya başlayan Hiraguşi, 1907'de OKAKURA KAKUZO'nun desteğiyle Japon Heykel Derneği'ni kurmuştur. Daha sonra 1937'de İmparatorluk Sanat Akademisi'ne seçilmiş, 1944-52 arasında da Tokyo Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi'nde ahşap heykel üzerine dersler vermiştir. Hiraguşi, Nara dönemine (710-784) özgü *tempyo* üslubuyla (ahşap iskeletin verniklenmiş kumaşla kaplanması) Tokugava (Edo) dönemi (1600-1868) sonrasının küçük ahşap portre geleneğini birleştirmiştir. Sanatçı *Rub Göçü* (1920) ve *Goura'da Balıkçı* (1930) gibi heykellerinin yanı sıra Kabuki tiyatrosu oyuncularından IV.Onoe Kikugoro'nun gerçek insan boyutlarında yaptığı *Kagamicişi* adlı dizi heykelleriyle de tanınır. 1962'de Kültürel Liyakat Nişanı'yla *(Bunka Kunşo)* ödüllendirilen Hiraguşi, 1971'de Tokyo'daki evini modern Japon heykelinin sergilenmesi için müzeye dönüştürülmek üzere devlete bırakmış; 1972'de de 100.doğum günü anısına genç heykelciler için Hiraguşi Dençu Ödülü'nü oluşturmuştur.

*Z.Rona*

**HİRFET** (Ar.)
Kunduracılık, marangozluk, dokumacılık, demircilik vb gibi GÜZEL SANATLAR'ın dışında kalan ZANAAT'lar için kullanılan terim.

**HİROŞİGE** (1797, Edo-1858, Edo)
Japon ressam.
HOKUSAİ'yle birlikte JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) UKİYO-E akımının son çok renkli baskı (NİŞİKİ-E) ustalarından biridir. Bu alanda çalışmış öteki sanatçılara oranla doğayı, Japonlar'a özgü içgüdüsel yaklaşımla daha şiirsel bir biçimde ele almıştır.

Tam adı Ando Hiroşige, asıl adı Ando Tokutaro, sanatçı adları da İçiyusai Hiroşige ve Utagava Hiroşige olan sanatçı küçük yaşta çizim yapmaya başlamıştır. İlk sanat eğitimini KANO OKULU sanatçılarından Okacima Rinsai'nin yanında yapmış ve bir yandan kompozisyon ilkelerini öğrenirken bir yandan da fırça tekniğini geliştirmiştir. Ayrıca bir süre ders aldığı Çinli O-oka Umpo'dan da (1765-1848) fırçasını daha serbest ve akıcı kullanmayı ve atmosferin etkilerini öğrenmiştir. NAGASAKİ OKULU sanatçıları aracılığıyla Japonya'ya ulaşan Hollanda OYMABASKI'larından da etkilenen Hiroşige, 15 yaşına geldiğinde Ukiyo-e akımını izlemeye karar vermiş ve dönemin en önemli baskı ustalarından, Utagava okulunun kurucusu Utagava Toyokuni'nin (1769-1825) atölyesine başvurmuş, ancak yer olmadığından bu ailenin bir başka üyesi olan Utagava Toyohiro'nun (1774-1829) öğrencisi olmuştur. 1812'de bu atölyeden mezun olduğunda, okulla ilgisini belirtmek için sanatçıya Utagava Hiroşige adı verilmiştir. Önceleri kitap resimleri yapan Hiroşige, 1815-25 arasında da kadın resimlerini içeren baskılar üretmiş, ykş.1832'den sonraysa kendi okulunu kurarak çiçek, kuş ve özellikle ün kazandığı MANZARA resimleri üzerine yoğunlaşmıştır. 1832'de Tokaido yoluyla (Doğu Denizi Karayolu) Edo'dan (b.Tokyo) Kyoto'ya giden sanatçı, bu gezi sırasında çok sayıda taslak yapmış ve bunları 1853'te basılan ünlü yapıtı *Tokaido'da 53 Durak*'ta (Tokyo Ulusal Müz.) kullanmıştır. Ahşap kalıplar kullanarak renkli olarak gerçekleştirdiği bu yapıtta, doğum yeri olan bu bölgeleri şiirsel bir gözlemle, ayışığı, yağmur, kar gibi değişik atmosferlerde resimlemiştir. Bu tür atmosferleri vermekte çok usta olan Hiroşige, aynı zamanda ışık ve renk konusunda da özellikle duyarlı davranmıştır. Ancak bazı renklerde kullandığı Avrupa boyaları, erken dönem ustaların yumuşak tonlarıyla karşılaştırıldığında oldukça kaba izlenimi vermektedir.

Hiroşige ve Hokusai belli bir yeri tanımlamayan düşsel görünümlerden oluşan, gerek ÇİN, gerek Japon manzara resmi geleneğini kırarak doğadan çalışan ilk Japon ressamlardır. Hokusai'nin manzara dizilerinden büyük oranda etkilenmiş olan Hiroşige'nin bu alandaki yapıtları, Hokusai'ninkilerden daha az dramatik olmasına karşın dinlendiricidirler ve düşünsel bir atmosfer sunarlar. Sanat yaşamları son derece üretken olan her iki sanatçı da çok gezmiş, doğaya ve insanın doğayı yorumlamadaki rolüne ilgi duymuş birer büyük kompozisyon ve renk ustasıdır. Ancak yapılarındaki farklılıklardan ötürü gerek yaşam biçimleri, gerek üslupları birbirinden oldukça ayrıdır. Hokusai'nin yalnız ve içe kapanık kişiliği, sanatını sürekli olgunlaştırma çabası ve bunu kendine eziyet edecek denli yoğunlaştırma eğilimi resimlerine de yansımış, doğayı dramatize ederek olağanüstü güçlü tasarımlar yaratmasına neden olmuştur. Öte yandan Hiroşige daha yerleşik, sakin ve neşeli bir yaşam sürmüş, yapısındaki yumuşaklıkla Japonya'nın güzelliklerine duyduğu derin hayranlık birleşince duygusal, alçakgönüllü ve lirik manzaralar ortaya çıkmıştır.

0141. *U.Tükel*

**HİSAR** (Ar.*basr*: kuşatma'dan)
Taştan yapılmış, yüksek duvarlı küçük KALE.

HİSARPEÇE (Ar.*bisar*, Tr.peçe'den) = **BARBAKAN** (1)

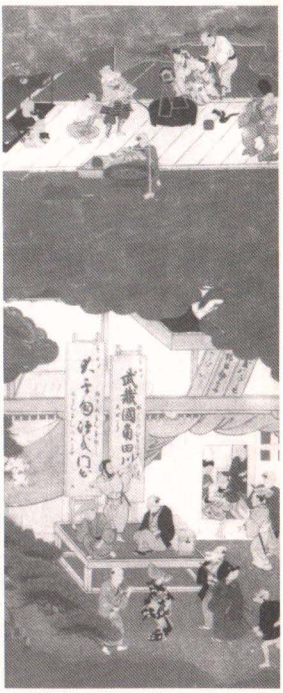
HİSTORİSİZM = **TARİHSELCİLİK**

**HİŞİKAVA MORONOBU** (ykş.1618, Yasuda-1694, Edo)
Japon ressam.
Kiçibe olarak da bilinir. JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) AĞAÇ BASKI tekniğinin öncülüğünü yapan ve bu tekniği geliştiren UKİYO-E akımının kurucularından Hişikava, baskı tekniğiyle ilkel resim geleneğini biraraya getirme çabası içinde olmuştur.

Önce babasıyla desen çalışmaları yapmış, ardından kumaş ve dokuma desenleri üretmiştir. Yapıtlarında genellikle şenlikleri, esnaf ve zanaatçıların



HİROŞİGE, *Tokaido'da 53 Durak*, 1853, renkli ağaç baskı.



HİŞİKAVA MORONOBU, *Erken Dönem Edo'sunda Eğlenceli Yaşam*, altı parçalı panodan ayrıntı.

uğraşlarıyla günlük yaşamı betimleyen sanatçı, Edo'nun (b.Tokyo) bir eğlence merkezi olan Yoşivara'dan da görüntüler işlemiştir. *Erken Dönem Edo'sunda Eğlenceli Yaşam* (Güzel Sanatlar Müz., Boston) adlı altı parçalı panoyla yayımladığı 130 dolayındaki resimli kitap, Yoşivara görüntülerini içerir. Aslında, sanatçının baskıları teknik açıdan yenilikçi sayılmaz. Tümüyle renksiz olarak ve SUMİ-ZURİ-E diye de anılan siyah-beyaz mürekkepli baskı tekniğiyle gerçekleştirilmiş bu yapıtlar, göz alıcı figürler içerir. Çok sınırlı araçlarla çalışmış olmasına karşın Hişikava'nın desenleri, özgürce uygulanışları, doku ve renk etkileriyle hemen göze çarpar. *Hizmetçili Âşıklar* (Sanatlar Ak., Honolulu), sanatçının çizgi ve desen konusundaki yeteneğini ortaya koyan bir örnektir. 1650'lerin sonuna doğru, ağaç baskı tekniğiyle kitap bezemeleri yapan Hişikava, aynı zamanda tek yaprak baskıya yönelmiş ilk baskı ustalarındandır.

2352. *U.Tükel*

**HİTİT mimarlığı ve sanatı**

Hint-Avrupa dillerinden günümüzde ölüdil sayılanlardan birini konuşan, yeri kesinlikle saptanamayan, ancak Avrasya stepleri olduğu düşünülen anayurtlarından çıkarak, MÖ 2.binyılın başlarında Anadolu'ya göç eden ve uzun bir süredir buranın maddi kültürünü benimseyerek yerel toplum içinde sosyal ve ekonomik güçlerini artırdıktan sonra, MÖ 1650'lerde bir devlet kuran ve MÖ 1200 dolaylarındaki yıkılışına değin, Önasya'nın büyükleri olan MISIR ve ASUR'a eş sayılan bir güç yaratan kavme "Hititler" adı verilmektedir (→HATTİ).

Anadolu'nun, tarihöncesinden (→PREHİSTORYA) yazılı belgelerin bulunduğu tarihsel çağlara geçişini MÖ 19. ve 18.yy'larda ülkenin çeşitli yerlerinde pazar yerleri ve menzil istasyonları kurarak, kendi kentlerinin bulunduğu Kuzey Mezopotamya'yla Anadolu arasında ekonomik ilişkiler geliştiren Asurlu tüccarlar sağlamıştır. Onların kurdukları merkezlerden en büyüğü olan, Kayseri yakınındaki KÜLTEPE'de (Kaneš) yapılan kazılarda ele geçen belgelerden, Hint-Avrupa kökenlilerin, o dönemde bile Asurlu tüccarların diline ticaretle ilgili bazı özel terimler ödünç verecek denli etkin bir toplum oluşturdukları anlaşılmaktadır. Gene aynı yerde ortaya çıkarılan ve bir yerel kraldan ötekine gönderilmiş olan bir mektuptan, Anadolu'nun küçük devletçiklere bölünmüş olduğu öğrenilmektedir. Bunlardan bazılarının kraliçelerinin, bu arada Kaneš kralının da Hint-Avrupalı karakterde adlar taşıması, Hititler ya da onlarla aynı soydan olanların, merkezî bir devlet kurulmazdan önce o dönemin gevşek siyasal dokusu içinde de söz sahibi olduklarını kanıtlamaktadır. Hitit Devleti'nin ilk kralı sayılan Hattuşili de, bunlardan biri olan Kaneš kralı Kuşşaralı Anitta'nın soyundandır. Anlaşıldığına göre, bir yerel kral askeri gücünü artırarak öteki kentleri egemenlik alanına katmış, böylece devlet olma yoluna girilmiştir.

MÖ 1650 dolaylarında Hattuşili'yle başlayan ve Eski Devlet Dönemi denen kuruluş evresinde, devletin toprakları genişlemiş; bu genişleme kuzeyde Karadeniz, güneyde Akdeniz kıyılarına dayanmış, "asıl Hatti ülkesi" sayılan Kızılırmak'ın yayı içindeki bölgeden dışarılara taşılarak, ülkenin ekonomik çıkarlarının gösterdiği doğrultuda, o dönemin zengin devletlerinin bulunduğu Kuzey Suriye ve MEZOPOTAMYA'ya yöneltilen yayılmacı bir politika izlenmiş ve BABİL'e kadar varan başarılı askeri seferler düzenlenmiştir. Ancak bu genişleme, içte yeterince güçlenmeden yapıldığından, uzun süre bir yönetim kargaşasına neden olmuş, bu sürenin sonunda, MÖ 1400 dolaylarında Büyük İmparatorluk Dönemi adı verilen ve yklş.MÖ 1200'deki, siyasal ve ekonomik etkenler yanında, deniz kavimlerinin yarattığı bir göç dalgasının çarpmasıyla meydana gelen yıkılışa değin süren ikinci bir dönem başlamıştır. Bu dönemin yükseliş evresinde toprak genişlemesi, Eski Devlet zamanındaki gibi kısa süreli işgaller biçiminde değil, etkili ve kalıcı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu süreklilik, yaratılan vasal krallıklar, yapılan devletlerarası antlaşmalar ve hatta politik evlenmeler aracılığıyla merkeze bağlı duruma sokulan devletler yardımıyla, özellikle Kuzey Suriye'de, sağlanmıştır. Bu nedenle, aynı bölge üzerinde emelleri bulunan Mısır'la sürekli bir çıkar çatışması doğmuş; iki devlet arasındaki ünlü Kadeş Savaşı (MÖ 1285) ve daha sonraki Kadeş Antlaşması (MÖ 1270) bundan kaynaklanmıştır. Hatti ülkesiyle Asur arasında bir tampon bölge oluşturan, Asya kökenli Hurri halkının yaşadığı Güneydoğu Anadolu'daki Mitanni Devleti'nin Hititler'ce yıkılması sonucunda, Asur etki alanıyla doğrudan bir ilişki oluşmuş, ancak iki devlet arasındaki çıkar çatışması bir savaşa dönüşmemiştir. Hitit Devleti siyasal ve askeri yetkesini Anadolu'nun her yöresine kabul ettirememiş, Orta ve Doğu Karadeniz kıyıları, Doğu Anadolu'nun bir bölümü, Batı ve Güney Anadolu hiçbir zaman tümüyle kesin bir Hitit egemenliğine girmemiştir. Anadolu coğrafyası, yarımadanın her yönünü birbirine kolayca bağlayan bir ulaşım ağının gelişmesine uygun değildir. Bu bakımdan, kıyılara koşut uzanan sıradağlar, sarp dağların düğümlendiği yöreler ya da birbirinden soyutlanmış vadiler, merkezî yetkeyi kabul etmek istemeyen toplumların sığınağı ve direnme noktalarını oluşturmuştur. Zaten heterojen bir etnik yapıya sahip olan Hititler dönemi Anadolu'sunda egemenliğin her bölgeye yayılmamasına koşulların da etken olduğu söylenebilir.

Anadolu'da yaşayan toplumlardan Güneydoğu'daki Hurriler, Orta ve Doğu Karadeniz kıyılarına yerleşmiş Gaşgalar ve Doğu Anadolu'nun bir bölümünü içine alan Azzi-Hayaşa ülkesinin insanları Hint-Avrupalı bir dil konuşmuyorlardı. Buna karşılık, Kuzeybatı Anadolu kesimindeki Palalar, batı ve güneydeki Luviler, Hititler'le dil ve soy bakımından yakın akrabaydılar. Hitit kültürünün oluşmasında, bu yapının neden olduğu toplumlararası bir etkileşmenin rolü büyüktür. Ayrıca, Anadolu'nun yerel halkı sayılan Hattiler'in ve Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nin kültür mirasının da Hitit uygarlığının biçimlenmesine etkileri olmuştur; Kuzey Suriye aracılığıyla gelen bazı Mısır örgelerinin bile Hitit sanatına alındığı görülmektedir. Gerçekten de Hitit sanatı, Hititler'in bütün bu etkileri kendilerine has öğelerle bağdaştırarak yarattıkları özgün bir bireşimdir. Bu bireşimin öğelerinden Mısır, Mezopotamya, Suriye gibi belirgin olanların dışında kalan, Hint-Avrupalı olsun ya da olmasın, Anadolulu kültürlerin katkı paylarını kesinlikle saptamak olanaksızdır. Bu sanatın gelişimini, Hitit siyasal tarihinin bölümlenmesine uyarak, ancak yukarıda sözü edilen yönetim kargaşası dönemini kapsayan çok tartışmalı Orta Hitit evresi dikkate alınmaksızın, Eski Devlet (MÖ 1650-1400 dol.) ve Büyük İmparatorluk (MÖ 1400-1200) olmak üzere iki zaman kesiti içinde incelemek gerekmektedir.

***Eski Hitit Dönemi:***

Hitit başkenti olan Hattuşa'da (BOĞAZKÖY) bu döneme ait mimarlık kalıntısı yoktur. Buna neden, Büyük İmparatorluk Dönemi'nde kentin hemen tümüyle yenilenmiş olmasıdır. Kazılarda ortaya çıkarılan iki kabartmadan biri üstünde, Hitit sanatına

aslında çok yabancı bir örge olan savaş sahnesi, ötekindeyse tanrılar savaşımı betimi görülebilmektedir. Kabartmaların dış çizgileri gösterilmiş, ama iç ayrıntıları verilmemiştir; bunların boyayla yapılmış olduğu sanılmaktadır. Başka bir yapı öğesi ele geçmediği gibi, Hattuşa dışındaki kazı yerlerinde de Eski Hitit Dönemi'ne ait yapı katları kazılmış değildir. Ancak, Boğazköy'ün 19km kuzeyinde yer alan ESKİYAPAR'da sürdürülen kazıların bu konuda aydınlatıcı ipuçları vereceği düşünülmektedir. Yukarıda sözü edilen kabartmalı parçalar, bu dönem sanatçılarının çok canlı betimler yaratabildiklerini göstermektedir. Bunu, özellikle iki yerde bulunan kabartmalı seramik yapıtlar da doğrulamaktadır. Bunlardan, Kalecik'le Çankırı arasındaki İNANDIK'ta ortaya çıkarılan küçük bir tapınakta ele geçen "kült vazosu" üstünde, boyayla ayrılmış çerçeveler içinde, bir dini bayramın çeşitli evrelerine ait sahneler yer almaktadır. Ankara'nın kuzeyinde Bitik adlı yerde çıkarılmış öteki kabartmalı vazo, bu tür kabartmalı seramiğin en güzel örneklerinden biridir; ancak yalnızca karın ve omuz bölümlerinden parçalar bulunabilmiştir. Vazonun yüzeyi boyayla yapılmış şeritlerle yatay frizlere ayrılmıştır. Bunlardan ortadakinde, bir olasılıkla kayıp parçaların birinde betimlenmiş olması gereken bir ziyafet sahnesinin devamı niteliğinde, yiyecek ve içecek taşıyan erkekler görülmektedir. En üstteki frizde, İnandık vazosunda olduğu gibi gene bir "kutsal evlenme" canlandırılmakta; bir erkek figürü karşısındaki kadının peçesini açmaktadır. Alttaki frizdense, yalnızca insan başları kalmıştır. Gerek üstlerindeki dinsel içerikli sahneler, gerek İnandık'ta ortaya çıkarılan bir tapınak kalıntısı içinde bulunması, kabartmalı bu seramik türünün tapınaklara özgü eşyadan olması gerektiğini düşündürmektedir. Bazı araştırıcılar, kabartmalı seramikte uygulanan tekniğin daha büyük ölçülerde duvar süslemelerinde kullanılmış olabileceğini varsaymaktadırlar. Gerçekten de Kuzey Suriye'deki Alalah (Tel Açana →AMİK OVASI) ve Mari (b.Tel Hariri) saraylarında izlerine rastlanan FRESK'ler ya da kabartmalı STÜKO'lar gibi, bazı önemli yapıların duvarlarının süslendiği düşünülebilirse de, Eski Hitit Dönemi'ne ait pek az sayıdaki yapıda benzeri süslemelere rastlanmıştır.

Kabartmalı seramik üstünde görüldüğü gibi, Hitit sanatında, bir olayın çeşitli sahneleri betimlenerek, "narasyon" denen anlatımcı üsluba yaklaşılmıştır. Bu üslubun başka örneklerine de mühürler üstünde rastlanmaktadır (→MÜHÜR, Hitit). Eski Hitit Dönemi'nin karakteristik mühür biçimi olan "çekiç başlı" mühürlerin, hem alt yüzeylerine hem de kenarlarına işlenmiş bulunan ve tanrılara yapılan kurbanları betimleyen sahnelerde de öyküsel üslup benimsenmiştir. Eski Devlet Dönemi heykelciliğine ait anıtsal örnekler tanınmamaktadır. I.Hattuşili'nin yazılı belgelerde ganimet olarak başkentine taşıdığından söz ettiği, değerli metallerden yapılma heykellerden hiçbiri bulunamamıştır. Ele geçen bazı tunç HEYKELCİK'lerin Eski Hitit Dönemi'ne tarihlenmesi kesin değildir. Bu nedenle, tam plastik heykel olarak, yalnızca Boğazköy ve İnandık'ta bulunmuş, PİŞMİŞ TOPRAK boğa figürleri sayılabilir. Boyları 90cm'ye ulaşan bu figürler, çömlekçilikten çok, heykelcilik ürünleridir. Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nin aslan, antilop, kuş, hatta sümüklüböcek gibi çeşitli hayvan biçimlerinde yapılmış kaplarından türemiş boğa heykelleri ve kabartmalı seramik, kile biçim vermenin, bu dönemin en gelişkin plastik sanat dalı olduğunu kanıtlamaktadır.

***Büyük İmparatorluk Dönemi:***
Bu döneme ait sanat ve mimarlık yapıtları, önceki döneme göre daha çok sayıdaki örnek yardımıyla, daha ayrıntılı olarak bilinmektedir. Hitit yazılı belgelerinde sözü edilen tahta heykeller, dokumacılık ürünleri, fresk ya da renkli stüko biçimde yapılmış duvar resimleri günümüze değin ya gelememiş ya da henüz ele geçmemiştir. Oldukça ileri bir çizim tekniği geliştirildiğini kanıtlayan ve çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) kil TABLET'lerin boş alanlarına çizilerek yapılmış olan bir-iki resim dışında bu sanat dalı da tanınmamaktadır. Hitit mimarlığının askeri, dini ve sivil olmak üzere her alanda nasıl bir gelişmişlik düzeyine ulaştığını, Hitit başkenti Hattuşa'nın bulunduğu bugünkü Boğazköy'de yapılan kazılarda ortaya çıkarılan kalıntılarda görmek olasıdır. Hititler'in gerek kentin savunma sistemi içindeki kaleler gibi yapılanmayı arazinin topografik biçimine uydurmada, gerek yapıların gereksinimine göre, POTERN'lerin yapımında olduğu gibi doğal yapıya müdahale etmede ya da köprü yapımındaki gibi topografyadan kaynaklanan sorunlara mimari çözümler getirmede usta oldukları anlaşılmaktadır.

Heykelcilik yapıtları arasında bu dönemde de tam plastik işlenmiş olanlar, küçük boyutlu heykelciklerdir. Çoğunluğu, bir zincire geçirilebilecek biçimde kulplu olarak yapıldığından AMULET (muska) işlevi taşıdığı sanılan, bazıları değerli metallerden olan bu küçük boy yapıtlar çoğunlukla tanrı ve tanrıça betimleridir. Çiviyazılı metinlerde ayrıntılarıyla anlatılan büyük boy metal heykeller günümüze değin gelememiştir. Tam plastik olarak işlenmiş taş tanrı heykellerine de bugüne değin kazılarda rastlanmamıştır. Buna karşın, anıtsal heykelcilik örnekleri de yok değildir. Ancak bunlar da, mimarlıkta kullanılan ve onunla bir bütün oluşturan plastik yapıtlarla, yazıtlı ve kabartmalı kaya anıtlarıdır. Boğazköy'deki kent kapılarının üçünde bu tür yapıtlar bulunmaktadır. Kentin en güney ucunda ve surların en yüksek olduğu noktada yer alan ve altından bir *potern* geçen *Yerkapı*'da, kapının iki yanında apotropeik (kötülükleri uzaklaştırıcı) nitelikte birer SFENKS bulunmaktaydı. Bunlardan biri bugün İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde, daha iyi korunmuş olan ötekisiyse Doğu Berlin Devlet Müzeleri'ndedir. Sfenksler çok ayrıntılı işlenmemiştir. Buna karşın, üslup yönünden çok büyük bir Mısır etkisi gösterdikleri açıktır. Gözleri KAKMA olarak başka bir malzemeden yapılmış bu sfenkslerdeki yüz çizgileri ve gülümseme çok dikkat çekicidir. Surların batısındaki *Aslanlı Kapı*'da da iki aslan yer almaktadır. Sfenkslerin bedenlerinin tek yanı gösterilmesine karşın, buradaki aslanlar yalnızca cepheden işlenmiştir. Yeleler ve göğüs üstündeki kıllar gibi ayrıntıları belirtilmiştir; kısa bacakları ve iri gövdeleriyle oldukça hantal bir görünümleri vardır. Bunların gözleri de bir başka malzemeden kakmadır. Bu kapılar gibi, gene Yukarı Kent surlarında yer alan *Kral Kapısı*'nın iç kesiminde, doğal boyutların üstünde yapılmış bir insan, daha doğrusu bir savaşçı tanrı kabartması bulunmaktadır. Başı yandan, bedeninin üst bölümü önden ve bacakları gene yandan gösterilmiş olan bu tanrı, adaleleri, vücut kılları ve giysisinin süslemelerine varıncaya değin ayrıntılı olarak işlenmiştir. Kısa bir eteklik giymiştir; başında, kulakları ve enseyi koruyan kanatları bulunan ve hafifçe sivriltilmiş üst ucundan arkaya doğru uzun bir sorguç çıkan bir miğferi vardır. Silahlarıysa, dizlerini açıkta bırakan kısa etekliğinin kemerine takılı bir kılıçla, sağ elinde tuttuğu bir baltadan oluşmaktadır. Sfenksler gibi, bu kabartma da kentin kapılarından içeriye kötülüklerin girmesini engellemek amacıyla yapılmıştır. Bu ya-

pıt, o derece yüksek bir KABARTMA olarak işlenmiştir ki, önden bakıldığında yüzün yarısı plastik olarak görülebilmektedir.

ALACAHÖYÜK'te de kapılarda aynı amaçla sfenks ve aslan heykelleri kullanılmıştır. Ayrıntıları yönünden farklı ve daha kaba çizgilerle işlenmiş olmasına karşın, Alaca sfenksleri de Hattuşa sfenkslerine benzer. Bunlardan birinin, kapının girişine bakan yüzünde bulunan çift başlı kartal kabartması, Hitit öncesi Anadolu'sundaki mühürlerde rastlanan bu örgenin bir gelenek halinde sürdüğünü göstermektedir. Alacahöyük'te bulunmuş, başı tam plastik, gövdesiyse kapı içine bakan bölümde kabartma olarak işlenmiş ve pençeleriyle bir öküzü altına almış bir aslan, Alaca'da da kapı aslanlarının kullanıldıklarını kanıtlamaktadır. Bu aslan, altındaki, başı gene plastik olarak gösterilmiş öküzle birlikte, Boğazköy'deki benzerlerine göre, daha hareketli ve canlı bir etki yapmaktadır. Aslanın yüz çizgileri de Boğazköy'dekilerden farklıdır. Öte yandan, Alaca aslanı, bir köşeye yerleştirilecek biçimde yapılmıştır. Boğazköy'le Alaca arasında, kapılardaki plastik yapıtlar yönünden, bir başka ayrılık da, Alaca'dakilerin kentin dış kapılarında değil, kentin içindeki özel bir alana girişte kullanılmış olmalarındadır. Bu özel yer, merkezinde bir tapınak bulunan kutsal bir alan olabilir. Alaca'daki ilgi çekici bir başka özellik, sfenksli kapının iç yanlarından başlamak üzere, duvarların ORTHOSTAT adı verilen kabartmalı taş bloklarla süslenmiş olmasıdır. Bu kabartmalar oldukça alçak işlendiğinden, ayrıntılar plastik olarak değil, çizgilerle belirtilmiştir. Belki de, bunlarda eksik olan üçboyutluluk kabartmalar üstüne boya uygulanarak giderilmiş olabilir. Ancak, Alaca *orthostat*'larında üçboyutluluk yokluğuna karşın, hareketli ve anlatımcı bir üslup gözlenebilmektedir. Kral ve kraliçenin bir mihrabın ve büyük olasılıkla Fırtına Tanrısı'nı simgeleyen boğanın (boğa, adı geçen tanrının kutsal hayvanıdır) önünde dua eder durumda bulunmaları, kurban edilecek hayvanlar, rahipler, oturan bir tanrıçaya (belki de Fırtına Tanrısı'nın eşi olan, Arinna kentinin Güneş Tanrıçası) doğru yaklaşan insanlar, akrobatlar, kılıç yutanlar, çalgıcılar ve oturur durumda bir kez daha betimlenen Fırtına Tanrısı, bir dinsel törenin çeşitli aşamalarını resimlerle anlatmaktadır. Yazılı belgelerden bilinen törenlere uygunluğu, bu kabartmalarda uygulanan anlatımcı üslubun başarısını kanıtlamaktadır. Öte yandan, Alaca'daki başka *orthostat*'lar, çizgilerindeki devinim ve içerik bakımından sözü edilen tören betimlerinden ayrılmaktadır. Bunlardaki geyik, yabandomuzu, aslan ve boğa gibi hayvanların gövdelerinde görülen dehşet verici devinim ve gerilimle, sanatçının alan kullanma ve değerlendirmedeki başarısı, bilinen bütün kabartmalardan üstündür. *Orthostat* yüzeylerinin birkaç bölüme ayrılarak, bütün alanın değerlendirilmesi ve figürlerdeki canlılık Eski Hitit Dönemi'ne ait bazı mühürlerde görülebilecek bir ustalıktır.

Genellikle MÖ 14.yy'a tarihlenen Alacahöyük heykelcilik yapıtlarından yaklaşık bir yüzyıl sonra (MÖ 1250-1220) yapıldığı anlaşılan YAZILIKAYA Açık Hava Kutsal Alanı'ndaki kaya galerilerini süsleyen kabartmalarda, Alaca'dakilerde gözlenebilen devinim bulunmamakla birlikte ayrıntıların çizgiyle gösterilmesi tekniği ortadan kalkmış, betimlenen tanrı ve tanrıçaların bedenlerindeki her öğe plastik olarak işlenmiştir. Adalelerin, gövde kıllarının, giysilerdeki kıvrımların, dudak, burun ve öteki yüz çizgilerinin canlandırılışı doğala yakın ve insan anatomisine oldukça uygundur. Yazılıkaya kabartmalarıyla, Hattuşa kent kapılarındaki plastik yapıtlar bu bakımdan aynı okula bağlı sanatçılar tarafından yapılmış olsalar gerektir; Alaca yapıtlarınınsa Kuzey Suriye ya da Ege dünyasının daha canlı üslubunun etkisinde kalmış sanatçılarca yaratıldığı düşünülmektedir.

Hitit sanatının en etkileyici yapıtları arasında, imparatorluğun egemenlik alanının uzandığı bölgelerde, kayaların düzleştirilmesiyle kazanılan yüzeylere yapılmış olan anıtsal kabartmalar ve HİYEROGLİF yazıtlar bulunmaktadır. Yanlarındaki yazıtlar, kabartmaların tarihlenmesine de yardımcı olmaktadır. Adana yakınında, Seyhan Irmağı'nın doğu kıyısında Sirkeli mevkiinde yer alan bir kabartmada, uzun mantosu, alt ucu kıvrık asası, sivri ve yukarı dönük uçlu pabuçları ve başa oturan takkesiyle tören giysileri içinde bir kral betimi bulunmaktadır. Bunun üstünde yer alan hiyeroglif işaretler, kralın adının Muvatalli olduğunu belirtmektedir. Kayseri'nin 62km güneydoğusunda, ayrıntıları gösterilmemiş üç figür ve hiyeroglif yazıtlardan oluşan *Taşçı Kabartması*'ysa III.Hattuşili'ye aittir. Gene Kayseri yakınlarında, kentin kuzeydoğusunda, Fıraktın kayalıkları üstünde yer alan kabartmada da Kral III.Hattuşili ve karısı Kraliçe Puduhepa'nın adları okunmaktadır. Burada kral ve eşi, bir tanrıyla bir tanrıçaya kurban sunarken canlandırılmışlardır. Alaca dışında bu anıt, kral ve kraliçeyi dinsel bir töreni birlikte yönetirken gösteren tek heykelcilik yapıtıdır. Dar ve uzun bir şerit biçiminde düzenlenmiş, işlenmesi çok zor olan trakit kaya kütlesindeki kabartmalarda ayrıntılar belirtilememiştir. Ankara yakınındaki *Gâvurkalesi*'nde (Çayırlı köyü, Haymana) doğal boyutları çok aşan iki erkek figürü görülmektedir. Bunlar Boğazköy *Kral Kapısı*'ndaki tanrı gibi giyinmişlerdir; ama başlarında miğfer değil, tanrıların özelliği olan, kenarları boynuz çıkıntılı, sivri külahlar vardır. *Gâvurkalesi* bir MEZAR anıtı olduğundan, betimlenen bu kişilerin, Hitit inancına uygun olarak, öldükten sonra tanrılaşmış bir kral ve prensi gösterdiği düşünülmektedir.

Kaya anıtlarında yalnız Hitit kralları değil, yerel devletlerin kralları ya da prensler de canlandırılmıştır. Bunlardan biri, İzmir yakınındaki Kemalpaşa'da bulunan *Karabel Anıtı*'dır. Bunun üstünde de savaşçı giysileri içinde yayını omuzlamış bir figür yer almaktadır. Erciyeş Dağı'nın güneydoğusunda bulunan Hanyeri köyü dolaylarındaki *Gezbeli Kabartması*'yla Adana'nın kuzeydoğusunda, Seyhan Irmağı'na yakın bir yerdeki *Hemite Kabartması* da aynı tür betimleri içermektedir. *Fıraktın Anıtı*'nın doğusuna düşen İmamkulu mevkiindeki kaya bloku üstüne işlenmiş kabartmada da gene bu biçimde bir prens canlandırılmıştır. Bu anıtın bir özelliği, prensin önünde yer alan sahnenin tasarımıdır. En üstte, boğalar koşulu arabasında Fırtına Tanrısı gösterilmiştir. Arabayı, başları öne eğik Dağ Tanrıları sırtlarında taşımakta, onlarıysa, boğa başlı yaratıklar yukarı kaldırdıkları ellerinde tutmaktadırlar. Arabanın karşısına gelen yerde stilize edilmiş bir ağaç üstünde bir tanrıça (belki İştar) durmaktadır. Manisa yakınındaki Akpınar mevkiinde bulunan ve Yunanlar tarafından görülüp, bir efsane kahramanı olan Niobe'yle özdeşleştirildiği için o adla anılan anıt, buraya değin sayılanlardan tasarım ve üslup yönünden ayrılmaktadır. Bu anıtta, üst kesimi kemer biçiminde yuvarlatılmış bir niş içinde oturan bir tanrıça bulunmaktadır. Tanrıça cepheden gösterilmiş ve oldukça yüksek bir kabartma olarak işlenmiştir. Ancak, doğal etkenler nedeniyle çok aşınmış durumdaki anıtta, ayrıntılar hiç belirgin değildir.

Hitit İmparatorluk Dönemi'nin anıtsal heykelcilik yapıtlarından bazıları da kutsal kaynak ve pınarlarla ilgilidir. Beyşehir Gölü'nün doğu kıyısında, Eflatunpınar denilen yerde, kabartmalı 14 dikdörtgen taş bloktan neredeyse yapay bir kaya yüzeyi oluşturulmuştur. Kompozisyonun merkezinde, oturan bir tanrıçayla bir tanrı vardır. Bu iki ana figürün aralarında ve yanlarında, beş sıra halinde, birbirlerini taşıyan ikişerden 10 karışık varlık, yukarı kaldırdıkları kolları üstünde, ikisi tanrıçanın ve tanrının başlarının düzeyinde, ötekiyse tek parça taştan ve anıtın tüm üst kesimini kapsayan, üç tane kanatlı GÜNEŞ KURSU tutmaktadırlar. Tanrıçanın başlığı da bir güneş diski biçimindedir. Bu başlığa yukarıda sözü edilen, küçük boy altın heykelciklerden birinde de rastlanmaktadır. Bu bakımdan oturan tanrıçayı Arinna'nın Güneş Tanrıçası, tanrıyıysa Fırtına Tanrısı olarak nitelemek uygundur. Gene Beyşehir'in 16km doğusunda Fasıllar mevkiinde bulunan bir STEL üstünde, *Eflatunpınar Anıtı*'ndaki tanrıya benzeyen bir tanrı betimi bulunmaktadır. Bu tanrı, kendinden daha az önemli bir tanrının üstünde ayakta durmakta, alttaki tanrının iki yanındaysa ona göre çok büyük, ama üstündeki figürle orantılı boyda iki aslan yer almaktadır. Bazı araştırıcılar, bu stelin *Eflatunpınar Anıtı*'nın üstünde durmak üzere yapıldığını ve bunun bir eşinin de bir tanrıça betimini içermesi gerektiğini öne sürmektedirler. *Eflatunpınar Anıtı*'nın, Fasıllar ve varsayılan bir ikinci stelle birlikte kağıt üstünde yapılan rekonstrüksiyonu gerçekten çok etkileyici bir yapıt ortaya çıkarmaktaysa da, karşıt görüşte olanlar, Eflatunpınar'da en üstteki büyük güneş kursunun üstünde bir başka yapısal öğenin yer alamayacağını söylemektedirler.

İmparatorluk Dönemi'nde de kilden yapılma plastik geleneği sürmüş ve canlılardaki anatomik özellikleri çok daha iyi yansıtan, pişmiş toprak yapıtlar yaratılmıştır. Bunların tümü ele geçmemiş olmasına karşın, özellikle boğa ve köpek başları, bu alandaki başarılı uygulamayı kanıtlamaktadır. Bu doğal betimlerin yanı sıra çift başlı ördek biçimindeki bir kabın da gösterdiği gibi, sanatçılar düş güçlerinin ürünü olan fantastik varlıklar da ortaya koyabiliyorlardı. Hitit küçük sanatları arasında mühürcülük de, başından sonuna dek gelişimi izlenebilen bir dalı oluşturmaktadır. Hitit İmparatorluğu'nun yklş.MÖ 1200'lerdeki çöküşünden sonra, özellikle Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de kurulan küçük kent-devletçiklerinin (→GEÇ HİTİT) kültür, din ve sanatında Hitit özelliklerinin güçlü bir biçimde sürdüğü görülmektedir.

0458, 0913, 0988, 1522, 1938, 2527, 2536, 3030.

***A.M.Dinçol***

**HİYERARŞİ**

İng.*hierarchy*, Fr.*hiérarchie*, Alm.*Hierarchie*.

Parçaların bütün içinde belirli bir öncelik dizgesine göre algılanmaları. Hiyerarşik düzende parçadan bütüne bir gelişme, büyüme, zenginleşme söz konusudur. Hiyerarşik bir yapıda tekil öğeler alt gruplar, alt gruplar ana gruplar, ana gruplar da aynı birleşme şemasıyla bütünü oluşturur. Hiyerarşi, RESİM sanatında KOMPOZİSYON'u oluşturan öğelerden biridir.

***J.N.Erzen***

**HİYEROGLİF** (Gr.*hieros:* kutsal, *glyphein:* yazmak'tan)

İng.*hieroglyph, hieroglyphics*, Fr.*hiéroglyphes, écriture hiéroglyphique*, Alm.*Hieroglyphen*.

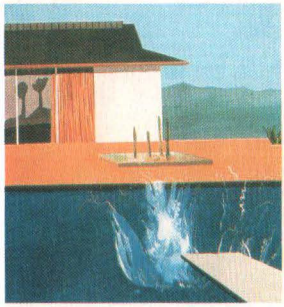
"Kutsal yazı" anlamına gelen hiyeroglif, kökeni RESİMYAZI olan ve işaretleri resim karakterini tümüyle yitirmemiş (özellikle anıtlar üstündeki yazıtlarda), MÖ 3000'den MS 4.yy sonuna kadar kesintisiz olarak MISIR'da kullanılmış bir yazı sistemidir. Bu terimi ilk kez, MS 200'de yaşamış olan Yunan Klemens Aleksandrinus kullanmıştır. Taş anıtlar üstündeki yazıtlarda kullanılan yazının işaretleri resim özelliklerini korumaktaysa da, PAPİRÜS adı verilen bitki saplarının ezilmesiyle meydana getirilen bir tür kağıda, kırmızı ya da siyah mürekkebe batırılan fırçayla çizilen işaretler zamanla işlevlik kazanarak, resim olmaktan çıkmıştır. Mısır hiyerogliflerinin bu türüne "hieratik" adı verilmektedir. MÖ 1.binyıl başlarında bu yazı daha da basitleştirilmiş ve "demotik" yazı ortaya çıkmıştır. Bunların her üçü de yazının dış görünüş bakımından birbirinden ayrılan türleridir; sistemse, hepsinde aynı kalmıştır. Hiyeroglifin uygulandığı dil, ülkenin asıl dili olan Mısırca'dır. Mısır'da Hıristiyanlık'ın yayılmasından sonra da bu dil, Kopt Kilisesi tarafından YUNAN alfabesiyle yazılmakla birlikte, günümüze kadar kullanılagelmiştir.

Hiyeroglif yazının yönü, çoğunlukla sağdan sola doğrudur. Yukarıdan aşağı doğru yazıldığı durumlarda da satırlar yine sağdan başlayarak düzenlenir. Çok seyrek olarak da soldan sağa doğru yazıldığı görülmektedir. İşaretler arasında bulunan bütün hayvan ve insan resimleri satırın başlangıcına bakar; ayaklar oraya yöneltilmiş, eller de oraya doğru uzatılmıştır. Hiyeroglif de, resim kökenli olan çiviyazısı gibi, alfabe değil hece sistemindedir. Hece işaretleri yanında, bunda da "kelime işaretleri" (logogram, ideogram) ve "belirticiler" (determinatif) kullanılmaktadır; hiyeroglif yazının tıpkı çiviyazısının gelişmesinde gözlenen "ses soyutlaması" (→ÇİVİYAZISI) aşamasından geçerek, her tür mesajın doğru ve tam olarak verilmesini sağlayan bir sistem haline geldiği anlaşılmaktadır. Mısır hiyeroglif yazısı, Mısır'ın Napoleon ordularınca istilası sırasında bulunan ve hiyeroglif Mısırca, demotik Mısırca ve Yunanca olarak aynı metnin üç ayrı yazılış biçimini içeren bir yazıt olan Rosetta Taşı yardımıyla, 1822'de Jean-François Champollion (1778-1867) tarafından çözülmüştür.

Hititler de (→HİTİT), çiviyazısının yanı sıra, özellikle kaya anıtları ve MÜHÜR'ler üstünde kullanmış oldukları resim karakterli bir yazı türü yaratmışlardır. Buna da hiyeroglif adı verilmektedir. HİTİT hiyerogliflerinin öncüleri yklş.MÖ 1900'lere tarihlenebilmektedir. Bu konu tartışmalı olmakla birlikte, Hitit hiyerogliflerinin başlangıcını MÖ 1650 dolaylarına koymak uygun görünmektedir. Bu yazının gelişim ve kullanım sürecini iki bölüme ayırmak gerekmektedir: MÖ 1190'da yıkılışına değin Hitit İmparatorluk Dönemi ve MÖ 900'den yklş. MÖ 700'deki ASUR istilasına değin süren GEÇ HİTİT Kent-Devletleri Dönemi. Birinci dönemde hiyeroglifle yazılmış belgelerin yayılım alanı, kuzeyde ALACAHÖYÜK'ten başlayan Kızılırmak yayı içindeki bölgeler, batıda İzmir'in doğusu, güneybatıda Konya-Afyon ve Konya-Karaman dolayları, güneydeyse Tarsus, Hatay ve Kuzey Suriye'yi kapsamaktaydı. İkinci döneme giren yazıtların daha çok Anadolu'nun güney kesimi ve yine Kuzey Suriye'de yoğunlaştığı görülmektedir. Ninive, Horsabad (e.Dur Şarrukin), Kıbrıs, Rodos ve hatta Yunanistan'da bulunmuş hiyeroglif yazıtlı mühürlerle BABİL'de ele geçirilmiş STEL'in, Hitit hiyeroglif yazısının etki alanının buralara kadar yayıldığını göstermediği ve bu buluntuların adı geçen yerlere ikincil yollarla getirildiği düşünülmektedir. Asur'da ortaya çıkarılan kurşun şeritler üstündeki mektubunsa, orada bulunan bir Hititli tarafından kaleme alınmış olması gerekmektedir. Hititler'in çiviyazısının yanında, resim karakterli bu hiyeroglif yazısını yaratarak, bunu anıtlar ve mühürler üstünde daha çok kullanmış olmaları, açıklanması gereken bir



HOBBEMA, Meindert, *Hendek Kıyısındaki Yol*, 1663, tuval üzerine yağlıboya, 108x128.3 cm.



HOCKNEY, David, *Daha Büyük Bir Sıçrama*, 1967, tuval üzerine akrilik, 243.8x243.8 cm.

durumdur. Halkın kullandığı mühürlerin ve halkın görebileceği anıtların hiyeroglifle yazılması, bu yazının büyük olasılıkla içindeki kolayca anlaşılabilen "kelime işaretleri" yüzünden, daha geniş kitlelere seslenebilmesine dayanmaktaydı. Taş anıtlar, mühürler, Kayseri yakınındaki Kululu ve Asur kökenli kurşun şeritler ile birkaç kap parçası üstündeki işaretler dışında, hiyeroglif sisteminin kullanılmamış olduğu düşünülemez. Büyük olasılıkla, daha çok halkın kullandığı bu yazı, günümüze değin gelemeyen malzemeler (ör.tahta) üstüne yazıldığı için, yalnızca anıtsal bir yazı olduğu izlenimini uyandırmıştır. Çiviyazısıysa, hiyeroglifle karşılaştırıldığında, daha çok arşivlerde saklanması istenen belgelerde, yani TABLET'lerde kullanılmıştır. Hiçbir anıtta çiviyazısı olmaması bunu kanıtlar niteliktedir.

Hititler'in yarattıkları hiyeroglif sistemi de, "kelime işaretleri", "hece işaretleri" ve "belirticiler"den oluşmaktadır. Yazının yönü, *bustrophedon* biçimindedir; yatay olarak yazılan satırların biri sağdan sola doğru, onun altındaki soldan sağa doğru, onu izleyense yine ters doğrultudadır. Bazı satırların içinde, iki ya da üç işaretin alt alta yazıldığı da görülmektedir. Mısır hiyerogliflerindeki gibi, bunda da insan ve hayvan başları, ayaklar ve eller satırın başlangıcına dönüktür. Yazının evrimi içinde dış görünüş bakımından büyük bir değişiklik olmamıştır. Her iki dönemde de işaretler kazıma ya da kabartma olarak yapılabilmekteydi. Ancak ikinci dönemde bazı işaretlerin basitleştiği, bazılarının yeni ses değerleri kazanmış olduğu izlenmektedir. Bunun yanında ikinci dönem yazıtlarında hece işaretlerinin, kelime işaretlerinden daha fazla yer tuttuğu da dikkati çekmektedir. Bu sistemin uygulandığı dilin, çiviyazısının uygulandığı Hititçe olmadığı vurgulanmalıdır. Hititler döneminde ya da Hitit kültürünün mirasçısı olan Geç Hitit Devletleri Dönemi'nde kullanılmış olduğundan bu adı taşımakla birlikte, dil özelliklerinin, Hititçe'yle aynı dil ailesinden olan Luvice'ye uygunluk gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle yeni yayınlarda, bu sisteme "Luvi hiyerogliﬁ" adı da verilmektedir. Ancak, hiyerogliflerin uygulandığı dilin tümüyle Luvice'yle eşitlenemeyeceği de gözden uzak tutulmamalıdır; geniş halk kitlelerine seslenebilmesi açısından Anadolu'daki Hint-Avrupa kökenli dillerin bir karışımı olması da belki varsayılabilir. Hitit hiyeroglifleri, hem çiviyazısı, hem hiyerogliﬂe yazılmış *bigraph* mühürler yardımıyla çözümlenmeye başlamıştır. Adana'nın Kadirli ilçesi yakınında KARATEPE'de bulunan, Hitit hiyeroglifleri ve FENİKE yazısıyla yazılmış BILINGUIS'lerin (çift dilli yazıt) sağladığı bilgilerin ışığı altında da çok daha iyi anlaşılır bir duruma gelmiştir. Her yeni buluntu, yazının ve dilin özelliklerinin daha iyi anlaşılmasına neden olmaktadır. Hitit hiyeroglifleri, ikinci dönemin sonuna doğru, üstünlüğü Arami alfabesine kaptırmıştır. Ancak, Anadolu'da, hiyeroglif sistemi ortadan kalkmamış, belki de Hitit sisteminin etkisiyle Urartular da (→URARTU) kendi dillerine, benzer bir hiyeroglif sistemi uygulamışlardır.

1323, 1372, 1442, 2093, 2095, 2369 ***A.M.Dinçol***

**HOBBEMA, Meindert** (1638, Amsterdam-1709, Amsterdam)
Felemenkli ressam.
Felemenk'te (→HOLLANDA) yaşamış en önemli BAROK dönem MANZARA ressamlarından biri olan Hobbema, RUISDAEL'in öğrencisi olmuş ve iki sanatçı kimi resimlerini birlikte, aynı mekânda yapmışlardır. Ruisdael'in *Su Değirmeni* (yks.1670, Devlet Müz., Amsterdam) ile Hobbema'nın aynı adlı yapıtı (Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) bu tür çalışmalarının tipik bir örneğidir. Ancak Ruisdael'in çok farklı konuları görkemli bir biçimde ele almasına karşın Hobbema, konularını sınırlı tutmuş ve yalnızca su değirmenlerini, ağaçlıkları, köy evlerini ve kırları dingin bir ortam içinde betimlemeyi yeğlemiştir. Bazı uzmanların, tüm yaşamını Amsterdam'da geçiren Hobbema'nın 1668'de belediyede çalışmaya başladıktan sonra resme ilgisinin azaldığı konusundaki görüşleri, *Middelharnis'te Cadde* (1689, Ulusal Gal., Londra) ve *Bredero-de Şatosu Kalıntıları* (1671, Ulusal Gal., Londra) gibi başyapıtlarının temizlenmesinden sonra tarihlerinin ortaya çıkmasıyla geçerliliğini yitirmiş; hatta olgunluk dönemine bu göreve başladıktan sonra 1670'lerde ulaştığı anlaşılmıştır. Hobbema yaşadığı dönemde çok başarılı bir sanatçı olarak görülmemesine karşın, yapıtları sonraları özellikle de 18. ve 19.yy'larda övgü toplamıştır. *Z.Rona*

HOCA AHMED BİN NUMAN = **AHMED BİN NUMAN** (Hoca)

HOCA ALİ RIZA = **ALİ RIZA** (Hoca)

**HOCKNEY, David** (1937, Bradford)
İngiliz ressam.
İngiltere'de POP SANAT'ın genç kuşak temsilcilerinden olan Hockney değişik, renkli, nükteli, popüler kültür imgelerini ve soyut biçimleri bütünleştiren resimleriyle ve tiyatro sahnesi tasarımlarıyla Pop Sanat'ın simgesel bir kişiliği olarak tanınmıştır.

Sanat eğitimini 1953-57 arasında Bradford Sanat Yüksekokulu'nda, 1959-62 arasında da Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda yapan Hockney 1962'de Maidstone Sanat Yüksekokulu'nda, 1963'ten sonra da ABD'nin çeşitli üniversitelerinde dersler vermiştir. Önceleri F.BACON, DUBUFFET ve KITAJ'dan etkilenmekle birlikte *graffiti*'yi (→SGRAFFITO) resminde bir estetik kaynak olarak kullanan ilk sanatçılardan biri olmuştur. Daha ilk resimlerinde işaret, yazı ve simgeleri rahatça kullanmış, hatta kolay anlaşılabilmesi için resimlerinin üstüne yazılar yazmıştır. Bu yapıtları içinde en önemlilerinden biri olan *24 Mart 1961'in İlk Saatlerinde Dans Edilen Cha Cha Cha* adlı tablosunda üstte dans eden bir figür ve yazılar, ortada boş bir tuval parçası ve altta yalın mor bir şerit bulunmaktadır. Bu resimden de anlaşıldığı gibi Hockney daha çok erken döneminde Pop Sanat'ın sınırları dışında da denemelere girmiştir. Hockney'nin sanatı genellikle özgeçmişsel olup, konuları daha Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda öğrenciyken sanatında belirginleşen seks, tüketim nesneleri ve sanat üretiminin sorunlarıdır. Sanatın kendi dili ve anlamı onu her zaman meşgul etmiş, resimlerine verdiği şaşırtıcı adlarla onlara yeni boyutlar kazandırmıştır. Hockney, 1960'ların ilk yıllarından başlayarak saydam ve yansıtıcı yüzeylere ilgi duymuş, bu ilgisi yerleştiği California'da onu yüzme havuzları dizisini yapmaya yöneltmiştir. *Bir Hollywood Yüzme Havuzunun Resmi* (1964) ya da *Bir Yüzme Havuzunda Yüzen Lastik Halka* (1971), sanatçının bu temaya ilgisinin sürekliliğini gösterir. 1975'te Igor Stravinsky'nin bir balesinin sahnesi için ilk dekorunu denemiş, tüm Batı'da 1960 ve 1970'lerde soyutlaşmış ve renksizleşmiş olan sahne tasarımı anlayışına çarpıcı, parlak, renkli ve fantastik bir nitelik kazandırmıştır. Son yıllarda California'nın ünlü kişilerinin resimlerini yapan sanatçının 1983'te Amerika'da sahne tasarımlarını tanıtan büyük bir toplu sergisi olmuştur. İngiliz Pop sanatçıları arasında Hockney bugün hâlâ etkisini sürdüren en önemli addır.

2167, 3136. *J.N.Erzen*

HODEGETRIA → **MADONNA**

HODLER, Ferdinand → **DIŞAVURUMCULUK**

HOELZER, Adolf → **NOLDE, Emil**

HOETGER, Bernhard → **ART DECO**

**HOFER, Carl** (1878, Karlsruhe-1955, Berlin)
Alman ressam.
Gerçekçiliği abartılmamış bir DIŞAVURUMCULUK'la vermeye çalışan sanatçılardandır.

1896-1900 arasında Karlsruhe Akademisi'nde Hans Thoma'yla (1839-1924), 1902-03 arasında da Stuttgart Akademisi'nde eğitim görmüş; 1903'te Roma'ya giderek 1908'e değin bu kentte çalışmıştır. Bu dönemde üslubu, Roma'da yaşamış 19.yy Alman ressamlarının, özellikle de Hans von Marées'in (1837-87) klasikçiliği üzerine temellenmiştir. 1908'de Paris'e yerleşen sanatçı, burada CÉZANNE'ı tanımış ve üslubu yapısal açıdan Cézanne etkisine girmiştir. Bu dönem yapıtlarında Marées etkisinde yaptığı büyük boyutlu figürler kaybolmuş, yerine Cézanne etkili yapısal bir sağlamlık gelmiştir. 1909 ve 1911'de iki kez Hindistan'a giden Hofer, 1913'te Berlin'e yerleşmiştir. Giderek lirik figürlerin yer aldığı bireysel bir ikonografi oluşturmaya başlayan sanatçı, savaşın başlamasıyla Paris'e gitmiş; ancak 1917'ye değin bir toplama kampında kalmıştır. 1918'de Berlin'e döndüğünde Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olmuş, 1923'te de Prusya Akademisi üyeliğine seçilmiştir. Savaş sonrası resimlerindeki figürleri, insancılıkları ve sevecenliklerini yitirerek zayıf ve yoksul bir görünüm almıştır. Bunlar, donuk gözleriyle soru soran iri kemikli serseriler, uyuyanlar, iskambil oynayanlar ve hizmetçi kızlardır. 1930'da bir yıl süreyle soyut resme yönelen sanatçı, ancak hemen sonra eski üslubuna geri dönmüştür. Bu döneminde kötümser bir anlayış içinde, modern yaşamın karanlık yanlarını yansıtan yapıtlar üretmiştir. Bunlarda dış çizgiler doğal olmayan bir yaklaşımla katı, köşeli, bükülmez biçimler yaratır. *Yeşil Sancak* adlı yapıtında bu yöntemle yeşil bir bayrak tutan kadını resimlemiştir. Hofer'in figürleri anlatımcı bir içerik taşımaz. Dışavurumcular'la birlikte sergi açmasına karşın, salt bir Dışavurumcu olmamıştır. 1933'te Nazi Partisi tarafından öğretmenlikten uzaklaştırılmış ve yapıtları YOZ SANAT olarak nitelendirilmiştir. 1943'te bir hava akınında stüdyosu bombalanınca birçok yapıtı da yok olmuştur. 1945'te yeniden Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve okulun müdürü olmuştur. Bireyci tavrını tüm yaşamı boyunca sürdüren Hofer, yapıtlarıyla pek çok Dışavurumcu Alman sanatçıyı etkilemiştir.
1718. *U.Tükel*

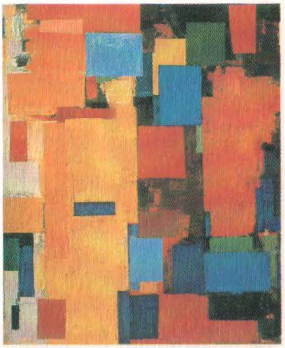
**HOFFMANN, Joseph Franz Maria** (1870, Pirnitz, Moravia-1956, Viyana)
Avusturyalı mimar.
Ülkesinde ART NOUVEAU akımının öncülüğü ve yapıtlarındaki estetik yaklaşımla çağdaş mimarlık düşüncelerini etkilemiş bir tasarımcıdır.

Mimarlık eğitimine 1892'de Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlamış, burada Karl von Hasenauer'le (1833-94) O.WAGNER'in öğrencisi olmuştur. 1895'te bu okulun Roma Ödülü'nü kazanarak eğitimini tamamlamış, bir yıl süreyle İtalya'ya gitmiştir. 1896-97 yıllarında O.Wagner'in Viyana'daki bürosunda çalışmış, 1898'de kendi bürosunu açmıştır. 1897'de aralarında OLBRICH'in de bulunduğu sanatçılarla Art Nouveau akımının Avusturya kolu olan SEZESSION'un kurucu üyesi olmuş, 1903'te Koloman Moser (1868-1918) ve sanat destekçisi tüccar Fritz Wärndorfer'le birlikte "Viyana İşlikleri" adını verdiği ve ENDÜSTRİ TASARIMI alanındaki yapıtlarıyla dünya çapında ün kazanan çalışma birimini kurmuştur. 1908-09 arasında ressam KLIMT çevresinde oluşan ve "Ayrılıkçılık İçinde Ayrılıkçılık" adıyla bilinen ilerici sanat eylemlerinin yöneticiliğini yapmış, 1910'da Avusturya Werkbundu'nun kuruculari arasında yer almıştır. 1914'te Almanya'nın Köln kentinde açılan Alman Werkbundu sergisine (→WERKBUND), tasarımını yaptığı *Avusturya Pavyonu*'yla (1913-14) katılmıştır.

Hoffmann'ın ilk yapıtlarını sergi pavyonları, iç mimarlık düzenlemeleri ve konutlar oluşturur. *Purkersdorf Sanatoryumu* (1903-06, Viyana) ilk önemli yapıtlarından biridir. Dikdörtgen çizgilerin egemen olduğu bu yapı, ayrıntılarındaki incelik ve Viyana okuluna özgü zarifliğiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. En ünlü yapıtı olan *Stoclet Villası* (1905-11, Brüksel), hiçbir tarihsel üsluptan esinlenmeden, yalnız malzeme kullanımıyla da anıtsal etkisi olan bir yapı oluşturulabileceğinin iyi örneklerinden biridir. Yapının dışında tunçla çerçevelenmiş beyaz mermer, içinde de Klimt'in mozaikleri kullanılmıştır. Hoffmann'ın çok sayıdaki tasarımı içinde bu yaklaşıma önemli bir değişiklik getirmeyen villalar, çeşitli sergiler için Avusturya pavyonları ve konutlar bulunur. 1904-10 arasında tiyatro ve tiyatro yapılarıyla da ilgilenen Hoffmann'ın yapıtları, biçimsel olduğu kadar işlevsel olarak da yerinde kullanılan bir renk ve biçim duygusunun varlığını yansıtır. Hoffmann daha az ürün verdiği ileriki dönemlerinde dokuma, duvar kağıdı, seramik, mobilya ve ev eşyası gibi endüstri ürünleri için dekoratif tasarımlar üretmiştir.
1456, 1490, 3082. *Ü.Alsaç*



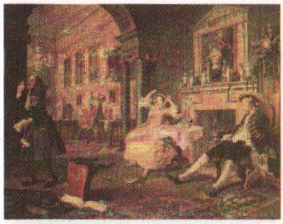
HOFFMANN, Joseph Franz Maria, *Stoclet Villası* (iç görünüş), 1905-11, Brüksel.



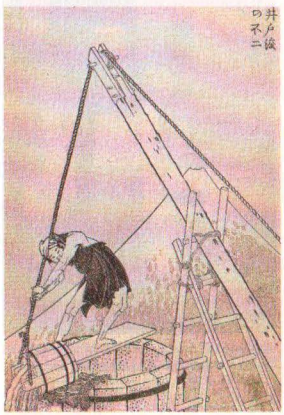
HOFMANN, Hans, *Ekinoks*, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 183x153 cm.

**HOFMANN, Hans** (1880, Weissenberg-1966, New York)
Alman kökenli ABD'li ressam.
AVANT-GARDE bir anlayış içinde, 20.yy'ın başındaki akımlardan etkilenerek genellikle soyut türde yapıtlar vermiş bir sanatçıdır.

1898'de Münih'de ilk sanat eğitimini gördüğü sıralarda YENİ-İZLENİMCİLİK anlayışı içinde çalışan Hofmann, 1904-14 arasında Paris'te yaşamış ve bu yıllarda Paris'te gündemde olan FOVİZM, KÜBİZM ve ORFİZM akımlarının etkisinde kalmış; renk konusundaysa yoğun biçimde MATISSE'ten esinlenmiştir. 1915'te Münih'de kendi sanat okulunu kurmuş ve burada 1930'a değin başarılı dersler vermiştir. 1915-32 arasında birçok kez ABD'ye giderek California Üniversitesi'nde ve New York'ta dersler veren Hofmann, 1934'te de New York'ta kendi sanat okulunu kurmuştur. 1930'dan başlayarak, soyut türde çalışan ABD'li sanatçı grupları üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Ancak kendisi bu sıralarda daha çok desen üzerinde çalışmış, 1930'ların sonuna doğruysa resme ağırlık vererek hızla soyuta yönelmiştir. İlk dönem resimlerinde Kübist ve Fovist ilkelerle bazı Dışavurumcu nitelikler (→DIŞAVURUMCULUK) göze çarpar. Paris yıllarında DELAUNAY'nin renk kullanımından etkilenen Hofmann, resmi renksel bir yapı olarak değerlendirmiştir. 1940'ta yaptığı *Babar* adlı resim POLLOCK'u anımsatan tipik bir HAREKETLİ SOYUT örneğidir. Hofmann, kaba düzenlenmiş geniş karelerin yer aldığı yapıtlarının yanı sıra, ince fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş renk noktacıkları sunan resimler de yapmıştır. *Katedral* (1959) bunlara bir örnektir. Renkli düzlemleri birbirlerini çevreleyecek biçimde yerleştirdiği *Kapı* (1960) adlı yapıtında, renklerin ileri fırlayan, geri çekilen niteliklerini de



HOGARTH, William, *Modaya Uygun Evlilik* (Kahvaltı Sahnesi), 1743-45, tuval üzerine yağlıboya, 71x91.5 cm.



HOKUSAI, *Fuji Dağı'ndan 36 Görünüm* (Bir Sarnıcın Ardından Görünen Fuji Dağı), 1835, renkli ağaç baskı, 22.6x15.5 cm.

yansıtmıştır. 1960'dan sonraki yapıtlarındaysa, kesin çizgili ama düzensiz dikdörtgenler yer alır. Sonuçta sanatçı, özgür bir biçim anlayışıyla geometrik anlamda bir soyutlamanın bireşimine ulaşmıştır. Güçlü bir biçimde uygulanan renklerin, tabloyu patlamaya hazır bir güçle doldurduğu bu tür yapıtlarıyla Hofmann, ABD'de SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'un önemli bir temsilcisi olmuştur. Resmin yapısına ilişkin olarak getirdiği anlayışla Pollock'u da etkilemiştir. Türk ressamlarından Cemal TOLLU, Ali Avni ÇELEBİ, Zeki KOCAMEMİ ile heykelci Nusret SUMAN, Hofmann'ın Münih'deki okulunda öğrenim görmüşlerdir.

1482, 3573. *U.Tükel*

**HOGARTH, William** (1697, Londra-1764, Chiswick)

İngiliz ressam ve oymabaskı sanatçısı.

Ahlaksal konuları yetkin bir mizahla ele alan Hogarth, İngiliz resim tarihindeki önemli yerini büyük ölçüde bu ülkenin 18.yy'daki toplumsal yaşamına ve beğenisine getirdiği taşlamacı eleştiriyle kazanmıştır.

Daha 15 yaşındayken bir gümüş ustasının yanına çırak giren Hogarth, burada ROKOKO üslubunda altın ve gümüş kazıma tekniğini öğrenmiş, 1720'de Londra'da kendi işini kurmuş, boş zamanlarında da resim çalışmaya başlamıştır. Önce St.Martin's Lane'de Louis Charron ve John Vanderbank'un (etk.1689-1727) sanat okuluna girmiş, daha sonra da ressam James Thornhill'in (1675-1734) Covent Garden'daki özel sanat okuluna (→AKADEMİ) devam etmiştir. Burada tanıştığı Thornhill'in kızıyla 1728'de evlenmiştir. Yaşamını kitap süslemeleri ve taşlamacı baskılarla kazandığı yıllarda yaptığı bu evlilik, bir ölçüde sanatçının ressamlar arasındaki yerini güçlendirmiştir. 1729'dan sonra portreler ve genellikle aile sohbetlerini gösteren küçük ev içi resimleri yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar arasında yer alan *Dilenci Operası* (1729, Tate Gal., Londra), Hogarth'ın bu tür resimlerden ahlaksal konulu ve taşlamacı olanlara geçişini belgelemektedir. Sanatçı, 1730'lardan sonra portre ve grup resimlerinin yanı sıra, toplumsal yaşamdaki çelişkilerle acizlikleri taşlamacı ve ahlaksal bir tutumla ele almaya başlamış ve bu yolda dizi resimler üretmiştir. Ahlaksal konulu dizi yapıtlarının ilki olan *Fahişenin İlerlemesi*, taşralı bir kızın kötü amaçlı, aşağılık Londralılar'ın eline düşüşünü göstermektedir. Dizinin ilginç bir yönü de yapıtlarda çoğu Londralı'nın tanınabilir portrelerinin bulunmasıdır. Yaklaşık 1731'de gerçekleştirilen, altı sahnesi yangında yok olan ve bugün 1732'deki kazımalar yoluyla bilinen bu ilk diziyi, 1735'te *Ahlaksızın İlerlemesi* (sekiz sahne, John Soane Müz., Londra), yaklaşık on yıl sonra da, sanatçının başyapıtlarından sayılan *Modaya Uygun Evlilik* (1743-45, Ulusal Gal., Londra) izlemiştir. Melodram yapısındaki bu dizilerin oymabaskıları da yapılmış, bunlar hemen hemen tüm toplum kesimlerinde yaygın bir alıcı kitlesi bulmuştur. Dizilerinin izinsiz kopyalarının yapılmasını önleyebilmek için Hogarth, 1735'te yapıtlarının telif hakkını almış ve bu hakkın yasallaşmasına önayak olmuştur.

1734'te Thornhill ölünce sanat okulunun yönetimi Hogarth'a kalmış, ancak Hogarth bu okulu sürdürmek yerine Londra Kraliyet Akademisi'nin kurulmasına kadar en önemli sanat okullarından biri olan St.Martin's Lane Akademisi'ni açmıştır. Hogarth bu sıralarda yeniden PORTRE ressamlığına dönerek 1740'ta resimlediği *Kaptan Thomas Coram* (Yetimler Yurdu, Londra) portresiyle BAROK anlamda portre yapabileceğini kanıtlamıştır. 1743 ve 1748'de iki kez Paris'e giden sanatçı, 1749'da Chiswick'te bir ev satın almış, burada kuramsal çalışmalar yapmıştır. ESTETİK alanındaki görüşlerini açıkladığı *The Analysis of Beauty* (Güzelliğin Çözümlenmesi) 1753'te yayımlanmıştır. Sanatçı bu çalışmasında akademizm ile 18.yy beğenisini eleştirmiş ve "yetkince kıvrımlanmış çizgi"yi resimsel güzellik yolunda somut bir anahtar olarak önermiştir. Güzellik ve inceliğin anlatımını kıvrımlarda bulan sanatçının bu görüşlerini yansıttığı tipik yapıtı, 1745 tarihli *Ressam ve Köpeği* (Tate) adlı portredir. Kendini köpeğiyle birlikte resimleyen sanatçı, aynı zamanda nesnel gözlem alanında da yetkin bir örnek oluşturmuştur. 1745-58 arasında gerçekleştirdiği *Seçimler* dizisi (John Soane Müz.), sanatçının erken dönem dizilerinden farklı olarak daha keskin bir eleştiri sunmaktadır.

Hogarth'ın nesnel gözlem ve taşlama yeteneği, sanatçının tüm portrelerine güçlü bir dirimsellik kazandırmıştır. Yapıtlarında toplumsal eleştiriyi belli bir gülmece duygusuyla sunan sanatçı, bu yaklaşımıyla çağdaş KARİKATÜR'ün öncüsü sayılmaktadır.

0147, 0448, 2653. *U.Tükel*

HOHLWEIN, Ludwig → **GRAFİK TASARIM (Art Nouveau)**

**HOKUSAİ** (1760, Edo-1849, Edo)

Japon ressam.

HİROŞİGE'yle birlikte JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) UKİYO-E akımının en tanınmış ustalarındandır. Üretken bir ressam, kitap resimleyicisi ve baskı tasarımcısı olan sanatçı, yapıtlarıyla Doğu sanatında daha önce hiç görülmeyen bazı öğeler ortaya koymuş, doğa ve manzaraya yaklaşım konusunda yeni bir anlayış geliştirmiştir.

Tam adı Katsuşika Hokusai olan ve Gakyocin, İitsu, Kako, Manci, Sori, Şunro ve Taito gibi adlar da kullanmış olan sanatçı, yoksul bir zanaatçının oğludur. Beş yaşında bir ayna ustasının yanında yaşamaya ve aynaların arkasına bezemeler yapmaya başlamıştır. 1774'te bir OYMABASKI ustasının yanına girmiş ve üç yıl onunla çalışmıştır. Ondokuz yaşında öğrenci olarak ŞUNŞO KATSUKAVA'nın atölyesine girdiği zaman Hokusai belli bir sanat eğitiminden geçmiş durumdaydı. Sanatçı bu dönemde öğretmeninin etkisiyle aktör resimleri yapmış, kendi üslubunu oldukça geç geliştirmiştir. Yerinde duramayan huzursuz kişiliği yaşamı boyunca sık sık ad ve yer değiştirmesine neden olduğu gibi, sanat yaşamına da yansımış ve üslubu sık sık değişme göstermiştir. 1785'te öğretmeniyle arasında başgösteren bir anlaşmazlık sonucunda atölyeden ayrılmış ve yaşamını kitap resimleyerek kazanmaya başlamış, ayrıca SURİMONO (basılı şeyler) adı verilen ve özel günlerde kutlama kartı gibi kullanılan küçük baskılar yapmıştır. 1800 dolaylarında TORİİ KİYONAGA'nın ince, uzun, zarif kadın figürlerinden; UTAMARO'nun duyumsal kadınlarından etkilenmiş, ayrıca TOSA OKULU, KANO OKULU ve KORİN OKULU sanatçılarını incelemiştir. Batı resmi üzerine çalışmalar da yapan Hokusai'nin ilk manzaralarında yalnızca Kano Okulu ve Ming Hanedanı (1368-1644) sırasındaki ÇİN resminin değil, ayrıca Nagasaki'deki yabancılar yoluyla Japonya'ya girmiş olan Avrupa resminin (→NAGASAKİ OKULU) etkileri de vardır. Özellikle Hollanda oymabaskılarından etkilenmiş, bu yapıtlardaki tek ve ufuk çizgisinin altında yer alan bakış açısını kullanmıştır. Hokusai aynı dönemde *surimono*'ların yanı sıra figürlü manzara çalışmaları yapmış; *Bir Bakışta Doğu Başkentinden Görünüm-*

*ler* (1800) ve *Tokaido'da 53 Durak* (1804) gibi yapıtlarını üretmiştir. 1810-20 arasında çalışmalarını daha çok kitap resimleri üzerine yoğunlaştıran sanatçı, romanlar ve çizim tekniklerini gösteren kitaplar resimlemiştir. Bunların içinde en önemlisi *Hokusai Mangva*'dır. İlk cildinin 1814'te, son cildinse 1878'de basıldığı bu yapıt çocuk, hayvan, bitki çizimlerinden manzara ve mimarlığa kadar çok sayıda gerçek ya da düş dünyasından alınma imge içermektedir.

Hokusai'nin sanatı ancak 1820'den sonra, 60 yaşındayken olgunlaşmaya başlamış, en önemli manzaralarıyla kuş ve çiçek baskılarını bu dönemde gerçekleştirmiştir. Gerek Çin, gerek Japon sanatında MANZARA resmi belli bir yeri tanımlamayan, düşsel görünümlerden oluşmaktaydı. Bu geleneğin dışına çıkarak ilk kez doğadan çalışan manzara ressamları Hokusai ve Hiroşige olmuştur. 1823-35 arasında Japonya içinde birçok geziye çıkan Hokusai, *Fuji Dağı'ndan 36 Görünüm, Japonya'nın Çağlayanları* ve *Ünlü Köprü Görünümleri* gibi AĞAÇ BASKI'larını gerçekleştirmiştir. 1820'lerin sonlarında yaptığı *Çiçekler ve Kuşlar* dizisi, *Büyük Çiçekler* ve *Küçük Çiçekler* gibi baskıları sanatçının Çin, Japon ve Avrupa etkilerini birleştirdiği yapıtlardır. Güçlü bir kompozisyon, atılgan fırça vuruşları ve ustaca renklendirme bu yapıtların ortak özelliğidir. Hokusai, yaşamının son döneminde Çin ve Japon tarihine yönelmiş, *Çin ve Japon Şiirlerinin Yaşama Yansıması* (yks.1828-33) adlı 10 parçalı baskı dizisini KAKEMONO biçiminde gerçekleştirmiştir. Sanatçı Hiroşige'yle birlikte Japonya'da baskı sanatının ve Ukiyo-e akımının son temsilcilerinden sayılmaktadır. Ayrıca →HİROŞİGE.

0562, 1689. *Z.Rona*

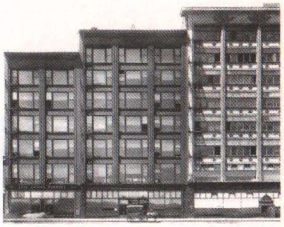
**HOL** (Fr.*hall*'den)
İng.*hall*, Alm.*Vorraum*.
Ortaçağ İngiltere'sinin büyük konutlarında odaların açıldığı büyük salon. Ortaçağ evlerinin tek önemli odası olan hol, ev halkı için bir toplanma yeri oluşturmaktaydı. Isınma, yemek yeme gibi gereksinimler burada karşılanmakta, misafirler bir kabul salonu niteliği de taşıyan bu mekânda ağırlanmaktaydı. Alçak tavanlı ve ince uzun planlı olan holler, günümüzde anlam değişimine uğrayarak, bir evde odaların açıldığı orta mekân, bir çeşit SOFA durumunu almıştır.

HOL-KİLİSE →**HALLENKIRCHE**

**HOLABIRD, William** (1854, American Union, New York-1923, Evanston, Ill.)
ABD'li mimar.
Ortağı M.ROCHE'la birlikte CHICAGO OKULU'nun ikinci kuşak mimarlarının önde gelenlerinden olan Holabird, çok katlı yapılarda ÇELİK iskelet sisteminin kullanımına öncülük etmiştir.

West Point'ta iki yıl Askeri Akademi'ye devam ettikten sonra, 1875'te Chicago'ya yerleşmiş, önce Chicago Okulu'nun ilk kuşak mimarlarından JENNEY'nin, daha sonra da ikinci kuşak mimarların en ünlülerinden BURNHAM ve ROOT'un bürosunda çalışarak mesleki deneyim edinmiştir. 1880'de kendi bürosunu açan Holabird, ertesi yıl Roche'la yaşamları boyunca sürecek bir ortaklık kurmuştur. 1886-89'da Chicago'da gerçekleştirdikleri *Tacoma Binası*, cepheye yansıyan çelik iskelet sistemiyle Jenney'nin *Home Insurance Binası*'ndan (1884-85) çok daha cesur bir uygulama olmuştur. On iki katlı yapı, katlar arası mimari düzen farklılıklarıyla yaratılan cephe esprisiyle yepyeni bir görünüşte değildi; ancak, Chicago Okulu'nun yenilikçi kanadının hedeflediği gelişmeyi örnekliyordu. Holabird ve Roche "Chicago pencereleri" adıyla anılan pencereler gibi, okula özellik kazandıran buluşlar da geliştirmişlerdir. Daha iyi bir havalandırma sağlamak amacıyla, yan kanatları açılır, orta kanadı sabit tasarladıkları bu pencerelerle, BÜRO mekânlarına gerekli bol ışığı elde etmelerinin yanı sıra yeni strüktürün olanaklarını da daha olumlu yönde değerlendirmiş oldular. Geniş cam yüzeyleri ve düşey taşıyıcılarla belirlenmiş yalın kütlesi, yalın ayrıntıları ve doğru çözümlenmiş planıyla 1894'te inşa ettikleri *Marquette Binası* (Chicago), taşıyıcı sistemin cepheye doğrudan yansımasının öncü uygulamalarındandır. 1962'de kentsel işaret olarak tescil edilen ve cephesini SULLIVAN'ın organik bir tavırla (→ORGANİK MİMARLIK) bezediği *Gage Binası*'nı (1898, Chicago) gerçekleştiren ortakların son yapıları arasında en önemlilerden biri, 1905'te inşa ettikleri *Republic Binası* (1961'de yık.) olmuştur. Okulun öteki mimarları canlandırmacı yaklaşımlara (→CANLANDIRMACILIK) ilgi göstererek yenilikçi çizgiden ayrılırken, Holabird ve Roche yaşamları boyunca Chicago Okulu'nun yenilikçi ilkelerine bağlı kalarak yüksek büro binaları yapmayı sürdürmüşlerdir.

0809, 0810. *M.Beykan*



HOLABIRD, William ve ROCHE, Martin, *Gage Binası*, 1898-99, Chicago.

**HOLBEIN, Hans** (Genç) (1497/98, Augsburg-1543, Londra)
Alman ressam.
PORTRE sanatına getirdiği gerçekçi yaklaşımla Kuzey sanatındaki GOTİK geleneğin son etkilerini de ortadan kaldırmıştır.

İlk eğitimini babası Yaşlı HOLBEIN'in Augsburg'daki atölyesinde alan "Genç" Holbein, Augsburg'un ünlü mücevher ustalarından da etkilenmiştir. Sanatçı yks.1514'te kardeşi Ambrosius'la (1494-1519/20) birlikte Basel'e gitmiş ve burada önce Hans Herbster (1468-1550) için çalışmış, sonra da çeşitli basımevleri için kitap kapakları resimlemeye yönelmiştir. En erken yapıtlarından biri John Froben'in yayımladığı Thomas More'un *Utopia*'sının (1516; *Utopia*, 1986, [1964] başsayfasıdır (1518). Bu sıralarda Erasmus'la tanınmış ve 1516'da Belediye Başkanı Meyer ve eşinin portrelerini yapmıştır. Bu yapıtlarda babasından öğrendiği gibi, önce modelden desen çizip sonra bu desenden boyamaya gitmeyi denemiştir. Parlak renklerin kullanıldığı bu yapıtlar desenlerine göre daha serttir. Holbein, 1517'de Lucerne'e gitmiş, burada kaldığı iki yıl içinde Von Hertenstein ailesinin evinde bezemeci resimler yapmıştır. Bugün yok olan bu yapıtlarda MANTEGNA'dan alınmış bir anlayışla ROMA tarihine özgü konuları betimlemiştir. Büyük olasılıkla bir ara Alpler'i geçerek Lombardia'ya giden sanatçı, 1519'da kardeşinin ölümünden sonra Basel'e dönmüş, ertesi yıl da "kent vatandaşı" olmuştur. Bu dönemde yaptığı dinsel konulu resimlerinde az da olsa anlatımcı niteliklere yer vermiştir. Bugün adını bulunduğu yerden alan *Solothurn Madonnası*'nda (1522) yalın bir düzenleme egemendir. *Ölü İsa* (1521, Sanat Müz., Basel) adlı resmi, gerek düzenleme, gerek yüz ifadesi, gerekse güçlü gölge-ışık oyunlarıyla dramatik bir atmosfer yaratmaktadır. Ünlü *Erasmus Portresi* (1523, Louvre Müz., Paris) düşünürü son derece ciddi bir pozda yazı yazarken göstermektedir. Holbein'in bu ünlü düşünüre karşı saygısı, resimde tüm ağırlığıyla belirmektedir.

Holbein bu yapıtlarıyla Basel'in en önde gelen sanatçısı olmuş; *Belediye Binası*'nı (*Rathaus*) ilkçağ tarihinden alınmış "adalet" temasının işlendiği sahnelerle bezemek gibi önemli siparişler almaya başlamıştır. Söz konusu yapıt, bugün için yalnızca kopyalarından ve Basel Müzesi'ndeki bazı parça-



HOLBEIN, Hans (Genç), *Elçiler*, 1533, pano üzerine yağlıboya ve tempera. 207x209 cm.



HOLDEN, Charles ve Adams, H.P., Pearson, J.L., *Arnos Grove Metro İstasyonu*, 1922, Londra.

lardan tanınmaktadır. Sanatçı bu önemli siparişlerin yanında basımevleri için çalışmalarını da sürdürmüş, 1522'de *Luther İncili*'nin başsayfasını resimlemiştir. Bu alandaki en tanınmış yapıtları 1524'te gerçekleştirdiği *Ölüm Alfabesi* ve *Ölüm Dansı* (yks. 1523-26) adlı ağaç baskılardır. Her iki yapıtta da ortaçağın ünlü "ölüm" temasına (→MACABRE) "köylü isyanı"nın dramatikliği de eklenmiştir. Reform'a eleştirel bir gözle yaklaştığından, bu yapıtları 1538'e değin yayımlanmamıştır. "Ölüm"ün, her sınıftan insana yönelmiş bir orakçı olarak betimlendiği resimler ilk kez Lyon'da basıldığında çok beğenilmiş ve 12 yılda 10 kez yeniden basılmıştır.

1524'te Fransa'ya yaptığı kısa bir gezi, Holbein'ın RÖNESANS yapıtlarını, özellikle de saray koleksiyonundaki RAFFAELLO resimlerini görmesini sağlamıştır. Bu yapıtların etkileri *Belediye Başkanı Meyer Madonnası* (1525/26, Sanat Müz., Basel) adlı resminde görülmektedir. Meyer ailesinin de betimlendiği yapıt, klasik Rönesans kalıplarına uygundur. Dokusal niteliklerin, özellikle de yerdeki halının verilişi sanatçının bu alandaki ustalığını ortaya koymaktadır. Resimde Madonna ve Çocuk İsa, Alman resminde alışık olunmayan ideal bir güzellik anlayışıyla resimlenmiştir. 1526'da, sürmekte olan dinsel bunalım ve Reform olaylarının mesleğini de etkilemesi sonucunda sanatçı, Anvers üzerinden, Massys'le (1464/66-1530) tanıştığı Londra'ya gitmiştir. Erasmus'un aracılığıyla Thomas More ve Başpiskopos Warham'la tanışmış; burada kaldığı 18 ay boyunca More'un bir portresiyle (1527, Frick Kol., New York) ailesinin büyük boyutlu bir grup portresini yapmıştır. Bu grup portresi, günümüzde yalnızca kopyalardan ve desenlerden (Sanat Müz., Basel) bilinmektedir. Holbein ayrıca bu dönemde tek figürlerin yer aldığı portreler yapmayı da sürdürmüş; ancak konulu resim siparişleri alamaması nedeniyle 1528'de Basel'e dönmüştür. Bu arada Basel'de büyük değişiklikler olmuş, dinsel resimler yasaklanmıştır. Din konusundaki çekişmelerin sürdüğü kentte Holbein, Reform anlayışından yana olmuş ve Belediye Meclisi için çalışmaya devam etmiştir. Bu dönem çalışmaları arasında VİTRAY tasarımları da vardır. Sanatçı, 1532'de ailesini de bırakarak yeniden İngiltere'ye gitmiş, ancak Thomas More'un gözden düşmüş olması onu yeni patronlar bulmak zorunda bırakmıştır. 1532-36 arasında Alman kantar tacirleri için portreler yapmıştır. *Anversli Hans* (1532, Windsor Şatosu, Berkshire) ve *Duisburglu Dirk Tybis* (1533, Sanat Tarihi Müz., Viyana) portreleri bu dönemin ürünleridir. Holbein büyük olasılıkla, *Elçiler (Jean de Dinteville ve Georges de Selve*; 1533, Ulusal Gal., Londra) adlı resminden sonra krallık hizmetine girmiştir. Nesnel bir betimleme anlayışıyla, ikonografik göstergelere de yer vererek gerçekleştirdiği bu yapıtı, büyük olasılıkla kantarcılar arasında tanınan ve krallık hizmetine girişinde etkili olan Thomas Cromwell'in bir siparişi üzerine gerçekleştirmiştir. Kraliçe Anne Boleyn'in 1533'te taç giymesi onuruna anıtsal bir tak tasarımı gerçekleştiren Holbein, İngiltere'de kaldığı süre içinde, İngiliz sanatının gelişiminde önemli bir yer tutan ve tümüyle Rönesans kalıplarını kullandığı değerli taş ve mücevher tasarımları yapmıştır. Günümüze herhangi bir örneğinin ulaşmadığı bu yapıtlar, yalnızca bu konudaki desen ve minyatürler yardımıyla bilinmektedir.

Holbein, 1536'dan sonra VIII.Henry için çalışmaya başlamış, aynı yıl İngiltere'deki en önemli yapıtı için görevlendirilmiştir. *Whiteball Sarayı*'ndaki bu duvar resminde kralı, annesi York'lu Elizabeth, babası VII.Henry ve üçüncü eşi Jane Seymour'la birlikte resimlemiştir. 1698'de yanan bu yapıtın Londra Ulusal Portre Galerisi'nde karton bir kopyası bulunmaktadır. Sanatçı bu dönemde ayrıca krallık ailesine bağlı kişileri, kendine özgü portre anlayışıyla resimlemiştir. *Jane Seymour Portresi* (1536, Sanat Tarihi Müz., Viyana) Holbein'in kumaş dokumalarını vermedeki ustalığını bir kez daha gösterir. Son derece ayrıntılı bir biçimde verilen giysi, yoğun bir dokusal etki yaratmakta, gözü portresi yapılan kişiden çok kendine çekmektedir. 1540'larda *Charles Brondon* (Windsor Şatosu) ve *Anne of Cleves* (Victoria ve Albert Müz., Londra) gibi küçük portreler gerçekleştiren sanatçının son dönem yapıtları giderek daha donuk, kişiliksiz ve yüzeysel bir anlatım sunar. Bunun yanı sıra resimlerin gerçekleştirildiği incelikli teknik, sanatçının yeni ilgi alanı olan minyatür resimleriyle bağlantılı olmalıdır. Basel'deki bir çift org kapağı, *Belediye Binası Meclis Salonu*'nun günümüze ulaşmayan süslemeleri için yapmış olduğu desenler, Basel ve Lucerne'de birkaç evin cephe süslemeleri, onun İtalyan, özellikle de Milano üslubunun etkisiyle yaptığı büyük boyutlu bezemeci resimlere örnektir.

Türk HALI sanatının bazı örnekleri, bir dönemde Avrupalı sanat tarihçileri tarafından "Holbein Halıları" olarak adlandırılmıştır. 15. ve 16.yy'a tarihlenen bu halılar, Hans Holbein'in birçok yapıtında bir bezeme öğesi olarak yer almaktadır. Dokusal nitelikleri vermede çok usta olan sanatçı, ticari yollarla Avrupa'ya ulaşmış bulunan bu örnekleri resimlerine zemin ya da arka plan oluşturacak biçimde yerleştirmiştir.

1354, 3028. *U.Tükel*

**HOLBEIN, Hans** (Yaşlı) (yks.1465-1524)
Alman ressam.
Oğulları "Genç" H.HOLBEIN ve Ambrosius'la (1494-1519/20) birlikte Augsburg'da bir atölye işleten Geç GOTİK dönem sanatçısıdır. 1514'te atölyenin kapatılması üzerine yks.1517'de Isenheim'a gitmiştir. En önemli yapıtı *Sankt Sebastian Altar Panosu* (1515/17) bugün Berlin'dedir. Dinsel konulu resimlerinin yanında portre alanında da çalışmış olan sanatçının özellikle, iki oğlunu birlikte gösterdiği desenleri ve öteki portreleri Berlin Müzesi'ndedir. Basel Sanat Müzesi'ndeki *Kadın Portresi*'nde Gotik üsluptan aldığı etkiler görülürken, aynı müzedeki *Meryem'in Ölümü*'nde, figürlerin yerleştirilişi, ayrıntının titiz bir biçimde verilişi ve arkadaki yapılar Gotik özellikleri daha belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. *U.Tükel*

HOLCİON → **KANTHAROS**

**HOLDEN, Charles** (1875, Bolton, Lancashire-1960, Londra)
İngiliz mimar ve kent plancı.
MODERN MİMARLIK akımının İngiltere'deki ilk uygulayıcılarından Holden, İŞLEV'i temel alan tasarımlarını tek bir üsluba ve mimarlık kuramına bağlı kalmayarak değişik üsluplarla biçimlendirmiştir.

Değişik meslekleri denedikten sonra çizime ilgi duyarak, Genç Erkekler Hıristiyan Birliği'nin (YMCA) eğitim programı kapsamındaki teknik resim sınıfına katılmıştır. Manchester'da bir mimarlık bürosunda çalışmaya başladığı 1892'de, tanınmış İngiliz mimarları BARRY ve Alfred Waterhouse'un (1830-1905) mimarlığı ile ARTS AND CRAFTS akımını tanıma olanağı bulmuş; 1893-94'te Belediye Sanat Okulu'nun, 1894-96 arasında da Manchester Teknik Okulu'nun gece derslerine devam etmiştir. 1896'da Bolton'a dönen Holden, ertesi yıl katıldığı RIBA Soane Madalyası yarışmasında masif kütlesi, yalınlığı ve heykelli friziyle dikkati çeken Yerel Hal

Binası tasarımıyla ödül kazanmıştır. Bolton'da Walt Whitman'ın şiiri ve sosyal reformcu Edward Carpenter'ın yazılarıyla tanışmış, Geç Victoria Dönemi İngiltere'sinde olmayan bir özgürlüğü onlarda tatmıştır. Özellikle Carpenter'ın materyalizm ile endüstri toplumunun sınırlarını aşan toprağa dönüş ve sade yaşam felsefesi, Holden'ı etkilemiş ve bu etkiler mimarın ev tasarımlarına yansımıştır. Holden, 1897'de Lancashire'den ayrılarak tanınmış Arts and Crafts tasarımcısı ASHBEE ile çalışmak için Londra'ya yerleşmiştir. 1899'da H.Percy Adams'in (1865-1930) bürosuna katılmıştır. Stephen Salter (1826-97) tarafından kurulan ve 1866'dan beri hastane tasarımında uzmanlaşan bu büronun çalışmaları arasında, Kennington'daki *Belgrave Çocuk Hastanesi* (1899-1929) ve İstanbul'daki *İngiliz Gemicileri Hastanesi* (b.Beyoğlu Hastanesi, 1901-04), cephe tasarımları Holden'a ait olan yapılardır. Haçvari plan şemalı ve kırmızı tuğla cepheli çocuk hastanesi Arts and Crafts özellikleri de olan Yeni-Tudor üslubunda tasarlanmıştır. "Y" plan şemalı ikinci hastanede asansör ve merdivenin oluşturduğu merkezdeki onikigen kule yapıya egemen öğedir. Her iki tasarımında da Holden, BİZANS mimarlığına ilgisini kemerli girişle ve beşik tonozlu pasajla vurgulamıştır. Aynı yıllarda bir yarışma sonucu kazandığı *Bristol Merkezi Referans Kütüphanesi*'ni de (1903-06) ortaçağ ve Tudor etkilerini taşıyan bir Gotik canlandırmacı üslupla biçimlendirmiştir. Holden'ın *Hukuk Derneği Binası*'nın genişletilmesiyle başlayan Maniyerist dönemi Londra'da gerçekleştirdiği üç büro binası, *Norwich Binası* (1903-04), *İngiliz Tıp Birliği Binası* (1906-08) ve *Evelyn Binası*'yla (1909-10) devam etmiştir. 1907'de Holden, H.P.Adams'a ortak olmuş; Kent'te Arts and Crafts özellikleri taşıyan *Sutton Valence Okulu*'nu (1910-12), Soho'da *Orkestra Derneği Binası*'nı (1912) gerçekleştirmiştir. 1913'te Lionel G.Pearson'ın da (1879-1953) katılmasıyla büro, İngiltere'nin bugün de önemli tasarım şirketlerinden biri olan AHP Ortaklığı haline dönüşmüştür. Bu büronun savaş öncesinde tasarladığı en önemli yapı, Kensington'daki *Kings Kız Yüksekokulu*'dur (1914-16).

Holden, savaş sonrasında 1918-28 arasında İmparatorluk Şehitlikler Komisyonu'nda binbaşı rütbesiyle çok sayıda şehitlik ve mezar anıtı tasarlamış; Islington *Kraliyet Kuzey Hastanesi* (1922-26) ve *Kent Deal and Walmer Memorial Hastanesi* (1922-23) tasarımlarının ardından, 1923'te Londra metrosu için çalışmaya başlamıştır. Merkezde ve Güney Londra hatlarında dört istasyonun, *Westminster İstasyonu*'nun, Clapham Güney'de yedi istasyonun ve Morden'da terminal binasının cephelerini yeniden düzenlemiştir. St.James Parkı yakınında Metro şirketi için gerçekleştirdiği yeni genel müdürlük binası (1926-29), 1929'da Londra Mimarlık Madalyası'nı kazanmış; bu yapı, haçvari plan şemasının İngiltere'de bir büro tasarımında uygulanışının ilk örneği olması açısından dikkati çekmiştir. 1930'dan II.Dünya Savaşı'na kadar inşa edilen Picadilly hattı istasyonlarından da sorumlu olan Holden, bu arada Devon'da *Torbay Hastanesi*'ni (1925-27), Kent'te *Sutton Valence Okulu*'nda bir şapeli (1926-28), Malta'da *St.Luke Hastanesi*'ni (1929-39) tasarlamış, 1931'de Londra Üniversitesi'nin Bloomsbury'deki yeni binalarının tasarımıyla görevlendirilmiştir. Üniversitenin yeni kampusu için iki kulesi ve 17 iç avlusuyla aşamalı inşa edilebilecek bir plan şeması geliştirmiştir. Çeşitli değişiklikler nedeniyle bu şemadan günümüze ana kule *(Senato Evi)* ve üç avlu kalmıştır. Çelik strüktür üzerine tuğla ve taş dolgu duvarlı olarak inşa edilen kule, Londra'nın en önemli binalarından biridir. II.Dünya Savaşı sonrasında Canterbury (1944-45) ve Londra (1946-47) kent planlarını da yapan Holden, yüzyılın önemli yaratıcı İngiliz mimarlarından biri olmakla birlikte, MANİYERİZM'den KÜBİZM'e uzanan geniş bir yelpaze içinde biçimlendirdiği tasarımlarında, döneminin genel geçer ideolojik ve estetik kabullerine önem vermemesi nedeniyle İngiliz mimarlık yazınında ilgi görmemiştir.

1896, 2451. ***A.Nasır***

HOLL, Elias → **ALMANYA (Mimarlık)**

## HOLLANDA

Ortaçağın sonlarından başlayarak, bugünkü Hollanda'nın Friesland'dan Flandre'a (→BELÇİKA) kadar uzanan geniş ve surlarla kaplı düzlüklerin tümü "Lage Landen" ya da "Nederlanden" olarak anılmaktaydı. Türkçe'de Felemenk olarak adlandırılan bölge 16.yy'da siyasal gelişmelere bağlı olark Flandre'ı da içine alacak biçimde daha geniş bir toprak parçası için kullanılmıştır. 1581'de günümüz Hollanda'sının bulunduğu bölgede Felemenk Birleşik Eyaletleri doğmuştur. Siyasi bir birlik olarak Hollanda tarihinin Felemenk Birleşik Eyaletleri'nin oluşmasıyla başladığı kabul edilmektedir. Hollanda *(holland*=içi boş ülke) başlangıçta bu eyaletlerden yalnızca birinin (Holland) adıdır. Ancak bu eyalet 17.yy'da ekonomik gücüne ve politik rolüne bağlı olarak öbürlerine oranla çok daha önem kazanmıştır. Sayısız siyasal ve dinsel çatışma ve devrimden sonra ülke 1810'da I.Napoléon döneminde 11 eyaletin oluşturduğu bir krallığa dönüşmüş ve son olarak 1986'da Flevoland adlı yeni bir eyalet eklenmiştir. Bugün Antiller'deki topraklarıyla birlikte Hollanda Krallığı'nı oluşturmaktadır. Hollanda tüm geçmişi süresince politik ve ticari etkinlikleri ve sanatıyla çeşitli Avrupa kültürleriyle yakın ilişki içinde bulunmuştur. Özellikle Flandre, Alman devletleri, Burgonya, İtalya ve Fransa ile olan kültürel ilişkiler ve bu ülkelerin etkileri, 16.yy'a kadar Hollanda sanatının yönlenmesinde büyük ölçüde belirleyici olmuştur. 17.yy'da Hollanda resim sanatı kendi özgün üslubunu bulmuşsa da, 18.yy'da Fransız sanatının (→FRANSA) yörüngesine girmiş, 19.yy'da ise çağın uluslararası akımlarına katılmaya başlamış ve 20.yy'da, özellikle mimarlık alanında önemli atılımlar yapmıştır. Hollanda sanatında resim her zaman öne çıkmış, mimarlık ve heykel sırasıyla onu izlemiştir.

***Mimarlık:***

***Tarihöncesi ve Antik Çağ:*** Ülkenin doğusunda insan yerleşimine ait ilk izler MÖ 30.000'e kadar inmektedir. Bilinen en erken yerleşme yks.MÖ 4500 yıl önce Doğu'dan geldikleri varsayılan ve Limbourg Eyaleti'nin Meuse (Maas) Vadisi'ndeki verimli topraklara yerleşerek bu toprakları işleyen, Neolitik kültüre (→PREHİSTORYA) bağlı, fitille biçimlendirilmiş *(coiling)* ÇANAK-ÇÖMLEK üreten insanlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Ülkenin kuzeyinde, Anlo, Borger, Emmen, Havelte, Odoorn, Rolde, Sleen, Vries, Zuidlaren'de megalitik (→MEGALİT) mezarlar bulunmuştur. Yaklaşık MÖ 1500-650 arasında Hollanda'da Tunç Çağı yaşanmış, Hallstatt kültürüne (→AVUSTURYA) ait tunç ve demir eşya (İlk Demir Çağı) MÖ 7.yy'ın ortalarına kadar Meuse Irmağı boyunca görülmüştür. Bu dönemde ölülerin TÜMÜLÜS'lere gömüldüğü anlaşılmaktadır. MÖ 450-300 arasında Meuse ve Ren (Rijn) ırmaklarının güneyinde La Tène olarak adlandırılan Orta Demir Çağı yaşanmıştır. MÖ 300'de Ren Irmağı'nın güneyine Germenler ve Keltler yerleşmiştir.

Ren'in kuzeyinde çok etkili olmayan ROMA işgalinden kalan en önemli örnekler bu dönemin sonuna doğru yapılmış taş savunma yapılarıdır. Bu ka-

lelerin yapımına MS 250 dolayında son verilmiştir. Buna karşın Limburg Eyaleti'nin güneyinde Roma egemenliği uzun sürmüştür. Heerlen'de Roma hamamı kalıntıları, Elst'te de Galya-Roma tipinde birbiri ardı sıra yapılmış iki tapınağın temelleri eski bir ortaçağ kilisesinin altında bulunmuştur. Yine aynı yörede kabartmalı LAHİT'ler ele geçmiştir.

***Ortaçağ, Romanesk ve Gotik:*** 600 dolayında Frank kralları ülkelerinin sınırlarını Utrecht'e kadar genişletmişler ve 800'den sonra Charlemagne (Şarlman, Büyük Charles) döneminde Felemenk ülkesinin tümü Frank Krallığı'nın egemenliğine girmiştir. 7.yy'da Utrecht'te bir kilise yaptırılmış, 730 dolayında da piskoposluk kurulmuştur. Utrecht, Dorestad (e.Duurstede), Maastricht ve Deventer gibi kentler KAROLENJ döneminin görkemli merkezlcri arasında sayılmaktadır. 11.yy'ın başlıca iki ROMANESK merkezi Utrecht ve Maastricht'tir. Bu döneme ait, yalnızca temelleri bulunmuş çokgen planlı Groningen *St.Walburga* (yks.1000) ve Nijmegen *Valkhof* (11.yy ortası) *Kiliseleri*, Aachen'daki Karolenj yapısı *Saray Şapeli*'nden *(Chapelle palatine; Aachen Katedrali;* 805) esinlenmiştir. 12.yy'ın ülkeye özgü özellikler geliştirmemiş tonozlu BAZİLİKA'ları ALMANYA'daki örneklerle benzerlikler gösterir. Rolduc *İlahiyat Okulu Kilisesi*; Maastricht *Meryem Ana Kilisesi* ve Utrecht eski *Meryem Ana Kilisesi* gibi yapılarda ise dönemin Kuzey İTALYA kiliselerinden etkilenmeler izlenmektedir. Büyük Romanesk kiliselerin başlangıçta ithal taşla inşa edildiği ve giderek TUĞLA kullanımının ortaya çıktığı görülür. Romanesk ve GOTİK'in birlikte geliştiği *Utrecht Katedrali*'nin (1254-1517) ilk yapımı Kuzey Fransa katedrallerinin üslubunu yansıtır. Hollanda'da Gotik üslup çeşitli yabancı kaynaklardan beslenmiş, 14.yy sonundan 16.yy başına kadar sürmüştür. Bu dönemde Brabant, Zeeland ve Holland ekonomik açıdan gelişmişler ve ülkenin doğusundaki eski merkezleri geçmişlerdir. Brabant bölgesindeki Gotik'in en önemli örneği *'s Hertogenbosch Katedrali*'dir. Bu yapı Zeeland ve Holland bölgelerinin tüm Gotik yapılarında örnek alınmıştır. Geç Gotik örnekler Xanten'den Rhine boyunca, kısmen Meuse ve Ijssel ırmakları boyunca yayılmıştır. Venray, Rijmegen, Arnhem, Zaltbommel ve Doesburg'un çoğu bazilikal tipteki geniş ve zarif kiliseleri bölgenin özelliklerini taşır. Anıtsal yapılara ek olarak Hollanda'da büyük çoğunluğu tuğladan, çok sayıda küçük kilise inşa edilmiştir. Tuğla Gotik mimari 13.yy'ın ortalarından 14.yy'a dek en görkemli örneklerini vermiştir; en ilginç tipleri Groningen ve çevresindedir. Orta ve yan NEF'leri eşit yükseklikte bazilikal planlı *Hallenkirche* (→BAZİLİKA), ortaçağ Hollanda mimarlığında yaygın bir başka tiptir. Leeuwarden'den Utrecht'e ve 's Hertogenbosch'a kadar olan yörede yer alan bu yapılar büyük çoğunlukla ahşabın da kullanıldığı kaburgalı tonozla (→TONOZ) örtülüdür. Gotik sivil mimarlık örnekleri Hollanda'da dinsel yapılara oranla daha az sayıdadır; en ünlüleri *Middelburg, Veere* ve *Gouda Belediye Binaları*'dır. Askeri mimarlık örneklerine ise Bergen op Zoom, Haarlem, Zutphen ve Zwolle'nin masif kapılarında rastlanmaktadır.

***Rönesans ve Maniyerizm:*** 16.yy'da Belçika ve Hollanda topraklarının Liège dışında tümü Brüksel'de merkezi bir hükümet kurmuş olan Kutsal Roma-Germen imparatoru V.Karl'ın (Şarlken; hd.1519-56) yönetimine girmiştir. Dinsel mimarlık alanında Gotik üslup 16.yy'ın ilk yarısında sürmüş ve daha çok eski yapıların tamamlanması ya da genişletilmesinde uygulanmıştır. Delft'te *Gemeenlandsbuis* ve Deventer'de *Weighbouse* (b.Waag Müz.; 1528) örneklerinde olduğu gibi sivil mimarlık alanında da Gotik biçimler birden terk edilmemiştir. Rönesans, Hollanda'da ancak 16.yy'ın ortalarından itibaren uygulanmaya başlanmış, ülkenin doğusu ve güneyi bu üslubun biraz dışında kalmıştır. 1515'ten başlayarak Rönesans biçimlerinin mimarlıkta ve heykel alanında etkili olduğu izlenmektedir. *Breda Kalesi* antik öğelerin kullanıldığı erken örneklerdendir. Rönesans üslubu, kalenin mimarı Tommaso Vincidor da Bologne (yks.1500-1536'dan sonra) ve kulenin mimarı Alessandro de Pasqualini (ö.1559'dan önce) gibi İtalyan sanatçılar tarafından ülkeye getirilmiş ve daha sonra yerel ustalarca uygulanmıştır. Pencere alınlığında istiridye kabuğu, kemerler ve kuleciklerle süslenmiş çatı pencereleri, sekizgen kulecikler ve cephe alınlığında BALUSTRAD'lar gibi Rönesans öğeleri çoğu kez mimaride önemli değişikliklere gidilmeden ve geleneksel plan korunarak kullanılmıştır. Rönesans üslubunu geleneksel mimarlığa uyarlayan önemli ustalardan biri VRIES'dir. Hollanda'da Rönesans özellikle Friesland'ı etkilemiş; bu yöredeki kiliselerde egemen olan geometrik bezeme ve PİTORESK görünüm dönemin pek çok yapısında yinelenmiştir. *Franeker* ve *Bolsward Belediye Binaları*, Leeuwarden'de *Adalet Sarayı* (Kanselarij) gibi mahkeme binalarında, Sneek'de en ilginç örneklerinden biri bulunan ve liman girişlerinde yer alan *Waterpoort* (su kapısı) Rönesans üslubunu yansıtmaktadır.

V.Karl'ın oğlu II.Felipe döneminde, Protestanlık'ın baskıları ve hükümetin despotik tavrı sonucunda patlak veren 1566 ayaklanması yapım etkinliklerinin yüzyılın sonlarına kadar bir süre duraklamasına yol açmıştır. 1600-30 arasında Hollanda mimarlığında karışık bezeme öğelerine önem veren Maniyerist eğilimler (→MANİYERİZM) egemen olmuş ve daha çok belediye binalarında uygulanmıştır. Dönemin mimari özelliği tuğla ve taşın ALMAŞIK kullanımıyla elde edilen canlı bezemesel etkidir. *Delft* ve *Leiden Belediye Binaları*'nda olduğu gibi bazı anıtsal cephelerin bütünüyle kumtaşından gerçekleştirildiği de görülmektedir. Haarlem'li Lieven Lievensz de Key (yks.1560-1627) ve Amsterdam'lı Hendrik Cornelisz de Keyser (1565-1621) bu üslubun önemli temsilcileri olmuşlardır. Gent doğumlu olan Lieven de Key, Flaman geleneği ile Alman Maniyerizmi'nin karışımını yansıtan kendine özgü bir bezeme üslubu geliştirmiştir. Eski *Et Hali* (1603) ve *Leiden Belediye Binası* bu mimarın en tanınmış yapılarıdır. Mimar olduğu kadar heykelci olarak da tanınan Hendrik de Keyser ise Amsterdam'da *Güney Kilise (Zuider Kerk)* ve *Batı Kilise (Wester Kerk)* ile *Barlotti Evi* gibi malikâneler gerçekleştirmiştir.

***17.yy:*** Yüzyılın ortalarından başlayarak Rönesans üslubunun terk edildiği, yerini ağır BAROK yapıların aldığı izlenmektedir. Ancak Hollanda mimarlığında görülen Barok, başka ülkelerle karşılaştırıldığında KLASİK öğelerin ağır bastığı bir üslup olmuştur ve çoğu mimarlık tarihçilerince de KLASİKÇİLİK olarak nitelendirilmektedir. Bu üslubun en ilginç örneklerinden biri, Lahey yakınlarındaki *Nieuwborg Şatosu*'dur (1703'te yık.). Hollanda'da Klasikçilik'in uygulanmasına Salomon de Bray (1597-1664) ve Paulus Moreelse (1571-1638) gibi Roma geleneğine bağlı, Haarlem'li ve Utrecht'li sanatçılar neden olmuştur. Haarlem doğumlu, ressam ve mimar Van CAMPEN, Lahey'de 1633-35 arasında tasarladığı *Mauritsbuis* (1633-35) binasıyla anıtsal Klasikçilik'in örneğini vermiştir. 1648'de *Amsterdam Belediye Binası*'nı (1648-55) gerçekleştirmiş olan Van Campen ve onu izleyen mimarlarca bu üslup daha çok Hollanda Cumhuriye-

ti'nin simgesel bir ifadesine dönüşmüştür. Lahey *Kraliyet Sarayı*'nın mimarı Pieter Jansz. Post (1608-69) ile Philip VINCKEBOONS ve oğlu Juste Vingboons (J.Vinckeboons; ykş.1620-98) gibi sanatçılar bu yeni üslubu zengin burjuva toplumunun gereksinme ve beğenilerine uyarlamışlardır. Amsterdam'da gerçekleştirilen dar cepheli ve kalkan duvarlı (→KALKAN DUVARI) yapılar taşra kentlerinde sıkça örnek alınmıştır. KİLİSE mimarlığında merkezi plan geçerliliğini korumuş; Van Campen Haarlem'de gerçekleştirdiği *Yeni Kilise*'de (*Nieuwe Kerk*; 1645) Yunan haçı plan şemasını uygulamış; sonradan bu tip pek çok yapıda örnek alınmıştır. Ayrıca bu dönemde pek çok Protestan kilisesi merkezi planlı yapılmış, bunların bir bölümünde kubbe kullanılmıştır. 1638 Leiden *Meryem Ana* (*Mare Kerk*), 1647 Middelburg *Doğu Kilisesi* (*Oost Kerk*) ve 1668 Amsterdam *Ronde Lutherse Kerk* bu türlere örnek oluşturur.

***18.yy:*** Bu yüzyılda Reform hareketi dinsel mimarlığın gelişimini durdurmuştur. Fransa'dan gelmiş olan Daniel Marot (1661-1752) yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş ve Lahey'de soylulara ait Geç XIV.Louis üslubunda (→FRANSA) konutlar gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte yapı cephelerinde yer alan heykellerde, kalkan duvarlarında, kapı üstlüklerinde, demir işçiliğinde ve heykellerde ROKOKO üslubunun belirtilerine rastlanmaktadır. III.Willem (İngiltere kralı III.William; hd.1689-1702), Daniel Marot'yu 15.yy'a ait bir yapı olan *Het Oude Loo Sarayı*'nın iç dekorasyonunu yenilemekle görevlendirmiş, sanatçı bahçeyi de düzenlemiştir. Marot ayrıca Lahey'de 1716'da *Van Wassenaer-Obdam Sarayı*'nı, 1734-36 arasında *Koninklijke Kütüphanesi*'nin cephesini gerçekleştirmiştir. Rokoko üslubu Zeeland'da da yayılmış ve Anvers'li Genç Jan Pieter van Baurscheit'in (1699-1728) yapılarında öne çıkmıştır. 18.yy'ın ortalarında Marot'nun üslubunun yerini IV.Willem'in (hd.1711-51) saray mimarı Pieter de Swart'ın (1709-92) daha modern ve Fransız Rokoko esinli mimarlık anlayışı almıştır. Lahey *Weilburg Sarayı* ve *'s Hertogenbosch Yönetici Sarayı* bu anlayışın sınırlı örnekleridir. Orta sınıfın yapılarında da gerek iç mekânlarda, gerek yüksek ve süslü kalkan duvarlarına yer verilen cephelerde çok yoğun olmayan bir Rokoko üslubu sevilerek kullanılmıştır. Planları ressam Adriaen van der Werff (1659-1722) tarafından çizilmiş olan *Rotterdam Borsası* (yks.1721), İtalyan esinli *Amsterdam Borsası* dönemin öbür özgün yapıları arasında yer almaktadır. 1750'den sonra ekonomik ve siyasal koşullar yapı etkinliğini büyük ölçüde sınırlamıştır. Haarlem'deki *Welgelegen Pavyonu* 18.yy sonunun en önemli örnegidir.

***19.yy:*** 19.yy'da Hollanda'da mimarlık Avrupa'nın genel çizgisini izlemiştir. Ülke, yüzyılın başında I.Napoléon'un kardeşi Louis tarafından yönetilmekle birlikte AMPİR üslup burada önemli bir etki yaratmamış; buna karşılık Yeni-Klasik üslupta (→YENİ-KLASİKÇİLİK) birkaç mahkeme binası ve sınırlı sayıda kilise gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde Hollanda'nın Belçika'dan ayrılması ulusal bilinci canlandırmış ve sanatçılar romantik bir anlayışla geçmişin Hollanda mimarlığına yönelmiştir. 1850 sonrasında mimarlık etkinliğinde canlanma görülür. Hollanda'da Katolik Kilisesi'nin yeniden örgütlenmesi kilise binalarının yapımında artışa yol açmış, dinsel mimarlığın başlıca üslubu Yeni-Gotik olurken sivil yapılarda Yeni-Rönesans (→CANLANDIRMACILIK) kullanılmıştır. Petrus Josephus Hubertus Cuypers (1827-1921) bu kuşağın en önemli temsilcisidir. Eski binaların onarımında ve yeni kapıların gerçekleştirilmesinde Fransız VIOLLET-LE-DUC ile aynı ilkeleri uygulayan sanatçı *Amsterdam Devlet Müzesi* (*Rijkmuseum*) ve *Merkez Garı* gibi önemli yapıları gerçekleştirmiş, tuğla ve taş karışımı geleneksel binaları yeniden gündeme getirmiştir. 19.yy'ın sonunda mimarlık anlayışında büyük değişim, BERLAGE'in modern ve işlevsel üslubuyla gerçekleşmiştir. Yapıtlarından *Amsterdam Borsası* (1898-1903), uluslararası MODERN MİMARLIK anlayışının oluşumunda büyük önem taşımaktadır. Mimar olduğu kadar kent plancı olarak da önemli atılımlar yapan Berlage, öğrencilerinin de katkılarıyla Hollanda'yı Modern Mimarlık'ın önemli bir merkezi haline getirmiş; işçi siteleri, kamu binaları, okullar ve hastaneler kurarak kentlerin görünümünü değiştirmiştir. Yeni üslubun bireysel yorumları Karel Petrus C. de Bazel'in (1869-1923) Amsterdam *Nederlandse Handels Maatschappij* ofis binasında ve Willem Kromhout'un (1864-1940) Amsterdam *Amerikan Oteli*'nde izlenmektedir. OUD, Van Laghem, DUDOK, RIETVELD ve Van Nelle yapıtlarında LE CORBUSIER'ye benzeyen ağırbaşlı ve pürist bir mimari anlayışı (→PÜRİZM) benimsemişlerdir. Bu mimarlar ilkeleri açısından DE STIJL grubuyla büyük yakınlık göstermektedir.

***Resim ve Heykel:***

***Ortaçağ, Romanesk ve Gotik:*** Hollanda ortaçağ el yazmalarının resimlenmesinde dönemin çeşitli KİTAP BEZEME okullarının etkisi görülür. Ülkenin günümüze ulaşmış en eski kitap resmi örneği, bezemeli başharflerin, İncil yazarları betimlemelerinin ve resmi ısmarlayan kişiyle ilgili sahnelerin yer aldığı 10.yy'dan kalma *Lahey İncilleri*'dir. El yazmalarının rahipler tarafından Hollanda'da resimlenmiş olabileceği düşünülse de, bu çalışmalar Fransız-Sakson okulu üslubunu yansıtır. Aynı biçimde 13.yy'a ait Hollanda MANASTIR'larından gelme birkaç EL YAZMASI da üslup açısından KÖLN OKULU'na bağlıdır. Hatta, Michel van der Borch tarafından resimlendiği bilinen 1332 tarihli *Uyaklı İncil* (*Rhymed Bible*; Lahey Devlet Müz.) Hollanda özellikleri yansıtsa da Fransız-Flaman üslubundadır. 15.yy'da önce Gelderland'da sonra Utrecht'te manastır okulları gelişmiştir. Gelderland'da gerçekleştirilen en önemli yapıtlardan olan *Maria ven Gelre'nin Dua Kitabı* (1415) her ne kadar ULUSLARARASI GOTİK uslubun düzeyinde olsa da Hollanda'ya özgü denebilecek bir özellik taşımamaktadır. Utrecht'te üretilmiş çok sayıda el yazmasının da Jan van EYCK ve FLAMALLİ USTA gibi sanatçıların üslubunu yansıttığı ve Flaman özelliklerini sürdürdüğü görülmektedir. Ancak bu örneklerde kitapların bordürleri Flaman kitaplarınınkine oranla daha yalın bezenmiştir. 15.yy'ın ikinci yarısında en önemli ve en zengin bezenmiş Utrecht el yazması *Yolande de Lalaing'in Dua Kitabı*'dır (yks.1460).

Ortaçağ Hollanda resminden günümüze ulaşan az sayıda örnek, Utrecht *St.Peter Kilisesi* (erken 14.yy) ile ülkenin kuzeyindeki kiliselerde bulunan bazı FRESK'lerdir. Bunlarda Ren yöresinin etkileri açıktır. Ortaçağda çok sayıda yetenekli sanatçının Hollanda dışında çalıştığı izlenmektedir. Gelderland'lı Jean (Jan) Maloulel (etk.yks.1390-1415) 1397'de Burgonya sarayında çalışmaya başlamış, Zutphen'li Frank Ustası Hamburg'a yerleşmiştir. 15.yy'da göç özellikle Flandre'a olmuş; CHRISTUS, BOUTS, G.DAVID gibi ustalar Hollanda'da doğmuş oldukları halde Flandre'da çalışmışlardır. Gerçek Hollanda üslubunun ortaya çıkışı manzara alanında pitoresk ayrıntıların, yumuşak renklerin kullanımı ve samimi iç mekân tasarımlarıyla özellik kazanan HAARLEM OKULU'yla olmuştur. Anıtsallığa ve

dramatik hareketlere ender olarak yer veren bu okulun en erken temsilcilerinden biri Geertgen tot Sint Jans'tır (yks.1460-yks.90). Geertgen'in izleyicilerinden Jan Mostaert (yks.1475-1556) PORTRE ressamı olarak ün yapmıştır. İlk kez bu dönemde bir Hollanda kenti yabancı sanatçıları çekmeye başlamıştır. Alman Jan Joest von Kalkar (ö.1519) Haarlem'de ve bir olasılıkla Anvers'te ders vermiş; Haarlem ve Gelderland'da etkinlik gösteren "Aziz Bartolommeo Altar Panosu Ustası" Hollanda'da doğmuş olduğu halde Köln Okulu'na bağlı çalışmıştır. Gouda ve Delft'te de yerel okulların geliştiği izlenir. Amsterdam ve Leiden'de Geç Gotik resmin gelişmesi 16.yy Rönesans'ıyla yakından ilişkilidir. 's Hertogenbosch'da doğmuş olan BOSCH'un sanatı tam bir Hollanda sanatı olmamakla birlikte manzara anlayışı Hollanda özellikleri gösterir. 1480'lerden sonra kitaplarda AĞAÇ BASKI kullanılmıştır. Hollanda'da ilk ağaç baskı kitap olan *Apokalips* yks.1440'larda Haarlem ya da Utrecht'te basılmıştır. Anonim OYMABASKI (gravür) sanatçılarının çoğunlukta olduğu bu yıllarda Flaman sanatı Hollanda baskı sanatı üzerinde etkili olmuştur.

Romanesk heykelcilik ürünlerinden günümüze ulaşan en önemli örneklerden biri Hollanda'nın kuzeyindeki *Egmond Manastırı*'ndan bir kalkan duvarıdır. Limbourg Eyaleti'nde, özellikle Maastricht'teki kiliselerin, üslup açısından MOSAN OKULU'nun özelliklerini taşıyan sütun başlıkları ve heykelleri Romanesk'in tipik temsilcileridir. Bu grubun en ilginç örneği *St.Servatius Rölikeri*'dir (yks.1160). 14.yy taş işçiliğinin en ilginç uygulamalarına *Utrecht Katedrali*'nin mezar taşlarında rastlanmaktadır. 1500 dolayında gerçekleştirilmiş örnekler geç Gotik'in zarif ve duyarlı üslubunu yansıtır. *Utrecht Katedrali*'nde bulunan taş *antependium* (ALTAR alınlığı ya da önü) ve *Kutsal Kabir* Geç Gotik taş yontulara örnek oluşturur. 15.yy'ın başlarında Kuzey Avrupa'nın en ünlü gerçekçi heykel ustası olan Claus Sluter (etk.yks.1380-1405/06) Haarlem doğumludur ve Dijon'a gitmeden önce, gençliğinde bir süre burada çalışmış olabileceği düşünülmektedir. Ancak Sluter'in ülkesinin sanatı üzerinde büyük bir etkisi görülmemektedir. 15.yy'ın gerçekçiliği ifadesini ahşap heykel ustalarının çalışmalarında bulmuş, bu alanda ürün veren Adriaen van Wessel gibi pek çok önemli Hollandalı sanatçı ilk kez aynı biçimleri tekrarlamıştır.

***Rönesans ve Maniyerizm:*** 16.yy'da Hollanda'da Haarlem, Amsterdam ve Leiden'de yerel resim okullarının geliştiği ve giderek önem kazandığı izlenmektedir. Haarlem'de Geertgen tot Sint Jans, Alkmaarlı Usta (etk.1490-1510) ve Jan Mostaert gibi sanatçıların yakın çevresi geç Gotik anlayışı sürdürürken, Amsterdam'da Jacob Cornelisz van Oostsanen'in (etk.yks.1500-33) yeni ve canlı üslubunun, oymabaskılardan VİTRAY ve İŞLEME'ye kadar bütün sanatları etkilediği görülmektedir. Leiden, 15.-17.yy arasında çok sayıda sanatçının doğduğu ve yetiştiği bir kent olmuştur. Haarlem'de ölmüş olan Geertgen tot Sint Jan 15.yy sonunda kentin en yetenekli ustalarından sayılmaktaydı. Sanatçı Gotik biçimlere bağlı olmakla birlikte kumaş çalışmalarındaki ustalığı ve manzaraya verdiği önemle ün yapmıştır. Geertgen gibi Cornelis Engelbrechtsz'ın da (1468-1533) Leiden'de bir tür Geç Gotik Maniyerizmi sürdürdüğü, çok yoğun, hareketli ve çizgisel nitelikli kompozisyonları yeğlediği anlaşılmaktadır. 16.yy'da Hollandalı ressamların Anvers'li Maniyeristler'le yakın ilişkide olduğu izlenir. Leiden'de çalıştığı bilinen Jan de Cock'un yapıtları bu etkileri yansıtan örneklerdir. Engelbrechtsz'ın öğrencisi olan LUCAS VAN LEYDEN, Leiden okulunun bir temsilcisi olduğu kadar Hollanda resim sanatında İtalyan Rönesansı ilkelerini ilk uygulayan sanatçı olarak da ünlüdür. Geç Gotik Maniyerizmi'nden Rönesans'a geçişi sağlayan sanatçının altar panoları ve portreleri Rönesans ideallerine uygun olarak uyum ve anıtsallıklarıyla ilgi çeker. Utrecht kenti Jan van Scorel (1495-1562) ile yeniden önem kazanmıştır. 1524'te Roma'yı ziyaret edip ülkesine dönen sanatçı, portrelerinde, dinsel ve mitolojik kompozisyonlarında Rönesans ilkelerine bağlıdır. Scorel'in öğrencisi ve ünlü bir portre ressamı olan Anthonis Mor (Antonio Moro; yks.1517/20-1576/77) İspanyol Felemenki'nde saray ressamı olmuş, gerek Hollanda, gerek İSPANYA'da saray portreciliğinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bir süre Anvers'te yaşamış olan Amsterdam'lı sanatçı Pieter van Aertsen'in (yks.1509-75) yapıtları Hollanda ve Belçika arasındaki yakın sanatsal bağların somut bir örneğidir. Rustik sahneleri, iç mekânlarda günlük yaşantıyı ve ölüdoğaları konu alan resimlerinde sanatçı, gerçekçi bir anlatımı İtalyan sanatının yumuşak üslubuyla vermiştir.

Heykeldeki gelişim Belçika ile paralellik göstermekle birlikte, Hollanda heykelciliğine Rönesans etkileri daha geç girmiştir. İtalyan Rönesansı üslubunda mezar anıtları dönemin en belirgin heykelcilik örneklerini oluşturur. Tommaso Vincidor da Bologne'un Breda'da *Büyük Kilise*'de *(Grote Kerk)* yaptığı *II.Englebert de Nassau Mezar Anıtı* (yks.1530) farklı renklerdeki mermer malzemenin kullanımıyla yeni üslubun bir örneği olarak değerlendirilir. Bu yapıtta Burgonya ve İtalyan sanatlarından alıntı öğeler birlikte kullanılmıştır. Hendrik de Keyser bu üslubu 17.yy başında Delft'te *Taciturne Mezar Anıtı*'nda sürdürmüştür. Erasmus'un Rotterdam'daki heykeli de aynı sanatçıya aittir. Friesland'da Rönesans heykel sanatı daha çok ahşap malzemede kendini belli eder. Bolsward *St.Maarten Kilisesi* ile Dokkum *Büyük Kilise*'nin vaaz kürsüleri gibi pek çok örnekte, incelikli biçimde oyulmuş ve biraraya getirilmiş ahşap panolar kullanılmıştır. Jan Terwens (?-1589) Dordrecht'te çalıştığı dönemde ahşap kilise iskemlelerinde Rönesans üslubunu kullanmıştır. Floransa'da GIOVANNI DA BOLOGNA'nın yanında yetişmiş olan Hubert Gerhard (yks.1545-1620) ve Andriaen de Vries (yks.1546-1626) dönemin iki önemli tunç ustasıdır.

***17.yy:*** Resim, 17.yy Hollanda'sının en önemli sanatsal etkinliği olmuştur. Bu dönemde Hollanda resim sanatında Klasikçilik'in etkisi izlenmekle birlikte, mimarlıkta olduğu gibi resim sanatında da yalnızca klasik ölçülere bağımlı kalınmamıştır. Yüzyılın başlangıcında Hollanda resminde Flaman etkilerinin güçlü olduğu görülür. Yerel geleneklerin direnmesine karşın yavaş yavaş Haarlem, Amsterdam, Leiden, Utrecht ve Delft gibi merkezlerde resim sanatı çağın üslubunun ilginç örneklerini vererek öne çıkmıştır. Zarif, ince ve uzatılmış biçimlerin yeğlendiği Geç Maniyerist üslup Hendrik Goltzius (1558-1617) ve Cornelis Cornelisz'in (1562-1638) resim, desen ve oymabaskılarıyla Haarlem'de; Abraham Bloemaert (1564-1651) ve Joachim Wittewael'in (yks.1566-1638) resimleriyle Utrecht'te gelişmiştir. 1600 sonrasında bu Maniyerist eğilimlerin öncelikle mitolojik ve tarihsel kompozisyonda (→TARİHSEL KONULAR) uygulanmadığı ve Geç Maniyerizm'in yerini yeni bir Klasikçilik'in aldığı izlenmektedir. REMBRANDT'ın hocası ve tarihsel konularda uzman olan Pieter Lastman (1583-1633) bu yeni eğilimin Amsterdam'daki önemli bir temsilcisidir. 17.yy'da Flaman sanatçılar dinsel konulara ağırlık verirken Hollandalı ressamların büyük bölümünün varsıl burjuva evlerine asılmak üzere

üretimde bulundukları, konuların daha çok bu kesime hitap edecek biçimde din dışı alanlardan seçildiği ve çeşitlilik gösterdiği izlenmektedir. Bu nedenle resimler aynı zamanda çağın günlük yaşamının da tanığı durumundadır. Rembrandt, HALS, VERMEER, RUISDAEL gibi büyük ustaların yaşadığı 17.yy'da dinsel konuların yanı sıra, LONCA'ların siparişleri olan ve lonca üyelerini topluca gösteren grup portreleri, ayrıca tek portreler, MANZARA resimleri, TÜR RESMİ, iç mekân görünümleri (→İÇ MEKÂN RESMİ), kırsal kesimden yaşantı sahneleri ve ÖLÜDOĞA'lar en yaygın konular olmuştur. Jan Cornelis Verspronck (1597-1667), Michiel Jansz. van Miereveld (1567-1641), Michel van der Voort (1667-1737) ve Ravesteyl gibi sanatçılarla başlayan grup portrelerini Karel van Mander'in (1548-1606) öğrencisi Haarlem'li Hals geliştirmiştir. Klasikçilik ve Katolikliğe karşı başkaldıran Hals, Doğalcı bir anlayışla (→DOĞALCILIK) çok sayıda büyük boyutlu grup portresi ve tek portreler gerçekleştirmiştir. Sanatçı modelini ait olduğu sınıfın bir temsilcisi olarak değil ama doğal ve günlük haliyle, tüm kişisel özellikleriyle betimlemiştir. Hals'in öğrencilerinden Hendrik Gerritsz Pot (1585-1657), Judith Leyster (yks.1609-60) ve kocası Jan Miense Molenaer (1610-68), Hals'in kardeşi Dirck Hals (1591-1656), Pieter Codde (yks.1599-1618) ve Jan de Bray (yks.1627-97) gibi sanatçılar Haarlem'i Hollanda resminin başlıca merkezlerinden biri yapmışlardır. Haarlem'de 17.yy'ın ilk çeyreğinde gerçekleşirilen grup portreleri ve manzaralar, doğrudan günlük yaşamın ve doğanın gözlemine dayanarak üretilmiş yapıtlardır.

1620-30 arasında Utrecht'te, büyük bir renk duyarlığına sahip ve CARAVAGGIO'nun sanatına temellenmiş bir bir üslup gelişmiştir. Orta sınıfın egemen olduğu Amsterdam'da ise geleneksel nesnel portre anlayışı Thomas de Keyser (yks.1597-1667), Dirk van Santvoort (1610-80) ve Bartholomeus van de Helst (1613-71) gibi sanatçılarca sürdürülmüştür. Rembrandt, 17.yy Hollanda resim sanatının olduğu kadar Barok dönemin IŞIK-GÖLGE kullanımının da en büyük ustasıdır. Uyum ve anıtsallık kavramları, Barok etkilere açılmış olan Hollanda resim sanatının 17.yy'ın ikinci yarısında başlıca sorunu olmuştur. İncil'den alınmış sahneler, grup portreleri, tek portreler ve çok sayıda kendi portresini yapmış olan sanatçının 1650'den sonra gerçekleştirdiği yapıtlarında ışık-gölge kullanımıyla verilen anıtsallık, Rembrandt'ın resimlerinin en önemli öğesi olarak değerlendirilmektedir. Rembrandt'ın çok sayıda öğrencisi olmuştur: Leiden'li tür resmi ve portre ressamı Gérard Dou (1613-75), üslubu ustaya en yakın olan Ferdinand Bol (1616-80), sıcak renklerle sakin iç mekânlar betimleyen Nicolas Maes (1634-93), Samuel van Hoogstraten, Aert van Gelder (1645-1727), FABRITIUS ve manzara ustası Philips de Koninck (1619-88). Delft'te çalışmış olan Vermeer, klasik kompozisyon anlayışında, yalın biçimler kullanan bir sanatçıdır. Kilise iç mekânları ve burjuva evleri Delft'li sanatçıların yeğledikleri konular olmuştur. 17.yy'da Hollanda'da yağlıboya manzarada uzmanlaşmış çok sayıda ressam bulunmaktaydı. Yüzyılın başında Hercules Seghers (1589/90-1638), Salomon van Ruysdael (S.van Ruisdael; 1600/02-70) ve Van GOYEN, önde gelen doğa ressamlarıdır. Tablolarında, geniş ufukların, uzaklara giden sakin ırmakların, aralarından güneş huzmeleri süzülen bulutların, ağaçların, kiliselerin ve yel değirmenlerinin siluetlerinin oluşturduğu görünümler yaygındır. Çağın en ünlü manzara ustalarından Salomon van Ruysdael'in yeğeni Jacop van Ruisdael bu sahnelere romantik kent görünümlerini de eklemiştir. Canlı yeşil yapraklı büyük ağaçların ressamı HOBBEMA ve gün batımlarını yansıtan yumuşak ışıklı İtalyan manzaralarına öykünen Cornelis van Poelenburg (1586?-1667) dönemin en beğenilen sanatçılarıdır. 17.yy'da Hollanda'da pek çok sanatçı tür resminde uzmanlaşmıştır. TERBORCH, Gabriel Metsu (1629-67), HOOCH ve Frans van Mieris (1635-81) gibi sanatçılar orta sınıf insanlarını günlük yaşamları içinde betimlemişlerdir. STEEN ve Andriaen van Ostade (1610-85) canlı, hareketli ve gerçekçi bir üslupla ele aldıkları kırsal yaşam sahnelerinin ressamlarıdır. Flaman kökenli ölüdoğa geleneği Hollanda resminde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Önceleri yalnızca çiçek ve meyve resimleri için kullanılan ölüdoğa (*stilleven*) terimi giderek kahvaltı sofralarını betimleyen ölüdoğalarla daha çok dinsel içerik ve anlam taşıyan VANITAS'lar olarak çeşitlenmiştir. David Barily (1584-1657) *vanitas*'larla, Pieter Claesz (1596-1661) ve Willem Claesz. Heda da (yks.1594-1680/82) "kahvaltı ölüdoğaları"yla ünlenmişlerdir. Bir yemek sonrasında kalanları betimleyen "kahvaltı ölüdoğaları"nda, üstünde ışığın çeşitli yansımalar ve oyunlar yarattığı cam bardaklara ve başka sofra takımlarına yer verilmiştir. Flaman ölüdoğalarına oranla daha az sayıda eşyanın yer aldığı bu örnekler çok renklidir ve kompozisyonlar geometrik bir düzene göre kurulmuştur. Ancak Jan Davidsz de Heem, Abraham van Beijeren (1620/21-75) ve Willem Kalf'ın (1619-93) tabloları daha renkçi ve Barok bir anlayışla ele alınmıştır. Bu dönemde Dirk van Delem (1605-71), Jan van der Heyden (1637-1712) gibi sanatçılar mimarlık yapıtlarını resimlerine konu alırken; Hendrik Vroom (1555-1640), Jan van de Cappelle (1626-79), William van de Velde (1611-93) ve oğlu II.William van de Velde (1633-1707) başlıca deniz ressamları olarak ün yapmışlardır. 17.yy'da koleksiyonerler tarafından çok aranan desen ve oymabaskılar, özellikle de ASİDE YEDİRME BASKI'lar çok sayıda üretilmiştir. Frans Hals ve Vermeer dışında 17.yy'ın Hollandalı ressamları desen ve oymabaskı dallarında çok verimli olmuşlar ve olgun örnekler vermişlerdir. 17.yy'ın sonunda Fransız ve İngiliz etkileri Hollanda'da izlenen bu resimsel canlılığın giderek yitirilmesine yol açmıştır.

Heykel sanatının Protestan çevrelerce, mezar heykelleri ve vaaz kürsüleri ile orgların bezemeleri dışında desteklendiği söylenemez. Bu dönemde mezar anıtları alegorik ve dinsel simgeler içermez, ciddi bir gerçekçilik anlayışı yansıtırlar. Sanatçı Keyser ailesinin en önemli üyelerinden biri olan Hendrik de Keyser'in Delft'te *Sessiz Willem Mezar Anıtı* ile Rotterdam'da St.Laurens Kilisesi Meydanı'nda 1622'de gerçekleştirdiği *Erasmus Anıtı* dönemin önemli örnekleridir. Klasikçilik yandaşı, Flaman kökenli Rombout Verhulst (1624-96) Delft'te *Amiral Tromp Mezarı* ile Leiden'de *Johannis Polyander* ve Amsterdam'da *Amiral Ruyter Mezar Anıtları*'nı gerçekleştirmiş bir başka ünlü heykelcidir. 17.yy heykel sanatına genellikle Klasikçilik anlayışı egemen olmakla birlikte Anvers'li heykelci Artus Quellin le Vieux (1609-68) *Amsterdam Belediye Binası*'nın kalkan duvarlarında ve iç mekânlarında izlendiği gibi, tamamen Barok üslupta çalışmıştır. Bu dönemde kendi konularında uzmanlaşmış Hollandalı ustaların ülkeleri dışından da sipariş aldıkları izlenir. Örneğin, portre ressamı Philip van Dyk, çeşitli Alman prensliklerinde çalışmış, izleyen dönemdeyse İsviçreli LIOTARD, Fransız Jean-Baptiste Perroneau (1715-83), İngiliz Charles Howard Hodges (1764-1837) ve Alman Johann Heinrich Wilhelm August Tischbein (1751-1829) gibi yabancı sanatçıların yapıtları Hollanda'da büyük ilgi görmüştür.

***18.yy:*** Bu yüzyılın resim sanatı 17.yy'ın verimliliğini göstermemekle birlikte çeşitli resim türlerinin sürdürüldüğü izlenir. Cornelis Troost (1697-1750), WATTEAU ve HOGARTH gibi, tiyatro konularından esinlenmiş canlı ve hiciv dolu yapıtlar gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Rokoko üslubundaki dekoratif duvar ve tavan resimleri ve bu resimlerde YANILSAMA yaratan öğeler, dönemin önemli özellikleridir. Bu üslubun Hollanda'daki başlıca temsilcisi Jacob Witjes'dir (1695-1754). Onun gri tonlarla boyadığı resimleri çok sayıda burjuva evine girmiştir. Çiçek ressamı Jan van Huysum (Huijsum; 1682-1749) gibi dekoratif konularda çalışmış başka sanatçılar da 17.yy geleneğini devam ettirmişlerdir. Isaak Ouwater (1750-93), Paulus Constantin La Farge (1729-82) ve Jan ten Compe (1713-61) ise daha çok kent görünümleriyle dikkati çekmişlerdir. Yüzyılın ikinci yarısında yeni burjuva Klasikçiliği'nin ağırbaşlı dekorasyon ve anlatım tarzı egemen olmuş; Adriaan de Lelie (1755-82) ve Wybrand Hendriks (1744-1831) aile portreleri, Wouter Joannes van Troostwijk da (1782-1810) manzaralarıyla tanınmıştır. IV.Willem döneminin serbest heykel alanında adını duyuran tek heykelcisi J.B.Xavery'dir. Sanatçı *Labey Belediye Binası*'nın cephesine yaptığı alegorik figürleri ve büstleriyle tanınır.

***19.yy:*** Bu dönemde Hollandalı ressamların bazıları Rembrandt tarzı resimler gerçekleştirmiş, bir bölümü de uzun süre 17.yy ustalarının manzara ve deniz görünümlerini kopya etmişlerdir. Tür resmi David Bles, H. van Hove gibi sanatçılarca sürdürülmüş; Wijnand Jan Joseph Nuyen ve Ary Scheffer de (1795-1858) dönemin Romantik akımından (→ROMANTİZM) etkilenmişlerdir. Josef Israëls (1824-1911) öncülüğünde gelişen Lahey Okulu (→BARBIZON OKULU) ressamlarından Hendrik Johannes Weissenbruch (1824-1903) ve Johannes Bosboom (1817-91), J.F.MILLET'nin (1814-75) GERÇEKÇİLİK anlayışıyla Barbizon Okulu'nun etkisi altında kalmışlar, ama aynı zamanda Rembrandt ve Ruisdael'den esintiler taşıyan yapıtlar da üretmişlerdir. Doğa, plajlar, kumullar, balıkçıların yaşamı bu okul sanatçılarına konu oluşturmuştur. Fransa'da yerleşmiş olan Johan Barthold Jongkind (1819-91) tablolarında ışık ve atmosfer yaratmaya önem vermiş, İZLENİMCİLİK'i benimsemiş bir sanatçıdır. George Hendrik Breitner (1857-1923) atların ve eski Amsterdam'ın ressamı olarak tanınır. 19.yy'ın sonunda Ard- İzlenimci kuşağın (→ARD-İZLENİMCİLİK) ünlü sanatçısı Van GOGH 1886'dan sonra Fransa'da çalışmış olmasına karşın Hollanda'nın yetiştirdiği ve 20.yy Batı sanatını derinden etkilemiş bir ressamdır. Başlangıçta İzlenimci olan TOOROP, 1890 sonrasında SİMGECİLİK'e yönelmiştir. Giderek ART NOUVEAU akımını benimseyen Toorop, bu akım içinde çizgi estetiğine dayalı pek çok afiş gerçekleştirmiştir. Simgecilik'i benimsemiş bir başka sanatçı Johan Thorn Prikker'dir (1868-1932).

Hollanda'da 18.yy'da olduğu gibi 19.yy'da da özgün bir heykel sanatının varlığından ya da bu alanda önemli bir gelişmeden söz edilemez. Belçikalı portre-büst yapımcısı J.B.Xavery'nin dışında 1900'lere doğru Berlage'nin iki yardımcısı Lambertus Zijl ve Joseph Mendes da Costa, Simgeci ve anlatımcı değerlerin egemen olduğu yapıtlar üretmişlerdir. *S.Germaner*

***20.yy:*** Hollanda'da yüzyılın ilk yıllarında DONGEN, FOVİZM'in renkçi ve figüratif; MONDRIAN ve Van DOESBURG da DE STIJL'in geometrik-soyut anlatımının yetkin örneklerini vermişlerdir. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, Hollanda'da fazla yandaş bulamazken, DIŞAVURUMCULUK ve Anlatımcı-Gerçekçilik, yklş.1940'lara değin Toorop, Piet Ouborg (1893-1956) ve Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945) gibi sanatçıların elinde yetkin bir düzeye ulaşmıştır. II.Dünya Savaşı'nın hemen ardından 1946'da Özgür Yaratıcılık *(Vrij Beelden)* adı altında biraraya gelen ilerici sanatçıları, 1948'de APPEL, Constant (d.1920) ve CORNEILLE'in çekirdeğini oluşturduğu DENEYSEL GRUP izlemiş, daha sonra Anton Rooskens (1906-?) ve Gerrit Benner de (1897-?) gruba katılmıştır. Grup yayımladığı *Reflex*'le savunduğu SOYUT SANAT ilkelerini açıklamıştır. Aynı yıl KOBRA'nın Paris'te oluşturulmasıyla Appel başta olmak üzere üyelerin çoğu Kobra'ya geçmiş, Appel ve Corneille 1950'de Paris'e yerleşmişlerdir. Bu yıllarda Pierre van Soest (d.1930) ve Ger Lataster (d.1920), Dışavurumculuk; Jaap Nanninga (1904-62) soyutlamacı; Jaap Wagemaker (1906-?), DUBUFFET'yi anımsatan yoğun malzeme kullanımına dayalı; Brom Bogart (d.1921) SERBEST BİÇİMLİ SANAT; Co Westerik (d.1924), FOTO-GERÇEKÇİLİK doğrultusundaki; Martin Engelmann da (d.1924) Gerçeküstücü üsluplarıyla dikkati çeker. Hollanda'da, Joost Baljeu (d.1925), Pieter Engels (d.1938), Ad Dekkers (1938-74), Willem Theodor Schippers (d.1942) ve Willem de Ridder gibi dönemin genç kuşak sanatçıları yeni bir tür YAPIMCILIK ile KİNETİK SANAT doğrultusunda, Alman FLUXUS'u anımsatan deneysel çalışmalar yapmışlardır. NUL grubu gene Alman SIFIR GRUBU'nun amaçlarını benimsemiştir. Hollandalı Dongen, DE KOONING, Bram (1895-1981) ve Geer (1898-?) Van Velde, Lataster ve Engelmann etkinliklerini yurt dışında sürdürmüşlerdir.

Heykel geleneği büyük bir atılım göstermemekle birlikte, Carel Visser (d.1928) ve Andrê Volten (d.1925), kökleri De Stijl'e uzanan yapımcı metal heykelleri; Wessel Couzijn (d.1912) Soyut-Dışavurumcu (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) ve geometrik; Jaap Mooy (d.1915) ve sonradan ABD'ye yerleşen Japon asıllı Shinkichi Tajiri (1923) California'da gelişen HURDA SANATI doğrultusundaki yapıtlarıyla öne çıkar. *Z.Rona*

***El Sanatları:***

16.yy başlarından itibaren Hollanda'da küçük madalyonlar biçiminde tasarlanmış vitrayların çok moda olduğu görülmektedir. Ressam Engelbrechtsz'ın oğlu Pieter Cornelisz Leiden'de, Oostsanen Amsterdam'da kiliseler için vitray desenleri gerçekleştirmişlerdir. Lambert van Noort (1520-71) ve Pieter van Aertsen de bu alanda çalışmış ustalardır. Dirck ve Wouter Pietersz'in desenlerinden gerçekleştirilmiş olan Gouda *St.Jan Kilisesi*'nin vitrayları Rönesans sanatının seçkin örnekleri olarak günümüze kalmıştır. El sanatlarında 16.yy'da hümanistler ve arkeologlarca çok tutulan madalyalar bu alanda sanatçıların yetişmesine yol açmıştır. Steven van Herwijk, Utrecht'te madalyacılık dalında ünlenmiş bir ustadır. Dönemin el sanatlarında ayrıcalıklı bir yere sahip olan gümüş işçiliğinin başlıca temsilcisi ise Utrecht'li Paulus van Vianen'dir (yklş.1570-1613). 16.yy'dan başlayarak, özellikle 17.yy'da loncalar ve burjuvalar, toplantı ve şölenler için, her biri ince bir işçilik örneği olan, oyma ve kabartmalı çok sayıda gümüş eşya sipariş etmişlerdir. Ayaklı gümüş içki kâseleri, metal bardaklar, sürahiler, büyük tabaklar, "notil" *(nautile)* adı verilen, gümüş bir ayak üstüne monte edilmiş deniz kabukları ya da deniz kabuğu biçimli kaplar, bu tür eşya arasında en sık rastlananlardır. Paulus ve Adam (1569-1627) van Vianen kardeşler dönemin ünlü kuyumcuları arasında yer alır. Amsterdam, Alkmaar, Haarlem Lahey, Utrecht ve Leeuwarden başlıca kuyumculuk merkezleridir.



YEM YAYIN

Aynı dönemde İtalya'nın Castel Durante kentinden Anvers'e yerleşmiş olan İtalyan SERAMİK ustalarından MAJOLİKA tabak ve vazo üretimini öğrenen Flaman zanaatçıları 1564'te Middelburg, 1572'de Haarlem ve 1587'de Amsterdam gibi Hollanda kentlerine göçmüşler ve üretimlerini burada sürdürmüşlerdir. 16.yy'ın sonlarında Amsterdam, Haarlem, Makkum ve Harlingen'de duvar bezemeleri için FAYANS üretilmiştir. 17.yy'da Doğu ile ilişkiler sonucu Çin porselenlerinden (→PORSELEN) esinlenmiş yeni renk ve biçimler yaratılmıştır. 17.yy'ın ikinci yarısında Delft'in bu alandaki büyük ünü bütün Avrupa'ya yayılmıştır. İtalyan majolika tekniğinin mirasçısı olan, beyaz üstüne mavi tonlarda Delft fayansları (→DELFT İŞİ), kalay içeren bir topraktan üretilmekte ve döneminde hafifliğiyle olduğu kadar parlaklığıyla da aranmaktaydı. Ancak 18.yy'da Delft seramik endüstrisi Uzakdoğu porseleni ve İngiliz fayanslarıyla rekabet sonucunda etkinliğini yitirmiş; Weeps, Arnhem ve Lahey'de yüzyılın ikinci yarısında seramik atölyeleri kurulmuşsa da bunlar uzun ömürlü olamamıştır.

El sanatlarında bir başka önemli dal da DOKUMA'dır. Anvers'li Frans Spierincx (ö.1630) 1591'de yerleştiği Delft kentinde Danimarka sarayı için duvar halıları (→DUVAR HALISI) üretmiştir. Bu nedenle dokumacı aileler Gouda, Schoonhoven, Amsterdam, Utrecht ve Delft'e yerleşerek bu sanatı sürdürmüşlerdir. Hendrik Cornelisz. Vroom ve Karel van Mander tarihsel konulu ve İncil'den alınmış sahneleri yansıtan KARTON'lar gerçekleştirmişlerdir. 16.ve 17.yy Flaman modellerine göre hazırlanmış yeşillikli manzaraların ve av sahnelerinin beğenildiği bilinmektedir. 18.yy'da CAM üstüne kazıma tekniği yaygındır; Aert Schouman (1710-92) ve Wolf gibi iyi ustalar yetişmiştir. Bunlar cam üstüne Watteau ve BOUCHER tarzında Rokoko sahneler yapmışlardır. 1750 dolayında Hollandalı MOBİLYA yapımcıları daha önceleri etkileri güçlü biçimde görülen İngiliz tarzını bırakarak çağın modasına uymuş ve Fransız tarzı mobilya üretmeye koyulmuşlardır. Yüzyılın yarısına kadar XIV.Louis Stili'nin geçerliliğini korumasına karşın, 1780'lerde gözde olan mobilya üslubunun XVI.Louis Stili'nden esinlenmiş motifleri içerdiği izlenmektedir.

Hollanda el sanatları 19.yy'da Uzakdoğu BATİK'lerinden olduğu kadar Doğu Hindistan teknik ve sanatlarından etkilenmiş; seramik biçim ve malzeme açısından yalınlaşmıştır. Delft, Haarlem ve Amsterdam'da yüzyılın sonunda Art Nouveau gelişmiş, giderek mobilya, gümüş işçiliği ve dokuma dallarında Hollanda'ya özgü, modern çizgilerin egemen olduğu yeni tasarımlar geliştirilmiştir.

0394, 0412, 0510, 0618, 0948, 1311, 1435, 1520, 1628, 2034, 2157, 2280, 3208. *S.Germaner*

HOLLAR, Wenceslaus (Wenzel) → **TOPOGRAFİK RESİM**

**HOLLEIN, Hans** (1934, Viyana)
Avusturyalı mimar.
Mimarlığı dışında, tasarladığı MOBİLYA, piyano ve heykellerle tanınır.

Mühendislik ve güzel sanatlar eğitimini Viyana'da tamamlayan Hollein, lisansüstü çalışmalarını Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde (IIT) ve Berkeley'deki California Üniversitesi'nde yapmış; 1964'te Viyana'da kendi bürosunu açmıştır. Mimarlık yaşamının ilk yıllarında Endüstri Devrimi'nin yarattığı tekdüze çevrelere karşı çıkan, ancak teknolojinin meyvelerini en gelişmiş biçimde bir araç olarak kullanmayı amaç edinen "İleri Duyumculuk" *(Supersensualists)* akımının önde gelen temsilcilerinden biri olmuş; ARCHİZOOM üyelerini etkilemiştir. Avusturya'nın buğday tarlalarından birinde yaptığı *Uçak Gemisi Kenti* projesi (1963) bu kapsamdaki çalışmalarına bir örnektir. Daha sonra Viyana'da gerçekleştirdiği *Schullin Kuyumcu Dükkânı* (1974) ve *Avusturya Seyahat Bürosu* (1976-79) ile Münih'teki *Siemens Binası* gibi iç dekorasyon ve vitrin çalışmalarında, özgün üslubuyla adını duyuran Hollein; yine bu kapsamda 1965'te Viyana'da tasarladığı *Retti Mum Dükkânı* ile 1985'te Pritzker Mimarlık Ödülü'nü kazanmıştır.

Mimarlık ve güzel sanatlar arasındaki derin ayırımı yok etmek amacıyla, inşa ettiği binalarda iç dekorasyonu tasarlarken içindeki bir heykele kadar tüm ayrıntıları da düşünen Hollein'ın çalışmalarında gerek bu *Gesamkuntswerk* (Bütünsel/Tümel Sanat) anlayışı, gerek üslup açısından 20.yy'ın başında Viyana'da gelişen sanat dünyasının etkileri görülebilir. Bir dizi binadan oluşan, yürüyüş yolları ve birbirinin içine akan çeşitli mekânlarıyla tüm görsel elemanları tasarlanmış küçük bir köyü andıran, Mönchengladbach'daki *Abteiberg Müzesi* (1972-82) bu anlayışın en başarılı örneklerinden biri sayılır. Hollein, 1983'te bir yarışma sonucu gerçekleştirdiği Frankfurt *Modern Sanat Müzesi*'nde de, üçgen bir arazinin üzerine gene üçgen olarak oturan binada, hepsine ayrı bir mekân karakteri verdiği odaları çeşitli ayrıntılarla zenginleştirmiştir. Berlin'de Uluslararası Yapı Sergisi (IBA / *Internationale Bauausstellung*) kapsamında, yapımına 1983'te başlanan *Kulturforum*'da değişik özellikteki mevcut binaları birleştirici bir tasarım yapmış; Viyana'da Stephan Meydanı'nda inşa ettiği *Haas-Haus Alışveriş Merkezi*'nde, GOTİK, RÖNESANS, BAROK ve 19.yy yapılarının bulunduğu bir meydanda tarihsel bir üsluba öykünmek (→TARİHSELCİLİK) yerine, bugünü yansıtarak bu çeşitliliğe katkıda bulunacak bir tasarım uygulamıştır. Özellikle bu çalışmasıyla mimarlık dünyasındaki yerini alan Hollein, 1972 Venedik Bienali ve Viyana sanat dünyasının büyük bir kesitini yansıtan "Düş ve Gerçek" *(Dream and Reality)* sergisi için yaptığı tasarımlarla da tanınır.
1456, 1585. *E.Akcan*



HOLLEIN, Hans, *Schullin Kuyumcu Dükkânı*, 1974, Viyana.



HOLZMEISTER, Clemens, *Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü*, 1931-32, Ankara.

**HOLZMEISTER, Clemens** (1886, Tirol, Fulmpes-1983, Salzburg)
Avusturyalı mimar ve eğitimci.
Ankara'daki hükümet binalarının çoğunu tasarlamış olan Holzmeister, mimarlık tarihinde bir "okul" yaratıcısı ya da "kuramcı" olmaktan çok, bir uygulamacı olarak tanınır.

Mimarlık eğitimini 1906-13 arasında Viyana Teknik Üniversitesi'nde yapmış, I.Dünya Savaşı sırasında aynı üniversitede Ferstel, Simony ve Artman'ın asistanlığını yürütmüştür. ROMA döneminden başlayarak KİLİSE yapımını inceleyen teziyle 1919'da doktor unvanını almış, 1919-24 arasında Innsbruck'ta Devlet Yapı ve Sanat Okulu'nda öğretim üyeliği yapmış, Umterberger'de ideal tasarımlar sergisini açmış ve kilise yapıları gerçekleştirmiştir. 1921'de açılan yarışmada Üçüncülük Ödülü'nü kazandığı *Viyana Krematoryumu*'nun tasarım ve yapımıyla görevlendirilen Holzmeister, 1924 başlarında tamamladığı bu yapıyla tanınmıştır. Aynı yıl Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık atölyelerinden birinde öğretim üyesi ve yönetici olarak göreve başlamış, 1933-37 arasında da aynı kurumun rektörlüğünü üstlenmiştir. 1924'te Viyana'da Linzerstrasse'de bir TOPLU KONUT uygulaması gerçekleştiren mimar, 1926'da, 1938'e değin sürecek olan Salzburg *Festspielhaus*'un (Festival Evi) yenileme çalışmalarına başlamıştır. 1927'de

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



HOMER, Winslow, *Rüzgârla Süzülmek*, 1876, tuval üzerine yağlıboya, 61.5x97 cm.

Ankara'dan, 1928'de Düsseldorf'tan görevler almış; 1928-33 arasında Viyana'daki akademinin yanı sıra Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde de dersler vermiştir. Almanya'daki bu eğitim çalışmaları sırasında 1929'da, mekân açısından dönemin en etkileyici yapılarından biri sayılan *Schlageter Anıtı*'nı gerçekleştirmiştir. Anıt daha sonra Nasyonal Sosyalist rejim tarafından yıktırılmıştır. *Blankenese* (1929-30) ve *Merdingen Kiliseleri*'nin yanı sıra 1930-33 arasında inşa ettiği *München-Gladbach, Cleve* ve *Berlin Lilienstrasse Kiliseleri*, mimarın Almanya'daki öteki uygulamalarıdır. Dönemin Alman mimarlığından bir ölçüde etkilendiği izlenen bu yapılarda, biçim ve mekânların basit geometrisi, abartılmamış kararlı bir anıtsallık ve geçmiş dönemlerin mimarisiyle soyut ilişkiler gibi, daha sonra Alman kilise mimarisini belirleyecek unsurları da ortaya koymuştur. Holzmeister, aynı yıllarda Avusturya'da Linz'de *Kreuzschwestern Okulu*, *Krim Kilisesi*, Bad Ischl'de *Dinlenme Evi* (Fellerer ile), Grinzing'de okul, *Dornbach Kilisesi*, *Vogelweidplatz Kilisesi* ve *Viyana Radyoevi*'ni inşa etmiş, Avusturya Werkbundu'nun *(Österreichischer Werkbund* / Avusturya Zanaatçılar Birliği →WERKBUND) 1930'daki sergisi için planlanan örnek yerleşmede bir sıra ev grubu ve sergi süresince kullanılacak ahşap strüktürlü bir şarap evi tasarlamıştır. Nasyonal Sosyalist rejim nedeniyle 1933'te Düsseldorf'taki akademiden ayrılmak zorunda kalan Holzmeister, ertesi yıl HOFFMANN ve BEHRENS'le birlikte Yeni Avusturya Werkbundu'nu kurarak 1914 öncesi üslup özellikleriyle nostaljik çalışmalar yapmıştır. *Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası* için açılan proje yarışmasında Birincilik Ödülü kazandığı 1937'nin hemen ardından, 1938'de Almanya'nın Avusturya'yı işgali üzerine Viyana'dan ayrılmak zorunda kalan mimar, aynı yıl İstanbul'a yerleşmiş ve 1954'e değin Türkiye'de yaşamıştır.

Daha önceleri, 1927-38 arasında Viyana'daki bürosunda tasarladığı projelerin gerçekleştirilmesi için aralıklı olarak Ankara'ya gelmiş olan Holzmeister, özellikle bu dönemde Türkiye'nin yeni biçimlenen başkentinde çok sayıda kamu yapısı tasarlayıp gerçekleştirme olanağını bulmuştur: *Milli Savunma Bakanlığı* (1927-30), *Genelkurmay Başkanlığı* (1928-30), *Milli Eğitim Bakanlığı* (b.Ticaret Bakanlığı, 1929-34), *Orduevi* (1930-35), *Harp Okulu* (1930-35), *Güven Anıtı* (1931-36; Anton Hanak ve Josef Thorak ile), *Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü* (1931-32), *Ulus Merkez Bankası* (1931-33), *İçişleri Bakanlığı* (1932-34) ve arkasında yer alan *Vilayetler Meydanı* (1933-35; b.otopark olarak kullanılmaktadır), *Bayındırlık Bakanlığı* (1933-34), *Yargıtay* (1933-34), *Ulus Emlak Bankası* (1933-34) ve *TBMM Binası* (1938-63), mimarın Ankara'daki yapılarıdır. Çok az sayıda mimarın elde edebileceği bir ayrıcalık olan, yeni bir devletin yönetim merkezinin en önemli binalarının tasarlanması görevi, Holzmeister'i o yılların Türkiye'sinde en güçlü mimar konumuna getirmiştir. Türkiye'de çalışmaya karar vermesinde anıtsal mimarlık yapma arzusunun etkili olduğunu belirten Holzmeister, bu kamu yapılarında genç Türk devletinin gücünü yansıtmak amacıyla aksiyel, simetrik kütleler ve Yeni-Klasik öğelerle anıtsallığı vurgulanan çözümler ortaya koymuştur. Tüm meslek yaşamının da en önemli bölümünü oluşturan Ankara uygulamaları, anıtsal KLASİKÇİLİK'in yanı sıra MODERN MİMARLIK akımının Viyana kolunun da özelliklerini taşımaktadır. Saf geometrik biçimlerden oluşan yüzey çıkmaları, Avusturya Werkbundu'nun ve Hoffmann'ın etkilerini yansıtır. 1940-49 arasında İTÜ'de mimarlık dersleri veren Holzmeister aynı yıllarda, baba tarafından köklerinin bağlı olduğu Brezilya'ya da gitmiş, *Belo Horizonte Katedrali*'ni ve Rio'da yerel yönetim başkanı için ikamet ve yönetim işlevlerini kapsayan bir kompleksi *(Prafektur)* tasarlamıştır. 1951'de Graz Teknik Yüksekokulu'ndan şeref doktoru unvanını, 1953'te Avusturya Devlet Mimarlık Büyük Ödülü'nü almış, 1950'de Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevine yeniden getirilmiş, Türkiye'den ayrılıp Viyana'ya geri döndüğü 1954'ten 1957'ye değin bu kurumda yeniden rektörlük yapmıştır. 1956-60 arasında Salzburg'daki *Festspielhaus*'un 1926'dan beri süregelen yenileme ve geliştirme çalışmalarını tamamlayan Holzmeister, 1961'de akademiden emekli olmuş ve Salzburg'da mimari atölye geleneğini sürdürmüştür.

Holzmeister'in kendisinin de belirttiği gibi duygusal ve ampirik çalışma biçimi, yapılarında kimi zaman kristalleşmiş, kimi zaman da gerektiği gibi yontulmamış bir mekân anlayışıyla ifade bulur. Çalıştığı ülkelerin hemen hepsinin geleneksel mimari öğeleriyle (Türkiye'de olduğu gibi bazan yalnızca kolay okunabilen biçimsel aktarmalar düzeyinde kalsa bile) ilişkiler kurabildiği görülür. Bir yandan tiyatroyu, gösterişi ve anıtsallığı benimserken, öte yandan mimarlık sorunlarına büyük bir duyarlılıkla yaklaşabilmiştir. Çalışmalarını her iki dünya savaşı sırasında ve sonrasında da kesintisiz sürdüren Holzmeister'in, mimarinin duygusal yönünü vurgulayan yapıtları bir anlamda çağının sorunlarının dışında kalmış gibi görünür. Ancak, tasarımlarında İŞLEV'e en uygun biçim ve taşıyıcı sistemden ödün vermemesi, çağdaşı Viyana Grubu'yla ortak yönünü ortaya koyar. Yapıtlarında her zaman iyi bir mimarlıktan beklenen nitelikleri vermiş, O.WAGNER'in ince ustalığıyla Loos'un sadeliğini birleştirerek bütün sanat alanlarından pek çok sanatçı ve ustayla işbirliği yapmış ve bu nedenle 20.yy'ın ortasında Avusturya kökenli yeni bir "tümel sanat" *(Gesamtkunstwerk)* yaratmıştır.

1731, 1732, 2239, 2451, 2534. **A.Nasır**

**HOMER, Winslow** (1836, Boston-1910, Prouts Neck, Maine)
ABD'li ressam.
19.yy Amerikan DOĞALCILIK akımı içinde MANZARA resimleriyle ünlenmiştir.

Çocukluğu Boston ve Cambridge'de geçen Homer, 19 yaşında Boston'da John Bufford'un taş baskı atölyesine çırak olarak girmiş; 21 yaşındayasa *Harper's Weekly* başta olmak üzere çeşitli dergilere illüstrasyonlar çizmiştir. Kısa bir süre Tasarım Ulusal Akademisi'nde çizim derslerine devam eden sanatçı, Frederick Rondel'den aldığı birkaç resim dersi dışında kendi kendini yetiştiren bir sanatçıdır. İç Savaş sırasında *Harper's* için cepheden resimler yapmıştır. Bunlardan *Cephedeki Öncüler* (1866, Metropolitan Sanat Müz., New York), 1867'de Amerikan sanatını temsilen Paris'teki bir sergiye yollanmıştır. Homer 1865'te Ulusal Akademi'ye üye seçilmiştir. Savaştan sonra gerçekleştirdiği kırsal yaşam sahneleri 1860 ve 70'ler Amerika'sının önemli görsel belgeleridir. 1866'da gittiği Fransa'da 10 ay kadar çalışmış, 1873'te SULUBOYA kullanmaya başlamış, 1875'te de illüstrasyon yapmayı bırakmıştır. Homer 1881 ve 1882'de gittiği Tynemouth'ta (İng.) ilk suluboya deniz görünümlerini yapmaya başlamıştır. 1883'te Maine'deki Proats Neck'e yerleşen sanatçı okyanusu, ormanları, dağları; denizcilerin, balıkçıların ve avcıların yaşamlarını Doğalcı bir yaklaşımla betimlemeye geçmiştir. En olgun yapıtları sayılan *Sis Uyarısı* (1885, Boston Güzel Sanatlar Müz.), *Gulf Stream* (1899, Metropolitan Sanat Müz., New York) ve *Fırtınadan Sonra Sabah* (1902, Cleveland Sanat Müz.) gibi resimlerinde, de-

nizin gücünü, tehlikesini ve güzelliğini ustaca yansıtmıştır. Bu resimler ayrıca sağlam desen anlayışı, doğrusal ritim ve canlı renk uyumlarıyla dikkati çeker. *Aydan Sonra* (1892, Los Angeles İli Sanat Müz.), *Adirondacks* (1892, Fogg Sanat Müz., Cambridge, Mass.) ve *Fırtınadan Sonra Babamalar* (1899, Chicago Sanat Ens.) gibi en olgun suluboyalarını 1880'lerin sonunda gerçekleştiren sanatçı, son yıllarını yalnız geçirmekle birlikte resim yapmayı bırakmamıştır. Homer, Thomas Eakins ile (1844-1916) birlikte ABD'de manzara resminin en önemli temsilcilerinden biri sayılmaktadır.

*Z.Rona*

**HOMİLYE** (Gr.*homilia*: konuşma, bilgi verme'den, Fr.*homélie*)
İng.*homily*, Alm.*Predigt*.
Öğretici ya da içinde genellikle İncil'den bölümlerin açıklandığı dinsel konuşma ve bu konuşmaların toplandığı el yazması. İlk kez 1.-8.yy arasında, Kilise Babaları olarak anılan ilk Hıristiyan piskoposlar tarafından kaleme alınmış homilyeler, yetkin papazların bulunmadığı ya da dinsel öğretinin yanlış yorumlanabileceği ortamlarda okunur. Özellikle Katolik ve Ortodoks kiliselerinde yaygındır. 16.yy'da İngiltere Kilisesi için hazırlanan iki homilye kitabıysa dönemin din adamlarınca yazılmıştır. Homilyeler BİZANS döneminden başlayarak resimlerle bezenmiştir.

**HOMME-TÉMOIN**
1940'ların sonuna doğru FRANSA'da egemen olan soyutlamaya karşı anlatımcı TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK'i savunan Bernard Lorjou (1908-?), Paul Rebeyrolle (d.1926), Michel de Gallard, Yvonne Mottet ve Michel Thomson'un oluşturduğu grup. Soyut sanatçıların salt resimsel değerler içinde boğulduklarını ve giderek günlük yaşamdan iyice koptuklarını vurgulayarak, günlük yaşamı olabildiğince gerçekçi bir anlatımla yansıtmayı amaçlamıştır.

**HONAMİ KOETSU** (1558, Kyoto-1637, Kyoto)
Japon ressam, çömlekçi, kaligraf ve bezeme ustası. JAPONYA'da Momoyama dönemiyle (1573-1600) Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) yaşamış ve SOTATSU'yla birlikte KORİN OKULU'nun kurucuları arasında yer almıştır.

Çok yönlü ve özgün bir sanatçı olan Honami'nin 17.yy Kyoto'sundaki durumu, Lorenzo dei Medici'nin 15.yy Floransa'sındaki durumuna benzetilebilir. Güçlü bir aileden geliyordu ve ressamların yanı sıra birçok ozanın da dostuydu. Şogun Tokugava Ieyasu'nun yakın arkadaşı ve dert ortağı olmuş, onun da yardımıyla Kyoto dışında, klasik TOSA OKULU geleneğine yeni bir canlılık kazandırmak amacıyla bir sanat kolonisi kurmuştur. Sotatsu'yla sık sık işbirliğine gitmiş, onun çiçek ve kuş resimleriyle süslediği rulolara şiirler yazmıştır. Yaşadığı dönemin en önde gelen üç KALİGRAFİ ustasından biri olarak benimsenen Honami, aynı zamanda ünlü bir çömlekçidir. Özellikle çay kâsesi olarak kullanılan kurşun sırlı *raku* seramikleriyle ünlenmiş, ayrıca LAKE işçiliği ve bahçe tasarımı konusunda da yenilikler getirmiştir. Honami resim alanında, Momoyama döneminin ünlü sanatçısı KAİHO YUŞO'nun öğrencisi olmuş, ondan zengin ve parlak renkleri kullanmayı öğrenmiştir. Ancak Kaiho'nun ÇİN tarzı (KARA-E) resimlerinden çok, eski klasik Japon geleneğinden (→YAMATO-E) etkilenmiştir. Özellikle edebiyat, kaligrafi ve bezeme sanatlarını bir tek yapıtta toplama konusundaki çalışmaları önemlidir. Bu alanda sanatçı, desenlerle bezediği yeni bir şiir rulosu geliştirmiştir. Bunlardaki bezemeler, şiirin konusundan çok, onun değerini ve eğilimini yansıtacak bir atmosfer ve ruhsal durum yaratır.
2119.

*U.Tükel*

**HONGREN** (1610, Xixian-1663)
Çinli ressam.
ÇİN'de Qing (Mançu) döneminde (1644-1911/12), Cha Shibiao'yla (1615-98) birlikte, "Anhuili Dört Usta" olarak bilinen grubun en önemli temsilcilerindendir.

Asıl adı Jiang Tao (Wade-Giles yazımında Chiang T'ao) olan Hongren'in (Hung-jen), resme çok küçük yaşta başladığı söylenir. Ming Hanedanı'nın (1368-1644) çökmesiyle Shibiao devlet memuriyetinden ayrılmış, Hongren'se bir manastıra kapanarak keşiş olmuştur. Yapıtlarında ortak yönler bulunan bu iki sanatçı da esin kaynaklarını Yuan Hanedanı (1260-1368) ustalarından almışlardır. Ancak Shibiao daha çok Shen Zhou'dan (1427-1509) etkilenerek sulu mürekkep tekniğini benimserken, Hongren, Nİ ZAN'ın geliştirdiği kuru mürekkep tekniğine ilgi duymuş ve onun Güney Okulu (→DONG QİCHANG) geleneği içinde değerlendirilen sanatını yeniden yorumlamaya çalışmıştır. Sakin kişiliğinin de etkisiyle, *Sonbaharın Gelişi* (Güzel Sanatlar Akademisi Müz., Honolulu) adlı başyapıtında olduğu gibi Ni Zan'ın kalabalık olmayan, dingin kompozisyon anlayışından etkilenmiştir. Eski ustaları biçim açısından kopya etmek yerine onların iç dünyasını aktarmaya çalışmış olan Hongren'in resimleri aşırı derecede ölçülü olmakla birlikte ulaştığı kusursuzlukla olağanüstüdürler.
3143.

*Z.Rona*

HONTHORST, Gerrit van → **CARAVAGGIOCULUK**

**HOOCH, Pieter de** (1629, Rotterdam-1683, Haarlem)
Felemenkli ressam.
Genellikle ev içi sahneleri (→İÇ MEKÂN RESMİ) resimlemiş olan sanatçı, yapıtlarındaki ışık etkileri açısından VERMEER'in üslubuna yaklaşmıştır.

Delft Okulu ressamları arasında anılan Hooch, ömrünün çoğunu geçirdiği Delft'te Vermeer'in sanatını da tanımış olmalıdır. Sürekli iki ya da üç figürün bulunduğu ev içi sahneleri üzerinde çalışmış, ışığın mekân içindeki yansımalarını ve bunların tuval yüzeyi üstüne nasıl geçirileceğini araştırarak belli bir yöntem geliştirmiştir. Çoğu yapıtlarında koyu bir ön plan bulunmakta, ışıksa arkada açılmış bir pencere ya da kapıdan mekâna süzülmektedir. Konular genellikle 17.yy Hollanda yaşamının sakin görüntüleridir. Hooch için bir ev içi ya da avlu da bir insanın betimlenmesi kadar önemlidir. Bir avludaki güneş ışığının resim yüzeyinde gereği gibi verilmesi sanatçının baş amacıdır. Işık üzerindeki bu denli titiz çalışmalarıyla o dönemin genç Vermeer'ini de etkilemiş olmalıdır. Yaklaşık 1660'larda gerçekleştirdiği *Anne* adlı yapıt gerek başarılı biçimde uygulanmış mekân perspektifi, gerek tüm düzenlemenin yarattığı duygusal etkiyle sanatçının başarılı çalışmaları arasında yer alır. 1667'de Amsterdam'a giden ve burada çalışmaya başlayan Hooch'un bu dönem yapıtlarında ele aldığı konular değişmiş, Delft döneminin kendi halinde ev içlerinin yerini, zenginlerin yaşantısı almış; erken dönem yapıtlarındaki yalın tuğla ve alçı duvarlar da yerlerini, *Amsterdam Belediye Binası*'ndan ve İtalyan mimarisinden esinlenerek kullandığı görkemli mermerlere bırakmıştır.

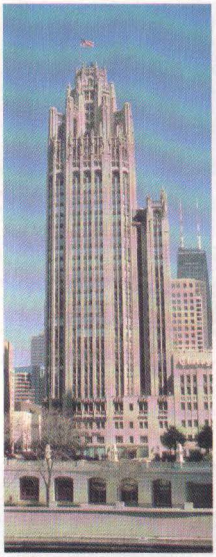
*U.Tükel*



HONGREN, *Peyzaj* (ayrıntı), 1484, kağıt üzerine mürekkep.



HOOCH, Pieter de, *Avluda Bir Kadın ve Hizmetçisi*, 1660-65, tuval üzerine yağlıboya, 53x42 cm.



HOOD, Raymond Mathewson, *Chicago Tribune Binası*, 1925.



HOPPER, Edward, *Gece Geç Yatanlar*, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 84.4x152.7 cm.

**HOOD, Raymond Mathewson** (1881, Pawtucket, R.I.-1934, Stamford, Conn.)
ABD'li mimar.
Chicago ve New York'ta gerçekleştirdiği GÖKDELEN'lerle tanınır.

Cambridge'de Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) ve Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim görmüş, 1922'de *Chicago Tribune Binası* için açılan yarışmayı, John Mead Howells'la (1868-1959) birlikte geliştirdiği YENİ-GOTİK üsluptaki tasarımla kazanınca, ülke çapında üne kavuşmuştur. Meslek yaşamının ilk döneminde TARİHSELCİLİK'i benimsemiş, ancak 1924-25'te New York'ta inşa ettiği ve bezemesiz kübik bir kütleden oluşan *American Radiator Binası*'nın ardından Gotik'ten uzaklaşarak çağdaş biçimlere yönelmiştir. Hood'un bu ikinci dönem yapıları, daha akılcı ve yalın çizgilere bürünmüştür. New York'ta, yukarı doğru daralan kübik kütleleriyle ilginç *Daily News Binası* (1929-30; Howells'la) ve ULUSLARARASI ÜSLUP'un GİYDİRME CEPHE'leriyle biçimlenmiş *McGraw-Hill Binası*'nı (1930-31; Frederick Godley ve Jacques André Fouilhoux'la), yapımı 1930-39 arasında süren ünlü *Rockefeller Merkezi* (New York) izlemiştir. On dört yüksek binadan oluşan ve Manhattan Yarımadası'nda ilginç bir kentsel çevre yaratan bu büyük merkez, Hood ve Fouilhoux, Reinhard ve Hofmeister (L.Andrew Reinhard, 1891-1964; Henry Hofmeister, 1891-1962) ile Corbett, W.K.HARRISON ve McMurray'den (Harvey Wiley Corbett, 1873-1954; William H.McMurray) oluşan üç firmanın ortak çalışmasıyla Hood'un danışmanlığında gerçekleştirilmiş, benzer pek çok uygulamaya da esin kaynağı olmuştur.
1925. *M.Beykan*

**HOPPER, Edward** (1882, Nyack, New York-1967, New York)
ABD'li ressam.
Amerikan Gerçekçiliği'nin ustası olarak bilinen Hopper, kent ve kasaba görünümleri, banliyö evleri, ıssız manzaralardaki endüstri izleri ve yerel konumlar içindeki insan manzaralarıyla orta sınıf Amerikan yaşamını psişik boyutlarıyla işlemiştir.

1900-06 arasında New York Chase Sanat Okulu'nda, ASHCAN OKULU'nun en önemli ressamı olan HENRİ'den resim dersleri almış, 1906-10 arasında birkaç kez gittiği Avrupa'da izleme olanağını bulduğu çağdaş sanatçı ve akımlardan hemen hemen hiç etkilenmemiştir. ABD'ye döndüğünde yaşamını uzun süre İLLÜSTRASYON'lar yaparak kazanmış, 1915'ten başlayarak OYMABASKI sanatına ilgi duymuştur. Bu tekniğin sunduğu ışık-gölge olanakları sonraları yağlıboya resimlerinde görülen büyük ışık kontrastlarındaki ustalığına kaynak olmuştur. Oymabaskılarının alıcı bulmasıyla yüreklenen sanatçı bu yıllardan sonra suluboya ve yağlıboya çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. İki katlı bir yapı duvarını gösteren *Erken Bir Pazar Sabahı* (1930, Whitney Amerikan Sanatı Müz., New York) adlı resmi 1930'larda sanatının yalınlaştığını, renklerin berraklaştığını ve ışık-gölge oyunlarının psişik atmosferi anlatır biçimde kullanılmaya başladığını gösterir. Bu yıllarda Charles Burchfield (1893-1967) gibi Amerikan MANZARA'sında soyutlama arayışında olan sanatçılarla yakın ilişkiler kuran Hopper, yerel konulara duyduğu ilgiye karşılık AMERİKAN BÖLGESEL OKULU'nun çalışmalarına katılmamış, salt yöresel yaklaşımı karikatüre yakın bulduğunu söylemiştir. Resminde, Amerikan yaşamına özgü bir atmosferi, insanın yalnızlığını, doğanın yalınlığını ve ışığın berraklığını yakalamaya çalışmıştır. Küçük bir kent otelinde yatağının üstünde oturan bir kadına vuran akşam ışığı, geceleyin bir kafeteryanın soğuk ampulü altında oturan bir çiftin yalnızlığı (ör.*Gece Geç Yatanlar*, 1942, Chicago Sanat Ens.), bir karayolu üzerindeki ıssız bir benzin istasyonunda oturan benzinci ya da bir banliyö evi balkonunda güneşlenen bir kadınla gazetesini okuyan bir adam gibi konuları işleyen resimler, Hopper'in yalnızca resim biçimine ve tekniğine değil, konularına da ne denli içten ve alçakgönüllü bir biçimde yaklaştığını kanıtlamaktadır. 1930'ların öteki Amerikan gerçekçileri içinde Hopper'in farklılığı, konularını üslubuna uygun seçmiş olmasında ve giderek üslubunu da konularıyla tümüyle bağdaşan bir biçimde arıtmış olmasındadır. Bu tür bir biçim ve içerik bütünlüğü içinde Hopper son derece dürüst ve uyumlu bir anlatım geliştirmiştir.
0225, 2926, 3136. *J.N.Erzen*

HORA = **KORA**

HORASAN → **HARÇ**

HORİGUÇİ, Sutemi → **JAPONYA (20.yy Mimarlığı)**

**HORTA, Victor** (1861, Gent-1947, Brüksel)
Belçikalı mimar.
ART NOUVEAU akımının yaratıcılarından olan Horta, özgün bezeme dilinin yanı sıra demir ve cam kullanarak geliştirdiği yeni strüktürel öğelerle seçkinleşmiş, Van de VELDE ve Paul Hankar'la (1859-1901) birlikte modern BELÇİKA mimarlığına öncülük etmiştir.

Önce müzik kuramı eğitimi gören Horta 1874-77 arasında Gand (Gent) Akademisi'nde dokuma, resim ve mimarlık okumuş, mimarlığı meslek olarak seçmesinden sonra da, 1877-81 arasında Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yeni-Klasik yapılarıyla (→YENİ-KLASİKÇİLİK) tanınan mimar Alphonse Balat'nın (1818-85) öğrencisi olmuştur. VIOLLET-LE-DUC'ün yapıtlarından da etkilenen Horta'nın meslek yaşamı 1886'da Gent'te inşa edilen Yeni-Rönesans üslubunda üç evle başlamıştır. Bağımsız olarak tasarladığı ilk yapı *Hôtel Tassel* (1892-93, Brüksel), GOTİK ve ROKOKO unsurlar içermesine karşın, Art Nouveau'nun erken örnekleri arasında, bazılarına göreyse ilk örneği sayılır. Sekizgen planlı giriş holünde bitkisel kıvrımlı örgelerden oluşan demir sütunlu ve korkuluklu merdiven yer alır. Sanatçı, Art Nouveau'nun karakteristik bir öğesi olan organik çizgileri yapının hem içinde hem cephesinde kullanmıştır. *Hôtel Tassel*'in başka bir önemli özelliği de demirden gizlemeden ve çokça yararlanılmış olmasıdır. Gene Brüksel'deki yapılarından *Hôtel Solvay* (1895-1900) kıvrımlı cephesinin plastik etkisiyle Art Nouveau'nun olgun bir örneğidir. İşçi Partisi'nin halkevi *Maison du Peuple* (1896-99, Brüksel) ise, cephesindeki demir ve cam kullanımıyla daha sonra yaygınlaşacak olan çelik ve cam perde duvarlı cephelerin habercisidir. Horta'nın başyapıtı sayılan *Maison du Peuple*'ün toplantı salonundaki demir taşıyıcılar strüktürel ve bezemesel işlevleri birlikte yüklenmişlerdir. Gene Brüksel'de Amerika Caddesi üzerindeki kendi evi de (1898) tümden ayrıntılara uzanan tasarım zenginliğiyle öne çıkar.

1900'den sonra Horta'nın tasarımlarında sadeleşme belirginleşir; bezemenin yanı sıra demir kullanımı da azalır. 1912'de Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olan Horta 1916-19 arasını ABD'de geçirmiş; 1927'deyse akademinin yönetimini üstlenmiştir. Beton kullandığı *Güzel Sanatlar*

*Sarayı* (1922-28, Brüksel) sadeleşmiş üslubunu yansıtır. II.Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde yapımına başlanan ve 1945'ten sonra Maxim Brunfaut tarafından tamamlanan *Brüksel Merkez Garı*, Horta'nın son anıtsal yapıtı olmuştur.
1456, 1736. *N.Altınyıldız*

HOSTE, Huibrecht → **BELÇİKA (Mimarlık)**

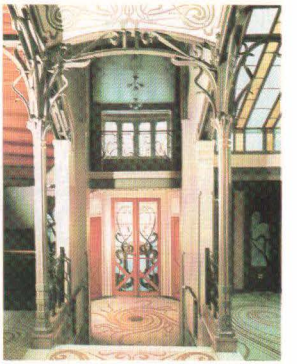
**HÔTEL** (Fr.)
Fransız soylularının kentlerdeki ikameti için tasarlanmış yapılara verilen ad. Daha önceleri kentlerden uzak kırsal kesimde ikamet etmeyi yeğleyen Batı ve Orta Avrupa aristokrasisi, 16. yy'dan itibaren önemli kentlerde malikâneler yaptırmaya başlamış; Paris, Torino, Viyana, Gent ve Münster gibi kentlerin çehresini giderek bu yapılar belirlemiştir. Avrupa'nın kuzeyi ve güneyi arasındaki farklı yapı gelenekleri, soyluların kentteki malikâne tipi olarak İTALYA'da PALAZZO'yu, FRANSA'da ise *hôtel*'i ortaya çıkarmıştır.

*Hôtel*'in kökeni ortaçağda kırsal kesimde yapılmış soylu şatolarına dayanır (→ŞATO); onlar gibi, işlevi ve biçimi farklı, değişik bölümlerden oluşur. *Corps de logis* denen ana bölüm, soylunun ikametgâhıdır. Önündeki *cour d'honneur*'le (şeref avlusu) sokaktan uzak tutulmuştur. Avlunun her iki yanında birbirinin aynı iki yapı kanadı, *corps de logis*'den sokağa kadar uzanır. Bunlar genellikle *hôtel*'in servis hacimlerine ayrılmıştır. Avlu, ortasında giriş kapısı bulunan bir duvar, bir mutfak ya da ahır bloguyla sokaktan ayrılır. Arsa genişse biri şeref avlusu, öbürü servis avlusu olmak üzere iki avlu yapılmıştır. *Corps de logis*'nin arka cephesi bir bahçeye bakar. Böylece, aristokrasi dışa kapalı geleneksel yaşam biçimini kentte de sürdürebilmiştir.

Kentlerdeki arsa durumu, genellikle orta eksen üzerinde derinlemesine uzanan bir yapılaşmaya uygundur; ama Fransız mimarlar, düzgün olmayan ya da dar parsellere de çok başarılı çözümler getirmiş, İtalyan *palazzo*'larında olduğu gibi katı kurallara bağlı kalmamış, arsa durumuna göre akılcı taban planı çözümleri geliştirmişlerdir. SERLIO'nun Ferrara kardinali için Fontainebleau'da inşa ettiği ev olan *Grande Ferrara* (1544-46; b.yık.) ile *hôtel* tasarımı standartlaşmıştır. Günümüze ulaşan erken dönem *hôtel* örnekleri arasında en iyi korunmuş olanı, LESCOT'nun Paris'te RÖNESANS üslubunda yaptığı *Hôtel Carnavalet*'dir (1545-50). MANSART'ın *Hôtel de la Vrilliére*'i ise (1635-45) klasik Paris *hôtel* tipine örnek oluşturmuştur. Paris'te 17.yy'da birçok *hôtel* yapılmıştır; Marais semtinde, Rivoli Caddesi ile Seine Irmağı kıyısındaki IV.Henri Sokağı arasında yer alan eski sokaklarda ve *Quartier Latin*'de (Latin Mahallesi) çok sayıda *hôtel* örneği bulunur. Bunlardan *Hôtel de Sully* (1624), Jean Androuet DU CERCEAU tarafından ünlü Sully dükü için XIII.Louis üslubunda inşa edilmiştir. LE VAU'nun *Hôtel Lambert*'i (1640/42-44), Mansart'ın *Hôtel de Guénégaud*'su (1650), *Hôtel de Beauvais* (1656), Pierre Alexis Delamair'in (1676-1745) *Hôtel de Roban* (1705-08) ve *Hôtel de Soubise*'i (b.Ulusal Arşiv; 1705-09), Paris'in günümüze ulaşmış ünlü *hôtel*'leri arasındadır. Paris *hôtel*'lerinde Rönesans, daha çok da BAROK etkileri görülür. 17.yy *hôtel*'lerinin çoğu XIII.Louis üslubundandır. Bu üslubun en önemli özelliği cephelerde kesme taş ve tuğlanın birlikte kullanılmış olmasıdır.
0492, 1713, 2716. *N.Gülenaz*

**HOUDON, Jean-Antoine** (1741, Versailles-1828, Paris)
Fransız heykelci.
Dönemin ünlülerinin portre büstlerini, kişiliklerini de yansıtır biçimde yaparak 18.yy Fransa'sının en gözde heykelcilerinden biri olmuştur.

Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nde öğrenim görmüş, Jean-Baptiste Lemoyne (1704-78) ve Jean-Baptiste Pigalle'in (1714-85) öğrencisi olmuştu3r. 1761'de Roma Ödülü'nü kazanarak 1764'te Roma'ya gitmiş ve adını ilk kez *S.Maria degli Angeli Kilisesi*'ndeki yalın ve klasik çalışması *Aziz Bruno* (1767) ve izlediği anatomi derslerinden esinlenerek yaptığı *Derisi Yüzülmüş Adam*'la (1767) duyurmuştur. Özellikle ikinci yapıtı Houdon'un gerçekçi yaklaşımının tipik bir örneğidir. 1769'da Paris'e dönen sanatçı, o dönemde popüler olan mitolojik konulara (→MİTOLOJİ) yönelmiş ve 1777'de gerçekleştirdiği *Morpheus* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtıyla akademi üyeleri arasına katılmıştır. Bu dönemin mitolojik konulu öteki yapıtları arasında *Diana* (1780, Gülbenkyan Kol.) ve *Minerva* da bulunmaktadır. Sanatçının asıl gücü PORTRE büstlerinde ortaya çıkmaktadır. *Diderot* (1771), *Gluck* (1775), *Jean Jacques Rousseau* (Louvre), *Benjamin Franklin* (1778, Louvre) ve *Voltaire* (1781, Victoria ve Albert Müz., Londra) büstleri özellikle portre sahibinin kişiliğini ve ortamını yansıtan yetkin örneklerdir. *Benjamin Franklin* büstüyle Houdon, Virginia Eyalet Merkezi'nden bir *Washington* büstü sipariş almış, 1785'te ABD'ye gitmiş ve bugün Richmond'da bulunan mermer yapıtı 1791'de 14 gün içinde tamamlamıştır. Tüm bu yapıtlarıyla sanatçı Avrupa'nın en önde gelen portrecisi durumuna gelmiş, birçok ünlü kişi onun atölyesine giderek portresinin yapılmasını istemiştir. Houdon ayrıca Belçika ve İsviçre'de ulusal anıtlar için kullanılacak modeller hazırlamıştır.
2824. *U.Tükel*



HORTA, Victor, *Hôtel Tassel* (giriş mekanından ayrıntı), 1892-93, Brüksel.

**HOWARD, Ebenezer** (1850, Londra-1928, Hertfordshire)
İngiliz kent plancı.
"Bahçe kent" hareketinin öncüsüdür.

Özel eğitim görmüş ve 15 yaşında Londra Belediyesi'ne evrak memuru olarak girmiştir. 1872'de, birkaç arkadaşıyla gittiği ABD'de önce kısa bir süre için Nebraska'da bir çiftlikte, daha sonra da Chicago'da bir stenografi bürosunda çalıştıktan sonra 1877'de, Amerikan düşünce tarzından ve yazar Ralph Waldo Emerson'la yazar Walt Whitman'ın tinsel değerlerinden oldukça etkilenmiş olarak İngiltere'ye geri dönmüştür. Daktilo makinesinin geliştirilmesi için yaptığı araştırmalarla makineler konusundaki yeteneğini de gösteren Howard, İngiltere'de, Amerikan düşünce tarzının etkisinden kurtulamamış, 1881'de Amerikalı iktisatçı Henry George'un *Progress and Poverty* (1879; İlerleme ve Yoksulluk) adlı kitabından etkilenerek toprak reformunu benimsemiştir. 1888'de, Amerikalı yazar Edward Bellamy'nin endüstri toplumunda işbirliği yoluyla kısa vadede değişiklikler müjdeleyen *Looking Backward 2000-1887* (Geriye Bakış, 2000-1887) adlı kitabı Howard'a esin kaynağı olmuştur. Önceleri Bellamy'nin düşündüğü büyük değişikliklerin hemen uygulamaya konulabileceğine inanmışsa da sonraları bu uygulamaların önce küçük boyutlarda sınanmasının daha sağlıklı olacağı sonucuna varmış, böylece *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898; Yarın: Gerçek Reforma Barışçı Bir Yol) adlı kitabıyla olgunlaşan "bahçe kent" düşüncesini ortaya koymuştur (→KENT PLANLAMA, Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi; Son Çağlar). Bahçe Kent projesi, kent nüfusunun çoğalıp kırsal nüfusun azalmasıyla ortaya çıkan sorunları çözümlemeyi amaçlamaktadır (→TOPLU KONUT). Hem kentlerin hem de kırsal yerleşmelerin iyi yanlarını



HOUDON, Jean-Antoine, *Diderot*, 1771, pişmiş toprak, yük.41 cm.



HUANG GONGWANG, *Fuchun Dağları'nda Yaşamak* (ayrıntı), 1350, kağıt üzerine mürekkep.

bünyesinde toplayan bahçe kentler büyük kentlerden 40-60km uzakta yer alan yks.30 bin kişilik yerleşmelerdir. En önemli özelliklerinden biri yapı alanının yeşil alana oranının 1/6 olması, yani çok geniş yeşil alanlar üstüne kurulmalarıdır. Bir başka önemli özellikleri de endüstriyel ve tarımsal üretim kuruluşları ve yönetim, eğitim, sağlık, kültür ve dinlence-eğlence gibi hizmetlerle kendi kendilerine yeten yerleşmeler olmalarıdır. Howard'ın inandırıcılığı ve coşkusu 1899'da Bahçe Kent Birliği'nin kurulmasını sağlamış; 1903'teyse bu birlik Londra'dan 55.6km uzaklıktaki Letchworth, Hertfordshire'ı bahçe kent olarak düzenlemek için bir şirket kurmuştur. 1919'da, Londra yakınlarındaki ikinci bir kent olan Welwyn, Hertfordshire'a benzer biçimde geliştirilmiştir. Her iki düzenlemede de parasal olanaksızlıklar sonucu yeterince büyük araziler alınamaması Howard'ın tasarımlarına ulaşılamamasına neden olmuştur. Ama Howard'ın düşünceleri ve bu ilk uygulamalar kent plancılığını derinden etkilemiştir. Kenti alt birimlere ayırarak planlama, işlevlere göre bölgelendirme, yeşil kuşakla çevreleme ve kent merkezinde yeşil alan oluşturma, bu etkilerle çağdaş kent planlamasına girmiş; ayrıca büyük kentlerin nüfus yoğunluğuna çare olarak çevrelerinde "uydu kentler" kurulması düşüncesi de güç kazanmıştır. Çeşitli ülkelerde uygulamaları yapılan bahçe kent, II.Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de Yeni Kentler Yasası'yla yerleşim ve planlama politikasında tam anlatımını bulmuştur. Howard'a 1927'de *Sir* unvanı verilmiştir.

1238, 2208. *A.Erktin*

HOWELLS, John Mead → **ABD (Mimarlık, 20.yy)**

HÖGER, Fritz → **DIŞAVURUMCULUK**

**HÖYÜK**

Ar.*tell*, Far.*tepe*, İng.*mound*, Alm.*Wohnhügel*.

Anadolu'da "hüyük" de denir. Bir yerleşmenin çeşitli kereler yıkılıp aynı yerde yeniden kurulması sonucunda oluşmuş yapay tepecik. Evlerin yapımında dayanıksız bir yapı malzemesi olan KERPİÇ'in kullanılması höyüğün oluşmasında başlıca etkendir. Özellikle tarihöncesi dönemlerin (→PREHİSTORYA) yerleşmeleri bu nedenle uzun bir süreç sonucunda höyük haline gelmiştir. Çeşitli evrelerde doğal ya da başka nedenlerle harap olan kerpiç yapıların yıkıntıları üstüne yenileri yapılmış, bu olgunun yüzyıllar boyunca yinelenmesiyle kimi 30m'yi geçen höyükler ortaya çıkmıştır. Genellikle bir evrimleşme söz konusu olmakla birlikte kimi höyüklerin bazı evrelerinde yıkıntıların tümü, yeni yerleşime zemin oluşturmak amacıyla düzleştirilmiştir. Bir höyükte en eski yerleşim en alt, en yeni yerleşimse en üst tabakada yer alır. ÇANAK-ÇÖMLEK vb buluntular ile yapı tabakaları höyüklerdeki stratigrafik (tabakalaşma) çözümlemelerin dayandırıldığı ana unsurlardır. Höyükler çoğunlukla tarıma olanaklı düzlük ve ovalarda, su kaynakları yakınlarında bulunur. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı dönemlere ait pek çok höyük vardır. Özellikle AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamı içinde araştırılan, ayrıca Keban ve Van bölgelerindeki kazılarda (→KEBAN KURTARMA PROJESİ; VAN BÖLGESİ KAZILARI) ortaya çıkarılan çok sayıda yerleşme, Anadolu'nun tarihöncesine ilişkin önemli sonuçlar ortaya koymuştur. Öte yandan Diyarbakır'da ÇAYÖNÜ, Gaziantep'te ZİNCİRLİ, Kahramanmaraş'ta YASSIHÖYÜK, Malatya'da ARSLANTEPE, Çorum'da ALACAHÖYÜK, Konya'da ÇATALHÖYÜK, Burdur'da HACILAR, Kayseri'de KÜLTEPE ve Hatay'da AMİK OVASI'ndaki höyükler en önemli örnekler arasındadır. MEZOPOTAMYA ve Suriye'de de Musul yakınlarındaki Hassuna ve Tel Arpaçiya, Ninive yakınındaki Tepe Gavra, Habur yakınlarındaki Tel Halaf, İRAN'daki Tepe Yahya gibi, önemli arkeolojik veriler sağlayan pek çok höyük bulunmaktadır.

HSİA KUEİ = **XİA GUİ**

HSİE HO = **XİE HE**

HSÜ PEİ-HUNG = **JUPÉON**

**HUANG GONGWANG** (1269-1354)

Çinli ressam.

Nİ ZAN, WU ZHEN ve WANG MENG'le birlikte ÇİN'de WENREN RESSAMLARI'nın geleneğini sürdüren Huang Gongwang (Wade-Giles yazımında Huang Kung-wang), Yuan Hanedanı'nın (1260-1368) Dört Büyük Ustası olarak bilinen grubun en yaşlı ressamıdır.

Resmî bir görev almak üzere eğitilen Huang Gongwang, Moğollar'a hizmet etmemek için kısa sürede bu amaçtan vazgeçip yerlisi olduğu Zhejiang'ın Wu yöresine çekilerek sakin bir yaşam sürmüştür. Burada Taocular, Budacılar ve kendisi gibi inzivaya çekilen öteki ressam, ozan ve düşünürlerle birlikte olmuş, günlerini resim yaparak ve yazarak geçirmiştir. Sanatçı 10.yy Song dönemi (960-1279) manzara ustalarından Güney Okulu'na (→DONG QİCHANG) bağlı DONG YUAN'la Juran'ı (10.yy.'ın 2.yarısı) kendine örnek almış, ancak arka planı yok ederek bu ustaların tersine resmin tüm yüzeyini ayrıntılı biçimde doldurmuştur. Yapıtlarının bir özelliği de nesnelere uzak ve yüksek bir noktadan bakmasıdır. Ni Zan'la birlikte kuru mürekkebi eğimli fırça vuruşlarıyla uygulama yöntemini geliştirmiş ve bu yöntemle Çin fırça ve mürekkep tekniğinde yeni bir atılım gerçekleştirmiştir. *Fuchun Dağları'nda Yaşamak*'ta (1350, Ulusal Saray Müz., Tayvan) görüldüğü gibi, özellikle dağları, tepeleri, vadileri ve ağaçları betimleyen sanatçı çoğu kez fırça ve rulosunu yanından ayırmadan, gezileri sırasında yerinde taslaklar yapmıştır. Bu taslakları sonradan elden geçirerek yeni ayrıntılar eklemiş, yer yer mürekkebi koyultmuş ve dokuyu zenginleştirmiştir. Huang Gongwang'ın, 15. ve 19.yy'larda birçok sanatçıya esin kaynağı olan resimlerinde hemen her zaman puslu bir güneş ışığı vardır. *Z.Rona*

HUANG KUNG-WANG = **HUANG GONGWANG**

HUBER, Wolf → **TUNA OKULU**

**HUDSON IRMAĞI OKULU** (*Hudson River School*)

ABD'de yks.1820-70 arasında romantik eğilimli MANZARA ressamlarının oluşturduğu okul. Daha çok, içinden Hudson Irmağı'nın aktığı New York kentinin kuzeyini konu alan bu sanatçıların amaçları Amerikan sanatını Avrupa kökenli etkilerden kurtarmak ve ülkenin doğal güzelliklerini ortaya çıkaran bir sanat anlayışı oluşturmaktı. Hudson Irmağı Okulu bu bağlamda ABD'de ortaya çıkan ilk özgün yerli akım olarak nitelendirilir. Thomas Doughty (1793-1856), Asher Durand (1796-1886) ve Thomas Cole (1801-48) okulun öncüleridir. Genellikle açık havada çalışan bu sanatçılardan Doughty ırmak vadisini, Durand ormanlık alanları, Cole da balta görmemiş ormanlarla görkemli fırtınalı dağları betimlemiştir. Okulun öbür üyelerinden Robert Havett, Jr. (1793-1878) yelkenlileri, Robert Weir (1803-89) bulutları, kayalıkları ve suyu, Alvar Fisher (1792-1863) derelerle tepeleri, John Kensett (1816-72) kayalıkları, okyanusu ve güneşli vadileri,



YEM YAYIN

Robert Salmon'la (ykş.1775-ykş.1824) Fitz Hugh Lane de (1804-65) limanları konu almıştır. Okulun daha genç kuşak ressamları arasında da John Casiear (1811-93), T.Worthington Whittredge (1820-1910), Jasper F.Cropsey (1823-1900), John W.Hill (1812-79), Russell Smith (1812-96), Régis Gignoux (1816-82), Benjamin Champley (1817-1907), Charles Lanman (1819-95), William Hart (1823-94), James M.Hart (1828-1901) ve Thomas Hill (1829-1908) sayılabilir. Kuzeydoğu'nun eldeğmemiş doğasının bozulmaya başlamasıyla John Banward (1815-91), Henry Lewis (1819-1904), Thomas Moran (1837-1926), Albert Bierstadt (1830-1902), Frederick E.Church (1826-1900) ve bazı başka sanatçılar daha çarpıcı olan Batı'yı yeğlemişlerdir. Eski, geleneksel anlatım yöntemleri yerine yenilerini arayan bu sanatçılar, çoğu kez yumuşak tonlar yerine doğanın parlak renkleri, çizime dayalı hafif renklendirilmiş görünümler yerine açık havadaki canlı ışık oyunları ve mevsimlerle günlerin değişen atmosferik etkileri üzerinde yoğunlaşmışlardır. 19.yy boyunca Amerikan manzara resmine egemen olan bu okul, 1870'lerde yeniden Avrupa sanatına ilginin uyanmasıyla etkinliğini yitirmiştir. *Z.Rona*

HUET, Jean → **CHINOISERIE**

**HUĞ**

Saz ya da kamıştan yapılmış küçük kulübe.

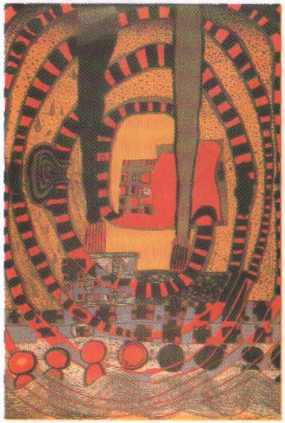
**HUMOR** (Lat.)

İng., Fr.*humour*; Alm.*Humor*.

"Mizah" da (Osm.) denir. Sanat alanında genel olarak *humor*, ümitsiz bir neşe durumunu dile getirir. Konuşma, yazma ve eylemde gülmeyi sağlayan bir özellik olup, bir sanat ürünündeki gülünçlüğü ve eğlenceli oluşu, bir "ironi" (acı bir alaycılık) biçiminde görme yetisi olarak tanımlanır. Sözlü ve yazılı sanatların yanı sıra gösteri sanatlarında "komik" öğesiyle bir bağı bulunan *humor*, özel bir duygulanım durumunu vermeye çalışır. "Komik" kavramı sanat için ilkçağdan beri ESTETİK bir değer olmuştur. Çağdaş anlayışlar içinde bu kavram daha özgün anlamlar kazanmış, modern estetik değer kuramında, "komik" denen nesneyle onu kavrayan özne arasındaki ilgiye yeni bir kavram olmak üzere *humor* eklenmiştir. *Humor*, insanın "komik"i görme, kavrama, yineleme ve sanat olarak değerlendirme biçimidir. Buna göre *humor*, komik"ten farklıdır; birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olsalar da ikisi aynı şey değildir. "Komik", nesneyle ilgilidir; her ne kadar bütün estetik nesne bir özne için varsa da "komik", nesnenin bir niteliğidir. *Humor*'sa izleyicinin, "komik"i kavrayanın ya da onu yaratan sanatçının işidir. *Humor*'un kendisi "komik" değil, onunla kavranan şey "komik"tir. Bu iki fenomen birbiriyle ilgili estetik değerlerdir. *Humor* olmadan "komik" kavranamayacağı gibi, "komik" olmadan da *humor* kavranamaz. "Komik"le ilgili klasik anlayışların eksikliği, "komik"i *humor*'la ilgisi içinde düşünmemiş olmalarından kaynaklanmıştır. Aslında *humor*, sanatsal bir etkinlik olarak çeşitli biçim ve yollarla ortaya konan, bu arada büyük ölçüde yaratıcısının kendi benzersiz bireyselliğini ve içyüzünü dile getiren, iyimserlik dolu, gülünç öğesini içeren, zihinsel ve coşkusal bir kavrayış biçimidir.

Günlük kullanımda *humor* (gülmece), karmaşık yaşam durumlarının kavranışını ve bunların zihinsel bireşimlerini yapabilmeyi ve gülünç şeylerin alımlanma (*reception*) duyusunu gösterir. Kendi konusuna saldıran ve onu uzlaşmaz koşullar içinde olumsuzlayan "yergi"ye karşılık *humor*, kendi konusunun özünü olumlar. Nesnel biçimde "komik" olanın üretken algısına dayanan *humor*, yergisel olanla birlikte "komik" olanın başlıca görünüş biçimlerinden birini oluşturur. *Humor*'un konusu, aynadaki yansımasına bağlı olarak, günlük yaşamda "komik" olana yatkın, en yalın durumlardan en sarsıcı toplumsal sorunlara dek uzanır. Gerçek *humor*, insanlararası ilişkilerin yenileştirilmesine bağlıdır; işlekliği ve çeşitliliği dolayısıyla insan ilişkilerinin etkin bir itici gücüdür. İnsan ilişkilerinden çıkan gülünç yanları alıp kendi konusu olarak işler ve bu arada da çeşitli toplumsal kesimleri bir yöntem olarak içten eleştirmekten de geri kalmaz. *Humor*'un özü, anlaşılamayanda, açık-seçik biçimde görülmeyende ve sımsıkı yakalanamayanda yatar. Dünün moda olan şapkası, bugünün "gülünç" şapkasıdır. Uluslar birbirlerine gülerler, ama her birinin şakasını da acınası bulurlar. Geçmiş yüzyıllardaki yabancı uygarlıkların ortaya koyduğu imgelerin hangilerinin bizlerde bir gülümseme uyandırdığına, hangilerinin ciddi yapıtlar olduğuna karar vermek oldukça güçtür. 19.yy çarpıtılmış biçimleri gülünç olarak görmüş, BOSCH ve Yaşlı BRUEGEL gibi sanatçıların yarattıkları komik türlerinden ötürü onları övmüştür. Günümüz eleştirmenleri "çarpıtmalar"daki "anlamlı" özellikleri vurgulamayı yeğlemekte ve imgelerin verdiği içsel derinlik üzerinde durmaktadırlar. Bu bağlamda onlar DAUMIER gibi sanatçıların ortaya koyduğu imgelerden de olumsuz biçimde söz etmişlerdir. *Humor*'a ilişkin yorum biçimleri çağdan çağa değiştikleri için doğal olarak anlamca ve yörece farklılıklar gösterirler ve örtüşmezler.

MISIR'lı Tanrı Bes'in ve YUNAN Satyr'lerinin yanı sıra SÜMER tabletlerinde ve Mısır PAPİRÜS'lerinde bulunan hayvan öykülemeleri de (fabl'lar) *humor* içeren didaktik ve mitolojik örnekler olarak kabul edilebilir. Güney İtalya vazolarındaki (MÖ 4.yy), Yunan komedilerindeki sahneler ve figürlerle Pompei'li ressamların yapuğı çocuk, cüce ya da hayvan resimleri mitolojik sahneleri dile getirmekteydi. Helenistik ve ROMA dönemindeki seramik kapları bezeyen sakat köle ve cücelerin resimleri de mim sanatının komik tipleri olarak düşünülebilir. Hıristiyan sanatının ortaya çıkmasıyla *humor*'un sanatta giderek azaldığı izlense de Karanlık Çağlar'da ve BİZANS dönemindeki bezeme sanatlarında canavar ve hayvan kavgalarının yer aldığı sahnelerde belli belirsiz bir *humor* anlayışı sezilir. 16.yy'da İtalya'da ortaya çıkan bir tiyatro türü olan *commedia dell'arte*'de *humor* bir kez daha gündeme gelmiş ve kısa sürede tüm Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Örneğin Urs Graf'ın (1485-ykş.1527), Alman heykelci Christoph Weiditz'in (ykş.1500-59), Bosch'un, Bruegel'in ve Jacques Callot'nun (1592-1635) yapıtlarındaki gülünç tipleri bu esinlenmenin sonuçlarıdır. 16.yy'da İtalya'da Annibale CARRACCI'nin yapmış olduğu ilk KARİKATÜR resimleriyle grafik bir *humor* sanatı oluşmuş; komik temalar artık illüstrasyon ve oymabaskı yoluyla yayılmaya başlamıştır. 18.yy'da HOGARTH İngiltere'de, Cornelis Troost (1697-1750) Hollanda'da ve Pietro Longhi (1702-85) İtalya'da Venedik kentinde komik konuları ve *humor* içeren temaları işlemeyi sürdürmüşlerdir. Daha sonra İngiltere'de *humor* sanatı Thomas Rowlandson (1756-1827), Edward Lear (1812-88), George Cruickshank (1792-1878), Richard Doyle (1824-83) ve Charles Samuel Keene (1823-91) gibi sanatçıların elinde geliştirilmiştir. *Humor* edebiyatının klasiği olan, Charles Dickens'ın *Pickwick Papers*'ının (Mr.Pickwick'in Serüvenleri, 1974) Robert Seymour tarafından resimlenmesine başlanması da gene bu tarihlere rastlar (1836). 20.yy'da *humor* sanatının merkezi ABD'ye kaymış ve *New Yorker* dergisinin sanatçılarından James Grover Thurber'la (1894-1961) Saul Steinberg (d.1914) ko-



HUNDERTWASSER, *Denize Doğru Tren Yolculuğu II*, 1967, Paris.



HUNT, Richard Morris, *New York Tribune Binası*, 1873-76.

mik çarpıtmaya edebi içerikten çok, görsel bir yapı kazandırmışlardır. Bu tutum giderek çizgi ve renklerle oluşan bir şakayı ve biçimlerden oluşan görsel bir komedi anlayışını dile getirmiş ve edebi olmayan bir *humor* sanatı doğmuştur. Sanatta salt görsel *humor* anlayışına örnek olmak üzere DEGAS'nın *Deniz Banyosu* (1876-77) ve Giovanni Domenico Tiepolo'nun (1727-1803) Zianigo'daki villasında yaptığı dekorasyonlar (b.Correr Müz., Venedik) gösterilebilir. Hem görsel hem de edebi *humor*'u sanat yapıtlarında veren sanatçılar arasındaysa Jean Louis Forain (1852-1931), Charles S.Keene, Rex John Whistler (1905-44) ve Max Beerbohm (1872-1956) sayılabilir.

Yaşamın aykırı, uyuşmaz koşulları *humor*'u doğurur; nezaket ve iyiyüreklilik de bu sanatın temel iki ögesidir. Edebiyat alanında pek çok *humorist* tip (ör.Don Kişot) yaratılmıştır. Bunlar yumuşak, hoşgörülü ve karşısındakini incitmeyen bir biçimde yanlışlığı ortadan kaldırıp doğruluğu yerleştirmeye çalışırken yine de karşıtlıklara, aykırı durumlara düşerler. Dolayısıyla en son aşamadaki *humor*, bir bakıma yaşamın kendisinin boşluğudur. Alaycı, buruk ve acı bir gülmeyi anlatan *humor*'la sevgi, kin, aşırı istek gibi insanın tüm tutkularını dile getiren, genelde acı ve düşkırıklığıyla son bulan "patos" kavramları özellikle edebiyatta en incelmiş temel kavramlar olarak belirir. Her ulusta kendine özgü biçimde dile gelen *humor*, *humorist* yapıtlar aracılığıyla, çeşitli kültürlerin insanlarını ortak bir sorunun çevresinde toplar. **N.Bozkurt**

**HUNDERTWASSER** (1928, Viyana)
Avusturyalı ressam.
Gerek figüratif, gerek soyut anlatımlı yapıtlarıyla iç dünyasının anlamlarını veren, hemen tüm çağdaş sanat akımlarından ayrı, değişik bir resim anlayışı yaratmıştır.

Asıl adı Friedrich Stowasser olan Hundertwasser, 1936'da Viyana'da Montessori Okulu'na girmiş, bu dönemde teknik ressam ve suluboyacı olarak doğal bir yetenek ve duyarlık sergilemiştir. 1948'de Viyana Akademisi'ne giren sanatçı, burada kaldığı üç ay boyunca 19.yy geleneksel suluboya manzara anlayışı üzerinde temel bilgiler edinmiştir. 1949'da Fransız sanatçı René Brô'yla birlikte İtalya'ya gitmiş, Paris'e dönüşünde de onunla duvar resmi konusunda işbirliği yapmıştır. Sanatçı aynı yıl, Çekçe'de 100 anlamına gelen *sto* hecesini Almanca *hundert*'e çevirerek "Hundertwasser" adını almış, 1969 dolayında da yapıtlarını, izleyiciyi yeni bir barış ve mutluluk dünyasına sokmayı amaçladığı için "barış ülkesi" anlamına gelen *Friedensreich* sözcüğüyle imzalamaya başladığı gibi, sık sık da adına "yağmurlu gün" anlamına gelen *Regenstag* sözcüğünü eklemiştir. Bunun nedeni de, yağmurlu günleri sevmesi ve böyle havalarda renkleri daha parıltılı ve ateşli olarak duyumsamasıdır. 1951'de Viyana Sanat Kulübü'nün üyesi olan Hundertwasser, bu dönemde ANLATIMCI-SOYUTLAMA'yla SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ı tanımış ve radikal bir biçimde DIŞAVURUMCULUK'a yönelmiştir. Giderek daha soyutlaşan yapıtları, aynı zamanda simgesel ve düşsel figüratif ögeleri de içermekteydi. 1953 dolayında kullanmaya başladığı sarmal biçim, bu tarihten sonra sanatçının üslubunda sürekli yer alan bir öge durumuna gelmiştir. Bu sarmallar, kendisince yaratılış, yaşam, kan dolaşımı gibi birtakım simgesel anlamlar yüklüdür. Giderek, Hundertwasser'in simgesel dünyasında sarmalın yönünün de, saat yönü ya da tersi olmak üzere ayrı anlamları ortaya çıkmıştır. Bu simgesel anlatımlar tümüyle kişiseldir ve izleyicinin söz konusu nitelikleri bir açıklama olmadan bulması güçtür. Bu sarmallar KLIMT'in çizgileriyle karşılaştırıldığında, Hundertwasser'in sert ve sıkışık sarmallarının *Jugendstil*'in (→ART NOUVEAU) kıvrımlı dekoratif ritmiyle oldukça farklı olduğu görülmektedir.

Hundertwasser, sert ve acı renkleri birlikte kullanmış ve ışıltılı boyaları yeğlemiştir. Erken dönem suluboyalarındaki hassas duyarlık son dönem yapıtlarında ortadan kalkmıştır. Sanatçı yks.1954'te, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının OTOMATİZM kavramından esinlenerek "Trans-Otomatizm" kuramını geliştirmeye başlamıştır. Bu kuram, izleyicinin bir sanat yapıtına tek ve belli bir yaklaşımından çok, bir dizi otomatik yaratma eylemine geçmesine dayanmaktaydı. Aynı zamanda, Hundertwasser'in sanatçının yaratıcı eyleminin dinsel bir dürtünün anlatımı olduğu, izleyiciye yeni bir barış ve neşe evreni açtığı yolundaki düşüncesi de sürmekteydi. 1957'de Roma'ya yerleşen sanatçı, 1959'da Hamburg Sanat Yüksekokulu'nda konuk öğretmen olarak dersler vermiş, 1960'larda Venedik, Viyana ve kuzey Fransa'da kalmıştır. 1961 tarihli *Hokkaido Gemisi* adlı yapıtı, hem sert renk karşıtlıklarını hem de her türden sarmalı içeren tipik bir örnektir. 1970-72'de *Hundertwassers Regenstag* (Hundertwasser'in Yağmurlu Günü) adlı film için Peter Schamoni'yle işbirliği yapan sanatçı, 1971'de de Münih Olimpiyat Oyunları için afişler gerçekleştirmiştir. Bu dönemde ayrıca Viyana ve Yeni Zelanda'da kent planlama tasarımlarıyla uğraşmış, 1974'te Yeni Zelanda için bir Koruma Haftası afişi yapmıştır.
2842. *U.Tükel*

HUNG-JEN = **HONGREN**

**HUNT, Richard Morris** (1827, Brattleboro, Vermont-1895, Newport, R.I.)
ABD'li mimar.
ABD'de Fransız kökenli Yeni-Rönesans üslubunun (→CANLANDIRMACILIK) uygulayıcısı olarak tanınır.

Varlıklı bir New England ailesinden gelen Hunt, 1834'te Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim görmüştür. Bu olanağı elde eden ilk Amerikalı olarak bilinir. Hector M.Lefuel'nün (1810-80) atölyesinde mimarlık, Thomas Couture'la (1815-79) resim, Antoine Louis Barye'le (1795-1875) heykel çalışmış; 1854'te Louvre'un yeni kanatlarının yapımında Lefuel'nin yardımcısı olmuş, 1855'te yerleşmek için gittiği New York'tan 1860'larda yeniden Avrupa'ya dönmüştür. Ancak 1868'de kesin olarak ABD'ye yerleşen Hunt, 1873'te ülkenin ilk GÖKDELEN'lerinden *New York Tribune Binası*'nı gerçekleştirmiştir. Yapı, döneminde yüksekliğiyle ilgi çekmekle birlikte alçak yapıların üst üste koyulmasından oluşturulmuş kütlesiyle yarattığı yeni imaja uyumlu olacak yenilikçi çizgilerle biçimlendirilmemiştir. Hunt'un asıl ünü New York ve Newport'un varlıklı ailelerine yaptığı Yeni-Rönesans üslubundaki saray benzeri konutlara dayanmaktadır. Bunlar arasında en tanınmışları G.W.Vanderbilt için Newport'ta tasarladığı *Breakers* (1892-95) ve Ashville yakınında Fransız ŞATO'larını andıran *Biltmore Evi*'dir (1895). 1893 Chicago *Kolomb Dünya Sergisi Yönetim Binası*'nı, 1900-02 arasında *New York Metropolitan Sanat Müzesi* cephesini ve *Lenox Kütüphanesi*'ni (Iowa) gerçekleştiren Hunt, kurucularından olduğu Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nün (→AIA) 1888'den başlayarak da başkanlığını yürütmüştür.
0256. *M.Beykan*

**HUNT, William Holman** (1827, Londra-1910, Londra)
İngiliz ressam.
ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın üç kurucusundan biri olan Hunt, yaşamı boyunca bu akımın ilkelerine bağlı kalmıştır. 1843'te girdiği Kraliyet Akademisi Okulları'nda MILLAIS'le tanışmış ve aralarına ROSSETTI'nin de katılmasıyla 1848'de Ön-Raffaellocular Kardeşliği kurulmuştur. Topluluğun öbür üyeleri gibi Hunt'ın yapıtları da önceleri eleştirilmiş, ama 1854'te *Dünyanın Işığı* (Keble College, Oxford) adlı alegorik resmi RUSKIN tarafından övülünce genel kanı değişmiştir. Hunt aynı yıl dinsel konulu resimlerinde özgün bir arka plan kullanabilmek için araştırmalar yapmak üzere Filistin'e gitmiştir. *Günah Keçisi* (Lady Lever Sanat Gal., Cheshire), *İsa'nın Tapınakta Bulunması* (1860, Birmingham Kent Sanat Gal.) ve *Masumların Zaferi* (1884, Tate Gal., Londra) gibi, bu tarihten sonra gerçekleştirdiği birçok yapıtında arka plan olarak Filistin görünümlerinden yararlanmıştır. Yaşamı boyunca Ön-Raffaellocular'ın sözcülüğünü yapmış olan Hunt, topluluğun en uzun süreli üyesi olmuş, 1905-06'da iki ciltlik *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Ön-Raffaelloculuk ve Ön-Raffaellocular Kardeşliği) adlı anıtsal bir belge bırakmıştır. *Z.Rona*

**HURDA SANATI** (*Junk Art*)
Her ne kadar uygulama yöntemi olarak BİRLEŞTİRME ve YERLEŞTİRME düşüncesinden kaynaklansa da, temelde 1950'lerin kent yaşantısının sanattaki elitizme karşı düştüğü ve çevrenin çöp, hurda ve artıklarla biçimlendiği bilincinden doğmuş bir sanat yaklaşımıdır. Birleştirme sanatı, resim ve heykelde "yanılsama" ve "yapay" kavramlarını irdelerken, üç boyutlu BULUNTU NESNE uygulamasında estetik amaçları tümüyle dışlamıyordu. Buna karşılık Hurda Sanatı'nda amaç, sanatla ilgisi olmayan gereçleri ve nesneleri sanat kapsamı içine sokmak değil; rahatsız edici, kirli, kalabalık ve bozulan çevreye, sanat bilincini aşılamaktı. Bu bakımdan, Hurda Sanatı'nın altında siyasal bir amaç da vardır. Bu sanat, Birleştirme'nin yakın olduğu GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ten çok DIŞAVURUMCULUK akımı içindedir ve endüstrileşmenin olumsuz öğe ve değerlerine dikkati çeker. 1950'lerde SOYUT-DIŞAVURUMCULUK ve POP SANAT'la ortaya çıkan Hurda Sanatı'nın önde gelen adları STANKIEWITZ, Jason Seley (d.1919), Gustave Metzger (d.1926) ve araba hurdalarını birleştirerek heykeller oluşturan John Chamberlain'dir (d.1927). Bu sanat, sanat yazınında başlıbaşına bir akım olarak yer almamış, bu tür çalışan sanatçılar Avrupa'da CÉSAR ve TINQUELY gibi YENİ GERÇEKÇİLİK, öbür ülkelerdeyse Birleştirme, YOKSUL SANAT akımları ve yeni eğilimler içinde sınıflandırılmışlardır. Hatta, aynı yöntemlere başvuran OLUŞUMCULAR da olmuştur. Öte yanda, sanat gerecinin yok edilebilirliği kavramı Hurda Sanatı'nı KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT akımı içine sokabilmektedir.
0723, 3080, 3513. ***J.N.Erzen***

**HURMADALI**
Zafer ya da şehitlik simgesi olarak kullanılan, hurma ağacı dalı biçiminde BEZEME örgesi. İSLAM'da hurma ağacı Cennet ağaçlarından sayıldığı için ayakucu mezar taşlarında ve ÇEŞME aynalarında yaygın kullanılmıştır. Ayrıca →HAYAT AĞACI.

**HUSZÁR, Vilmos** (1884, Budapeşte-1960)
Macar ressam.
GRAFİK SANATLAR, VİTRAY ve İÇ MİMARLIK konularında da ürünler veren sanatçı, öğrenimini Münih'te ve Budapeşte'de Dekoratif Sanatlar Okulu'nda yapmış, 1905'te Hollanda'ya yerleşerek çalışmalarını burada sürdürmüştür. Van DOESBURG'la tanıştıktan sonra 1917'de DE STIJL grubuna katılmış ve 1923'e değin bu akımın ilkeleri doğrultusunda iç mekân dekorasyonları ile vitray tasarımları gerçekleştirmiştir. Huszár, De Stijl grubu içinde yer aldığı dönemdeki *Ölüdoğa Kompozisyonu (Çekiç ve Testere)* gibi resimlerinde, nesne ve figürden hareketle soyuta ulaşmıştır. Sanatçı, siyah-beyaz kompozisyonlarında siyah geometrik biçimlerin beyaz zemin üzerinde soyutlanmış imgeler olarak algılanmasını engelleyebilmek için, siyah-beyazı yüzeyde eşdeğerde kullanmış ve dengeli bir KOMPOZİSYON elde etmeye çalışmıştır. Kompozisyondaki bu DENGE, resimdeki DERİNLİK duygusunu yok ederek bütünüyle yüzeysel bir etki yaratmıştır. Huszár, De Stijl'den ayrıldıktan sonra yeniden FİGÜRATİF resme yönelmiştir.
2540. *Z.Rona*

HUYS, Pieter → **ANVERS OKULU**

**HÜCRE** (Ar.)
İng.*cell*, Fr.*cellule*, Alm.*Zelle*.
**1.** Küçük ODA.
**2.** TEKKE, MEDRESE, MANASTIR vbg özellikle dinsel yapılarda bir ya da iki kişinin kaldığı veya dervişlerin çile doldurduğu oda.
**3.** Duvar içinde bırakılan oyuk, NİŞ, kanatsız dolap.

HÜNKÂR MAHFİLİ → **MAHFİL**

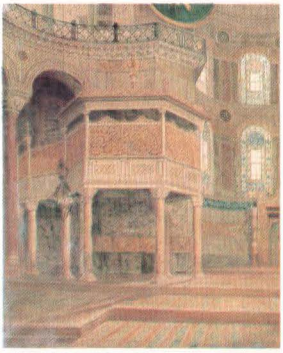
**HÜRREMŞAH BİN MUGİS-EL-HILÂTİ** (13.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Adından da (El-Hılâti) anlaşılacağı gibi Ahlat'lıdır. Mengücekoğulları'ndan Hüsameddin Ahmed Şah bin Süleyman Şah (1228-42) ve eşi Melike Turhan Melek tarafından yaptırılan *Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi*'nin (1228/29) başmimarı ve inşaat sorumlusudur. Bugün de özgün mimarisini koruyan bu MENGÜCEKOĞLU külliyesi, Anadolu Türk mimarlığının anıtsal örneklerinden biridir. Dört TAÇKAPI'sının, TONOZ örtülerinin, sütun başlıklarının, MİHRAP ve MİNBER'inin tasarımındaki değişik üslup özelliklerinden yapıda çeşitli sanatçıların çalıştığı, El-Hılâti'nin de genel mimari tasarımı yaptığı anlaşılmaktadır. Yapının doğudaki taçkapısında mimar Ahmed Nakkaş Hılâti imzası bulunmaktadır. Caminin ahşap minberi 1241'de Ahmed bin İbrahim-el-Tıflisi tarafından yapılmıştır. 16.yy'da yapının onarımında da hattat ve nakkaş Ahmed bin Muhammed ve hattat Muhammed çalışmıştır.
3171. *G.Yalçıner*

**HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA** (1860, İstanbul-1919, İstanbul)
Osmanlı ressam.
İkinci asker ressamlar kuşağından Şeker AHMED PAŞA ve SÜLEYMAN SEYYİD Bey'le birlikte 19.yy sonu Türk resim sanatının ilk önemli ressam üçlüsünü oluşturur.

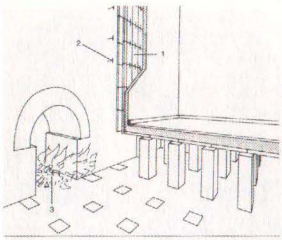
1881'de Mekteb-i Harbiye'yi bitirmiş, ancak adı geçen öteki iki sanatçı gibi Avrupa'da resim eğitimi görmemiştir. Ötekilerden 20 yaş kadar genç olan Hüseyin Zekâi Paşa'nın asıl yaşıtları Hoca ALİ RIZA ve HALİL PAŞA olmasına karşın adının her zaman Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'le birlikte anılır olması, onlarınkiyle akrabalık ilişkisi kurulabilecek bazı üslup özelliklerini yansıtması yüzündendir. Hüseyin Zekâi Paşa'nın söz konusu üçlü içinde ele alınması gereken bir yanı da, önce



HUNT, William Holman, *Uyanan Bilinç*, 1853, tuval üzerine yağlıboya, 76.2x55.9 cm.



HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA, *Ayasofya Hünkâr Mahfili*, 1905-06, tuval üzerine yağlıboya, 100x81 cm.



1. Tubuli
2. Tubuli çivisi
3. Praefurnium (Külhan)

Hypocaust

"Primitifler"e (→İLKEL SANAT; NAİF sanat) yaklaşan bir üslup yansıtmakla birlikte giderek doğaya yönelik bir gözlemciliği yeğlemesidir. Sanatçının çok yoğun bir resim disiplininden geçmemiş olması, birbirinden çok farklı üslup eğilimlerine bağlı resimler yapmasına neden olmuştur. Bunlar arasında tıpkı fotoğrafları yorumlayan Primitifler gibi bazı resimleri için fotoğraftan yararlanmakla birlikte kendisini İzlenimciler'e (→İZLENİMCİLİK) yaklaştıran açık hava çalışmaları da vardır. Hüseyin Zekâi Paşa'nın İRHM'de bulunan *Cami, Develer* ve *Ayasofya Hünkâr Mahfili* gibi resimlerinin fotoğraf kullanılarak yapılmış olduğu, belgeleninceye değin pek olası görünmemiştir; çünkü bunlar, fotoğraftan yararlanan öteki 19.yy sonu ressamlarının yapıtlarından farklı bir teknikle yapılmıştır.

Hüseyin Zekâi Paşa da Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA, b.MSÜ) dışındaki öbür öncü asker ressamlar gibi, Türk sanat gelenekleriyle bağlılığın korunmaya çalışıldığı bir çevre yaratma çabası içindeydi. Şeker Ahmed Paşa'nın ölümünden sonra 1906'da saray teşrifatçısı (protokol hizmetlerinin yürütücüsü) olarak görevlendirilmiş ve mirliva (tuğgeneral) rütbesindeyken emekli olmuştur. *Aya İrini Kilisesi*'nin askeri müze haline getirilişinde de görev alan Hüseyin Zekâi Paşa'nın bir eski eser koleksiyoncusu olduğu ve bu konuda *Mübeccel Hazineler* (1913) adlı bir de kitap yazdığı bilinmektedir.

***S.Tansuğ***

**HÜSNÜ YUSUF** (1817, İstanbul-1861, İstanbul)
Osmanlı ressam.
19.yy'da yenilenme sürecine giren Türk resim sanatının önemle üzerinde durulan usta sanatçılarından biridir.

1837 Mühendishane-i Berri-i Hümayun çıkışlıdır ve bu okulda resim hocalığı yapmıştır. Ayrıca Büyükdere su bentlerinin onarımlarını yönetmiş ve bir *Ayasofya* maketi yapmış olması nedeniyle mimar olduğu anlaşılmaktadır. Kaynaklar Hüsnü Yusuf'un öğrenimi sırasında gösterdiği üstün yetenekleri dolayısıyla sonradan Viyana, ardından da Paris'te bu yeteneklerini geliştirme olanağını bulduğunu belirtirler. Sanatçı çizimdeki büyük ustalığının yanı sıra, ki bu ustalık HAT alanındaki çalışmalarına da yansımıştır, yağlıboya ve suluboya çalışmalarında da güçlü bir anlatım geliştirmiştir. Ancak yapıtlarının pek azının günümüze ulaşmış olması Hüsnü Yusuf'un Türk resim sanatının değişimine yaptığı katkıları tam olarak değerlendirmeyi engellemektedir. 19.yy'ın ilk yarısında yaşayan ve birinci asker ressamlar kuşağı içinde yer alan Hüsnü Yusuf gibi sanatçılar ayrıntılı olarak incelendiğinde, bu yüzyılın Türk resim sanatında önemli birer kişilik oluşturan Şeker AHMED PAŞA, SÜLEYMAN SEYYİD ve HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA gibi asker sanatçıların ikinci kuşak olarak belirlenmesi konusunda yeni bir değerlendirme zorunlu olacaktır. YAĞLIBOYA tekniğiyle çalışan ilk Türk ressamlar kuşağının, Hüsnü Yusuf'un yanı sıra onun gibi Avrupa'da eğitime gönderilmiş olan İBRAHİM PAŞA (Ferik) ve TEVFİK PAŞA'yla (Ferik) temsil edildiği ileri sürülebilir. Hüsnü Yusuf'un ressam olarak değerini yeterince kanıtlayan bir çizim koleksiyonu, oğlu eliyle Hoca ALİ RIZA'ya geçmiş ve Hoca Ali Rıza'nın oğlu eliyle de Süheyl ÜNVER'e geçerek bir değerlendirme ortamına kavuşmuştur. Kaynaklarda sözü edilen *Kendi Portresi*'nin bugün nerede olduğu bilinmemektedir.

***S.Tansuğ***

HÜYÜK = **HÖYÜK**

HYAKUREN = **TOMİOKA TESSAİ**

**HYDRİA** *(Gr.hydor:* su'dan*)*
Antik Çağ'da su taşımada kullanılan kap; bir tür testi. Şişkin gövdeli, yüksek omuzlu ve boyunlu olan *hydria*'ların iki yatay (kaldırmak için) ve bir düşey (dökmek için) kulpu bulunur; , *kalpis* adı verilen geç örneklerde boyun daha kısa biçimlendirilmiştir.
Çizim → KRATER

HYOUEMON GYOKUDO = **URAGAMİ GYOKUDO**

HYPER-REALISM (İng.) = HİPER-GERÇEKÇİLİK → **FOTO-GERÇEKÇİLİK**

**HYPERTHYRİON** *(Gr.hyper:* üstünde, *thyra:* kapı'dan*)*
Antik YUNAN mimarlığında, bir PENCERE ya da KAPI'nın LENTO'su üstündeki bezemeli ya da düz yapı öğesi.

**HYPETHRAL** *(Gr.hypo:* altında, *aither:* gökyüzü'nden*)*
Antik YUNAN mimarlığında, CELLA'sının üstü kısmen ya da tamamen açık TAPINAK tipi. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS bu tip tapınakların çok geniş bir *cella*'ya sahip olduklarından söz eder. Anadolu'da DİDYMA *Apollon Tapınağı (Didymaion)*, *cella*'sında NAİSKOS'u bulunan *hypetbral* bir tapınaktır.

**HYPOCAUST** *(Gr.hypo:* altında, *kaiein:* yanmak'tan Gr.*hypocauston*, Lat.*hypocaustum)*
"Hipokaust" olarak da yazılır. Antik ROMA mimarlığında, döşeme altındaki ısıtma sistemi. Bu sistemde, sıcak hava ya da duman döşemenin altında bırakılan boşluklardan geçerek üst mekânı ısıtırdı. *Hypocaust* genellikle hamamlarda kullanılmakla birlikte imparatorluğun, Almanya ve İngiltere gibi Kuzey eyaletlerindeki Roma kentlerinin VİLLA ve SARAY'larında da kullanılmıştır. Sistemin kullanıldığı yapılarda döşeme, alttaki tuğla ayaklar üstüne oturtulur ve ayaklar arasındaki boşluklardan dolanan sıcak hava genellikle bir bacayla dışarı atılırdı. Kimi uygulamalarda döşemenin altındaki *hypocaust* duvarlardaki ısıtma sistemiyle bağlantılıdır. Burada sıcak hava, duvarlar içine düşey olarak yerleştirilmiş *tubuli* denen pişmiş toprak borulardan yukarı çıkar. Bir başka uygulamadaysa, duvara gelen yüzeyinde küçük çıkıntılar bulunan tuğla levhalar *(tegula mammate)* kullanılmış, sıcak havanın bu kaplama levhalarının arkasında kalan boşlukta dolaşması sağlanmıştır. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'a göre *hypocaust* sistemini, MÖ 1.yy'da Sergius Orata adındaki kişi bulmuştur; ama arkeolojik veriler *hypocaust*'un Helenistik Dönem'den (→YUNAN) beri kullanıldığını göstermektedir. Yunanistan'da Olympia ve Gortys'te, İtalya'da Pompei'de ve Sicilya'da Megara Hyblea'da MÖ 1.yy'dan önce de sistemin var olduğunu kanıtlayan örnekler bulunmaktadır. Türk hamamlarında *hypocaust* sistemine "cehennem" denir. Ayrıca →HAMAM.

**HYPOSTYLOS** *(Gr.hypo:* altında, *stylos:* sütun'dan*)*
Antik mimarlıkta tavanı çok sayıda büyük boyutlu SÜTUN ya da ayakla taşınan iç mekân. Özellikle Eski MISIR'da kullanılmış olan *hypostylos*'un en önemli örneklerinden biri Karnak'taki *Amon Tapınağı*'dır. PERS saraylarının taht salonları olan APADANA'lar da birer *hypostylos* sayılabilir. Yunanistan'da, Eleusis'teki *Telesterion*'da karşılaşılan bu "çok ayaklı" yapım tekniği, yapı örtü sistemlerinin gelişmesine bağlı olarak terk edilmiştir.

IĞDIR → **KARS**

## ILIKLIK

Hamamlarda sıcaklık'la (Roma hamamında *caldarium*) soyunmalık (*apodyterium*) arasında yer alan orta sıcaklıktaki bölüm. ROMA hamamında *tepidarium* denir. Yıkanmadan sonra birdenbire soğuğa çıkmamak için, kerevetler bulunan ılıklık'ta dinlenilir ve havlu değiştirilir (→HAMAM).

## ILIPINAR HÖYÜĞÜ

Bursa'nın Orhangazi ilçesinde, İznik Gölü'nün 1.5km batısında, gölün oluşturduğu alüvyon ovasında yer alan Ilıpınar Höyüğü, tarihöncesinden başlayarak sürekli iskân görmüştür. Küçük bir su kaynağının yanındaki bu yerleşme, tarih boyunca iki kez, Geç Kalkolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) ve BİZANS döneminde mezarlık olarak da kullanılmıştır. Daha önce bu yörede araştırma yapan İ.Kılıç KÖKTEN (1951) ve David French (1967) gibi arkeologlar tarafından saptanmış olan Ilıpınar Höyüğü'nde 1987'de Johaanes Roodenberg başkanlığında başlatılan kazılar günümüzde de sürdürülmektedir. EÜ'den (b.Dokuz Eylül Ün.) İlhan Kayan'ın yaptığı ve bölgenin jeomorfolojisini saptamaya yarayan bulgular sonucunda Ilıpınar'ın asimetrik bir biçimi olduğu ve yks.200m çapında bir alanı kapladığı anlaşılmıştır. Arkeolojik dolgu 7m kalınlığındadır. Ancak, mekanik tarım ve buldozerle yol açma çalışmaları nedeniyle höyüğün güneyinde 5m yükseklikte bir kesit oluşmuştur. İlk kazı yılında bu kesitin temizlenmesi ve incelenmesi sonucu önemli veriler toplanmıştır.

Höyükte yukarıdan aşağıya doğru yerleşim evreleri şöyle belirlenmiştir: I.tabakada, MS 6.yy sonu-7.yy başına tarihlenebilen bir mezarlık, tarihöncesi tabakaları örtmektedir. Tüm höyük yüzeyine yayıldığı ve sayılarının bini geçtiği hesaplanan mezarlar, yassı, dikdörtgen çatı kiremitlerinin yan yana konup, karşılıklı çatılmasıyla hazırlanmışlardır. Pınar kıyısında yer aldığına göre, bir olasılıkla AYAZMA görevi de üstlenen mezarlığın, bugünkü Orhangazi kenti altında kalmış Bizans yerleşmesine ait olduğu düşünülmektedir. Yoksul köy halkına ait olan bu mezarlar buluntu vermemiştir. II.tabakada, höyüğün doğu yamacında ortaya çıkarılan Erken ROMA dönemi yapı kalıntıları, ekili araziyle çevrili çiftlik evlerine aittir. Benzerlerine pınarın çevresinde de rastlanan bu yapılar ÇANAK-ÇÖMLEK buluntularına göre MS 1./2.yy'a tarihlendirilebilir. III.tabaka, bütün alan yüzeyinde görülen çukurlarla nitelenir. Bunlardan büyük ve düzgün biçimli olanlar çöp çukurları (*botros*), yuvarlak biçimli olanlarsa tahıl depolarıdır. İçlerinden İnegöl tipi gri çanak-çömlek (TROİA V'le çağdaş) toplanmıştır. Dolayısıyla höyüğün III.tabakası İlk Tunç Çağı'na (İTÇ) yani 3.binin sonuna tarihlenmektedir. Esas İTÇ yerleşmesini Bizans mezarlarının yok ettiği sanılmaktadır. IV.tabakada yks.40 mezardan oluşan prehistorik mezarlık, Son Kalkolitik Çağ'ın sonuna tarihlenebilir. Ölüler *hocker* (dizler karna çekik) durumundadır. Mezarların çoğunluğu tektir; ancak, bazılarında yüz yüze yatırılmış birkaç kişiye de rastlanmıştır. Bu mezarların dörtte üçünde ölü hediyesi olarak kaplar ve bakır aletler bulunmuştur. İyi yapımlı, parlak açkılı, siyah çanak-çömleğe Son Kalkolitik Çağ'da Kuzeybatı Anadolu ve çevresindeki bölgelerde rastlanmaktadır. Bu mezarlarda da bulunan bu tür çanak-çömlekten bazıları geometrik çizi ya da beyaz dolgu bezemelidir ve "lâle biçimli kaplar" adıyla tanımlanmışlardır. IV.tabakada çocuk iskeletlerinin konduğu bazı küp (*pithos*) gömülerine de rastlanmıştır. Karbon-14 analizlerine (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) göre bu mezarlık 4.binin sonunda kullanılmıştır. V.tabakada da çukurlar önemlidir. Bu çukurlarda, BALKANLAR'dan bilinen Erken Vinča (Yug.) tipi çanak-çömleğin bulunması Anadolu-Balkan kültür ilişkilerinde Ilıpınar'ın rolünü kanıtlamaktadır. Ancak Vinča tipi çanak-çömlekle bağlantılı yerleşmeye ait hiçbir iz bulunamamış; İlk Kalkolitik Çağ'a ait Vinča kültür tabakası, MÖ 5.binin ikinci yarısına tarihlendirilmiştir.

VI.tabakaya ait mimariyi, pişmemiş kerpiç duvarlı köy evleri nitelemektedir. Doğu-batı doğrultusunda konumlanmış bu evler tek hacimli mekânlardır; çatıları ahşap örtülü, döşemeleri alçı sıvalıdır ve bazılarında dikdörtgen bir ocak yeri bulunmuştur. Avlulara yapılmış fırınlar büyük ve kubbelidir. Bu evler büyük bir yangın sonucu harap olmuştur. İnsan betimli tüm HEYKELCİK'lerin ele geçtiği bu tabakada omurgalı ve dikdörtgen biçimli çanak-çömlek değişik buluntulardır. İlk Kalkolitik Çağ'a, yani 5.binin ikinci yarısına tarihlendirilebilen VI.tabakadan sonra Ilıpınar'da, özellikle VII.tabakanın mimarlığında belirginlik kazanan bir kültür değişimi saptanmaktadır. Yapılarda pişmemiş kerpicin yanı sıra ahşap da kullanılmıştır. Evler kuzey-güney doğrultusunda, tek hacimli, dikdörtgen yapılardır. Temelleri ve duvarları *pisé*'den (sıkıştırılmış çamur dilimleri) yapılmış ve her iki yanlarından sık ahşap direklerle desteklenmişlerdir. Duvarların üst bölümleri, ahşap-çamur sıva tekniğiyle yapılmış olabileceği gibi, kazıda ele geçen bazı çit kalıntılarının belgelediğine göre, direklerin arası saz ya da dallarla örülmüş de olabilir. Ilıpınar'da ahşabın olağanüstü iyi korunagelmiş olması nedeniyle, ev planları kolaylıkla saptanabilmektedir. Düzgün kesilmiş ahşaplardan yapılmış ev döşemeleri gün ışığına çıkarılmıştır. VII.tabaka da İlk Kalkolitik Çağ'a yani 5.binin ortalarına tarihlendirilmiştir. Kendinden önceki ve sonraki tabakayla bir kültür sürekliliği ve bütünlüğü gösteren VIII.tabakada mimarideki tek değişim ahşap direklerin duvarların yanında değil, içinde yer almasıdır. Bu da, ahşap-çamur sıva tekniğini kanıtlamaktadır. 5.binin ortasına, yani İlk Kalkolitik Çağ'a ait bu tabakada da ahşap döşemeler bulunmuştur. Benzer bir mimarinin sürdüğü ve 5.binin başlarına tarihlenen IX.tabakada çanak-çömlekte organik katkı maddelerinin aniden ortaya çıkması ilginçtir. FİKİRTEPE çanak-çömleğiyle yakın benzerlikler saptanmıştır.

X.tabakada, yangın sonucu harap olmuş ve bugüne kadar rastlanan en iyi korunagelmiş yapılardan biri sayılabilecek bir evin tüm planı ortaya çıkarılmıştır. 5x6m'lik bir alanı kaplayan evin iç bölümleri yoktur; üstü hafifçe kille şaplanmış sıkıştırılmış toprak bir taban duvarlara doğru çıkmaktadır. 25cm kalınlığındaki duvarlar hafifçe yuvarlatılmış köşelerle birbirine bağlanmıştır. *Pisé* tekniğiyle yapılan duvarların kalınlıkları boyunca 20-25cm aralıklarla, kare kesitli ahşap direkler yerleştirilmiştir. Duvara dayalı bir tür seki ve yakınında küçük bir ocak yer almaktadır. Bu evde ele geçen küçük buluntular, kaba yapımlı bir hayvan (boğa?) heykelciği, bazı kumaş parçaları ve bir kolyeye ait olması gereken taş boncuklardır. Ilıpınar'ın erken tabakaları, HACILAR çanak-çömleğiyle benzerlik gösteren boyasız, düz renk bir çanak-çömlek topluluğuna sahiptir. Öte taraftan, kutu biçimlerin görülmesi Fikirtepe-Pendik bağlantısını da belirtmektedir. X.tabaka genel kültür görünümüyle Son Neolitik tabakalara, yani 7.binin son yarısına tarihlenebilir. Son iki tabaka olan IX ve X'da Ilıpınar'ın en erken kültürlerini geniş bir alanda saptamak olanağı bulunmuştur. Buna göre, yks.50 hanelik köy yerleşmesinin yarım hektarlık bir alana yayıldığı gözlenmiştir. El yapımı PİŞMİŞ TOPRAK kaplar, oldukça düşük ısıda pişirilmiş, dışları açkılı ve bazı türlerinin üzerleri geometrik çizi bezemelidir. Fikirtepe malzemesinde görüldüğü gibi, Ilıpınar'ın bu katlarında elde oyulmuş ve ustalıkla biçimlendirilmiş




INDIANA, Robert, *Kendi Portresi*, 1968-72, tuval üzerine yağlıboya, 122x122 cm.



INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *Kendi Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 62x51 cm.

kemikten kaşıklar göze çarpmaktadır. Gene kemikten olta igneleri, igneler, boynuzdan ve geyik boynuzundan keskiler, saplar, ÇAKMAKTAŞI'ndan ve OBSİDYEN'den dilgiler, bıçaklar, kazıyıcılar ile başka tür taşlardan cilalı baltalar arkeolojik bulunturları oluşturur. Bitki ve çiçek örtüsünün incelenmesi burada yerleşenlerin öküz, keçi, koyun ve domuz yetiştirdiklerini, tahıl ve sebze ekimi yaptıklarını göstermiştir. Avcılık daha küçük bir yer tutmaktaydı.

Ilıpınar, hem çanak-çömlekteki Fikirtepe-Pendik ve Hacılar benzerlikleriyle hem de Anadolu'da pek rastlanmayan ahşap mimari buluntularıyla Bulgaristan/Balkan ilişkilerini kanıtlamaktadır. Son Neolitik-İlk Kalkolitik çağlarda Batı Anadolu'nun, Balkanlar'ı da içine alan büyük bir sosyoekonomik kültüre sahip olduğu ve bu kültürün geniş bir alana yayıldığı anlaşılmaktadır.
2916, 2917, 2918, 2921. *S.Baykan*

IMMACOLATA → **MADONNA**

**IMPASTO** (İt.)
**1.** YAĞLIBOYA resimde kullanılan boya ve sıvı (yağ, terebentin) karışımını ifade eder. Çoğunlukla da kalın ve macunlu BOYA kullanımı anlamına gelir.
**2.** MÖ 10.-6.yy'larda kullanılan, katkı maddeleri gözle görülecek kadar iri olan KİL ve bu kilden yapılmış, "kaba hamurlu" adı verilen kap kacak.

**IMPLUVIUM** (Lat.*im*: içinde, içine, *pluere*: yağmak'tan)
Antik ROMA evinin (ATRIUM'lu ev) AVLU'sunda bulunan dikdörtgen biçimli havuz. Avluyu örten içe eğimli çatının ortasındaki açıklıktan (*compluvium*) akan yağmur suları *impluvium*'da toplanır ve genellikle bir su kanalıyla (*puteus*) alttaki sarnıca aktarılır. *Impluvium*'un en iyi örnekleri Pompei'dedir.

**IMPOST SÜTUN BAŞLIĞI** (Lat.*impositus*: üstüne konmuş'tan)
İng.*impost capital*.
BİZANS mimarlığında, bir alt başlık ve onun üstüne oturan ikinci bir başlıktan oluşan SÜTUN BAŞLIĞI tipi. Ağır KEMER'lerin taşınabilmesi için sütun başlıklarının *impost* adı verilen, kesik piramit biçiminde bir üst elemanla güçlendirilmesi sonucunda gelişmiştir. MS 4.yy'da büyük olasılıkla ilk kez Suriye'de kullanılan *impost*, MS 5.yy'da yaygınlaşmış ve özellikle II.Theodosius dönemi (408-450) sütun başlıklarında uygulanmıştır. Dor, İon ve Kompozit düzenlerin (→DÜZEN) sütun başlıklarına *impost*'lar eklenmiş, özellikle Kompozit-İmpost başlık değişik çeşitlemeleriyle Justinianos (Justinianos) döneminde (527-565) çok yaygın kullanılmıştır. Bu tip sütun başlıklarında genellikle alttaki başlık bitkisel örgelerle işlenirken, üstteki alçak kabartma figürler ya da MONOGRAM'larla bezenmiştir.
Çizim → SÜTUN BAŞLIĞI

**IMPRESA** (Lat.)
Klasik resimlerde, özellikle de PORTRE'lerde, resmi yapılan kişinin simgesi olarak mecazi anlamda kullanılan örge. Bu bir hayvan, bir işaret ya da bir nesne olabilir.

IMPRIMATURA → **ZEMİN**

**IN ANTIS TAPINAK**
Lat. *templum in antis*.
Antik YUNAN mimarlığında, yalnızca, öne uzanmış CELLA yan duvarları (ANTE duvarları) arasında iki sütunu bulunan TAPINAK tipi. *Cella* çevresinde sütun sırası bulunmadığından, bu tip tapınaklarda *cella*'ya giriş mekânı PRONAOS, aynı zamanda yapının PORTİK'idir. Sütun sayısı ikiden az ya da çok olan *in antis* tapınaklar da vardır. Bu yapı tipi *ante*'leri arasındaki sütun sayısına göre *benostylos* (tek sütunlu), *distylos* (iki sütunlu), *tristylos* (üç sütunlu) ve *tetrastylos* (dört sütunlu) olarak adlandırılır.
Çizim → TAPINAK

**IN SITU** (Lat.)
Latince'de "özgün konumunda, ilk yerinde" anlamına gelen terim, bir mimari parçanın ya da ögenin özgün yerinde durduğunu anlatır. Bir kazı sonucu ortaya çıkarılan ya da yıkılmış, harap durumda olan yapıların yerinde korunmuş parçalarının belirtilmesi amacıyla kullanılır. Bir yıkıntının ya da bölümün RESTİTÜSYON'unun yapılabilmesi için *in situ* ögeler birinci derece kanıtlardır; ayrıca üslup ve öteki özellikleri yapının tarihlenmesine yardımcı veriler sağlarlar. Yerde dağınık durumda bulunan yazıt, sütun vb ögelerin kalıntılarıyla ilişkileri, başka yerden getirilmiş olabilecekleri kuşkusuyla, her zaman tartışılabilir. *In situ* korunabilmiş yapı parçacıkları, yapım teknikleri, birleşme vb ayrıntılar konusunda çok değerli belgelerdir. Örneğin, yıkılmış bir tapınağın ayakta kalabilmiş bir sütunu ve üstündeki başlık, başka yerlere götürülmüş ve başka yapıların mimari parçalarıyla karışmış ögelerin ayıklanıp tanınabilmesi için temel veri oluşturur. ***Z.Ahunbay***

INDEPENDENT GROUP (İng.) = **BAĞIMSIZLAR GRUBU**

**INDIANA, Robert** (1928, New Castle, Ind.)
ABD'li ressam, heykelci ve grafik sanatçısı.
Yapıtlarında POP SANAT doğrultusunda harf ve işaretlere yer vermiştir.
1945-46'da John Heron Sanat Enstitüsü'nde, 1946'da da askerlik görevini yaparken Syracuse Üniversitesi'nde bazı dersler alan Indiana, sanat eğitimini Munson-Williams-Proctor Enstitüsü (1947-48), Chicago Sanat Enstitüsü Okulu (1949-53) ve İskoçya'daki Edinburgh Sanat Yüksekokulu'nda (1953-54) yapmıştır. 1950'lerde SERT-KENAR resmi doğrultusunda ürünler vermiş, ilk demir ve ahşap heykellerini de 1950'lerin sonuna doğru yapmıştır. 1960'ların başında New York'ta Pop Sanat sergilerine katılmaya başlayan sanatçı, kısa sürede bu akımın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur. Özellikle harflerden ve işaretlerden yararlandığı resimlerinde tüketim toplumuna gönderme yapan, sıradan, günlük imgelere yer vermiştir. Indiana, resim çalışmalarının yanı sıra 1964'te WARHOL'la birlikte *Eat* (Ye) adlı filmin çekiminde çalışmıştır. *Z.Rona*

**INGRES, Jean-Auguste-Dominique** (1780, Montauban-1867, Paris)
Fransız ressam.
FRANSA'da, ROMANTİZM'in gelişmeye başladığı dönemde akademik ilkelere bağlı, belli bir güzellik anlayışına uyan ama bunun yanında özellikle kadın figürlerinde duyumsal nitelikleri de gündeme getirmiş olan Ingres, tam karşıt uçta yer alan DELACROIX'yla birlikte döneminin en sevilen sanatçısı olmuştur.

Ingres'in babası da heykelci ve minyatür ressamıydı. Toulouse Akademisi'ndeki ilk eğitiminden sonra, 1796'da Paris'e giderek J.L.DAVID'in stüdyosunda Antoine Jean Gros'yla (1771-1835) birlikte eğitim görmüştür. 1801'de *Agamemnon'un Elçileri* (Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Paris) adlı yapıtıyla Roma Ödülü'nü kazanmıştır. 1806'ya değin portre üzerinde yoğunlaşan sanatçı romantik bir anlayışla, kendinin ve arkadaşlarının portreleriyle yalın bir çizgisel anlatımın ve mücevher benzeri renklen-

dirmenin yer aldığı soylu sınıfının portrelerini gerçekleştirmiştir. *Madam Rivière* (1805, Louvre Müz., Paris), figürün konumu, elbise kıvrımlarının düzenlenişi ve dengeli süslemesiyle Yeni-Klasik anlayıştadır (→YENİ-KLASİKÇİLİK). Ingres bu yıllarda, *Birinci Konsül Napoléon* (1805, Güzel Sanatlar Müz., Liège) ve *I.Napoléon Tahtta* (1806, Ordu Müz., Paris) adlı tabloların siparişlerini almıştır. Bu erken dönem portrelerinde bulunan kaligrafik bir çizgi ve anlatımcı bir dışçizgiyle tanımlanmış biçimlerin belli bir güzellik duygusu vermesi ilkesi, Ingres'in hemen tüm sanat yaşamı boyunca geçerliliğini korumuştur.

Ingres 1807'de gittiği Roma'da bir yandan portre çalışmalarını sürdürmüş, bir yandan da en gözde konuları arasında yer alacak olan "yıkananlar"ı işlemeye başlamıştır. Dört yıllık eğitimi bittikten sonra da Roma'ya kalmayı sürdüren sanatçı yaşamını buradaki Fransız kolonisine üye kişilerin KURŞUNKALEM portrelerini yaparak kazanmıştır. Aynı yıllarda *Acron'u Yenen Romulus* (1812, Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Paris) ve *Ossian'ın Düşü* (1813, Ingres Müz., Montauban) gibi Napoléon'un Roma'daki sarayı için iki kapsamlı sipariş almış, 1814'te sanatında zaman zaman ortaya çıkan Doğu anlayışıyla (→ORYANTALİZM) *Odalık* (Louvre) adlı resmini gerçekleştirmiştir. Napoléon'un düşüşünden sonra, 1814-20 arasında ortaçağ ve RÖNESANS temalarını işlediği bir dizi küçük boyutta resim yapan sanatçı, 1820'de Floransa'ya yerleşmiş, burada Montauban Katedrali tarafından ısmarlanan *XIII.Louis'nin Yemini* üzerine çalışmıştır. 1824 resmi Salon Sergisi'nde yer alan ve büyük başarı kazanan bu yapıt Ingres'i, Delacroix tarafından öne sürülen Romantik anlayışa karşı resmî anlayışa bağlı bir sanatçı durumuna getirmiştir. İlkçağ YUNAN sanat anlayışının yeni bir idealizasyonunun öncüsü sayılan sanatçı, 1824'te Paris'e döndükten sonra yaklaşık on yıl *Louvre*'un tavanındaki *Homeros'un Tanrılaştırılması* ve *Autun Katedrali* için *Aziz Symphorianus'un Şehit Edilmesi* (1834) adlı iki büyük resim üzerinde çalışmış; ayrıca, konulu resimler, çıplaklar ve portreler de yapmıştır.

Ingres, 1834'te Roma'daki Fransız Akademisi'nin başkanı olmuş ve bu görevini 1841'e değin sürdürmüştür. Bu dönemindeki sayılı büyük yapıtlarından biri olan *Stratonike*'yle (1834-40, Condé Müz., Chantilly) ilgili olarak "büyük tarihsel bir minyatür" tanımlamasını kullanan sanatçı, 1842'de Fransa'ya döndükten sonra yaptığı portrelerde varlıklı Fransızlar'ı sağlık ve güvenlik duygusu içinde betimlemiştir. *Madam Moitessier* (1856, Ulusal Gal., Londra), figürünün klasik duruşu, giysilerin özenli tanımlanışı, dengeli bir renk skalası ve kusursuz anatomi çalışmasıyla Ingres'in hemen hemen en olgun yapıtıdır. Sanatçı 1843-48 arasında *Dampierre Şatosu*'ndaki *Altın Çağı* ve *Demir Çağı* adlı iki büyük duvar resmi üzerinde çalışmış, 1853'te de *Paris Belediye Binası*'nda *İmparator Salonu*'nun tavan resimlemesini üstlenmiştir. Bu düzenleme içinde yer alan *I.Napoléon'un Tanrılaştırılması* da ilk iki süslemesi gibi 1871 yangınında yok olmuştur. 1848'de tamamladığı *Venüs Anadyomene* adlı yapıtını ilk İtalya gezisinde BOTTICELLI etkisi altında çalıştığı desenlerden yararlanarak yapmıştır. Yıkananlar ya da odalık temalarını işlediği son resimlerinden biri de *Türk Hamamı*'dır (1862, Louvre). Doğu temalarını işlediği yapıtlarındaki figürler kaynaklık ettikleri ülkelerin estetik zevkine uygun olarak şişmanlığın sınırında betimlenmişlerdir. Ingres'in hemen tüm yapıtlarında olduğu gibi, bu resimlerde de çizginin biçim belirleyici gücü klasik bir anlayış içinde tüm açıklığıyla ortaya çıkmaktadır.

Sanat yaşamı boyunca belirli birkaç temaya bağlı kalmış olan Ingers'in yapıtlarındaki, özellikle de çıplak figürlerindeki duyumsallık çeşitli eleştirmenlerce değişik biçimlerde yorumlanmıştır. Sanatçı, genel olarak sanat tarihine akademik geleneğin en güçlü savunucusu olarak geçmiştir. Klasik bir anlayış içinde çizginin güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılışı, çok sonraları DEGAS ve PICASSO'nun sanatına da kaynaklık etmiştir. Özellikle Degas erken döneminde, sanatçının akademik anlayışını sıkı bir biçimde uygulamıştır. 1855'te *Légion d'Honneur*, 1862'de Senatör unvanı alan sanatçının Montauban'da kendi adını taşıyan bir müze (Ingres Müzesi) vardır.

2443, 3032. *U.Tükel*

INSITIC → **NAİF sanat**

**INSULA** (Lat.)
Latince'de "ada" anlamına gelir.
**1.** Izgara planlı antik ROMA kentlerinde çevresi caddelerle sınırlanmış yapı adası.
**2.** Antik Roma kentlerinde, odaları düşük gelirli kişilere kiralanan, birden çok katlı yapı. Nüfusun yoğun ve arsaların pahalı olduğu bölgelerde yapılan *insula*'lar, üst sınıfın yaşadığı DOMUS'lardan farklı olarak alt sınıf için ucuz konutlar sağlamak üzere inşa edilmiştir. Girişlerinde atölye ve dükkânlar yer alır; çoğunlukla beş ya da daha fazla katlıdırlar. İtalya'da Roma, Ostia ve Herculaneum, Anadolu'daysa MİLETOS ve PRİENE gibi kentlerde bu yapı tipinin örneklerine rastlanır.

**INTAGLIO** (İt.*intagliare*: oymak'tan)
**1.** Çukur baskı (→ÖZGÜN BASKI).
**2.** HEYKEL sanatında, DÖKÜM tekniğinde kalıbı alınacak alçıya desenin negatif olarak oyulması. *Intaglio* aynı zamanda, MÜHÜR ve GEM yapımında, CAM ve değerli taşların işlenmesinde, imgenin balmumunda pozitif çıkabilmesi için kalıpta yapılan negatif oyma için de kullanılır.
**3.** KABARTMA'larda imgenin zemin içine oyulması. "Çukur kabartma" olarak da bilinir.

**INTARSIA** (Ar.*tarsi*'den)
"Tarsia" olarak da bilinir. Ahşap üzerine ahşapla yapılan ve mobilyadan çok duvar kaplamalarında kullanılan bir tür MARKETÖRİ. İTALYA'da 14.yy'da ortaya çıkan *intarsia* tekniğinde en çok ABANOZ, servi, ceviz ve şimşir kullanılmış, desen açık ve koyu renk ahşapların birlikte kullanılmasıyla elde edilmiştir. 15.yy'ın sonlarına doğru yakma ve kaynatma yöntemi uygulanarak ahşabın rengini koyultmak olanaklı olmuştur. Fra Giovanni da Verona'nın, Siena yakınlarında Monte Oliveto Maggiore'de bulunan manastır kilisesinin koro yerindeki 1503 tarihli işçiliğinden ötürü kaynatma yöntemi, VASARI tarafından bu ustaya atfedilmiştir. Ama tekniğin daha önce, 1462'de Padova'daki *S.Antonio Bazilikası* koro yerinin panolarını yapan Lorenzo ve Cristoforo da Lendinara tarafından kullanılmış olduğu bilinmektedir.

*Intarsia* tekniğinin 14.yy'da ilk geliştiği yer olan Siena bölgesinde, *Orvieto Katedrali* ve *Palazzo Pubblico*'da görüldüğü gibi, gerçek resmi andıran kompozisyonların uygulandığı örnekler üretilmiştir. Bu erken dönemin önemli ustaları Giovanni Ammanati (14.yy), Domenico di Niccolò dei Cori (yks.1362-1450) ve Mattia di Nanni'dir (Bernacchino). PERSPEKTİF'in uygulandığı kent görünümleriyse ilk kez 15.yy'ın ikinci yarısında Floransalı ustaların yapıtlarında görülür. *Floransa Katedrali*'nin SAKRİSTİ'sindeki işleriyle tanınan MAIANO kardeşler, bu ustaların en ünlüleridir. Tekniğin altın çağı olan 1460-70 arasında Floransa'da 84 atölye bulunduğu kayıtlara geçmiştir. Francesco di Giovanni (Francione; 1428-95) ve Baccio Pontelli (1450-95), dönemin öteki önemli ustalarıdır. Kuzey İtalya'da

PIERO DELLA FRANCESCA ve onun işçiliğinin etkilerini yansıtan Lendinara kardeşlerin yanı sıra Pier Antonio dell'Abate ve Pantaleone dei Marchi de 15.yy sonunda etkinlik göstermişlerdir. Mimari perspektifle ÖLÜDOĞA'yı ustaca birlikte kullanan Fra Giovanni de Verona, 1511-13 arasında Vatikan'daki *Stanza della Segnatura*'nın *intarsia* işlerini yapmış, ancak bu işler daha sonra III.Paulus'un papalığı (1534-49) sırasında kaldırılarak yerine resim yaptırılmıştır. Böylece altın çağı sona eren *intarsia* işçiliği, 16.yy'ın ortalarından sonra önemini yitirmiştir. *Z.Rona*

INTERCOLUMNIUM (Lat.) → **ARAEOSTYLOS; DİOSTYLOS; EUSTYLOS; PYKNOSTYLOS; SYSTYLOS**

**INTONACO** (İt.)
Fresklerde duvara, ARICCIO üstüne son kat olarak sürülen ince düzgün sıva (→FRESK).

**ISPARTA**
Adının kaynağı olarak, MÖ 8.yy'da Kuzey Karadeniz yörelerinden İskitler'ce güneye sürülerek bugünkü Isparta ili sınırları içindeki topraklara yerleşen Sapardai kavminin adı gösterilmektedir. 14.yy Arap kaynaklarında adı "Sparta" olarak geçen yöre, Antik Çağ'da "PİSİDİA" olarak anılmıştır.

Akdeniz Bölgesi'nde yer alan yöredeki ilk yerleşmelerin Üst Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) başlamış olduğu, Isparta'nın 15km kuzeyindeki Kapalıin Mağarası'ndaki buluntulardan anlaşılmaktadır. Yörede yerleşimin Mezolitik, Neolitik, Kalkolitik çağlardan sonra Tunç Çağı'nda da sürdüğünü yapılan arkeolojik çalışmalar ortaya çıkarmıştır. MÖ 2000'lerde Luvi ve Arzava kavimlerinin yerleşim alanı olan Isparta yöresinde kurulan Arzava Konfederasyonu kuzeyde güçlenen Hititler'e sürekli karşı koyabilmiş ve boyun eğmemiştir. MÖ 1200'lerde BALKANLAR üzerinden Anadolu'ya yayılarak HİTİT Devleti'ne son veren kavimler karşısında Arzava Krallığı da tutunamamış; ardından yörede egemenliğini MÖ 690'a değin sürdüren ve bu kavimlerin en güçlüsü olan Phrygler (Frigler →PHRYGİA) de güçlerini yitirip egemenlik alanlarını batıda güçlenen Lydialılar'a bırakmışlardır. Yöredeki LYDİA yönetimi, kuzeyden saldıran KİMMER ve Sapardai kavimleriyle kesintilere uğramış (MÖ 652-633), Lydia kralı Kroisos döneminde (MÖ yklş.560-546) en parlak yıllarını yaşayan bu krallık da, MÖ 546'da PERS kralı II.Kyros'un (hd.MÖ 559-529) Kroisos'u büyük bir yenilgiye uğratmasıyla sona ermiştir. Tüm Anadolu'yu egemenlikleri altına alan Persler'e karşı direnen ve vergi ödemeyi reddeden tek topluluk Pisidialılar olmuştur. MÖ 334'te Anadolu'ya girerek Pers İmparatorluğu'nu yıkan Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) Isparta yöresinin fethini generallerinden Nearkhos'a bırakmış, PAMPHYLİA'yla Pisidia aynı satraplığa bağlanarak başına Antigonos getirilmiştir. Isparta yöresi Büyük İskender'in ölümünden sonra generalleri arasında başlayan paylaşım savaşları sonunda Batı Anadolu'da kurulan PERGAMON Krallığı'nın sınırları içinde kalmıştır (MÖ 301). Bu krallığın egemenliği süresince doğuda kurulan Selevkos Krallığı'yla sürekli savaşlar yapılmış, Isparta yöresi MÖ 216-188 arasında Selevkoslar'ın eline geçmiştir. Ancak, Anadolu'da gelişen ROMA üstünlüğü karşısında Selevkoslar'ın uğradığı sarsıntıdan yararlanan Pergamon, yöredeki egemenliğini yeniden pekiştirmiş, ancak kurulan özerk yapıyı Romalılar'a karşı ancak MÖ 129'a değin koruyabilmiştir. Yöre, Roma İmparatorluğu'nun MS 395'te ikiye ayrıldığı tarihe değin GALATİA, LYKAONİA, Pamphylia ve İSAURİA'yla birlikte bir Roma vilayetinin sınırları içinde kalmaktaydı. Bu tarihten sonra BİZANS egemenliği altında Isparta ve yöresi Anatolikon adlı *thema*'ya (vilayet) bağlı kalmıştır. 1176'da ANADOLU SELÇUKLU sultanı II.Kılıç Arslan'ın (hd.1155-92) Bizanslılar'ı Miryakefalon'da bozguna uğratarak yöreyi tümüyle Selçuklular'a bağlamasına değin Isparta yöresi, EMEVİ ve ABBASİ saldırılarına uğramıştır. 13.yy'da başlayan Moğol (İLHANLI) akınlarıyla yıkılan Selçuklu Devleti'nin yöredeki toprakları üzerinde Teke aşiretine bağlı Türkmenler'in 1301'de kurduğu HAMİDOĞLU Beyliği, KARAMANOĞLU baskısını Osmanlılar'la kurduğu iyi ilişkilerle hafifletebilmiştir. Ancak, I.Murad'ın (hd.1362-89) Kosova Meydan Savaşı'nda öldürülmesinden yararlanan Karamanoğulları bu toprakları ele geçirmiş, 1390'da Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) yörede OSMANLI egemenliğini başlatmışsa da, Timur'a karşı 1402 Ankara yenilgisiyle başlayan Fetret Dönemi'nde (1402-13) Karamanoğulları yöreye yeniden egemen olmuşlardır. 1415'teyse Çelebi Mehmed (hd.1402-21), Isparta ve yöresini yeniden Osmanlı topraklarına katmıştır. Osmanlı yönetiminde Hamidiye Sancağı olarak adlandırılan yörede Şahkulu (1511), 16.yy boyunca sık sık alevlenen Suhte (medrese öğrencileri), Haydaroğlu ve Katırcıoğlu (1645) ayaklanmaları yaşanmış; 19.yy siyasal açıdan olaysız geçmişse de, 1899 ve 1914 depremleri büyük yıkıma neden olmuştur. Isparta, Mondros Mütarekesi'yle İtalyan etki alanı içinde bırakılmışsa da direniş karşısında İtalyan işgali ancak bir hafta sürmüş, kent 1924'te il merkezi yapılmıştır.

***Tarihsel Yapılar:***
***Merkez İlçe:*** Keçeci Mahallesi'ndeki *Hızırbey Camisi*'ni 1312'de Hamidoğulları'ndan Hızır Bey yaptırmış, 1714 ve 1888'de yıkılan yapı yeniden inşa edilmiştir. Çarşı içindeki, Hamidoğulları'nın subaşısı Kutlu Bey'ce 1417'de yaptırılan ve bu beyin adını taşıyan cami de, 1914 depreminde yıkılınca yeniden yaptırılmıştır. İplik Pazarı'ndaki *İplik Camisi*, Isparta eşrafından Cimri Abdi Ağa tarafından 1550'de yaptırılmıştır. Aynı depremde yıkılan bu yapının yerine sonradan iki katlı bir cami inşa edilmiştir. Kentin en önemli tarihsel yapıtı 1561'de Vali Firdevs Bey'ce Mimar SİNAN'a yaptırılan *Firdevs Bey* ya da *Mimar Sinan Camisi*'dir. Aynı tarihte yaptırılan *Firdevs Bey Bedesteni* 1967'de onarılarak KAPALIÇARŞI olarak kullanıma açılmıştır. 1512'de Fakih bin Muhammed'in yaptırdığı *Yılankıran Çeşmesi*, Sülünbey Mahallesi'ndedir. Merkez İlçe'ye 33km uzaklıktaki Güneyce köyü Kapıkaya mevkiindeki sur ve yapı kalıntılarının antik Baris kentine ait olduğu sanılmaktadır. Isparta il merkezinde 1981'de açılan müzede arkeolojik ve etnografik eserler sergilenmektedir.

***Atabey*** ilçesi, Antik Çağ'da "Agpia", Roma döneminde "Agrae", Osmanlılar'ca da "Ağros" olarak adlandırılmıştır. Yerleşme merkezinde günümüze ulaşabilmiş tek kayda değer yapı, Mübarizüddin Ertokuş'un 1224'te yaptırmış olduğu *Atabey Ertokuş Medrese ve Türbesi*'dir. Medresenin TAÇKAPI'sı geometrik örgelerle bezenmiştir. İlçe merkezinin güneybatısında Seleukeia Sidera antik kentinin kalıntıları bulunmaktadır.

***Eğirdir*** (e.Eğridir) ilçesi, Bizans döneminde "Prostanna" olarak anılmıştır. Hamidoğulları Beyliği'nin kurucusu Felekeddin Dündar Bey'ce Uluborlu'dan sonra beyliğin merkezi yapılarak "Felekâbad" olarak adlandırılmıştır. BEYLİKLER DÖNEMİ'nde ve ardından Osmanlı döneminde zengin yapıtlarla (32 cami, 17 mescit, 2 medrese, 2 kilise, 1 kütüphane, 4 hamam, 3 han ve 150 dükkân) bezenen kentte, yangın ve depremler sonucunda bu yapılardan çok azı günümüze ulaşabilmiştir. *Eğirdir Kalesi*'nin iç kale kesiminin Lydialılar'ca yapıldığı sanılmaktadır. I.Alâeddin Keykubad (hd.1220-37) ve Hami-

doğlu Ali Bey tarafından onartılmış olan bu yapıdan ve dış kaleden günümüze çok az bir kesim gelebilmiştir. *Hızır Bey Camisi* 11.yy'da Selçuklular'ca depo olarak yapılmış, 14.yy başlarında Hamidoğlu Hızır Bey tarafından camiye çevrilmiş; süslü bir taçkapısı olan yapı, 1819'daki yangından sonra yenilenmiştir. Çarşı içinde, I.Keykubad'ın HAMAM olarak yaptırdığı yapıysa Hamidoğlu Dündar Bey tarafından MEDRESE'ye çevrilerek kendi adıyla anılmıştır. İlçeye bağlı Barla bucağındaki *Çaşnığir Paşa Camisi* 1375'te, Isparta yolu üzerindeki *Baba Sultan Türbesi*'yse İsa bin Musa için Hamidoğlu İlyas Bey tarafından 1328'de yaptırılmıştır. İlçe merkezinin 3km kuzeyinde, yıkık durumdaki *Eğirdir Kervansarayı*'nın yaptıranı ve yapım tarihi bilinmemektedir. Konya yolunda Eğirdir Gölü'nün kıyısındaki *Ertokuş Han*, I.Keykubad döneminin önde gelenlerinden Ertokuş'ça 1223'te yaptırılmıştır. Karşı kıyıda da aynı dönemden kalma bir medrese ve türbe bulunmaktadır.

***Senirkent*** ilçesi Osmanlılar döneminde "Sınırkent" olarak adlandırılmıştır. Yerleşme merkezinin tarihi pek gerilere gitmediğinden buradaki tarihsel yapılar; Anadolu beylerbeyi Murtaza Paşa'yla Veli Baba tarafından 1610'da yaptırılan *Ulugbey Veli Baba Cami ve Türbesi*'nden ibarettir. Cami oldukça yıkık durumdadır.

***Sütçüler*** ilçesinin adı Osmanlı döneminde "Cebel" olarak geçmektedir. İlçe merkezinde 1296'da Sefer Ağa tarafından yaptırılıp kendi adıyla anılan cami yıkılıp Muhiddinoğlu Şeyh Muhammed tarafından 1745'te yeniden yaptırılmıştır. Merkezin 10km kuzeyinde Karabavlu antik kentinin kalıntıları bulunmaktadır.

***Uluborlu*** ilçesi, Antik Çağ'da "Apolliana", Bizans döneminde Aziz Sozimus'un adından ötürü "Sozopolis" olarak anılmış ve bir süre Hamidoğulları Beyliği'nin merkezi olmuştur. *Uluborlu Kalesi*'nin yaptıranı ve yapım tarihi bilinmemektedir. Kapıdağ'ın yamacında kurulmuş olan yapı, iç ve dış kalelerden oluşmaktadır. Bugün terk edilmiş olan Eski Uluborlu'da, Karabey tarafından 1278'de yaptırılan *Karabey Hamamı* da yıkık durumdadır.

***Yalvaç*** ilçesinin 2km kuzeydoğusunda MÖ 280'de kurulan Antiokheia antik kenti bulunmaktadır. Burada kale, tiyatro ve sükemerleriyle *Augustus ve Men Askanios Tapınağı*'nın kalıntıları vardır. İlçedeki Yalvaç Müzesi'nde, MÖ 2500'le MS 3./4.yy'lar arası yapıtları olan seramik, taş ve cam buluntular, Roma dönemi heykelleri, Bizans ve Osmanlı yapıtları sergilenmektedir.

***Sivil Mimarlık:***
Isparta'daki sivil mimarlık örneklerinin çoğu, yörenin tarih boyunca geçirdiği depremlerle yıkılmış, günümüze çok azı ulaşabilmiştir. Ortası kanallı dar sokaklar boyunca dizilen ve sokaktan yüksek duvarlarla ayrılan EV'ler, bahçe içinde bir ya da iki kattan oluşur. Kışların sert geçmesi nedeniyle zemin katlar genellikle taştan, üst kat duvarları ahşap hatıllarla güçlendirilmiş taş ve kerpiçten oluşur. Evlerin sokakla ilişkisi taş döşeli AVLU'dan açılan kapıyla sağlanır. Bazı örneklerdeyse sokaktaki ikinci kapıdan döner bir merdivenle üst katlara ulaşılır. Merkez İlçe'deki *Alay Bey* ve *Abdullah Paşa Evleri* mimari ve bezemeleriyle yörenin günümüze ulaşabilmiş özgün örnekleridir.

***El Sanatları:***
Isparta ve yöresindeki geleneksel el sanatlarından günümüze en canlı olarak ulaşanı halıcılıktır. Önce KİLİM yapımıyla başlayan bu tür DOKUMA sanatı, 19.yy ortalarında yerini halıcılığa bırakmıştır. Ürünlerinin ünü yurt dışına da taşan HALI dokumacılığı bugün de yörenin en önemli uğraşıdır. Günümüzde canlılığını yitirmiş ya da yitirmekte olan öteki el sanatı türleriyse; tabaklık (kösele, deri işleme), saraçlık, semercilik ve urgancılık olarak sayılabilir. *D.Kıvık*

ISPATULA = **SPATULA**

ISRAËLS, Josef → **BARBIZON OKULU; LIEBERMANN, Max**

**ISTAR**
Anadolu'da, çözgü iplikleri dikey gerili HALI tezgâhı.

**IŞIK SANATI** *(Light Art / Luminism / Lumia)*
Işığın başlıbaşına bir estetik olgu olarak ele alınışı edebiyatta 18.yy'a değin inse de, plastik sanatlarda 20.yy Rus öncü (AVANT-GARDE) sanatçılarının etkinlikleriyle gelişmiştir. 1915'te Scriabin'in bir senfonisi çalınırken ışık oyunları kullanılmış, El LİSSİTSKİ, gerçekleşmeyen *Elektrik-Mekanik Gösteri Anıtı* için mühendislerle işbirliği yapmıştır. Bunun dışında, 1905'te *Lumia* adında bir ışık kutusu yapan Thomas Wilfred (1889-1968) 1964'e kadar yapay ışık kullanan yapıtlarıyla ilgi toplamıştır. MOHOLY-NAGY'nin 1922-30 tarihli *Işık-Mekân Düzenegi*'nden sonra ışığı yepyeni bir anlayışla değerlendiren L.FONTANA, çağdaş Işık Sanatı'nın öncüsüdür. 1949'da gerçekleştirdiği *Mekânsal Ortamlar* yapayı ışıktan yararlanan ilk örnek olmuştur. Düsseldorf'ta SIFIR GRUBU'nun kurucularından PIENE ise 1958'de *Işık Balesi* adlı yapıtıyla çeşitli ışık kaynakları ve yansıtıcılar kullanarak çevresel kapsamda bir ışık sanatına yönelmiştir. Fransa'da Görsel Sanatlar Araştırma Grubu (*Groupe de Recherche d'Art Visuel* →GRAV) sanatçıları ışık kullanarak mekân oluşturdukları OLUŞUMLAR'la 1966'da Işık Sanatı'na yeni bir yön kazandırmışlardır. Bu örneklerin dışında, rengi ışıktan arındıran, mekân içinde dağıtan ve devingen bir zaman akışı duygusu uyandırmayı amaçlayan ışık sanatçıları içinde MUNARI, Frank Malina (d.1912), Abraham Palatnik ve Heinz Mack (d.1931) öncü adlardır. Söz konusu sanatçılar renkli ışığın belirli yüzeylerde yansıması ve süzülmesiyle çalışmışlardır. BORIANI'nin, ışık ve sesten yararlanarak gerçekleştirdiği çevreler, Dale Eldred'in iç ve dış mekânlarda yansıtıcı alüminyum malzemeyle yaptığı uygulamalar da Işık Sanatı içinde değerlendirilir.

Işık Sanatı'nın en tanınmış sanatçısı, yapay ışığı ve ampulü sınırlı mekânlar içinde kendi başına bir sanat gereci ve içeriği olarak kullanan ve bununla imgeler oluşturan FLAVIN'dir. Onun gibi, elektrik ışığının estetiği ve anlamı üzerinde duran sanatçılar neon ışıklarıyla, floresan ampullerle çevresel nitelikte heykeller (→ÇEVRESEL SANAT) ve resimler oluşturmuşlardır. UECKER'in *Işık Diskleri* (1960-70), LE PARC'ın *Sürekli Işık* (1962-66) çalışmaları, Karl Gerstner'in (d.1930) *Times Meydanı* (1965), TAKIS'in *Elektro İşareti* (1966) ve CHRYSSA'nın *Times Meydanı'nda Gökyüzü* (1962), klasikleşmiş yapıtlardır. 1960'larda açılan en önemli Işık Sanatı sergileri, Sanat-Işık-Sanat (1966, Eindhoven), Işık ve Hareket (1967, Paris Kenti Modern Sanat Müz.), Işık-Hareket-Mekân (1967, Walker Sanat Merkezi, Minn.), Işığa Odaklama (1967, New Jersey Eyalet Müz., Trenton) ile Işık ve Hareket'tir (1968, Worcester Sanat Müz.).
3127A. ***J.N.Erzen***

**IŞIK-GÖLGE**
İng., Alm.*Chiaroscuro*; Fr.*clair-obscur*.
*Chiaroscuro* (It.*chiaro*: aydınlık, *oscuro*: karanlık'tan) olarak da bilinir. Terim ilk kez 1861'de Floransalı sanat tarihçisi ve sanatçı Abate Filippo Baldinucci (1624-96) tarafından, tek renkli resimlerde ton farklı-

lıklarıyla elde edilen aydınlık ve karanlık alanlar için kullanılmıştır. RESİM'den önce tek renkli AĞAÇ BASKI'larda uygulanan ışık-gölge karşıtlığı figürlere heykelsi bir görünüm kazandırır. Bu teknikte de, tıpkı çok renkli baskılarda olduğu gibi, her ton için farklı bir baskı bloğu kullanılır. Önce bütün desenin oyulduğu, en koyu tonla mürekkeplenen ana blok, ardından da ana bloğun çizgilerine denk gelecek biçimde ton blokları basılır. Işık-gölge 16.yy'da, İTALYA ve ALMANYA'da hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmasına karşın teknik açıdan farlılıklar gösterir. Almanya'da önce ana blok, ardından ton blokları basılırken, İtalya'da daha serbest bir yaklaşım benimsenmiş, desen çoğu kez geniş ton alanları olarak düşünüldüğünden önce ton blokları uygulanmıştır. En koyu tonlu blok açık tonları öne çıkarmak için sona bırakılmıştır. Almanya'da ışık-gölgeyi kullanan ilk ustalar Hans Burgkmair (1473-1531), CRANACH, Hans Baldung-Grien (yks.1484-1545) ve ALTDORFER'dir. İtalya'daysa bu tekniği ilk kez Ugo da Carpi (1480?-1520?) kullanmış, özellikle RAFFAELLO ve PARMIGIANINO'nun çizimlerini baskıya geçirmiştir. Daha sonra Anera Andreani (etk.1589-1610), MANTEGNA'nın *Caesar'ın Zaferi* (Hampton Sarayı, Londra) adlı resmini bu teknikle basmıştır. 17.yy'da ağaç baskılarda giderek daha az kullanılan ışık-gölge, daha çok resim, çizim ve ASİDE YEDİRME BASKI'larda yaygınlaşmış, özellikle de ton geçişlerinde kullanılmıştır. Resim alanındaki ilk uygulamalarına 16.yy'da LEONARDO DA VINCI'nin yapıtlarında rastlanmakla birlikte 17.yy'da CARAVAGGIO aracılığıyla yaygınlık kazanmış (→CARAVAGGIOCULUK) ve en yetkin biçimine REMBRANDT'ın yapıtlarında ulaşmıştır. Işık-gölge Romantik dönemde de (→ROMANTİZM) yoğun duygusal etki yaratmak amacıyla kullanılmıştır. *Z.Rona*

**IŞINCILIK** *(Lutçisty)*
"Rayonizm" de denir. 1912 dolaylarında GONCHAROVA ve LARIONOV'un birlikte oluşturdukları akım. İlk örnekleri SIPANIN KUYRUĞU grubu çalışmaları içinde gerçekleştirilen 1913 "Mişen" (Hedef) sergisinde yer almıştır. Aynı yıl Larionov'un yayımladığı *Lutçistniki i buduşniki: Manifest*'te (Işıncılar ve Gelecekçiler: Bir Bildirge) Işıncılık, KÜBİZM, GELECEKÇİLİK ve ORFİZM'in bileşeni olarak tanımlanmıştır. Resim, çeşitli nesnelerden yansıyan ve yayılan ışınların (ışık çizgilerinin) birbirini keserek mekânsal biçimler oluşturmasıdır. Kimi örneklerde nesne, parçalara bölünerek yatık ışık çizgileri olarak verilmiş, kimi örneklerdeyse tümüyle yok edilmiştir. Gelecekçilik'in etkisiyle "güç çizgileri" *(force lines)* olarak tanımlanan bu ışınlar, renk çizgileriyle verilmiş, renklerin karışımı, doygunluğu, yoğunluğu ve renkli kütlelerin birbiriyle ilişkisi resmin özünü tanımlamıştır. Rusya'da ilk gerçek soyut resim örneklerini içeren bu yapıtlar SUPREMATİZM'in temelini oluşturmuştur. Bu tekniğin tuval resminden çok sahne tasarımına uygunluğu Goncharova ve Larionov'u sahneye yöneltmiş, sanatçılar 1914'te Paris'e giderek Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'le (1872-1929) birlikte çalışmaya başlamışlardır. Işıncı sanatçılar arasında Mihail Le-Dantü (1891-1917), Sergey Romanoviç (1894-1968) ve Aleksandr Şevçenko (1882-1948) sayılabilir.
0564, 1479. *Z.Rona*

IŞINLI GOTİK = **IŞINSAL GOTİK**

**IŞINSAL GOTİK**
"Işınlı Gotik" ya da "Rayonnant Üslup" olarak da bilinir. Bir yenilik olarak ortaya çıktığı FRANSA'da yks.1200-1300 arasında etkili olmuş, ALMANYA'da 1260-1400; İNGİLTERE'de 1250-1350 arasında; İSPANYA'da da 1200'den sonra görülmüştür. Fransa'da 1220-30 arasında bezemeye ağırlık verilmesiyle taş pencere kayıtları, PİNAKOLO'lar ve silmelerle zengin bir görsel etki yaratılmaya çalışılmış; ortaya çıkan üslup, GÜLPENCERE kayıtlarının tek merkezden ışınsal yayılmasından esinlenilerek Işınsal Gotik adını almıştır. En erken örnekler olarak Fransa'da *Amiens Katedrali*'nin 1236'dan sonra yapılan TRIFORİUM ve CLERESTORY katı ile *St.-Denis Manastır Kilisesi*'nin 1231'den sonra yapılan orta NEF ve TRANSEPT'i gösterilebilir. İnce ve oldukça karmaşık düzende kayıtlarla bölünmüş geniş cam yüzeyler, üslubun temel özelliklerindendir. Kayıtların yalnız camlı değil, kâgir yüzeyleri de bezemek amacıyla kullanıldığı, IX.Louis'nin (hd.1226-70) Paris'teki saray şapeli olan *Ste.-Chapelle*, üslup açısından önemli bir adım sayılmaktadır. Camlı yüzeylerin çok geniş tutulduğu ve çatıyı taşıyan ince ayaklar arasındaki açıklıkların VİTRAY'larla bezendiği bu yapı, sonraki dönemlerde "*Ste.-Chapelle*" tipinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Almanya'da, öbür ülkelerden farklı olarak, kayıt düzenleri kiliselerin çan kulelerinin bezenmesinde de kullanılarak, kulelere bir tür kâgir kafes görünümü kazandırılmıştır. Işınsal Gotik üslubunda yapılmış öbür önemli yapılar arasında Fransa'daki *St.-Urbain Kilisesi* (1262, Troyes) ve Almanya'da *Köln Katedrali* sayılabilir. İngiltere'de ise, Orta Avrupa'da yaygın olan üslup özellikleri yerel geleneklerle bütünleştirilerek kullanılmış ve BEZEMELİ GOTİK adı verilen farklı bir üslup yaratılmıştır. Ayrıca →GOTİK. *Y.Salman*

**IŞIYAN KENT** *(ville radieuse)* → **LE CORBUSIER**

**ITTEN, Johannes** (1888, Sudern-Linden-1967, Zürich)
İsviçreli ressam ve eğitmen.
BAUHAUS Okulu'na katkılarıyla tanınır.

1913-16 arasında Stuttgart'lı ressam ve sanat kuramcısı Adolf Hoelzel'in (1853-1934) öğrencisi olmuş ve Avrupa'nın büyük kentlerinde resim konusunda araştırma gezileri yaparak kendini yetiştirmiştir. 1919'da Weimar'da GROPIUS'un kurduğu ilk Bauhaus Okulu'nda kurallara, kurumsal baskı ve yönlendirmelere karşı olan, insanı özlerle ve tinsel gerçeklerle ilişkiye sokmayı amaçlayan mistik yaklaşımlı bir eğitim metodu geliştirmiştir. Eğitim ve renk üzerine birçok yayını bulunan Itten, Bauhaus'ta Van DOESBURG ve DE STIJL akımının etkileri başlayınca gözden düşmüş ve 1923'te bu kurumdan ayrılarak Zürich yakınındaki Herrliberg'de Doğu felsefesiyle ilgilenen Mazdaznan grubu ile yaşamaya başlamış, aynı yıl içinde Berlin'de kendi okulunu açmıştır. 1932'de Zürich'e yerleşen sanatçı burada Uygulamalı Sanatlar Müzesi Okulu ile Tekstil Tasarımı Okulu'nun yöneticiliğini üstlenmiştir. Itten, renk ve biçimlerin nesnel niteliklerini açığa vurmaya çalışan ritmik kompozisyonlar kullanarak Hoelzel'in renk kuramlarından hareketle renkli GEOMETRİK-SOYUTLAMA'lar yapmıştır. Bu ilgisi onu RENK algılama psikolojisine yöneltmiş, sanatçı bu bağlamda *Kunst der Farbe* (1961; Renk Sanatı) adlı kitabı yazmış; ayrıca Bauhaus'ta verdiği derslerin notlarını *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs und Formenlehre* (1963; Bauhaus'taki Hazırlık Derslerim. Tasarım ve Biçim Öğretisi) adı altında yayımlamıştır. *J.N.Erzen*

IZGARA PLAN → **HİPPODAMOS; PLAN**

# İ

Çağdaş Latin alfabesinde büyük "i" harfi bulunmadığından Batı dillerindeki madde girişleri için "I" harfi altına bakınız. Çince, Japonca, Rusça ve Yunanca gibi transkripsiyon uygulanan dillerdeki madde girişleri ise "İ" harfi altında verilmiştir.

## İASOS

Muğla'da Milas ilçesi kıyısında, Güllük (e.Mandalya) Körfezi'ndeki Güllük Koyu içinde bulunan küçük bir yarımada üstüne kurulmuş İasos antik kenti, bugünkü Kıyıkışlacık kasabası yanındadır. 1700'lerde R.Chandler, 1800'lerde de Charles Texier tarafından ziyaret edilmiş, iyi korunmuş anıtlarıyla zengin bir KARİA kenti olarak tanımlanmıştır.

İasos, Yunan tarihçi Polybius'a (yklş.MÖ 205/200-125/118) göre Anadolu'ya göç eden Argoslular'ca kurulmuştur. Argoslular, MİLETOS'un yardımıyla Karialı yerli halka karşı üstünlük sağlamış ve İasos'u İonlaştırmışlardır. Kaynakların bu kentten çok ender söz etmesinden dolayı İasos'un tarihi uzun bir süre için karanlıktır. Persler'e karşı İon Ayaklanması'na (MÖ 499) katıldığı sanılmaktadır. Adına ilk kez Attika-Delos Deniz Birliği'ne vergi ödeyenler listesinde rastlanan İasos, Peloponessos Savaşları sırasında PERS satrabı Tissaphernes'in (ö.MÖ 395) yardım ettiği Sparta donanması tarafından ele geçirilmiş, daha sonra bir süre Pers egemenliğine giren kent yklş.MÖ 405'te Spartalı önder Lysandros'ça (ö.MÖ 395) yeniden alınmış, MÖ 387'de Antalkidas Barışı'ndan sonra gene Persler'e geçmiş ve Persler'in Karia satrabı Hekatomnos'a bağlanmıştır. İasos, Büyük İskender döneminde (MÖ 336-323) Makedonya egemenliği altına girmiş, MÖ 3.yy'ın sonunda, Roma'nın Makedonya kralı V.Philippos'a (hd.MÖ 221-179) ve Suriye'ye karşı yaptığı savaşlarla birlikte karışık bir döneme girmiştir. Bu karışıklık yılları, Roma'nın Karia'ya bağımsızlığını verdiği MÖ 168'e değin sürmüş, kent MÖ 129'da Asia Eyaleti'ne bağlanmıştır.

Yunan coğrafyacı Strabon'dan (MÖ 64/63-MS 19/24) İasos'un kıyı şeridindeki topraklarının verimsiz olmasına karşın balıkçılık alanında oldukça zenginleştiği öğrenilmektedir. MYLASA ve yakınındaki öteki kentlerle kara bağlantısının çok zayıf olması da kentin denizle bağını güçlendirmiştir. Yarımadanın gerisindeki yaklaşık üçgen biçimli ve tepelerle sınırlanmış ova, bu tepelerden inen dere yataklarıyla oyulmuştur. Kıyı şeridinde uzanan yol Mylasa'dan, doğudan ikinci bir yol da DİDYMA'dan gelir. Gerek bu yollar boyunca, gerek tepelerde, farklı dönemlere tarihlenen, değişik işlevlerde pek çok yapı yer almaktadır.

İasos'un kara surları, kapıları, kuleleri ve seğirdim yerleriyle batıya doğru yklş.3km boyunca uzanmaktadır. Güneyde denize inen bu yapının tarihlendirilmesi ve geçirdiği evreler tartışma konusudur. Acele inşa edildiği anlaşılmakla birlikte, özellikle zikzaklı biçimlenmesiyle teknik açıdan etkili olan surların tarihinin, Helenistik Dönem (→YUNAN) askeri mimarlığının en gelişmiş örneklerinin yer aldığı yıllara değin uzandığı düşünülmektedir. İasos *nekropolis*'inde (mezarlık) Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) mezarlığı, eşzamanlı Kyklad (Yun.ad.) ve Anadolu kültürleriyle yakın ilişkiler yansıtmaktadır. Helenistik Dönem *nekropolis*'i bu mezarlığın üzerine oturmuştur. Modern yerleşmenin doğusunda bir oda mezar vardır. Bu tür tek mekânlı mezarlar ROMA İmparatorluk Dönemi öncesinde Geç Helenistik'ten başlayarak uzunca bir zaman dilimi içinde kronolojik olarak dağılmaktadır. Oda mezarların İasos'taki en görkemli örnekleri, "Saat Kulesi" ve "Balık Pazarı" adlarıyla bilinen, Geç Roma dönemine ait iki anıtmezardır. İlki üst üste iki odalı, ikincisiyse Korinth düzeninde (→DÜZEN) küçük bir tapınak biçimindedir. Dört yönden portiklerle çevrili bir alanın ortasında yer alan tapınak benzeri yapı bir podyum üstünde yükselmektedir. İki noktadan kente giren ve MS 1.yy'a tarihlenen *Sukemeri* kısa ve kıvrımlı bir hat izlemekte, "Balık Pazarı"nın batısındaki portiğe (*loggiato*) birleşmektedir.

Yaklaşık 450m genişliğinde ve 900m uzunluğundaki yarımada kısmen kayalık bir yapıdadır. Çevre surlarının, kuleleri ve üç kapısıyla 1887'ye değin çok iyi korunmuş oldukları bilinmektedir. Günümüze ulaşan bölümlerinde onarım izleri görülebilen bu surların yapımı büyük olasılıkla MÖ 405 (İasos'un Lysandros tarafından tahrip edilmesi) ile MÖ 309 (Polemeo garnizonlarının kale halkı tarafından boşaltılması) arasına tarihlendirilmektedir. Doğu kapısı üstünde Zeus Megistos Kutsal Alanı'nın sınırını belirleyen, MÖ 4.yy'a ait bir yazıt vardır. Hemen her dönemde iskân için yarımadanın öncelikle doğu yamaçları yeğlenmiştir. *Akropolis*'i üstünde geç döneme ait bir kale bulunan kentte büyük kamu yapıları olarak *Tiyatro*, *Bouleuterion* ve *Agora* seçilmektedir. *Tiyatro*'nun görkemli *analemma duvarı* (CAVEA'nın sahne binası yönündeki yan duvarı) evlerin arasından yükselir. *Agora* yarımada tepesinin eteğinde, kara yönündeki en geniş yerde kurulmuştur. Aşağı yukarı tümüyle kazılmış olan bu anıtsal yapının zarif mermer portikleri zengin bezeli bir üst yapıya sahiptir. Doğu portiğinin ARŞİTRAV'ı üstündeki uzun yazıttan, İasos'un koruyucusu Artemis Astias'a adanmış olan yapının Teofilo'nun oğlu Dionisio ve İerocle Argeo tarafından yaptırıldığı anlaşılmıştır.

Karia'nın yıkımına neden olan bir deprem dolayısıyla tamamlanamadan kalan *Agora*, Traianus ve Hadrianus dönemlerine tarihlenmektedir. Traianus (98-117) ve Hadrianus (117-138) dönemleri, İasos'un kapsamlı bir planlama doğrultusunda yenilendiği en parlak yıllarıdır. *İmparatorluk Agorası*'na bitişik *Bouleuterion* gibi birçok kamu yapısı inşa edilmiştir. Daha eski bir yapının üstüne oturan *Bouleuterion*'un *porticus post scaenam*'ı (sahne arkası portiği), *Agora*'nın güney portiğine dayanmıştır. Bir uçta kent arşivine, öteki uçta *Caesareum*'a (imparatorluk kültüne adanmış yapı) açılan sahne arkası portiği anıtsal bir geçitle limana bağlandığı gibi Artemis Astias Kutsal Alanı'yla da bağlantıyı sağlıyordu. Hemen hemen dikdörtgen planlı geniş bir PERİBOLOS olan ve güneyi üç görkemli EKSEDRA'yla kapanan bu kutsal alan bulunan yazıta göre, gene bir İasoslu tarafından Tanrıça Artemis Astias'a ve İmparator Commodus'a (hd.177-192) adanmıştır. Gerçekleştirilen stratigrafi (tabakalaşma) analizleri sonucunda, kentin bu bölümünde Tunç Çağı'ndan BİZANS dönemine değin sürekli bir yapılaşma olduğu ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca kazılar sırasında, ince bir işçilik gösteren ve Apollon'a adanmış olduğu sanılan küçük bir IN ANTIS TAPINAK'ın tabanı bulunmuştur. *Agora*'nın ortasında yapılan bir başka stratigrafi çalışmasında Orta Tunç Çağı'na ait büyük yapı kalıntıları ve siyah üstüne beyaz bezekli seramikler; Geç Tunç'a ait yerleşme kalıntılarıyla adalardan ithal seramikler ortaya çıkarılmış, ayrıca, Protogeometrik Dönem'den farklı geleneklere bağlı geniş bir *nekropolis* tespit edilmiştir.

Kentin kutsal alanları arasında en önemlisi doğu kapısı yanındaki Zeus Megistos Kutsal Alanı'dır. Burada MÖ 6.yy'la Helenistik Dönem arasına tarihlenen çok sayıda adak eşyasıyla vazo ele geçmiş-

tir. Ayrıca yarımadanın burnuna yakın bir konumda Demeter ve Kore Kutsal Alanı vardır. Çok sayıda BAZİLİKA'nın varlığından, Erken Hıristiyanlık (→GEÇ ANTİK) döneminde parlak bir yaşamı olduğu anlaşılan İasos, 7.yy'dan sonra hızla gerileyip küçülmüştür.

0034, 0362, 0420, 0495, 2112, 2660. ***F.Berti***

İBADETHANE (Ar.*ibadet*, Far.*hane*: ev'den) = **TAPINAK**

**İBN BEVVÂB** (?, Bağdat-1022, Bağdat)
Arap hattat.
AKLÂM-I SİTTE denen altı çeşit yazıda ustalık göstermiştir.

Bu adla ünlenen hattatın asıl adı Ebu'l-Hasan Ali bin Hilâl'dir. Bilgin bir kişi olan İbn Bevvâb, önce Muhammed bin Esed'den, sonra Muhammed bin Semsâni'den yazı yazmış, ayrıca kendinden önce yaşayan ve İslam yazısında bir reform yapan İBN MUKLE'nin yazılarından yararlanarak HAT'tını geliştirmiştir. Şiirle uğraştığı, hatta "yazı"yla ilgili bir kasidesi olduğu söylenmekteyse de, asıl gücü yazıdadır. İslam yazısında ikinci bir reformcu olmuştur (→İSLAM, Yazı Sanatı). Bugün İbn Mukle'nin bir yazı örneği bulunmadığı için ikisi arasındaki farkı belirlemek olanaksızdır. İbn Bevvâb'ın İrlanda, Dublin'de Chester Beatty Kitaplığı'nda bulunan 1001 tarihli *Kuran*'ının yazısı dönemine göre oldukça güzeldir. İbn Bevvâb'ın yazılarından bir bölümü İstanbul'da Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nin Bağdat Köşkü kitapları bölümünde, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde ve Ayasofya Kütüphanesi'ndedir.

3446. ***A.Alparslan***

**İBN MUKLE** (885, Bağdat-940, Bağdat)
Arap hattat ve vezir.
İslam bilimlerinde ve edebiyatta ileri gitmiş bir kimse olmakla birlikte, devlet yönetiminde gösterdiği beceriklilik ve İslam yazısında yaptığı reform dolayısıyla daha çok güçlü bir vezir ve HATTAT olarak ün yapmıştır.

Halife Muktedir döneminde (908-932) devlet işlerinde gösterdiği yararlılıklar dolayısıyla dikkati çekmiş ve vezirliğe getirilmişse de, kendini kıskananlar tarafından iftiraya uğrayarak hapse atılmıştır. Daha sonra hapisten çıkarılıp yeniden bu makama getirilmiş, ancak düşmanları yüzünden bir kez daha vezirlikten uzaklaştırılmıştır. Halife Râzi Billah döneminde (934-940) uğradığı iftiralar yüzünden sağ eli kesilmiştir. Başına gelen bu olaylarda vezirlik makamına beslediği hırsın da rolü bulunan İbn Mukle, halifenin, vezirlikte gözü olup olmadığını denemek için yazdığı mektuba olumlu yanıt verince, kışkırtmalara kapılan halife tarafından öldürtülmüştür. Üç halifeye hizmet eden ve üç kez vezirliğe yükselen bu hırslı siyaset ve devlet adamının İslam yazı sanatında (→İSLAM) ayrı bir yeri vardır. İbni Mukle, o döneme değin bütün İslam ülkelerinde geçerli bulunan, ancak yazılması ve okunması zor olan KÛFÎ yazıyı geliştirerek altı çeşit yazı (AKLÂM-I SİTTE) meydana getirmiştir. Bu, HAT sanatında bir yenilikti. Kûfi yazıya yeni bir biçim vererek onu köşeli durumundan kurtarmış, önce biraz sert ve az yuvarlak bir görünümde olan ve adına MUHAKKAK denen yazıyı icat etmiştir. Daha sonra bu yazının kurallarına bağlı kalarak REYHANÎ (reyhan) adındaki küçük biçimini ortaya koymuştur. Bu iki yazıdan sonra genel hatlarıyla onlara benzeyen, ancak sertlikleri kaybolmuş bulunan, SÜLÜS adlı bir başka yazı geliştirmiş, biraz değişik kurallar altında az çok sülüs'ü andıran NESİH'ten sonra TEVKİ ve RİKA denen yazıları ortaya çıkarmıştır. Bu yazıların her birinin ayrı kullanılış yerleri vardı. İbn Mukle, kûfi'de yaptığı değişiklikler dolayısıyla İslam yazı tarihinde ilk büyük reformist olarak tanınmaktadır. Onun yazıda yaptığı bu devrimden sonra artık kûfi yavaş yavaş ortadan kalkmış, bazan yalnızca bir BEZEME öğesi olarak kullanılmıştır. ***A.Alparslan***

**İBRAHİM BİN CAFER** (13.yy'ın ilk yarısı)
Beylikler dönemi mimarı.
İmzası bulunan tek yapıtı, Artuklu hükümdarlarından Melik Salih Mahmud (MAHMUD BİN MUHAMMED; hd.1200-22) tarafından Diyarbakır surlarında yaptırılan ve Türk savunma mimarisinin anıtsal örneklerinden biri sayılan *Ulu* ya da *Evli Beden*'dir (1208-09). Bu ARTUKOĞLU yapısı, *Yedi Kardeş Burcu*'yla planlamaları, yapım teknikleri, cephe kuruluşları ve üstlerindeki kabartma figürlerle büyük bir benzerlik gösterir. Bu nedenle *Yedi Kardeş Burcu*'nun planlamasını yapmış olan Melik Salih Mahmud'un bu yapının da planlanmasında çalıştığı düşünülmektedir. Yazıtı bulunmamakla birlikte aynı tarihlerde aynı hükümdar tarafından Diyarbakır İç Kale'de yaptırılan *Artuklu Sarayı*'nda da (1200-22) YAHYA BİN İBRAHİM ve CAFER BİN MAHMUD-EL-HALEBÎ'yle birlikte çalışmış olduğu sanılmaktadır.

3171. *G.Yalçıner*

**İBRAHİM PAŞA** (Ferik) (1815, İstanbul-1891, İstanbul)
Osmanlı ressam.
Birinci asker ressamlar kuşağı içinde yer alan ve Türkiye'de Batılı anlamda ilk yağlıboya ressamlardan sayılan İbrahim Paşa, Mühendishane-i Berri-i Hümayun'u bitirdikten sonra 1835'te Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilmiştir. Yaşamı saray ressamı ve Şûra-yı Askeri üyesi olarak geçmiştir. Sultan Abdülmecid'e (hd.1839-61) resim dersleri verdiği bilinir. İbrahim Paşa, TEVFİK PAŞA (Ferik) ve HÜSNÜ YUSUF, Batı eğitim yöntemlerine uygun resmin öncü kuşağı içinde yer alan bir üçlü oluştururlar. Birinci asker ressamlar kuşağı olarak da belirlenen bu sanatçıların yapıtlarının günümüze ulaşmamış olmasından ötürü üsluplarıyla ilgili saptamalar yapmak olanaksızdır. Ancak Halil Edhem ELDEM'in *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* (1970 [1924]) adlı kitabında yazıldığına göre İbrahim Paşa gerçekçi bir üslupla çalışmış ve ölümünden sonra tüm yapıtları Şeker AHMED PAŞA'ya teslim edilmiştir.

0571, 1798. ***S.Tansuğ***

İÇ DEKORASYON = **İÇ MİMARLIK**

İÇ KALE → **KALE**

**İÇ MEKÂN RESMİ**
İng.*interior painting*, Fr.*intérieur*, Alm.*Innenraum*.
"Enteryör resmi" olarak da bilinir. Batı resim sanatında TÜR RESMİ'nden kaynaklanan iç mekân resmi 20.yy'a değin MANZARA ya da ÖLÜDOĞA gibi kolayca sınıflandırılamaz. Ancak belirli dönemlerde ve ülkelerde, belirli sanatçıların yaklaşımları içinde zaman zaman ön plana çıkan bir ilgi alanı olarak görülür. Örneğin, 17.yy'da Felemenk'te (→HOLLANDA), 19.yy'da da FRANSA'da iç mekânları betimleyen resimler yaygındır.

İç mekân resmi, "iç mimari üzerinde yoğunlaşan resim" anlamına gelse de bu tür resimlerde asıl konunun, genellikle insan grupları ve davranışları olduğu ve iç mekânın buna bir çevre oluşturduğu gö-

rülür. Bu resimlerde çevre, doğa, kent ya da klasik resimde yaygın kullanılan tarihsel çevre değil, genellikle evlerin, dükkânların içidir. İç mekân resimleri çağı belgeleme açısından önemli olmakla birlikte, gündelik aile yaşamına yaklaşım biçimiyle hem psikolojik hem de toplumsal anlamlar da taşır. Bu türün ilk örneklerine Pompei'deki ROMA dönemi duvar resimlerinde (→DUVAR RESMİ) rastlanırsa da iç mekânın yoğun olarak ilk kez RÖNESANS döneminde dinsel konulu resimlerde kullanıldığı; daha sonra VENEDİK OKULU'nun gündelik yaşama olan ilgisi içinde G.BELLINI ve TIZIANO gibi ustaların, genellikle mitolojik öykülerden esinlenerek yaptıkları Venüs resimlerinde ya da pagan temaları işledikleri, kadınları konu alan kompozisyonlarında yoğunlaştığı görülür. Bu resimlerde iç mekânlar genellikle arka plan olarak kullanılmıştır. İç mekân resminin asıl gelişmesi 17.yy'da BAROK sanatıyla birlikte PORTRE resminin ve GERÇEKÇİLİK anlayışının yaygınlaşması sonucunda olmuştur. Bu gelişmede zengin bir tüccar sınıfının, orta sınıftan kişilerin portrelerini yaptırmaya merak salması ve bu tür bir piyasanın ortaya çıkardığı Gerçekçilik anlayışının payı büyüktür. Genç HOLBEIN çoğu portresinde kişiyi kendi ortamı içinde betimlemiş, iç mekândaki ayrıntıları da gerçekçi bir biçimde vermiştir. Aynı özellik 17.yy Felemenk resminde de görülür. Bu örneklerde iç mekân resmi figürlü olmakla birlikte başlıbaşına bir tür olarak belirir. VERMEER'in resimleri yalın ev içlerini, pencerelerden süzülen yumuşak ışıkları, halıları, yer karolarını, duvarda asılı resimleri ve ahşap eşyayı en duyarlı biçimde aktaran türdendir. Örneğin, sıradan bir mutfak içinde betimlediği *Sütçü Kadın* adlı resimde bile bu duyarlık izlenebilir. Vermeer dışında De HOOCH, TERBORCH, Gabriel Metsu (1629-67) ve STEEN gibi sanatçılar orta sınıf insanını çeşitli davranışlarıyla kendi ev mekânları içinde betimlemişler ve başlıbaşına bir iç mekân resim türü yaratmışlardır. Pieter Janszoon Saenredam'sa (1597-1665) genellikle konu aldığı kilise içlerini gerçekçi bir dille, yüceltmeden aktarmayı başarmış, gününün bir mimari belgeselini oluşturmuştur.

İç mekân resminin gerçekçi bir nitelik kazanması ve orta sınıfın güçlenmesiyle yaygınlaşan bir resim türü haline gelmesi 19.yy Fransız resmindeki örneklerle kanıtlanmaktadır. COURBET ve MANET gibi Gerçekçi ressamların birçok yapıtında iç mekânlara ayrıntılı bir dille yaklaşıldığı görülür. 19.yy Gerçekçilik anlayışı aristokrasi dışındaki sınıfların yaşamına yakın ilgi duymuş, bu insanların aile yaşantısını ve çeşitli davranışlarını olduğu gibi aktarabilmek için onları evlerinde, yemek masası başında, yatak odasında, kilisede, dükkânda gözlemlemiştir. Özellikle Fransız resminde *boudoir* (yatak odası) konularıyla 18.yy'da başlayan iç mekân resmi geleneği, tarihsel konulu resimlerde (→TARİHSEL KONULAR) ve klasik portrelerde salon iç görünümleriyle sürmüş, DELACROIX'nın Kuzey Afrika'dan esinlendiği cariye resimlerinde erotik bir atmosfer kazanmıştır. Bu arada, ORYANTALİZM doğrultusunda çalışan ressamların da Doğu dünyasını anlatmak için sık sık iç mekânları ele aldıkları görülmüştür.

19.yy'ın sonlarına doğru İZLENİMCİLİK akımı içinde RENOIR, DEGAS ve MONET gibi sanatçıların resimlerinde iç mekânlar, atmosferi, ışığı ve çeşitli eşyasıyla en az bu mekânlarda yer alan figürler kadar önem kazanmıştır. Van GOGH'un bir bilardo salonundan, bir lokantadan ve kendi yatak odasından yaptığı resimlerde iç mekânların hissettirdiği ruh hali figürleri aratmayacak kadar zengindir. Gene 19.yy'da Alman sanatçılar Adolf von Menzel (1815-1905) ve Wilhelm Leibl (1844-1900) dönemlerinin orta sınıf evlerinden ya da kilise gibi yapılarından, insan gruplarıyla ya da kimi kez boş iç mekânları yalın bir gerçekçilikle anlatan sanatçılardır. Fransız resminde iç mekânların sık sık işlenmiş oluşu Fransız kültürünün gündelik ve dünyevi yaşama verdiği önemi kanıtlanmaktadır. Daha 18.yy'da Fransız sanatçısı CHARDIN mutfak resimleriyle Gerçekçilik anlayışının erken bir habercisi olmuştur. 20.yy'daysa BONNARD ve MATISSE yemek ve kahvaltı odalarını, salonları, yatak odalarını figürlere gereksinim duymadan, insan ruhunu anlatabilecek zenginlikle kullanmışlardır. Bonnard ve VUILLARD'ın iç mekânların sıcaklığını, rahatlığını ve dinginliğini yansıtan iç mekân resimleri "entimist" olarak nitelendirilir. Bu resimlerde genellikle zengin renklere ve dekoratif öğelere yer verilmiştir.

Gerçekçi yaklaşımın çoğunlukla ön planda olduğu Amerikan sanatında (→ABD) 19.yy'da SARGENT ve Thomas Eakins (1844-1916) gibi ressamlar, ürünlerinde iç mekânlara önemli yer vermiştir. Bunlarda belirli kişilerin ve meslek adamlarının portreleri, ayrıntılarıyla betimlenmiş iç mekânlarda yer alır. Söz konusu sanatçılar dışında 20.yy başında halk yaşamına yaklaşmayı amaçlayan birçok ressamın ürününde, orta sınıfın ve kırsal kesimin yakın çevresini tanıma olanağı vardır. 1960'larda yaygınlaşan FOTO-GERÇEKÇİLİK akımıysa gene kişiler çevresinde işlenen iç mekânlarda Amerikan ev yaşamını aktarabilmektedir. Resim dışında 20.yy'da iç mekânlar, bir tür heykel, YERLEŞTİRME ve BİRLEŞTİRME tekniklerinin bütünleşmesiyle üç boyutlu olarak da (→ÇEVRESEL SANAT) uygulanmıştır. KIENHOLZ'un döşenmiş ev odaları, hastane odaları, kahvehaneleri, OLDENBURG'un çağdaş ve popüler beğeniyi sunan ev odaları, iç mekân konusunun yeni kavram ve yorumlarla işlendiği AVANT-GARDE uygulamalardır.

Türk resminde iç mekân resmi Batılılaşma süreci içinde ortaya çıkmıştır. Halife ABDÜLMECİD, HALİL PAŞA ve OSMAN HAMDİ Bey kompozisyonlarında figürü genellikle dönemin yaşam biçimini yansıtan iç mekânlara yerleştirmişlerdir. HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA ise çeşitli tarihsel yapıların iç mekânlarını betimleyen resimler yapmıştır. 1914 KUŞAĞI ressamlarından İbrahim ÇALLI, NAMIK İSMAİL ve Hikmet ONAT da gerek tarihsel yapıları, gerek ev içlerini konu alan komposizyonlar gerçekleştirmişlerdir. Ancak bu türün en önemli ustası Şevket DAĞ'dır. ***J.N.Erzen***

## İÇ MİMARLIK

İng.*interior design*, Fr.*architecture d'intérieur*, Alm. *Innenarchitektur*.

"İç dekorasyon" da denir. Yapıların iç düzeninin gerçekleştirilmesi işi. İnşaatı yeni biten ya da eskiden beri var olan yapılarda iç mekânların günün koşullarına uygun biçimde kullanılmasını sağlamak amacıyla yapılan tüm etkinlikleri içerir. İç mimarlık çalışmalarının YAPI'nın mimari proje aşamasından başlayarak tüm inşaat evrelerinde sürdürülmesi, doğru tasarımların meydana getirilmesini sağlar. Baştan araştırılarak uygulaması gerçekleştirilen TASARIM ilkeleri, yapı bittikten sonra ortaya çıkacak olan mekânsal sorunları önler.

İç mimarlık yer, tavan ve duvar kaplamaları, kapı, pencere, bölücüler ve yerli MOBİLYA'lar gibi, yapıya bağlı elemanların tasarımını, MEKÂN'da bütünlüğü ve estetiği sağlamak amacıyla tüm mobil-

yaların ve öbür eşyanın seçimini ve dolaşımı aksatmayacak biçimde yerleştirilmesini içerir. Bu arada aydınlatma, ses düzeni ve havalandırma gibi fiziksel ortamın sağlanması; malzemenin ve renklerin seçiminde bütünlük, işlevsellik, güncellik ve ESTETİK kuralların gözetimi; resim, heykel, seramik, cam vb sanat yapıtlarının perde, saat, kül tablası, çiçeklik vbg çeşitli tamamlayıcı öğelerin seçimi ve yerleştirilmesi de bu mesleğin kapsamı içindedir. Tüm bu etkinlikler belirli bir bütçenin sınırları içinde gerçekleştirildiğinden işin ekonomik yönü önemli etmenlerden biridir. Bu mesleğin en önemli görevi ise mekânı kullanacak kişilerin buradaki yaşamlarını sağlıklı, rahat ve zevkli geçirmelerine yardımcı olmaktır. Bu yüzden insanın ruhsal yönden incelenmesi yanında mekân içindeki tüm hareketlerinin ve yakın fiziksel çevresiyle ilişkilerinin ayrıntılı bir biçimde araştırılması önemlidir.

Düzenlenecek mekânların RÖLÖVE'sini çıkarmak ve yeterli bir incelemeden sonra ilk tasarıları eskizler halinde çizmekle işe başlanır. Bitmiş proje ise plan, kesitler, mekânı anlatan renkli perspektifler ve uygulamaya yönelik ayrıntılı çizimlerden oluşur. Proje ortaya çıktıktan sonra iç mimarlık çeşitli meslek adamları arasında uyumlu bir çalışmanın sağlanmasını gerektirir. Sıvacı, doğramacı, demirci, parke ve fayans döşemecileri, şömine ustası, badanacı, boyacı, cilacı, alçıcı, marangoz, vitraycı, halıcı, perdeci, döşemeci, tesisatçı ve elektrikçi gibi birçok uzman bu ekibin içinde yer alır. İç mimar bu değişik uzmanlık alanlarında tam bir yetkili olmakla birlikte, her biri için ayrıntılı çizimler yapabilecek ve uygulamaları denetleyebilecek bilgi donanımına sahip olmalıdır.

İç mimarlık bir meslek olarak ilk kez 19.yy sonlarında ortaya çıkmıştır. Daha önce büyük malikânelerde, saraylarda ve konaklarda görevlendirilen bir MİMAR ya da ressam bu işi üstlenir; çoğu kez ev halkından meraklı bir hanım da yardımcı olurdu. 19.yy sonlarında adı tam koyulmamakla birlikte bir mekânın yalnız mobilyalarını değil, tüm iç düzenini ciddi bir iş olarak ele alan birçok ART NOUVEAU sanatçısı vardı. Bu yüzyılın başlarında Avrupa ve ABD'nin büyük kentlerinde "dekoratör" (İng.*decorateur*) adı altında yeni bir mesleğin temsilcileri işyerleri açarak etkinlik göstermeye başlamışlardır. Aralarında birçok kadının da bulunduğu bu meslek sahipleri özellikle bugün ART DECO diye anılan dönemde evlerden başka büro, dükkân, moda salonu, yat, yolcu gemisi gibi değişik türde mekânın düzenini üstlenmişlerdir. Ancak tüm sanatların mimarlık çatısı altında bir bütün oluşturduğunu savunan BAUHAUS okulunun ve aynı doğrultuda düşünen birçok mimarın etkisiyle dekoratörlük (adının da çağrışım yaptığı gibi) giderek mekânı yalnız süslemeye yönelik ve çağdaş mimarlığa aykırı bir meslek olarak algılanmaya başlanmıştır. "Dekoratör" adının küçümsenmesi, sahne tasarımı (→TİYATRO) ve vitrin süsleme gibi başka işlerle karıştırılması sonucunda II.Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda bu meslekten olanlara "iç mekân tasarımcısı" ya da "iç mimar" denilmeye başlamıştır. Günümüzde mimarlık alanındaki bilgi birikimi o kadar artmıştır ki, tek bir meslek adamının tümüne hâkim olması düşünülenemez. Birçok başka meslek gibi MİMARLIK da çeşitli uzmanlık alanlarına ayrılmıştır. Bir yapı ancak çeşitli alanlarda uzmanlaşmış mimarların işbirliğiyle ortaya çıkabilir. Bu uzmanlardan biri de iç mimardır. Öte yandan tarihsel değeri olmasa bile eski yapıların içlerinin bugünün gereksinimlerine cevap verecek biçimde düzenlenmesi bir ekonomik zorunluluktur. Zaten göreceli olarak yeni yapılarda bile teknolojik yenilikler kısa süreler içinde iç mekân değişikliklerini zorunlu kılmaktadır. Gelecekte iç mimarlık mesleğinin de kendi içinde bazı uzmanlık dallarına ayrılması olasıdır.

***Tarihsel Gelişim:***
Çok eski çağlardan beri insanlar çevrelerini iyi düzenlemeye özen göstermişlerdir. Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) ait yerleşmelerde ev içlerinin günlük yaşamı kolaylaştıracak bölümlere ayrıldığı ve her bölümün işlevine uygun biçimde kovuklar, çıkıntılar ve gerekli eşyayla donatıldığı görülür. Örneğin, ateş çevresinde günlük işler ve yemek pişirme yer alırken, daha sakin bir köşede yataklar bulunurdu. Yiyeceklerin depolandığı bölüm ise çoğu kez zeminden yükseltilerek meydana getirilirdi. Bu ilk evler mağaralar gibi köşesiz, yuvarlak yapılardı. Kalıplı kerpiç ve tuğlaların kullanılmaya başlamasıyla 90° köşeli ve düz duvarlı evler yapılmıştır (→EV; ODA).

KENT'lerin kurulması ve yüksek yönetici sınıfın ortaya çıkması değişik bir iç mekân anlayışını doğurmuştur. Kralların, dinsel önderlerin, komutanların ve yakınlarının yaşadığı yapılar halkın oturduğu evler gibi insancıl boyutlarda ve pratik amaçlar güdülerek değil, bu kesimin toplumsal konumunu ve önemini belirtmek üzere görkemli bir biçimde tasarlanmaya başlamıştır. MEZOPOTAMYA ve MISIR'da görülen Tunç Çağı uygarlıklarında SARAY'ların çok yüksek tavanlı geniş odaları vardı. Bazan bu geniş mekânları yaratabilmek için onlarca sütun kullanılması gerekebiliyordu. Tavan, yer, duvarlar ve tüm mimari elemanların üstleri parlak renklerde bezeklerle donatılmıştır. Değerli kumaşlardan yapılan perde, şilte, yastık gibi elemanlar, özenle dokunmuş HALI ve KİLİM'ler bu görkemli odaların daha da gösterişli olmasını sağlıyordu. Ayrıca bu mekânlarda, duvar ve yer döşemesi gibi yapı elemanlarına bağımlı tahtlar, dolaplar, sedirler vb vardı. Ancak taşınabilir mobilyalar mekânın düzeninde önemli bir yer almıyordu. Hiyerarşi, mekân düzeninde çok önemliydi; kimin nerede, ne biçimde yer alacağı kesin kurallarla belirlenmişti. Bu dönemde sıradan insanların yaşadığı evler ise Neolitik Çağ'daki yerleşmelerde görülen evlerden çok farklı değildi.

***Yunan:*** Yunanlar'ın iç mekân anlayışı, Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve Ege Adaları'nda kendilerinden önce var olan uygarlıklara dayanmaktadır. Ancak, Yunan adaları hakkında çok az bilgi olduğundan araştırmalar çoğunlukla vazo resimlerine (→VAZO RESMİ), bazı taş kabartmalara ve yazılı kaynaklara dayandırılmaktadır. Tüm eski çağlarda olduğu gibi, zengin mekânlarda ağırlığın yüzey süslemelerine verildiği anlaşılmaktadır. Değerli mobilyalar, duvar ve tavan resimleri (→DUVAR RESMİ) ve güzel kumaşlar (→DOKUMA) mimarinin tamamlayıcısıydı. YUNAN evinin odalarında pencere yoktu; ışık, bir avluya açılan kapıdan giriyordu. Halk tabanı döşemesiz, topraktan yapılmış çok yalın mekânlarda oturuyordu. Depolama için duvarlardaki birkaç çivi ve raf yeterliydi.

***Roma:*** ROMA döneminin iç mekân düzenlemelerine ilişkin günümüze ulaşan somut veriler bulunmaktadır. Geniş bir alana yayılmış olan imparatorluktan tüm Akdeniz çevresinde, Yakındoğu'da, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde çok sayıda yapı kalmıştır. Özellikle Vezüv Yanardağı'nın lavları altında kalan Pompei ve Herculaneum gibi kentler, bozulmadan korunmuş örnekleri barındırır. Roma'da varlıklı kesimin oturduğu müstakil VİLLA'lar birbi-

rinden geçilen iki iç avlu (ATRIUM) ve bunlara açılan odalardan oluşuyordu. *Atrium*'ların en belirgin özelliği tavanda ortada yer alan açıklıktı. Işık ve hava girmesini sağlayan bu tepe penceresinin altında bir havuz (IMPLUVIUM) bulunuyordu. Bazı evlerde yağmurlu havalarda pencere kepenkleri kapatılıyor, iyi havalarda ise ev halkı zamanını bu avlularda geçiriyordu. Misafirlerin de ağırlandığı bu mekânların duvarları canlı betimlemelerle doluydu. FRESK, MOZAİK ya da boyama tekniğiyle yapılan bu resimlerin konuları doğal öğelerden toplumsal olaylara kadar büyük bir çeşitlilik gösteriyordu. Dışarı başka penceresi olmayan bu loş mekânlarda ve odaların duvarlarında YANILSAMA'lı perspektifin kullanıldığı resimlere sıkça rastlanıyordu. Bazıları tıpkı bir pencere doğraması gibi çerçevelenen resimlerde kırmızı ve sarı rengin egemen olduğu görülür. Roma evinde yer döşemesi olarak renkli MERMER, sırlı SERAMİK ve mozaik kullanılmış; bazı çok zengin evlerinde ise ahşap kısımlar altın yaldızla kaplanmıştır. Gösterişli ve parlak renkli perdelerin bölme öğesi olarak kullanıldığı, duvar resimlerinden anlaşılmaktadır. Romalılar'ın mobilya anlayışı günümüze çok benzemekle birlikte, odaların, mobilya düzeniyle birlikte düşünüldüğü söylenemez. Mobilyalar gereksinime göre odadan odaya taşınıyordu. Bulundukları yerlerde ise duvar diplerine sıralanıyorlardı. Roma'da kamu yapıları ve tapınaklar görkemli, renkli ve kubbe, kemer ve tonozlar sayesinde kesintisiz mekânlara sahiptiler. İç mekânda renkli mermerler, mozaikler, boyalı SIVA yüzeyler sık kullanılıyor, duvarlarda ve tavanda da gelişmiş bir AHŞAP ve TAŞ işçiliğine rastlanıyordu. Yunan mimarlığının mekânları yerini yalancı kolon ve pencerelere, duvar nişlerine ve bunların içine yerleştirilen çok sayıda mermer heykel, büst ve maska bırakmıştır.

***Erken Ortaçağ:*** Yüksek bir uygarlık düzeyine ulaşmış olan Romalılar önceleri yayıldıkları Avrupa topraklarında bulunan barbar halka yerleşik düzenin egemen olduğu bir yaşam biçimini öğretmişlerdir. Ancak imparatorluk dağıldıktan sonra ardı arkası kesilmeyen göçler sonucu Avrupa'nın bazı bölgelerinde bu gelişmiş yaşam biçimi tümden unutulmuş; Akdeniz çevresinde iç mekân düzeninde hâlâ Roma gelenekleri sürdürülürken, 5.yy'dan başlayarak Kuzey ve Orta Avrupa'da ilkel ve kaba bir anlayış egemen olmuştur. Tarımla yeni uğraşmaya başlayan göçebe kavimlerin beylerinin bile, üretimin yeterli olmamasından dolayı, yakınları ile birlikte aynı yerde uzun süre yaşamalarına olanak yoktu. Bu yüzden toprakları içinde köy köy dolaşmak durumunda kalıyorlardı. Bu durum neredeyse 9.yy'a değin sürmüştür. Kuzey Avrupa'da taş işçiliği ve TUĞLA yapımı bilinmediğinden köylerdeki evler basit ahşap yapılardı; çoğunda bulunan az sayıdaki bölme, sıvasız ahşaptan ya da perdeden yapılıyordu. Çoğu kez oturma mekânının yer aldığı zemin katta yer döşemesi bulunmaz, yalnızca toprak düzlenmiş olurdu. Eşya olarak da birkaç tabure, banko ve eğreti ayaklı masa kullanılırdı. Beyler ya da önemli din adamları bazan tahtlarda otur ve her zaman yanlarında taşıdıkları kalkan, arma ya da değerli kumaşlar bu tahtların arkalarına asılırdı. Var olan bir-iki pencere camsız olduğundan, kışın pencere kepenkleri kapatıldığında bu mekânlar oldukça loş olurdu. Kuzey Avrupa'da henüz baca kullanılmadığı için soğuk havalarda odada yakılan ateşin dumanı pencere aralıklarından ve yapının çatlaklarından dışarı çıkardı. Arkadaki odada yer alan yatak ya duvara gömülü olurdu ya da köşede durur ve önüne bir perde geçirilirdi. Depolamak için de sandık, duvarlara yerleştirilen çiviler ve askı çubukları kullanılırdı. Halkın kışın hayvanlarını da barındırdığı evler ise çevreden toplanan değişik malzemelerden meydana getiriliyor ve düzen Neolitik Çağ'daki ev düzenini anımsatıyordu. 9.yy'a kadar tarım teknolojisinde kaydedilen ilerlemeler verimi artırmış ve Avrupa göreceli bir zenginliğe ulaşmıştır. Elde edilen artık değer sayesinde ticaret canlanmış ve kurulan pazar yerleri giderek birçok kentin çekirdeğini oluşturmaya başlamış ve yerleşik toplumlara özgü bu sosyal düzene bağlı olarak mimari ve iç mekân düzenlemelerinde de daha özenli bir tutum gelişmiştir. Ticaret aracılığıyla Roma'dan arta kalan teknoloji yeniden Avrupa'nın güneyinden kuzeyine taşınmıştır. Hıristiyanlık'ın benimsendiği bölgelerde, güneyle ilişkilerin güçlenmesinde Kilise ve ona bağlı kurumların da etkisi büyüktür. Böylece Akdeniz kıyılarıyla Kuzey ve Orta Avrupa ülkeleri arasındaki toplumsal ve kültürel farklılık giderek azalmıştır.

Ortaçağın 15.yy'a kadar olan döneminde, bey evleri artık daha çok taştan yapılıyordu. Bacanın bulunmasından sonra da oturma odalarının bir duvarında bacalı ocaklar yer almaya başlamıştır. Evlerin iç duvarları sıvanıyor, soğuk bölgelerde ahşap duvar kaplaması kullanılıyor, zengin evlerinin duvarları halılarla ve işlemeli kumaşlarla kaplanıyordu. Kumaş perdeler oda bölmesi olarak ve duvar önlerinde depolama örtüsü olarak kullanılmakla birlikte henüz yerde halı, kilim ya da bir başka yaygı yoktu. Tavanlar ise ahşap kaplamaydı. Güneyde, örneğin İtalya'nın ılıman bölgelerinde, ahşap yerine sıvanın daha çok kullanıldığı görülür. Genelde soğuk ve boş olan mekânlarda en çok kullanılan mobilyalar sandık, tabure ve bankolardır. Tek tük görülen koltuk ve kanapeler insan yapısına uymayan katı biçimleriyle sandıktan devşirilmiş gibidir. Roma'nın bir mirası olan şezlonglar yavaş yavaş İtalya'da da ortadan kalkmış, yerlerini bir yükselti üstünde duran gösterişli yataklar almıştır. Evin en önemli mobilyası olan bu yataklar salonun baş köşesinde durur ve aile reisinin misafirlerini kabul ettiğinde yatması için kullanılırdı. Önemli din adamları ve krallar ise bazan yataklarıyla birlikte taşınmayı âdet edinmişlerdir. 18.yy'a kadar yüksek konumdaki kadın ve erkeklerin yatakta misafir kabul etmeleri olağandır.

***Gotik:*** 12.yy'dan başlayarak Orta ve Kuzey Avrupa kentlerinde KİLİSE mimarisinde kitlesel görünümlü ve yuvarlak kemerli ROMANESK üslubun yerini, sivri kemerli, yüksek ve hafif görünüşlü yapılar almaya başlamış, yığma yapı teknolojisinin en gelişmiş biçimi olarak nitelendirilebilecek GOTİK yapılarda iç mekân, dar aralıklı büyük pencereleriyle o zamana kadar görülmemiş biçimde aydınlatılmıştır. Bu pencerelerin küçük renkli camlı VİTRAY'larla kaplı olması ışığı bir ölçüde engellese de içeride ilginç bir renk ortamı yaratıyordu. Sivri kemerli Gotik pencereler evlerde emniyet nedenleriyle kiliselerde olduğu kadar geniş ve sık aralıklarla kullanılmamıştır. Ama pencerelerde cam kullanılmasıyla kışın da odalara yeterli ışık sağlanmıştır. Bu dönemde yapıların içinde sıvasız taş duvarlar yaygın olmakla birlikte aynalı sistemde yapılmış ahşap kaplamalarla sıvanın da kullanıldığı görülür. Kimi örnekte de ahşap kaplamanın belirli bir yüksekliğe kadar oymalarla bezendiği, sıva yüzeyinin boyandığı da oluyordu. Zengin evlerinde duvar halıları ve nakışlı değerli kumaşlar yaygındı. Duvarlardaki gömme dolap, raf ve küçük nişler, mum, kandil, dini heykeller ve ailenin değerli eşyasını koymak için kullanılırdı. Büyük külahlı taş şömineler Gotik'in tipik özelliklerindendi ve çoğu kez üst

köşelerinde birer küçük raf bulunurdu. Ahşap ya da beyaz sıvayla kaplı olan tavanda girift ahşap işçiliği ya da alçı kabartma desenlere rastlanır, yerlerde de taş, PİŞMİŞ TOPRAK levhaların yanı sıra özellikle Kuzey ülkelerinde ahşap kaplama kullanılırdı. Pencere önlerinde ve ocağın çevresinde alçak tavanlı, kenarları bankolu nişler oluşturulurdu. Burjuvanın oturduğu küçük kent evleri soyluların yaşadığı şato ve çiftlik evlerinden daha insancıl boyutlarda ve konforluydu. Bazı burjuva ailelerinin birçok soylununkinden daha zengince donatılmış mekânlarda yaşadıkları görülür.

Mobilyada Gotik etkiler ancak 15.yy'da ortaya çıkmıştır. Çok özenli yapılmış oyma ahşap mobilyalara rastlanmakla birlikte, oda içindeki çoğu eşyanın kaba yapısı dolayısıyla kumaş kaplandığı görülür. Bu dönemde yine baş köşede yerini alan yatak önemini korumaktadır. Artık yanında bir de komod (masa yüksekliğinde, duvara dayalı çekmece ya da kapaklı dolap) vardır. Yatağın çevresini saran perdeler bazan bir bebek yatağını da içine alacak genişlikte olurdu. Şöminenin tam karşısında bulunan arkalıklı bir banko yaz aylarında arkası şöminenin önüne gelecek biçimde yerleştirilerek şömine gizlenir, bazan da şöminenin önüne tek başına dik arkalıklı bir koltuk ya da iskemle konurdu. Odadan odaya taşınabilen masaların çevresinde bankolara, tek tek taburelere ya da herhangi bir yükseltiye (sepet, sandık vb) oturulur; depolama içinse duvar diplerine gerilen kumaşların arkası kullanılırdı. Gotik, köylü bir toplumun yerleşik düzene özgü bir yaşamı özümlemesinin belirtilerini taşıyan bir tarzdır.

***Rönesans:*** RÖNESANS'la birlikte tekrar gündeme gelen Antik Çağ uygarlığının etkisi mimariye de yansımış, kapı ve pencere üstlerinde yarım daire biçiminde yuvarlak kemerler, üçgen alınlıklar, yer yer tonoz örtüler ve duvarlarda üstü yuvarlak kemerli heykel nişleri kullanılmaya başlamış; duvarlar çeşitli kalınlıkta SİLME'lerle yatay bölümlere ayrılmıştır. Düz sıvalı bölümlerin üstüne mitolojik konulu çeşitli resimlerin yanı sıra Roma mimarisinden esinlenen ARABESK ve GROTESK dikey süslemeler, bazan da üst korniş silmesinden sarkıtılmış gibi duran kilim ya da kumaş taklitleri boyanmıştır. Kuzey ülkelerinde bu tür boyalı duvarların yerini girift ve kabarık oymalı, ceviz ağacından yapılmış panolar almış, duvarlara gerçek halı ve kilimler de asılmıştır. Duvar ve tavan çoğu kez yarım yay biçimli bir geçişle (tekne tavan) birleşmiştir. Saray ve konaklarda çok yüksek olan tavanlar ya Roma'da olduğu gibi kutu kutu bölünmüş (→KASET) ya da yine mitolojik ve dinsel sahnelerle resimlendirilmiştir. Yerlerde taş kaplamalar ya da ustalıkla işlenmiş ahşap parke kullanılmış; halı ya da kilime ender olarak yer verilmiştir. Anadolu ve İran halıları ancak duvarlara asılmış ya da masa üstlerine yayılmıştır. Bu dönemde klasik bezeklerle donatılmış çok büyük mermer şömine, mekânın önemli öğelerinden biridir. Mobilyalar da şömine gibi çoğu kez insan boyutlarına tam olarak uyum sağlayamayacak kadar büyüktür. Az sayıdaki mobilya sanki kullanılmak için değil de, formalite gereği odada bulunuyor izlenimini verecek biçimde sıra sıra duvar diplerine dizilmiştir. Gösterişli tepelikli yataklar ise hâlâ odanın baş köşesindedir. Rönesans döneminde de odaların işlevlerine göre ayrılmadığı görülür. Örneğin, yemek masası ev halkının istekleri doğrultusunda devamlı olarak odadan odaya taşınır. Bu dönemde artık Gotik yapıların vitraylı pencereleri yerine, küçük panolar halinde saydam renksiz camlar kullanılmaya başlamıştır.

***Barok:*** BAROK dönemde mekân tasarımı temelde Rönesans'a benzemekle birlikte simetrik düzen çok belirgindir. Bu simetriyi sağlayabilmek için yalancı kapılar ya da kapı ve pencere biçiminde aynalar kullanılmıştır. Rönesans'ta beliren duvar bölmeleri Barok'la birlikte yaygınlaşmış, yerden insan omuzuna kadar gelen bir yükseklikte yer alan silmenin üzerindeki orta bölümde çoğu kez bir dar, bir geniş olmak üzere panolar sıralanmıştır. Dışa bakan duvarlarda geniş panolardan bazılarının yerinde pencereler bulunur. Orta bölümü üst bölümden ayıran ikinci bir silme ise bazan üzerine çeşitli heykeller yerleştirilebilecek genişliktedir. Duvarın üst bölümünde ise oval pencereler, küçük nişler ve yerden yukarı kadar uzanan yalancı sütunların başlıkları bulunabilir. Barok mekânlarda bezeme daha yoğundur. Duvar ve tavanların hiç boş yer bırakılmadan beyaz alçı, altın yaldız, yağlıboya resimler, freskler, renkli mermerler, sıva üstüne boyanmış mermer taklitleri, aynalar, yalancı sütunlar, ahşap oyma ve kabartmalarla sıvama bezendiği görülür. Bunların çoğunda bazan gerçek insan boyutlarından daha büyük insan, melek, bebek ve mitolojik yaratıkların heykelleri, TORSO'lar, büstler ve masklar göze çarpar. Bu figürlerin bir kısmı sanki çok ağır bir yük taşıyormuşcasına verilmiştir. Özellikle Orta Avrupa ülkelerinde burgu biçiminde sütunlara rastlanır. Odalar çoğunlukla loştur. Duvar resimlerinin bir kısmı tıpkı Roma'da olduğu gibi, odanın devamıymış yanılsaması yaratan perspektifle (→QUADRATURA) verilmiştir. Koyu kırmızı, bordo, nefti vb renkler egemen olmakla birlikte altın yaldızın yanı sıra, özellikle İngiltere ve Hollanda'da gümüş yaldızlı ve som gümüşten öğelere de rastlanır. Yer kaplaması genellikle ahşap parkedir; ama, Ortadoğu ve Avrupa yapımı değerli halılar da artık yerlerde kullanılmaya başlamıştır. Az sayıdaki mobilya yine eskiden olduğu gibi duvar diplerine sıralanmıştır. Saraylardaki gibi evlerin içinde de özellikle oturma mobilyalarının kullanımında hiyerarşik sıralama gözetilmiştir. Bu dönemde artık Avrupa'yı güçlü krallıklar yönetmekteydi ve tüm bu pahalı dekorasyonun bedelini karşılayabilecek bir servet birikimi vardı. Bunda uzak sömürgelerden getirilen ganimetlerin de payı büyüktür. Abartıları ve debdebesiyle Barok, zenginleşen bir toplumun yaşam biçimini sergiler.

İç mimarlıkta Rönesans stillerinin öncü ülkesi İtalya olmuştu. XIV.Louis (hd.1643-1715) ile birlikte başlayan Barok tarz ise Fransa'nın öncülüğünde gelişmiş, Fransız sarayı bu dönemde çok büyük harcamalar yaparak devlet hazinesinin fakirleşmesine neden olmuştu. XIV.Louis'nin ölümünden sonra yerine geçen torununun (XV.Louis) çok küçük olmasından ötürü Orleans dükü II.Philippe ile başlayan naiplik döneminde saray dekorasyonuna harcanan para büyük ölçüde kısıtlanmıştır. REJANS adı ile anılan bu geçiş döneminde duvarları kaplayan dekoratif öğelerle heykeller azalmış; yalnızca duvar panolarının ortasında küçük bir alanda boyalı resimler kullanılmıştır. Ayrıca, kenarsuları da artık eskisi gibi altın yaldızlı değildir. Bu dönemin bir başka özelliği duvar ve tavan panolarında krem, saman sarısı ve açık pembe gibi açık renklerin yeğlenmesi ve mobilya sayısının artmasıdır. Rejans 17.yy'ın sonlarına doğru başlamış, 18.yy'ın ilk çeyreğinin sonunda ROKOKO'ya dönüşmüştür.

***Rokoko:*** XV.Louis ergin yaşa geldiğinde dekorasyon alanında daha çok saray kadınlarının sözü geçer olmuştur. Rokoko biçimsel olarak Roma'nın etkisinden en uzak olan stildir. En tipik özelliği ken-

dine özgü "S" ve "C" kıvrımlarını anımsatan çizgileridir. Bu dönemde Avrupa'da Uzakdoğu ülkelerinin etkileri de görülmeye başlamıştır. Rokoko odalardaki panolar genellikle beyaza yakın pastel renklerde olmakla birlikte Kuzey ülkelerinde hiç boyasız ahşap panolar da görülür. Bu panolar, çoğu kez tam dikdörtgen olmayıp alt ve üst tarafları asimetrik biçimde kıvrımlandırılmıştır. Kenarsuları ve bazan üstlerinde görülen ince kabartma dekorasyon çoğu kez tamamen beyazdır; ama, bazan altın yaldızlı olduğu da görülür. Rokoko, Almanya ve Avusturya'da Fransa'da olduğundan daha sonra benimsenmiştir. Bu ülkelerde daha koyu renkli, ancak çok abartılı kıvrımlı küçük parçalara ayrılmış panolar görülür. O zamana kadar yalnızca Çin'de yapılan ve Batı'ya ihraç edilen PORSELEN bu dönemde Avrupa'da da imal edilmeye başlamıştır. Batılılar porseleni bulmanın coşkusu içinde bir Çin modası (→CHINOISERIE) oluşturarak akla gelebilen her alanda bu malzemeyi kullanmaya başlamış; duvarlar, yerden tavana kadar porselen çiçekler ve Çinli figürlerle kaplanmış ama, tavan bezekleri daha yalınlaşmıştır. Buna karşılık mobilyaların kırmızı, mavi, sarı gibi parlak renkli kumaşlarla kaplandığı görülür. Bu dönemde büyük porselen vazolarla çeşitli metallerden yapılmış süs eşyası hem yerlerde hem de mobilya üstlerinde yer almaya başlamıştır. Mobilyalar yine duvar diplerine dizili olmakla birlikte kullanıldığı zaman ortaya çekilmektedir. Toplumsal yaşamda görülen daha içtenlikli tutum, sömürgelerden getirilen çay, kahve ve kakao içmenin de bir vesile olduğu toplantılara uygun oda düzenlerine yol açmıştır. Özellikle hanımlara yönelik küçük misafir odaları, akşam toplantıları için büyük salonlar, sabah ziyaretleri için yatak odalarının yanında küçük holler vb değişik işlevlere yönelik mekân çeşitlemeleri, eskinin "her yerde her şey yapılabilir" zihniyetinin artık modası geçmiş olduğunu göstermektedir. Yatak da bu dönemde ortadan kalkmış ve özel bir odaya çekilmiştir. Rokoko daha önceki stillere göre katı kurallardan uzak, kadınsı, kıvrımlı ve asimetrik biçimsel karakteriyle belirginlik kazanır. Ayrıca, oda düzeninde daha az yer tutması, toplumsal yaşamdaki formalitelerin azalmasının bir göstergesi olduğu gibi, klasik öğretilere de bir başkaldırı niteliği taşır.

***Yeni-Klasikçilik:*** 18.yy'ın ikinci yarısında endüstrileşmenin eşiğindeki Batı dünyasında arkeolojik bir bulgu tüm Avrupa aydınlarını ve elit tabakayı heyecana boğmuştur. Bu, Vezüv Yanardağı'nın eteklerinde, donmuş lavların altından, bir kısmı olduğu gibi korunmuş olan Pompei ve Herculaneum kentlerinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu kentlerde yapılan kazılara bütün Avrupa ülkelerinden gözlemciler yollanmış; bu kişiler ülkelerine döndüklerinde gördüklerini yazmış; hatta, İngiltere'deki ADAM kardeşler gibi birçok mimar Pompei'de gördüklerinden esinlenerek yeni tasarımlar yapmışlardır. Rokoko'nun kıvrımlarından artık bıkmaya başlamış olan Avrupa sosyetesi Klasikçilik'e tekrar dört elle sarılmış; YENİ-KLASİKÇİLİK hemen hemen bütün Avrupa ülkelerinde aynı anda ortaya çıkmıştır. Soyluların, günlük yaşamın inceliklerini en yüksek düzeye ulaştırdıkları bu dönemde, eskinin kaba gösterişinin yerini ince bir zevk almış, yalınlık çoğu mekânın temel özelliği olmuştur. Rahatlık, uyum ve mekân öğeleri arasında birlik önem kazanmıştır. Yavaş yavaş yok olmaya başlayan duvar panoları pastel renklerle boyanmış, kenar bantları yinelenerek kullanılmıştır. Duvarlarda çoğu kez sıva üzerine yapılmış ince alçı kabartmalar ve boyalı desenler vardır. Bunlar yine uzunlamasına yer alan arabesk bezeme, groteskler, masklar ve ince kamçı gibi eğriler, gül demetleri, kurdele vbg bezeklerdir. Tavanlarda da benzer bir tutum izlenir. Yerlerde Avrupa işi Savonnerie ve Aubusson fabrikalarının ürünü olan halılar yaygındır. Mekân içinde renkli mermer ve mermer gibi boyalı sütunlar, yuvarlak kemerler ve kapı üzerlerinde frizler tekrar ortaya çıkmış, yer yer klasik tarzda heykeller de kullanılmış, simetri de yeniden önem kazanmıştır.

Yeni-Klasikçilik'in stil olarak 1789 Fransız Devrimi ile sona erdiği kabul edilebilir. Devrimin ilk yıllarında kesintiye uğrayan klasik etkiler bazı değişimlerle devamlılığını 25 yıl daha sürdürerek bir anlamda kendi doğal evrimi içinde dönüşüme uğramıştır. AMPİR ve Yeni-Klasikçilik arasındaki Direktuvar ve Konsüllük birer geçiş dönemidir. İlki devrimin idealizmini, ikincisi ise burjuva zevkinin yavaş yavaş yüzeye çıkmasını simgeler. Direktuvar yönetiminin idealist tutumu tüm mekânlarda göze çarpan bir yalınlığa yol açmıştır (→DİREKTUVAR). Konsüllük Dönemi'nde ise klasik etki daha çok Yunan ve ETRÜSK karakteri taşır ve daha gösterişlidir.

***Ampir:*** Ampir, burjuva zevkinin yarattığı bir stil olup, saraylıların ince, deneyimli mekân anlayışı devrimle birlikte yok olmuştur. Odalar küçülmüş; kullanılan eşyanın türü ve sayısı artmış; ayrıca duvarlarda kullanılan düz renkli ya da çizgili desenli kağıt ve kumaşların üzerine çerçeveli resimler asılmaya başlamıştır. Kapı ve pencere kenarları, sütunlar yalın ve küt görünüşlüdür. Sıva üzerine boya kullanılan az sayıdaki örnekte Yunan ve Mısır etkileri göze çarpar. Napoléon'un askeri seferleri, oda duvarlarına çadır etkisi veren kumaşların gerilmesi modasını yaratmıştır. Yunan motifleri Avrupalılar'ın ayrı devlet kurma çabası içindeki Yunanlar'a duydukları sempatiden, Mısır motifleriyse bu dönemde PİRAMİT'lerdeki arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılan buluntuların yarattığı heyecandan kaynaklanmaktadır. Bu dönemde tüm Avrupa ülkelerinde milliyetçilik güçlenmiş, buna bağlı olarak da kırmızı, mavi, zümrüt yeşili, parlak sarı gibi bayrak renkleri yeğlenmiştir. Saray stillerinin geçerli olduğu 400 yıl boyunca Kuzey ülkeleri mobilya ve dekorasyonda İtalya, Fransa ve Almanya'dan daha yalın ve mütevazı bir tutum sergilemişlerdir. Endüstrileşmeyle birlikte İngiltere'de Fransız Ampir ile yaklaşık aynı tarihlere rasgelen REGENCY mekân ve mobilyada abartılı bir gösterişe yol açmıştır.

Ampir ve Regency Avrupa'da yks.100 yıl sürecek olan abartılı, kalabalık, kişiliksiz, zevksiz ve seçmeci (eklektik) bir tutumun habercisidir. 19.yy boyunca mekân, endüstrileşmeyle birlikte gelişen bir orta sınıfın özlemleri doğrultusunda çeşitli kökenlerden gelen tasarım ürünleriyle doldurulmuş; biçimsel bütünlük olmadığı gibi, işlevsellik açısından da bu odalar kendi dönemlerinde bile eleştirilmiştir. Daha önceki yüzyılların mimari modaları ayrım gözetilmeksizin rasgele kullanılmış; zaman zaman belirli stiller daha popüler olmuş ya da bazı tür mekânlara bazı stiller yakıştırılmıştır. Ancak tüm bu tarihi öğelerde 19.yy'ın özellikleri de kendini gösterir. Yüzyılın ortalarında aydınların bu alanda yaptığı bazı köktenci araştırmalar, ortaçağın yalın tutumunu ve köylülerin geleneksel mobilyalarını daha doğru bir iç mekân yaklaşımının örnekleri olarak değerlendirmiştir. Az eşyayla donanmış, işlevsel ve insancıl köy odalarının benzerleri ilerici mimarların yapıtlarında da yer almaya başlamış; Fransa'da VIOLETTE-LE-DUC, İngiltere'de de W.MORRIS gibi bazı mimarlar bu doğrultuda çalışmışlardır.

***Art Nouveau:*** 19.yy'ın sonlarında tüm tasarım alanlarında etkileri görülen Art Nouveau yalın ve küt biçimleri de içermekle birlikte genellikle kırbaç gibi dalgalı çizgileri, pastel renkleri ve organik motifleriyle tanınır. Bunlar aslında 19.yy taklitçiliğine karşı yenilik olarak denenen biçimlerdir. Kıvrımlı çizgiler bazı örneklerde o kadar ileri götürülmüştür ki, oda içinde tek bir dik köşeye rastlanmaz. Pencere ve kapı üstleri tavan ve hatta sütunlar bile düz değildir. Mekânda asimetri egemendir; hatta kimi zaman bu etkiyi yaratabilmek için bazı görsel hilelere bile başvurulmuştur. Ancak, bu tür eğrileri sağlamak için bazı tasarımlarda zorlamalar olmuştur. İspanyol mimar GAUDÍ ile Belçikalı Van de VELDE bu yaklaşımın ünlü örnekleri olan mekânlar yaratmışlardır. Art Nouveau'nun 20.yy mimarisi üzerinde de etkili olan yalın ve küt biçim anlayışı, 19.yy'ın ortalarından beri aydınlar tarafından denenen ortaçağ gelenekselliği içindeki köy odalarının yalın ama insancıl düzenini anımsatan mekânlar olarak ortaya çıkar. Bunlarda kademeli yer döşemeleri, Gotik'i anımsatan ocaklar, içinde oturulabilen nişler, naif ve renkli boyalı yüzeyler, duvar boyunca uzanan bankolar görülür. Düz çizgilerin mekâna egemen olduğu bu stilin en önemli uygulayıcıları İngiliz VOYSEY, İskoç MACKINTOSH ve Avusturyalı OLBRICH'tir.

Tüm Art Nouveau mekânlarda dikkati çeken özellik mekân ve mobilyanın tam bir bütünlük içinde olmasıdır. Bunun sağlanabilmesi için bir tasarımcının mobilya, mimari ve tüm tamamlayıcı öğeler arasındaki ilişkiyi planlaması gerekir. Stiller döneminde bu tür bir düzene gereksinim yoktu; önemli mimarlar ve ressamlar odaların duvar ve tavanlarının bezenmesini üstlenir; mobilyalarsa kullanıcıların zevkine uygun olarak dönemin önemli mobilya yapımcılarına ısmarlanırdı. İngiliz Adam gibi mimarlar, 18.yy'ın ikinci yarısında mobilya, mimari ve mekân tamamlayıcı öğeler arasında bir uyum kurmaya özen göstermişler; bu eğilim, 19.yy'da ilerici mimarlar tarafından benimsenmiş; gazete ve dergilerde mekânı tüm öğeleriyle bir bütün olarak gösteren perspektifler yer almaya başlamıştır. Art Nouveau döneminde yaratılan mekânlarda bu uyum, tavan süsleriyle mobilya üzerinde kullanılan kumaşın deseninin benzerliğini sağlamaya kadar götürülmüş; işi, bir odanın iç düzenini çözümlemek olan "dekoratör"ler ortaya çıkmıştır.

***20.yy:*** Yüzyılın ilk yarısında tüm tasarım alanlarında olduğu gibi mimarlık ve iç mekân düzeninde de Avrupa'nın öncü bir aydın grubu arasında yeni bir anlayış yayılmış; yapmacıktan uzak, işlevsel, dürüst ve doğrudan çözümleme önem kazanmıştı. Bu bağlamda gerekli olmayan hiçbir öğe mekânda yer almaz; fanteziye anlayış gösterilmez; en küçük bir süs öğesi kabul edilmez. Mekânlar yalnız gerekli olan ve yalın bir anlayışla tasarlanmış mobilya ve mimarlık öğeleriyle düzenlenir. Örneğin, güneş ve manzara gibi sorunlar yapıyla birlikte çözümlenmek zorunda olduğu için pencerelerde perdeye bile gerek yoktur. Mimarlığın sorunları ek öğelerle değil, kendi strüktürüyle birlikte ele alınmalıdır. Bu tür tasarımın en uç örnekleri DE STIJL grubu üyelerinin yapıtlarıdır. 1920'lerde Almanya'da Bauhaus okulu, Fransa'da da LE CORBUSIER, OZENFANT gibi *L'Esprit Nouveau* dergisi üyeleri mekânın, yalın endüstri ürünlerinden meydana gelmesi gerektiğini savunmuşlardır. İşlevsellik ve yalınlık yalnız küçük bir aydın azınlık tarafından benimsenmiş düşüncelerdi. 20.yy'ın ilk yarısında insanlığın erişmiş bulunduğu bilimsel ve teknolojik düzey herkesin övünç kaynağı olmuş, bu coşkuyla birlikte tüm dünyayı popüler bir iç mimarlık anlayışı sarmıştır. "Art Deco" adıyla yaygınlaşan bu dekoratif tarzın başlangıcında, tıpkı Rokoko ve Yeni-Klasikçilik'te olduğu gibi, özenli bir el işçiliğine geri dönüş vardı. Paris uzun yıllardır kaybettiği önderlik rolüne tekrar kavuşmuş; öncü dekoratörler kentin merkezindeki büyük mağazalarda kiraladıkları reyonlarda bu modanın örneklerini en küçük ayrıntısına kadar tasarlanmış odalarda sergilemeye başlamıştır. Aslında adını Paris'te 1925'te düzenlenen Uluslararası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'nden alan Art Deco, dönemin hızlı sosyetesinin yaşam biçimine cevap veriyordu. Parlak renkler, aynalar, kromajlı metal yüzeyler, hem Art Nouveau'nun akıcı çizgileri hem de Bauhaus ve De Stijl'in yalınlığını birarada sunuyordu. Günün yenilikleri olan elektrik, radyo ve uçağın yanı sıra, moda olan safariler, eski uygarlıklara ve egzotik yaşama duyulan merak, çeşitli yönleriyle mekân düzenini etkiliyordu.

20.yy'ın başlarında iç mimarlıkta görülen en önemli gelişim elektrik aydınlatmasıdır. İlk önce fabrika ve işyerlerinde verimi artırmak üzere daha iyi bir çalışma ortamı yaratmak için tasarımlar yapılmış; tiyatroda sahne dekorlarında uygulamalar başlamış ve elektrik kullanımı kısa bir süre sonra öteki mekânlara da yayılmıştır. Işığı açık renk bir yüzeyden yansıtarak dolaylı olarak aydınlatma ya da bazan cam ve ipek kumaş gibi yüzeylerden geçirerek yayınık (*diffused*) bir aydınlık sağlanması bu dönemin buluşlarındandır. İlk floresan lambalar da 1920'lerde ortaya çıkmaya başlamıştır. 20.yy, günlük yaşamın yalınlaştığı ve toplumsal ilişkilerde daha doğal olma çabasının yaygınlaştığı bir çağdır. Kadının ev dışında çalışması ve ev işçilerinin eskisi kadar ucuza sağlanamaması, evlerin kullanışlı, yalın ve bakımı kolay bir biçimde tasarlanmasına yol açmıştır. Odalar iyice küçülmüş, tavanlar alçalmış, tek ailelik küçük birimlerde yaşanmaya başlanmıştır. Öte yandan, iş dünyasında verimi yükseltmek amacıyla çalışma alanlarına bilimsel bir yaklaşımla biçim verilmeye özen gösterilmiş; firmalar arasında giderek artan rekabet, satış yerlerinin, BÜRO mekânlarının ve yönetici odalarının daha büyük bir özenle donatılmasına yol açmıştır. BETONARME'nin kullanımı mimarlıkta yepyeni ufuklar açarken, iç mekânda da daha aydınlık ve dışa dönük bir tutuma olanak sağlamıştır.

II.Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda 1920'lerin idealist tutumunun canlandığı görülür. Bauhaus tasarımları ve benzerleri endüstriyel yöntemlerle (→ENDÜSTRİ TASARIMI) imal edilerek kullanılmaya başlamıştır. Müstakil banliyo evlerinde yapının içi ve dışı birbirine geçmiş, bahçe neredeyse yaşanılan iç mekânların bir parçası haline gelmiştir. Giderek nüfusun arttığı kentlerdeyse bir ailenin asgari alanda yaşamını sürdürebileceği tasarımlar gelişmiş; mutfağın salonun bir parçası olduğu açık mutfaklar yapılmış; ranzalar ve çalışma masası üstüne yerleştirilen yataklarla çocuk odaları çok dar alanlarda çözümlenmeye çalışılmıştır. Savaş sonrasında iç mimarlığı etkileyen çeşitli akımlarda gençliğin rolü çok büyüktür. Yüzyılın başından beri davranış bilimlerinde kaydedilen ilerlemeler, insanın yaşamı boyunca sergilediği kişilik yapısında çocukluk ve gençlik yıllarındaki deneyimlerinin çok büyük rolü olduğunu kanıtlamıştır. Bu yüzden çocuklara ve gençlere giderek daha fazla önem verilmiş, onların düşünce ve istekleri ciddiye alınmaya başlanmıştır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra renkli, değişken, rahat ve özgür mekânlara ilginin artmasında bu algının rolü büyüktür. Endüstri kuru-

luşları ise, bu yöndeki eğilimi kendi çıkarları doğrultusunda değerlendirerek, mobilya ve iç mimarlık aksesuarlarında özgün, ilginç, eğlenceli, renkli, modası çabuk geçen, ama ucuz tasarımlarla satışlarını artırmaya çalışmışlardır. 1950'lerden başlayarak birçok türü üretilebilen sentetik malzemelerin de bu olguda katkısı çok büyüktür.

20.yy'a özgü bir başka gelişim ise toplumsal tabuların giderek yok olması, her türlü özgür düşüncenin en azından dile getirilebilmesidir. Bunun öncüleri ise yine genç insanlardır. 1960'lar boyunca ve 70'lerin başında alabildiğine özgür bir yaşam anlayışına biraz da Doğu'nun gizemlerini ekleyerek oluşturulan ilginç mekânlar, özellikle aydınlar arasında popüler olmuştur. Temelde alçak ve rahat oturma mobilyaları, açık depolama elemanları, çeşitli yerlere serilmiş renkli otantik kumaş ve kilimler, pirinç kağıdından yapılmış Japon lambaları, kalın seramik, renkli cam ve ilkel görünüşlü metal aksesuarların bolca kullanıldığı bu odalar sıradanmış gibi görünen ama aslında zor bulunan pahalı elemanlarla meydana getiriliyordu. Aynı yıllarda zengin ve tutucu bir orta sınıf ise 20.yy'ın ilk yarısında ortaya konan ilerici ilkelere aykırı olmayan, değeri kanıtlanmış tasarımlar, değerli resim ve heykellerin kullanıldığı, hiçbir aşırılığın bulunmadığı çağdaş, rahat ve kişiliksiz mekânları yeğliyorlardı.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra yukarıda anılan ilkeler kesin doğrular olarak eğitim kurumlarında öğretilmeye başlanmıştır. 1919-31 arasında etkinlik gösteren Bauhaus Okulu bu kurumların önemli bir örneğidir. Ancak, okullarda öğretilenlerle piyasa uygulamaları arasında bazı çelişkiler ortaya çıkmış; işlevsellik, yalınlık, dürüstlük ve çağdaş endüstri ürünlerinin kullanımını içeren ve akılcılığı savunan tasarım eğitimi, halkın daha çok 19.yy'ı anımsatan, süslü, gösterişli ve geleneklere bağlı mekân anlayışıyla çelişmiştir. 1960'ların sonlarında bu çelişkiyi, gençlerin kesin yargılara karşı kural tanımaz tutumları daha da pekiştirmiştir. Çok sayıda idealist proje yalnız dergilerde yayımlanmış, ancak uygulanamamıştır. Bunlardan Danimarkalı Verner Panton ve İtalyan Joe Colombo'nun da (1930-71) üzerinde çalıştığı kompakt (sıkıştırılmış) mekânlar uzay kapsüllerini anımsatıyor; öte yandan, endüstri ürünü modüler parçalardan meydana getirilen değişken yaşam çevreleri öneriliyordu. İlk kez çağdaş kent yaşamının olumsuzluklarına çözüm arayan ve bu amaçla doğanın kurallarına uymayı öneren, ARCHIGRAM grubu olmuştur.

1970'lerden itibaren ABD, İtalya ve İngiltere'de önde gelen tasarımcılar Bauhaus öğretilerine karşı açık bir tavır koymaya başladılar. Günümüze kadar gelen dönemde iç mimarlıkta beliren anlayışlar bu tarihlere kadar olmadığı ölçüde çeşitlilik göstermektedir. Bunlardan bazıları; eski Rönesans stillerinin çağdaş yorumları; Bauhaus öğretilerinin egemen olduğu yalın ve kullanışlı mekânlar; en son teknolojinin bir gösteri alanı durumuna dönüştüğü metalik ve sentetik malzemelerden endüstri ürünlerinin bileşkesi; el işçiliğinin yüceltildiği ahşap ve metal özgün tasarımlardan oluşan düzenler; tüm yerleşik toplumsal ve ahlaki kuralları yadsıyan şaşırtıcı ve çarpıcı öğelerle dolu çevrelerdir. Bu değişik yaklaşımlarda bugünün olanaklarıyla kurulmuş bir aydınlatma düzeni mekân kuruluşunda ışığın katkısını vurgulamaktadır. Televizyon, video, müzik seti, bilgisayar vbg ileri teknoloji ürünleri tüm çağdaş mekânların vazgeçilmez parçalarıdır. Öte yandan, rahatlık ve kullanışlılık çağın iki önemli ilkesi olarak iç mimarlığın temelini oluşturmaktadır.

**O.Boyla**

## İÇEL

İçel adının, Akdeniz Bölgesi'nin doğusunda yer alan bu yöreye Toros Dağları'yla çevrili olmasından ötürü "iç ülke" anlamına gelmek üzere Anadolu Selçukluları'nca verilen "İç-il", "İç-eli" sözcüklerinden kaynaklandığı sanılmaktadır. İl merkezi olan Mersin kentinin adıysa yörede konaklayan Türkmen aşireti Mersinoğulları'ndan kaynaklanmaktadır.

Yöredeki ilk yerleşmelerin Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) MÖ 6000-5500'lerde başladığı, Mersin'in 3km kuzeybatısındaki Yümüktepe'yle Tarsus'taki Gözlükule höyüklerinde yapılan kazılar sonucu saptanmıştır. Yöredeki yerleşim, Kalkolitik Çağ (MÖ 5500-3000) ile İlk Tunç Çağı'nda da (MÖ 3000-2000) sürmüştür. MÖ 17.yy'dan başlayarak bu yöre Kizzuvatna Krallığı toprakları içinde kalmış, başlangıçta sınırlı HİTİT egemenliğini kabullenen bu krallık MÖ 1590'da tam bağımsızlığını kazanmıştır. Bu tarihten Hitit İmparatorluğu'nun yıkıldığı MÖ 1200'e değin değişen siyasal koşullarda Kizzuvatna Krallığı zaman zaman Hitit egemenliğini yeniden tanımak zorunda kalmışsa da, Hattuşa'ya (BOĞAZKÖY) karşı belirli bir ayrıcalıklı durumunu koruyabilmiştir. Bu tarihte BALKANLAR üzerinden Anadolu'ya yayılarak Hitit İmparatorluğu'na son veren kavimler karşısında Kizzuvatna Krallığı da tutunamamış, İçel ve yöresi GEÇ HİTİT Prenslikleri döneminde kent krallıklarından oluşan bir federasyonun toprakları içinde kalarak Kue (Que) Krallığı olarak anılmıştır. MÖ 8.yy'da, önce ASUR sonra da URARTU egemenliğine giren bu devletler, MÖ 745'te yeniden Asur yetkesi altında birer Asur vilayeti durumunda yaşamışlar, İRAN'da güçlenen Medler'in Asur egemenliğini tümüyle yıkması sonucu MÖ 612'de aralarında Kue Krallığı'nın da bulunduğu Geç Hitit Prenslikleri de ortadan kalkmıştır. Yörede PERS İmparatorluğu'nun Anadolu'ya yayılmasına değin siyasal bir boşluk yaşanmış, bu arada KİMMER ve Dor kavimlerinin göçüyle bu bölgede çeşitli koloniler kurulmuştur. KİLİKİA bölgesinde MÖ 546'da başlayan Pers egemenliği Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd. MÖ 336-323) MÖ 334'te Anadolu'ya geçerek bir yıl sonra Persler'i yenmesine değin sürmüş, İskender'in ölümünden sonra generalleri arasında başlayan paylaşım savaşları süresince yöre olumsuz yönde etkilenmiş, sonunda İçel toprakları MÖ 301'de Selevkos Krallığı'na bağlanmıştır. I.Selevkos Nikator (hd.MÖ 305-281) bugünkü Silifke'nin yerinde Seleukeia'yı kurmuş ve bu kenti yörenin en önemli merkezi durumuna getirmiştir. MÖ 3.yy'da Akdeniz'de deniz ticareti büyük ölçüde gelişince, Selevkos Krallığı'nın Kilikia'daki kıyı kentleri de bu gelişmeden paylarını almışlar; Tarsus, döneminin İskenderiye'den sonraki ikinci önemli bilim merkezi durumuna gelmiştir. Ancak sonraları Selevkos Krallığı topraklarında başgösteren toplumsal eşitsizliklerden kaynaklanan kargaşalıklar sonucu devletin güvencesi ve etkisi sarsılmış, buna bir çözüm olmak üzere Selevkos yöneticileri halkı korsanlığa özendirmişlerdir. MÖ 2.yy'da bu kıyılarda güçlenen korsan filoları, Akdeniz'deki deniz üstünlüğünü ele geçirmeye kararlı olan Romalılar'ın tepkisini çekmiş, Romalılar bu kıyılara üst üste yaptıkları deniz akınlarıyla liman ve kentleri yıkıp yağmalamışlar ve Kilikia yöresini MÖ 101'de ele geçirmişlerdir. Anadolu'daki ROMA egemenliği süresince başlayan Roma-SASANİ çatışmaları, imparatorluğun 395'te ikiye bölünmesi ve Anadolu'nun BİZANS yetkesi altına girmesiyle bu kez de Bizans-Sasani savaşları olarak sürmüş, 662'deki Bizans yengisiyle

yöredeki Sasani tehditi ortadan kaldırılmıştır. 7.yy'da Halife Hz.Ömer döneminde (634-644) başlayan Arap akınları sonucunda Kilikia toprakları Bizans'la EMEVİ Devleti (661-750) arasında sürekli el değiştirmiş, bu durum 10.yy'daki ABBASİ akınlarıyla sürmüş, ancak 960'da İmparator Nikephoros Phokas (hd.963-969) bu topraklarda yeniden Bizans egemenliğini pekiştirmiştir. Abbasi döneminde (750-1258) yöreye yerleştirilen Türkmen aşiretlerinden bir bölümü Bizanslılar'ca Suriye'ye göçe zorlanmıştır. 11.yy ortalarında Kilikia yöresinde etkinlik sağlayan Selçuklular, Haçlı Seferleri sırasında bu topraklar üzerindeki üstünlüklerini yitirmişler, ancak 1224'te ANADOLU SELÇUKLU sultanı I.Alâeddin Keykubad (hd.1220-37) Silifke dışındaki Kilikia topraklarını ele geçirmiş ve yöredeki Türk unsurunu güçlendirmek üzere buraya Türkmen aşiretleri yerleştirmiştir. Bunların Üçoklar kolundan Karaman ailesi kısa sürede güçlenerek Moğollar'a (İLHANLI) karşı giriştiği savaşlar sonucunda Karamanoğulları Beyliği'ni kurmuştur. İçel yöresini etkileyen bir başka beylik de Ramazanoğulları olmuş; 1353'te kurularak Adana, Tarsus ve Mersin'e egemen olan bu beylik 1510'a değin Memlûkler'in, bu tarihten sonra da Osmanlılar'ın üstünlüğünü kabullenmiştir. Mersin ve Tarsus yöresi Osmanlı-MEMLÛK savaşları sonucu birkaç kez el değiştirmiş, Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) 1516'da Memlükler'i yenmesinden sonra kesin olarak OSMANLI egemenliğine girmiştir. Bu tarihten önce yöre Cem Sultan'la Sultan Bayezid'in (hd. 1481-1512) savaşımında önemli rol oynamış, Karamanoğlu Kasım Bey, Cem Sultan'ın yanında yer almışsa da Bayezid'e yenilen Cem Sultan önce İçel'e sığınmış, ardından Kız Kalesi'nden Anamur'a, oradan da İtalya'ya kaçmıştır. Yöre Osmanlı denetiminde, 16. ve 17.yy'lar boyunca Suhte ayaklanmalarını yaşamış, sonraları merkezî yönetimin zayıflamasıyla yerel güçler "ayan" adı altında örgütlenerek yörenin yönetimini ele geçirmişlerdir. 19.yy'da Kavalalı Mehmed Ali Paşa Ayaklanması sırasında Mersin, Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa'ca Mısır topraklarına katılmışsa da 1839 Kütahya Antlaşması'yla yeniden Osmanlılar'a bırakılmıştır. 1888'de Adana ilinin livası olan Mersin, Mondros Mütarekesi hükümleri gereği 17 Aralık 1918'de İngiliz ve Fransızlar'ca işgal edilmiş, Fransızlar yöreye beraberlerinde getirdikleri Ermeni Kamavor gönüllüleriyle egemen olmuşlar, hatta yörenin nüfus yapısını etkilemek üzere Beyrut'tan getirttikleri Ermeni aileleri buraya yerleştirmişlerdir. İngiliz ve Fransızlar'ın aralarında vardıkları anlaşmaya göre Aralık 1919'da İngilizler Musul'a karşı Çukurova'yı Fransızlar'a bırakmış, bu süre içinde örgütlenen direnişçiler 1920 baharında Tarsus ve Mersin Müdafa-i Hukuk Cemiyetleri'ni kurarak Fransızlar'a karşı silahlı direnişe geçmişlerdir. İki buçuk yıllık işgal sonunda Fransızlar, 20 Aralık 1921'de imzalanan Ankara Antlaşması'yla bölgeyi boşaltmışlar, Mersin ve İçel 1924'te iki ayrı il olmuş, 1938'deyse bu iki il birleştirilerek İçel ili kurulmuştur.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe*** (Mersin): Antik adı "Zephyrium" olan Mersin kentindeki tek kayda değer Osmanlı yapısı, 1870 tarihli yazıtından Sultan Abdülaziz'in (hd.1861-76) annesi Bezm-i Âlem Valide Sultan'ın vakfına bağlı olduğu anlaşılan *Eski Cami*'dir. Merkez İlçe'nin 3km kuzeybatısındaki YÜMÜKTEPE, Neolitik, Kalkolitik ve Tunç çağlarıyla Hitit dönemine ait katlarıyla yöredeki yerleşmelere ilişkin çok geniş bir zaman kesitine ışık tutmuştur. Mersin-Silifke yolunun 10.km'sindeki Pompeipolis (b.Viranşehir) MÖ 700'de Rodoslular tarafından "Soli" adıyla kurulmuş, sonraları Romalılar kente komutan Pompeus'un adını vermişlerdir. Kentte tiyatro, hamam, tapınak, suyolları ve *nekropolis* (mezarlık) kalıntıları bulunmaktadır. Ayrıca Mersin'in 5km doğusunda Karaduvar mevkiinde mozaikleri ilgi çeken bir Roma hamamı kalıntısı vardır.

***Anamur*** ilçesinde antik ANEMURİUM kenti yer almaktadır.

***Erdemli*** ilçesinde, Mersin'e 45km uzaklıkta Helenistik Dönem'e (→YUNAN) ait KANLIDİVANE kentinin kalıntıları bulunmaktadır. MÖ 4.yy'da kurulmuş olan ve Roma döneminde önemli bir liman işlevi gören Korykos antik kentinin açığındaki ada da kentin korunması için yapılmış olan kale, *Kız Kalesi* adıyla anılmaktadır. Yapı 1448'de Karamanoğlu İbrahim Bey tarafından onartılmıştır. Mersin'e 68km uzaklıktaki Narlıkuyu'da bulunan bir Roma hamamı kalıntısı döşeme mozaikleriyle ilgi çeker. Gene Mersin'e 70km uzaklıktaki Cennet ve Cehennem obruklarından Cennet'in 70m derinliktеki ağaçlıklı tabanında yer alan *Meryem Ana Kilisesi*, freskleriyle ünlüdür (→KORYKOS). Ayrıca ilçe merkezinde yer alan Erdemli Müzesi'nde etnografik yapıtlar sergilenmektedir.

***Gülnar*** ilçesinin 10km güneyinde *Meydancık Kalesi* ve MÖ 612'de Yunan kolonisi olarak kurulduğu sanılan Gilindere antik kentinin kalıntıları bulunmaktadır.

***Mut*** ilçesinin Antik Çağ'daki adı "Claudiopolis"tir. İlçe merkezindeki *Mut Kalesi*'nin yapım tarihi bilinmemektedir. Karaman yolunun 20.km'sindeki *Alaban* ya da *Alacaban Manastırı*'nın 5.yy yapıtı olduğu sanılmaktadır. Yapı topluluğu; kayaya oyulmuş keşiş hücreleri, bazilika, avlu, dehlizler, vaftizhane ve gene kayaya oyulmuş mezarlardan oluşur. Karamanoğlu İbrahim Bey'in emirlerinden Lâl Ağa'nın 1356-90 arasında yaptırdığı *Lâl Ağa Camisi*'yle bu caminin doğusundaki Karamanoğlu Musa Bey ve Lâl Ağa'nın mezarlarını içeren iki KÜMBET ilçenin bellibaşlı tarihsel yapıtlarıdır. Mut'un 34km kuzeyinde antik Koropissos kentinin (→DAĞ PAZARI) kalıntıları vardır.

***Silifke*** ilçesi I.Selevkos Nikator tarafından kurulmuştur (→SELEUKEİA AD KALYKADNOS). Silifke'nin 30km kuzeyinde DİOCAESAREA, OLBA ve CAMBAZLI antik kentleri; Ayaş köyündeyse ELAİUSSA-SEBASTE antik kentiyle *Akkale* yapı grubu bulunmaktadır. İlçe merkezindeki Silifke Müzesi'nde Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı dönemlerinden kalma arkeolojik ve etnografik yapıtlar sergilenmektedir.

***Tarsus*** ilçesi Antik Çağ'da Ovalık Kilikia'nın merkeziydi (→TARSUS). İlçe merkezindeki GÖZLÜKULE höyüğü, Neolitik Çağ'dan İslam dönemine değin yöredeki yerleşmeler konusunda çok zengin buluntu ve bilgi sağlamıştır. Tarsus'taki bir medrese onarılarak arkeolojik ve etnografik yapıtların sergilendiği bir müzeye dönüştürülmüştür.

***Sivil Mimarlık:***

İçel'de sivil mimarlık örneklerini oluşturan evler, sıcak iklime koşut olarak kesme taş duvarlardan yapılmış, pencere açıklıkları sayıca az ve boyutça küçük tutulmuş, tavanları yüksek yapılardır. Çatıları çoğunlukla kiremit örtülü beşik çatıdır. Bir cepheleri sokağa bakan evlerde sokaktan girilen AVLU bir iç bahçe işlevi görür. Ayrıca geniş narenciye bahçeleri içinde tek ya da iki katlı evler de bulunmaktadır. Mersin'den daha eski bir yerleşme mer-

kezi olan Tarsus'taki özgün evlerde dış sofalı plan tipinin (→EV) uygulandığı görülmektedir.

***El Sanatları:***
Yöreye özgü geleneksel el sanatlarını, Toros Dağları'nda konargöçer yaşamlarını günümüzde de bir ölçüde sürdüren Yörükler'in ürettiği KİLİM, cicim, çorap gibi DOKUMA ve örme ürünleri oluşturur.
*D.Kımık*

**İÇİBOKU** (Ja.)
*İppon-bori* olarak da bilinir. JAPONYA'da uygulanan tek ahşap bloktan oyma tekniği. İlk kez Nara döneminin (710-784) sonlarında ortaya çıkan ve Erken Heian döneminde (794-1185) yaygın olarak Buda heykellerinde kullanılan bu teknik 11.yy'da yerini birleştirme ahşap tekniğine (YOSEGİ) bırakmıştır. Ayakta duran figürlerde baş, gövde ve bütün uzuvlar tek bir bloktan oyulurken, oturan figürlerde kimi zaman yalnızca baş ve gövde tek bir bloktan, eller, kollar, dizler ve figürün elinde tuttuğu nesnelerse başka bloklardan oyulup sonradan gövdeye birleştirilebiliyordu. Ayrıca, heykelin ağırlığını azaltmak ve ahşabın zamanla çatlamasını engellemek amacıyla kimi örneklerde figür arkadan (*seguri*), alttan ya da önden karın ya da göğüs bölümünden (*uçiguri*) oyulmuş, sonradan bu oyuklar levhayla örtülmüştür. *İçiboku* tekniğinde iki belirgin üslup gözlenir: Biri ÇİN'den gelen sandalağacından (*dan/sendan*) yapılma heykellerden geliştirilen *danzo* üslubudur. Sandalağacının sert ve ince damarlı yapısı, ayrıntılı ve zengin oyma işçiliğine olanak tanıyordu. Bu üslubun en tipik örnekleri Kyoto *Cingo*, Nara *Gango* ve *Şin-Yakuşi Tapınakları*'ndaki *Yakuşi* heykelleriyle, Nara *Hokke Tapınağı*'ndaki *Çuiçimen Kannon*'dur. *Mikkyo* adıyla anılan Batını Budacı mezhep (Şingon) doğrultusunda gelişen ve kökeninde Nara dönemi özellikleri bulunan ikinci üslubun en tipik örnekleriyse Kyoto *Kyoogokuku* ya da *Toci Tapınağı*'ndaki yklş.839'a tarihlenen *Beş Büyük Kral* (*Godai Myoo*) ve *Şitenno*, Osaka *Kanşin Tapınağı*'ndaki *Nyoirin Kannon* ile Kyoto *Cingo Tapınağı*'ndaki yklş.854'e tarihlenen *Godai Kokuzo* heykelleridir. Yüzlerindeki gizemli ifadeyle ilahi gücü vurgulayan bu heykellerin kütlesel vücutları, büyük karınları ve baldırları vardır; vücutları genellikle, *bompa-şiki* olarak bilinen dalgalı kumaş kıvrımlarıyla kaplanmıştır. *Z.Rona*

**İÇİMAİ-E** (Ja.)
JAPONYA'da tek kağıt üstüne yapılan resimler. Kare ya da kareye yakın olan ve zemini renkli ya da yaldızlı desenlerle bezeli olan örneklere *şikişi* denir. Bunların üstüne resim yapılabildiği gibi şiirler de yazılırdı.

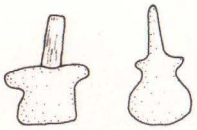
İÇLİK → **VİTRAY**

**İÇMELİ, Mürşide** (1930, İstanbul)
Türk özgün baskı ve grafik sanatçısı.
İstiflenmiş figürleri geometrik bir düzen içinde simetrik olarak işlediği OYMABASKI'larıyla tanınmıştır.

Sanat eğitimine 1947'de İstanbul'da Çapa Eğitim Enstitüsü'nde açılan resim seminerlerine katılarak başlamış, ancak seminerin bakanlıkça kapatılmasından sonra bir süre Bursa ve Konya Kız Öğretmen okullarına devam etmiş, 1950'de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nün (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nün açılmasıyla eğitimini bu okulda tamamlamıştır. 1953'te mezun olduktan sonra, önce Afyon Lisesi'nde öğretmenlik yapmış, 1959'da da Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde asistan olmuştur. 1960'ta İspanyol hükümetinden aldığı bir bursla Madrid'e gitmiş, burada San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'nde gravür (oymabaskı), Grafik Sanatları Ulusal Okulu'nda da taş baskı üzerine çalışmıştır. 1962'de Türkiye'ye geri gelmiş, ancak aynı yıl devlet bursu kazanarak Londra'da Sanat ve Tasarım Merkez Okulu'nda İLLÜSTRASYON üzerine uzmanlık eğitimine başlamıştır. 1965'te eğitimini tamamlayıp Türkiye'ye dönmüş ve Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki görevini sürdürmüştür. ÖZGÜN BASKI tekniklerinden ağaç baskı, çukur baskı (gravür), taş baskı ve ipek baskı (→ELEK BASKI) gibi çok çeşitli teknikleri deneyen İçmeli, çalışmalarını gravür üzerine yoğunlaştırmış; kağıdın dokusuna, kalınlığına, preslenmesinde sıkıştırılma kademelerine ve boyanın dağılımına önem vermiştir.

Genellikle yapıtlarında gravürün geniş olanaklar tanıdığı siyah, beyaz ve gri lekelere ve çizimlere yer vermiş, kimi yapıtlarına kattığı renklerin, siyah ve beyazın uyumunu destekler nitelikte olmasına özen göstermiştir. Öte yandan sanatçının grafik çalışmalarında daha renkçi bir tutum benimsediği görülür. Genelde Geometrik bir düzenin egemen olduğu yapıtlarında figür, soyut ve geometrik biçimlere karşıtlık oluşturmak için kullanılmıştır. *Hayat Nüvesi* (1969), geometrik düzenleme içinde figür istifinin yer aldığı ilk yapıtlarındandır. İçmeli, figürü, bir insan kalabalığı olarak ele almış ve vücudun dokusunu yansıtan bir soyutlamaya giderek ona metafizik bir anlam yüklemiş; kalabalığın insan üzerinde uyandırdığı etkileri, yalnızlığı, endişe ve çaresizlik gibi duyguları vurgulamıştır. 1970'lerde figürlerin istiflenişi, geometrik düzenlemeler ve simetrik kuruluşlar öznel bir anlatıma ulaşmış; *Hayat Ağacı*'nda (1975) görüldüğü gibi, bazı yapıtlarında kabartmaya da yer vermiştir. *Yaşama Övgü* (1976), *Mavi Dünya* (1977) ve *Kadınlar* (1980) adlı çalışmalarında kare bir mekân içinde açık ve kapalı yüzeylerin anlatım özelliklerini irdelemiştir. *Hititler ve Hitit Güneşi* (1979) ve *Üç Aile* gibi gravürlerinde kompozisyon kabartmalarla çerçevelenmiş nişler içinde verilmiştir. İçmeli, ayrıca, *Ak Evren* (1976) ve *Beyaz İçinde Beyaz* (1980) gibi, salt kağıdın dokusal yapısı ve kabartmalarla düzenlenmiş yapıtlar da üretmiştir. Sanatçının grafik çalışmaları arasındaysa ders kitapları, afişler ve broşürler yer alır. Gravür ve grafik çalışmalarıyla eğitim çalışmalarını birlikte sürdüren İçmeli, 1986'dan beri Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ders vermektedir. Sanatçı 1984'te İskenderiye Bienali'nde İkincilik Ödülü'nü almıştır.
2436. ***K.Giray***

**İDEALİZM**
İng.*idealism*, Fr.*idéalisme*, Alm.*Idealismus*.
İdealizm sözcüğü, herhangi bir türe ait olan bütün bireysel nesnelerin sonunda özgün ve ilk bir imgeye bağlı olduğu anlayışına dayanır. Bu ilk imge, görünüşler dünyasındaki değişmelerde ortaya çıkan değişmez en son özdür. Maddesel olmayan bu öz, beş duyuyla algılanabilen herhangi bireysel bir biçim içinde de bulunabilir. Örneğin, var olmuş olan, var olan ve var olacak olan tüm tek tek insanların arkasında bir insan *idea*'sı vardır; bu tıpkı tüm insan figürlerinin aynı negatife göre fotoğraflarının alınması gibi bir şeydir. Bu negatifte tek bir bireyi ötekinden ayıran ve onun özelliklerini gösteren tüm nitelikler eşit bir duruma sokulmuş, insanların ortak olarak sahip oldukları bütün nitelikler özellikle vurgulanmış ve gösterilmiştir. Modern bakış açısı içinde bu duruma "standartlaştırılmış biçim" denir, yani bireysel görünüşlerin türlü çeşitliliğinden zorunlu olarak çıkarılan standart bir biçim söz konu-




İdol

sudur. Sanat alanındaysa maddesel bir nesneyi değil de, maddesel nesnenin zihinsel kavramını tasarımlayan herhangi bir sanat yapıtı, sözcüğün ilk anlamında idealdir; yani bir şeyi ya da bir nesneyi değil, bir *idea*'yı tasarımlar. Maddesel bir nesneyi tasarımlayan ya da gerçekleştiren herhangi bir sanat yapıtı da terimin ilk anlamında "ideal olmayan" bir sanat yapıtıdır. Platon'a göre idea'lar tek gerçekliklerdir ve duyularla algılanabilen her şey, ilk başta gelen *idea*'nın yetkin olmayan bir gerçekleşmesidir. Buna göre "insan *idea*"sı gerçek insanı dile getirir ve görünüş alanındaki bütün insanlar da "insanlık *idea*'sı"nın yaklaşık örnekleridir. Buradan da sanatın gerçek işlevinin, tek gerçeklikler olan bu ideal biçimlerin yansıtılması olduğunu savunan sanat kuramı ortaya çıkar (*mimesis* / öykünme kuramı). Bu kurama göre, ideal biçimlerin aynası olan sanat, bu biçimlere ancak, bozulmuş imgeler olan gerçek dünyadaki görünüşler aracılığıyla yaklaşabilir. Bu ideal sanata örnek olarak, Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) ressam ZEUKSİS'in Venüs'ün resmini nasıl yaptığına ilişkin öyküsü yüzyıllardır anlatılagelmiştir. Kroton'un en güzel kızlarını gözleyip inceleyen Zeuksis, daha sonra bunlardan beşini seçmiş ve birinin yüzünü, ötekinin bacaklarını, bir başkasının da göğüslerini model olarak kullanmıştır. Böylece en yetkin bölümlerin biraraya getirilmesi sonucunda en yetkin bütün ortaya çıkmış ve bu anlayış bir kuramın temelini oluşturmuştur. Ressam RAFFAELLO da benzer bir yöntemle birçok kadının en güzel yanlarını biraraya getirmiş, ayrıca zihninde de belli bir güzel kadın ideali yaratmıştır. *Mimesis* kuramının ORAN'lara, klasik UYUM kurallarına (armoni) ve geometriye dayalı ilgisinin yüzyıllardır insan zihninde yer alması, özellikle de YENİ-KLASİKÇİLİK döneminde önde gelmesi, sanatçıları seçme yapmaya, konularını inceltmeye ve insan hatlarının çeşitli ayrıntılarını ortaya koymaya yöneltmiş, böylece bütün bu idealler ifade edilebilme olanağına kavuşarak zihnin en yüksek esinlenmelerini simgeleştirebilmişlerdir. Bu konu özellikle ÇIPLAK insan resmi yapımında ilginçlikler gösterir.

İdealist sanatta ilk imge içinde bulunan bütün öğeler eşit ve simetrik bir biçimde DENGE'lenmişlerdir. *İdea* kavramıyla bireyleri birbirinden ayıran ve onların özelliklerini niteleyen bütün karşıt çeşitlilikler de eşitlenmiştir; bundan da değişmezlik ve her türlü çeşitliliğin giderildiği sonucu ortaya çıkar. Bu da her çizginin kesiksiz, sürekli, tekdüze olması ve başladığı noktaya kadar izlenebilmesini gerektirir. İşte bu nitelikler en yetkin biçimiyle dairede bulunduğu içindir ki, idealist sanat temelde daireye benzer biçimler içinde tanımını bulur. Kendini idealist sanata veren sanatçı, yapıtlarında ilk imgelerin niteliklerini göstermek zorundadır. İdealist sanatın güçlükleri, sanatçının bir yandan tek tek bireysel yaşamdan, öte yandan da, cansız ve soğuk örneklerden uzak durmasında, ama aynı zamanda da tek bir varlığı yaşamla dolduran şeyi değişmez ve salt yasayla birleştirip kaynaştırmasında yatar. İlkeyi bireyselde ortaya çıkarmaya çalışan bu olgunun yaratıcıları, yani ilk idealist sanatın kurucuları Yunanlar'dır. RÖNESANS döneminde de Antik YUNAN sanat yapıtları ideal örnekler olarak görülmüş ve özgün sanat yapıtları yaratılmadan önce bunlar taklit edilmiştir. Yunan'daki bu idealist sanat anlayışı MÖ 5. ve 6.yy'larda yaşanmıştır. Helenistik ve ROMA dönemlerindeyse idealist sanat, değişen durumlara koşut olan bazı sapmalara uğramakla birlikte sürmüş, ancak ortaçağda Roma sanatının gelişmesi sırasında, ideal anlayışı, Doğu'dan ve Kuzey'den gelen İSLAM ve Germen etkileriyle değişerek Antik dünyadaki kaynağından oldukça farklı bir sanat anlayışına dönüşmüştür. 12.yy'ın ikinci yarısıyla 13.yy'ın ilk yarısında Avrupa sanatında ideal kavramlara yönelik bir eğilimin varlığı gözle görülür bir biçimde dikkati çeker. Bu döneme sanat tarihinde Ön (Proto) Rönesans dönemi adı verilir. Sanat alanında İdealizm'in daha geniş bir temel üzerinde yeniden ortaya çıkışı İTALYA'da 15.yy'a rastlar. Rönesans olarak adlandırılan bu hareket güneyden bütün Avrupa'ya yayılmış, ancak ortaçağ sonrası döneminin başlangıcında "hareket" öğesinin gündeme gelmesiyle İdealizm'i yaratma ve sürdürme çabaları zayıf kalmıştır. Bu hareketlilik öğesinin giderek daha etkili ve güçlü olması sonucunda özgün "İdealizm", BAROK adı verilen ve daha üst düzeyde bir baskınlığı olan İdealizm'e dönüşmeye zorlanmıştır. Söz konusu geçiş ya da dönüşüm MICHELANGELO'yla başlar. 18., 19. ve 20.yy'larda KLASİKÇİLİK adı verilen İdealizm'in yeniden canlandığı görülür. Bu dönemlerde ideal sanat kuramına dayalı pek çok sanat yapıtı üretilmiş ve çağdaş ESTETİK kuramlarını etkilemiştir. Örneğin "soyut" sanatın çeşitli biçimleri "ideal" sanat kuramından kaynaklanmış, BRANCUSI, MALEVİÇ ve MONDRIAN gibi birçok ressam ve heykelci Platon'un İdealizmi'nden yola çıkmıştır.

***N.Bozkurt***

İDEOGRAM → **RESİMYAZI**

**İDOL** (Gr.*eidolon*'dan, Lat.*idolum*: imge, görüntü) PİŞMİŞ TOPRAK, TAŞ, kemik (→KEMİK İŞÇİLİĞİ), AHŞAP ve MADEN gibi malzemelerden yapılan şematize edilmiş tanrı ya da tanrıça betimleri veya tanrıların yerine geçen simgesel betimler. İdoller, din ve belki büyüyle ilgili bazı soyut düşüncelerin çok şematik bir biçimde somutlaşması olarak da kabul edilebilir. Bu tür yapıtlarda çoğunlukla, oturma ya da bağdaş kurma pozisyonu şematize edilmiştir. Örneğin, sivri bitimli bir üst çıkıntı başı, iki yan çıkıntı kolları ve genişçe bir alt kısım da kalçaları göstermektedir.

Anadolu'da idol yapım geleneğinin Neolitik Çağ sonlarında (MÖ 6.binyıl sonu; →PREHİSTORYA) başladığı anlaşılmaktadır. Höyücek'te (Bucak, Burdur) bu döneme ait özgün ve zengin bir idol çeşitlemesi görülür. Söz konusu buluntular arasında kemikten sokma-başlı, çuval gövdeli pişmiş toprak idoller kalabalık bir grup oluşturmaktadır. İlk Tunç Çağı'nın (MÖ 3.binyıl) yaygın idol geleneği ise başta BEYCESULTAN, Kusura (Sandıklı, Afyonkarahisar), YORTAN ve KÜLTEPE olmak üzere pek çok merkezde örneklenmektedir.

0909, 1648.

***G.Umurtak***

**İGLU** (Esk.*igdlu*: ev'den)
İng., Fr.*igloo*; Alm.*Iglu*.
Eksimolar'ın kış mevsiminde ya da avlanırken barındıkları iri buz bloklarından (yk§.20x120x60cm) yapılmış kubbe biçiminde ev. Yalnızca Mackenzie Irmağı deltasıyla Labrador arasındaki bölgede rastlanan iglular, tek bir ailenin oturabileceği büyüklüktedir ve genellikle bir-iki saat içinde yapılabilmektedir. Kalınlığı 60cm olan buz blokları çember biçiminde dizilmiş ilk sıranın üstüne, her sırada içe daraltılarak ve birleşme yerleri yumuşak karla doldurularak dizilir. Bu teknikte, her blok sırasının üst yüzeyinin içe doğru eğimli tıraşlanması, kubbe eğrisinin düzgün oluşmasını sağlamaktadır. Tepesinde bir havalandırma deliği bırakılan iglunun, ağzına fok balığı derisinden bir örtü asılan, yk§.3m uzunluğunda tonozdan bir giriş siperliği vardır.

Ayrıca bu siperliğin yks.1m önüne yarım daire bir koruyucu duvar da yapılır. İglunun genellikle tek olan penceresi de şeffaf bir buz tabakasıyla ya da fok balığı bağırsağıyla örtülür.

İHATA DUVARI → **DUVAR**

**İHTİSAP** (Ar.*hesab, hisab*'dan)
Eskiden, belediye işleri.
**İhtisap Ağası:** Osmanlı İmparatorluğu'nda kadıların yanında belediye işlerine bakan görevli. 1826'dan sonra görev alanı genişletilerek adı İhtisap Nazırı olmuş; 1854'te ŞEHREMANETİ'nin kurulmasıyla bu görevler ŞEHREMİNİ'ne devredilmiştir.

**İKAMETGÂH** (Ar.*ikamet*: bir yerde oturma, Far.*gâh*: yer'den)
Oturulan yer; mesken; KONUT.

**İKE TAİGA** (1723, Kyoto-1776, Kyoto)
Japon ressam.
İkeno Taifa olarak da bilinir. JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminin (1600-1868) ortalarında yaşayan sanatçı YOSA BUSON'la birlikte NANGA OKULU'nun amatör aydın ressamlar (*buncin-ga*) geleneğinin kurucularındandır.

Asıl adı Mataciro olan sanatçı bir çiftçinin oğludur. Küçük yaşta KALİGRAFİ ve ÇİN klasikleri üzerine öğrenim görmüş ve Tokugava döneminin en önemli kaligrafi ustalarından biri olmuştur. Önceleri Kyoto'da TOSA OKULU geleneği doğrultusunda çalışan sanatçı Nanga Okulu'nun ilkelerini Çin resmiyle ilgili bir resimli albümden ve daha sonra tanıştığı Ryu Rikyo ve Gion Nangai'den (1687-1761) öğrenmiştir. İke, gerçekleştirdiği manzara ve portre çalışmalarında çoğu *buncin-ga* ressamından daha özgür ve canlı bir üslup geliştirmiş ve daha büyük boyutlu çalışmıştır. Sanatçının bir başka özelliği de Konfüçyüsçü olduğu kadar Zen felsefesinden de etkilenmiş olmasıdır. En önemli yapıtları, Uci'deki *Mampuku Tapınağı* için yaptığı *Buda'nın 500 İzleyicisi* ve *Batı Gölü*'yle Koya Dağı'ndaki *Hencoko Tapınağı* için yaptığı *Bir Dağdaki Çinli Münzeviler* adlı 10 dizilik paravana resmidir. İke, 1771'de şair Li Liweng'in *Cuben Cugiço* (10 Yarar ve 10 Haz) adlı albümünden 10 yararın resimlerini yapmıştır. Aynı albümdeki 10 hazzı ise Yosa Buson resimlemiştir.

*Z.Rona*

İKENO TAİFA = **İKE TAİGA**

İKhK = **İNKHUK**

II.ULUSAL MİMARLIK → **CUMHURİYET DÖNEMİ (Mimarlık)**

**İKİZTEPE**
Samsun'un Bafra ilçesine bağlı İkiztepe köyü sınırları içinde yer alan antik yerleşmenin, jeolojik verilerin değerlendirilmesiyle, bir zamanlar hem Kızılırmak'ın hem de Karadeniz'in kenarında yer aldığı saptanmıştır. Bugün Karadeniz sahilinden 7km kadar içeride ve Kızılırmak'ın taşıdığı mil nedeniyle ırmaktan 2km kadar uzakta kalmış olan İkiztepe, ikisi büyük, ikisi küçük dört yükseltiden oluşmuştur. Türk Tarih Kurumu, İÜ ve Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü adına, TTOK'un da katkılarıyla 1974'te İÜ Edebiyat Fakültesi öğretim üyelerinden U.Bahadır ALKIM tarafından başlatılan İkiztepe arkeolojik kazıları, kazı başkanının vefatından (1981) sonra aynı üniversiteden Önder Bilgi tarafından sürdürülmüştür. İkiztepe, arkeoloji dünyasına ilk kez, 1940-41'de İ.Kılıç KÖKTEN, Tahsin ÖZGÜÇ ve Nimet ÖZGÜÇ'ün Samsun bölgesinde yapmış oldukları yüzey araştırmalarıyla Dündartepe'deki arkeolojik kazılar sırasında keşfedilerek tanıtılmıştır.

Bafra Ovası düzeyinden 29.42m'ye kadar yükselen I.Tepe'de İlk Tunç Çağı I, II ve "Geçiş Çağı" yani HİTİT öncesi kültür katları; ova düzeyinden 22.54m'ye ulaşan II.Tepe'de Son Kalkolitik, İlk Tunç Çağı I ve II kültür katları; 16.00m yüksekliktеki III.Tepe'de İlk Tunç Çağı III'le (→PREHİSTORYA) Geçiş Çağı kültür katları ve 12.30m yüksekliktеki IV.Tepe'de erozyon ve yıllarca yapılan yoğun tarım nedeniyle harap olmuş kültür katı saptanmıştır. Ayrıca I.Tepe'de Geçiş Çağı'yla İlk Tunç Çağı II kültür katları arasında yer alan *extra-mural* (kent dışı) bir mezarlık ortaya çıkarılmıştır. Basit toprak tipindeki mezarlarda ölülerin hediyelerle birlikte gömüldüğü ve hediyelerin çoğunluğunu da tunçtan yapılmış mızrak ucu, ok ucu, hançer, yassı balta, zıpkın, bıçak gibi silahların; yüzük, bilezik, küpe, halhal ve gerdanlık gibi takıların oluşturduğu görülmüştür.

Kültür katlarında yapılan kazılardan MÖ 4500-1700 arasında İkiztepe'de yaşayan insanların dış yüzleri kille sıvanmış, işlenmemiş ahşaptan inşa edilmiş yapılarda oturdukları ve yaşamlarını avcılık ve hayvancılıkla sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Ele geçirilen tunç ya da kemikten yapılma dikiş iğnelerinden ve bizlerle boynuzdan oluşturulmuş sap delikli baltalardan, avlanan ya da yetiştirilen hayvanların derilerinin de değerlendirildiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca, bütün kültür katlarında çok sayıda ele geçen PİŞMİŞ TOPRAK tezgâh ağırlığı ve kemik dişli tezgâh taraklarından İkiztepe'de Üst Kalkolitik Çağ'dan başlayarak geleneksel bir dokumacılığın mevcut olduğu görülmektedir. Dokuma örneklerine mezarlara bırakılan tunç yapıtların üstünde rastlanmaktadır. Zaman zaman ortaya çıkarılmış olan karbonlaşmış tahıl kalıntılarından tarım, tunç olta iğnelerinden ve toplanan kılçık parçalarından da balıkçılık yapıldığı saptanmıştır. Geçiş Çağı'na değin olan kültür katlarında tek tek ya da gruplar halinde ele geçirilen pişmiş toprak hayvan HEYKELCİK'leriyle yalnız kadını betimleyen çok değişik üsluplarda işlenmiş pişmiş toprak, tunç ya da altından yapılma heykelciklerden İkiztepe'de de, Anadolu'da Neolitik Çağ'ın başlangıcından beri varlığı bilinen Ana Tanrıça, Bereket ve Boğa kültlerinin etkin olduğu anlaşılmaktadır. Üst Kalkolitik'le İlk Tunç Çağı I ve II kültür katlarında ortaya çıkartılan ÇANAK-ÇÖMLEK'lerin değerlendirilmesinden İkiztepe halkının kültürel bakımdan bir yandan İç Anadolu, öte yandan da BALKANLAR ve Ege Denizi uygarlıklarıyla benzerlikler gösterdikleri, ama İlk Tunç Çağı III'le Geçiş Çağı'nda yalnızca İç Anadolu'yla kültür birliği içinde oldukları belirlenmiştir. Geçiş Çağı'ndan sonraya tarihlenebilecek hiçbir kültür katına rastlanmamakla birlikte, I.Tepe'de yapılan kazılar sırasında Geçiş Çağı kültür katı içine oyularak, birbirine gizli kurşun kelepçelerle tutturulmuş kesme taşlardan inşa edilmiş anıtsal boyutta *dromos*'lu (giriş koridoru) bir anıtmezar ortaya çıkartılmıştır. Beşik tonozlu damları çökmüş durumda iki odası bulunan ve Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenen bu mezarda, Kral Lysimakhos'un adını taşıyan altın bir SİKKE dışında, Antik Çağ'da soyulmuş olması nedeniyle hiçbir kalıntıya rastlanmamıştır.

0086, 0088, 0467. ***Ö.Bilgi***

**İKONA**
Gr.*eikon*.
Geniş anlamıyla resim, betimleme (tasvir). BİZANS sanatında ikona, Hz.İSA, MERYEM ANA, azizler ve onların yaşamlarının canlandırıldığı taşınabilir nitelikte resim levhalarıdır. En yaygın malzeme ahşaptır. Bunun yanı sıra mermer, fildişi, steatit (sabuntaşı), metal (bronz [tunç], gümüş, altın), mine, serpantin ve mozaik gibi malzemeler de kullanılmıştır. Ahşap üstüne erken çağlarda ANKOSTİK, daha sonraları TEMPERA tekniği uygulanmıştır. Bazı ikonalarda figürlerin yüz ve elleri açık bırakılarak öteki kısımlar gümüşle kaplanırdı. Özellikle GÜRCÜ, Slav ve Rus ikonalarında görülen bu kaplamaya "riza" denir. Bazı ikonalardaysa yalnız çerçeve ya da figürün dışında arka fon metalle kaplanır; bu tekniklere de "basma" ve "oklad" adı verilir. İkonalar genelde dikdörtgen ahşap levhalardır; ender olmakla birlikte yuvarlak ikonalar da vardır. Açılıp kapatılabilen nitelikte iki levhalı ikonalara "diptikon" (→DİPTİK), üç levhalılara "triptikon" (→TRİPTİK), dörtlülere "quadriptikon" ve altılılara "heksapikon" denir.

Taşınabilir nitelikte resim, kült tasviri Hıristiyan toplumunun bir buluşu değildir. Öncüleri arasında MISIR'da bulunan, Geç Antik Çağ'a ait mumya portreler (1.-4.yy) önemlidir. Ahşap levha üstüne ankostik tekniğinde yapılan portreler erken çağ ikonalarıyla gereç ve teknik açılarından büyük benzerlik gösterir. Bunun yanı sıra Septimius Severus (hd.193-211) ve ailesinin tempera tekniğinde yapılmış bir *klipeus*'u (yuvarlak bir levha üstüne yapılan resim; Berlin), ROMA imparatorlarının taşınabilir nitelikte tasvirlerinin var olduğunu belgelemektedir. Pagan kültü daha çok heykele yönelmişse de İsis kültüne ait ankostik tekniğiyle yapılmış tanrı tasvirleri günümüze gelmiştir (Paul Getty Müz., Malibu, Cal.).

Erken çağlarda ikonalar daha çok evlerde korunmaktaydı. Zamanla KİLİSE'lerin duvarlarına Ortodoks Kilisesi'nin bayramlarını gösteren ikonaları asma geleneği yerleşmiştir. 10.yy'dan başlayarak TEMPLON arşitravına, 11.yy'dan sonra da ARŞİTRAV'ı taşıyan destekler arasına ikonalar yerleştirilmiştir. Kilisede yer alan BALDAKEN'li bir masada (*proskynetarion*), o gün bayramı kutlanan azizin ya da olayın tasvirini içeren bir ikona sergilenir. Mucizevi güce sahip olduğu düşünülen ikonalar, savaşlarda ordunun önünde taşınır, savaş gemilerinin direklerine asılır ya da kent surlarının üstüne konurdu. Ayrıca koruyucu niteliğine inanıldığı için, atölye, dükkân ve birçok sosyal kuruluşun, örneğin İstanbul'da *Büyük Saray*'ın giriş kapısının üstüne ikonalar asılmıştır. Bazı ikonaların iki yüzü tasvirle bezelidir; bunlar dini törenlerde taşınmak amacıyla yapılmıştır. Bugün dünyanın çeşitli müzelerinde, özel koleksiyonlarda ve kilise koleksiyonlarında korunan ikonaların büyük bir kısmı Bizans sonrası döneme aittir. İstanbul Ayasofya Müzesi ve Antalya Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ikonalar aynı döneme tarihlenmektedir. Bizans ikonalarından günümüze gelebilen örneklerse genelde 12.-13.yy'lara aittir.

İKONOKLAZM öncesinde yapılmış ikonaların sayısı kısıtlıdır. Bunların büyük bir kısmı Sina'daki *İsa Pantokrator*, *Aziz Theodoros ve Georgios'la Birlikte Tabtta Meryem*, Kiev'deki *Vaftizci Yahya* ve *Meryem* ikonalarıdır. Tüm bu örneklerde ankostik tekniği, Sina'da 7.yy'a tarihlenen Petrus ikonasında tempera tekniği uygulanmıştır. Tasvirlerdeki Antik Çağ geleneğine bağlılık, sanat ve teknikteki üstünlük, bunların başkentli ustaların eseri [yapıtı] olduğunu belgelemektedir. Filistin ve Suriye kökenli ikonalarda, örneğin Sina'daki *Aziz Charitonos ve Theodoros* (7./8.yy), *Georgios ve Theodoros* (9./10.yy), Kiev'deki *Sergios ve Bakkhos* (7.yy) ikonalarında, Antik Çağ sanatının etkisinden uzak, oldukça arkaik ve etkileyici figürler dikkati çeker. Roma'da Yunan asıllı papaların döneminde Doğu üslubunda bazı ikonalar yapılmıştır. Bugün kentin çeşitli kiliselerinde korunan ikonalar Meryem ve Çocuk İsa'nın tasvirleridir; örneğin *Santa Maria in Trastevere Kilisesi*'ndeki *La Madonna della Clemenza* (6./7.yy); *Pantheon*'daki ve *Santa Maria Nuova*'daki *Meryem* (7./8.yy).

İkonoklazm sonrası anıtsal resim sanatı ve minyatürlerde izlenen üslup akımları ikonalara da yansımıştır. Makedonyalılar dönemindeki (867-1056) başkent ikona sanatı hakkındaki bilgiler daha çok mermer ve fildişi örnekleriyle belgelenir. *Lips Manastırı* (*Fenari İsa Camisi*) kazılarında ortaya çıkarılmış *Azize Eudoxia* levhası (10.yy, İAM) renkli mermer KAKMA tekniğinde yapılmış eşsiz bir bulunutudur. Berlin'deki *Sivaslı 40 Martyrler* ve Utrecht'teki *Meryem Hodegetria* 10.yy Makedonyalılar dönemine has klasik etkileri yansıtan fildişi ikonalardır. En erken tarihli MOZAİK ikona örnekleri 11.yy'ın ortasına tarihlenen Berlin'deki *Hz.İsa*, Sina'daki *Aziz Demetrios* ve İstanbul Rum Patrikhanesi'ndeki *Vaftizci Yahya* ve *Meryem Hodegetria* tasvirleridir. Altın, gümüş, mine ve değerli taşları değişik tekniklerle kaynaştıran Venedik'teki *Başmelek Mikail* ikonası (10.yy'ın 2.yarısı), türünde ilginç bir örnektir. Sina'daki 10.-11.yy ikonalarının büyük bir bölümü yöresel üslupta yapılmıştır. Hemen hemen tüm örneklerde tempera tekniğinin uygulanması, ankostik tekniğinin bırakıldığına bir işarettir.

İKONASTASİS'in gelişimi sonucunda Komnenoslar döneminden (1056-1024) başlayarak ahşap ikona frizleri (*epistylia*) ortaya çıkmıştır. Genelde dört ahşap levhadan oluşan frizlerde Ortodoks Kilisesi'nin 12 bayramının tasvirleri yer alır. Aynı dönemde iki yüzü tasvirlerle bezeli ikonaların ilk örnekleri yapılmıştır. Simeon Metaphrastes tarafından 10.yy sonunda azizlerin yaşam öyküleri MENOLOGYA denilen bir kitapta toplanmış, bu çalışmanın etkisiyle Bizans resim sanatında Takvim İkonaları (Menologya İkonaları) denilen yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Bilinen ilk örnekler Sina'daki 11.-12.yy'a tarihlenen levhalardır. 11.yy'dan başlayarak ikona yapımında çok çeşitli malzemenin kullanıldığı görülmektedir. Londra Victoria ve Albert Müzesi'ndeki *Meryem, Gregorios Nazianz ve İoannes Chrysostomos* triptikonu (12.yy) bronz üstüne altın kaplamadır. Küçük mozaik taşlarla son derece üstün bir teknikte oluşturulan Paris Louvre Müzesi'ndeki *Metamorphosis* (12.yy ortası) bu türün en güzel örneklerindendir. Paris M. de Vasselot Koleksiyonu'ndaki Doğum sahnesini gösteren fildişi ikona (11.-12.yy başı) özgün ahşap levhası ve gümüş çerçevesiyle günümüze gelebilen ilginç bir örnektir. MİNE ikonalar arasında Berlin'deki *Aziz Demetrios* (11.yy) ve Münih'teki *Çarmıbta İsa* (12.yy) levhaları bu tekniğin en ince uygulamalarıdır. 11. ve 12.yy'da çok sayıda MERMER kabartma ikona yapılmıştır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndeki (İAM) *Meryem Orans* (11.yy), Berlin'deki *Meryem Orans ve Başmelek Mikail* (12.yy) levhaları örneklerden bazılarıdır. Bu dönemde STEATİT (Fiesole'de *Başmelek Cebrail*, 12.yy), LAPİS LAZULİ (Londra'da *Meryem Orans*, 1078-81) ve lapis lazuli üstüne altın (Venedik'te *Çarmıbta İsa*, 11.yy) gibi değerli malzemeler de ikonalarda kullanılmıştır.

11.ve 12.yy'da İstanbul atölyelerinde yapılan el yazmalarında küçük, ince ve hareketli figürler, ka-

tıksız parlak renkler görülmektedir. *Stil mignon* adı verilen bu üslupla, aynı dönemin ikonalarında da, örneğin Sina'daki bir takvim ikonasında (11.yy) ya da *Klimakos* ikonasında (12.yy) karşılaşılması ilginçtir. Bazı araştırmacılar minyatür ve ikona sanatkârlarının aynı kişiler olduğunu ileri sürmektedirler. 12.yy'ın ikinci yarısında Makedonya freskelerinde izlenen patetik duygusallık (Nerezi *Sv.Pantaleimon*), figürlerdeki heyecan dolu hareketler ve şiddetli yüz mimikleri (Kurbinova), Sina'daki *Müjde* ikonasında (12.yy sonu) yinelenir. Moskova Tretyakov Galerisi'ndeki *Vladimirskaya Meryemi* (12.yy), Komnenoslar döneminde anıtsal resim sanatına egemen olan dini duygusallığın en ince ve içten anlatımıdır.

13.yy'da ikona yapımı imparatorluğun tüm sanat merkezlerinde yoğunlaşmıştır. Bunun nedenlerinin başında BEMA'yı sınırlayan *ikonostasis*'in geniş bir resim programı oluşturacak biçimde ikonalarla kaplanmasıdır. Palaiologoslar döneminin (1261-1453) hümanist dünya görüşü sonucunda ikona, dini değeri ve kutsallığının yanı sıra, bir sanat eseri olarak da önem kazanmıştır. Haçlı Seferleri ve Latin İstilası, sanat ve kültür alanında Doğu ve Batı'nın birbirine yaklaşmasına yol açmış, bazı Batılı sanatçılar Hıristiyanlar'ın kutsal ülkesine, 1244'e kadar Kudüs'e ve 1291'e kadar Akra'ya yerleşerek burada etkin olmuşlardır. Araştırmacılarca "Haçlı Seferleri İkonaları" adıyla tanımlanan ve genelde Toscanalı ve Venedikli ressamlara maledilen eserlerden Sina'daki *Aziz Prokopios, Çarmıhta İsa* ve *Koimesis* (13.yy'ın 2.yarısı) levhaları Batı ve Doğu üsluplarını değişik bir biçimde bütünleştirmektedir. 13.yy'da ikonalarda dini konularda yeni motifler [örgeler], değişik kompozisyonlar oluşmuştur. Geleneksel tek aziz tasvirleri, Atina Bizans Müzesi'ndeki *Aziz Georgios* (13.yy) ya da Sina'daki *Aziz Nikolaos* (13.yy'ın 1.yarısı) ikonalarında görüldüğü gibi, azizin yaşamından alınmış küçük sahnelerle çevrelenmiştir. 14.yy, mozaik ikonaların çok yaygınlaştığı bir dönemdir. Zengin aristokrat çevrelerce değerli bir sanat eseri ve kutsal bir tasvir olarak benimsenen bu ikonaların en güzel örnekleri arasında; Sassoferrato Kent Müzesi'ndeki *H.Demetrios* (14.yy'ın 1.yarısı); Floransa Katedrali Yapıtlar Müzesi'ndeki *On İki Bayram* (14.yy'ın 1.çeyreği); Londra Victoria ve Albert Müzesi'ndeki *Meryem* (14.yy ortası); Washington Dumbarton Oaks Koleksiyonu'ndaki *Sivaslı 40 Martyrler* (14.yy başı) levhaları sayılabilir.

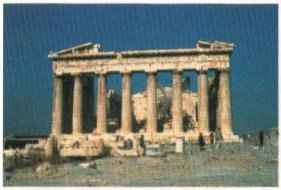
13. ve 14.yy'larda İstanbul'un yanı sıra Selanik ve Ohri kentleri de ikona merkezleri olmuşlardır. Ohri'deki *Meryem'e Müjde* (14.yy başı), Rodos'taki *Meryem Hodegetria* (14.yy başı), Palaiologoslar dönemi başkent üslubunu yansıtan değerli örneklerdir. Geç çağlarda Rusya'da bellibaşlı büyük sanat merkezlerinde, ikona sanatçıları biraraya gelmiş ve bazı özgün üslup akımları oluşmuştur. 12.yy'da başkent etkisinde çalışan Novgorod sanatçıları 14.yy ve sonraki dönemlerde kendi başına bir okul yaratmışlardır. Bu okulun ortaya çıkışında başkenten Novgorod'a gelen ve "Yunanlı" lakabıyla tanıtılan Theophanes'in (yklş.1330-1410) büyük rolü olmuştur. İnsan figürlerinde ruhsal yapıyı vurgulayan ve kompozisyonlarındaki cesur çözümleriyle dikkat çeken bu sanatçı, 15.yy'da Novgorod'da benimsenen üslubun temellerini kurmuştur. Bugün bu üslubun bellibaşlı örneklerini sergileyen ikonalar Moskova, St.Petersburg (e.Leningrad) ve Novgorod müzelerinde toplanmıştır. 1390-1410 arasında Moskova'ya giden Theophanes burada Andrei Rublev (yklş.1370-1430) gibi büyük bir ikona sanatçısının yetişmesinde rol oynamıştır. Rublev'in Moskova Tretyakov Galerisi'ndeki *Üçlü Birlik* (yklş. 1411) ve *Kurtarıcı İsa* (yklş.1410/15) ikonaları, zarif şiirsel figürleri ve renk kompozisyonundaki üstünlükleriyle eşsiz sanat ürünleridir. 17.yy'a kadar etkin olan Moskova okulunun yanı sıra Pskov (15.-16.yy), Susdal (13.-15.yy) ve Vladimir (13.-14.yy) öteki ikona merkezleridir. 14.yy'da Girit'te yapılan ikonalar Palaiologoslar üslubunun etkisindedir. 1453'ten sonra bu merkezin birçok sanatçı barındırdığı ve 16.-17.yy'larda başta İtalya olmak üzere, tüm Avrupa ülkelerinden çok sayıda sipariş alan atölyelere sahip olduğu bilinmektedir. Bugün dünyanın çeşitli müzelerinde Giritli ustaların imzalarını taşıyan ikonalar sergilenmektedir: Atina Bizans Müzesi'nde Emanuel Tzanes'in (1610-90) *Meryem*'i; Girit İraklion Müzesi'nde Mikael Damaskinos'un *Aziz Minas*'ı (16.yy'ın 2.yarısı); Atina Bizans Müzesi'nde Viktor'un *Aziz Katherina* ikonası (17.yy'ın 1.çeyreği) vb.

1212, 1460, 2864, 3537, 3539. **Y.Ötüken**

**İKONOGRAFİ** (Gr.*eikon*: imge; *graphein*: yazmak' tan *eikonographie*)

İng.*iconography*, Fr.*iconographie*, Alm.*Ikonographie*.

Görsel sanatlarda konuları, temaları ve simgeleri, bilimsel olarak tanımlama, sınıflandırma ve değerlendirme. Düşünce ile imge arasındaki ilişkiyi çözümleyerek sanat yapıtının daha iyi anlaşılmasını sağlar. Önceleri bir imgenin değerlendirilmesi biçiminde ortaya çıkan ikonografi belgesel niteliğiyle önem kazanmış; daha sonra özellikle arkeolojik araştırmalarda portrelerin tanımlanması için kullanılmıştır. İkonografi araştırmaları 16.yy'da başlamışsa da, sanat yapıtını salt ESTETİK ölçütler çerçevesinde değerlendirme geleneğine bir tepki olarak biçimlenen asıl gelişme, 19.yy'ın ikinci yarısında olmuştur. Genellikle eski sanat yapıtlarını konularına göre sınıflandırma eğiliminin egemen olduğu ilk ikonografik çalışmalar arasında Fransız arkeolog ve sanat tarihçisi P.de Caylus'un *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-67, 7c.; Mısır, Etrüsk, Yunan, Roma ve Galya Antik Yapıtları Derlemesi), Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-68) *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764; Antik Çağ Sanatı Tarihi) ve İtalyan sanat tarihçisi E.Q.Visconti'nin *Iconographie ancienne* (1811-29; Antik İkonografi) adlı kitapları sayılabilir. Aynı dönemde sanat tarihi alanındaki ikonografik araştırmalar, ARKEOLOJİ'den farklı olarak, Hıristiyanlık konuları ve terminolojisi üzerinde yoğunlaşmış, özellikle de MERYEM ANA ve Hz.İSA'nın yer aldığı sahneler ikonografi aracılığıyla yorumlanmıştır. Bu alandaki ilk önemli çalışmalar Fransız sanat tarihçisi Adolphe Napoléon Didron'un *Annales Archéologiques* (1844'ten başlayarak; Arkeoloji Yıllıkları), Alman tarihçi Johann Reiske'nin *De imaginibus Jesu Christi* (1685; Hz.İsa Betimleri Üzerine), İtalyan arkeolog Giovanni Ciampini'nin *Vetera monimenta* (1690-99) ve Hollandalı tarihçi Gottfried Arnold'un *Waare afbeelding der eeste christenen* (1700-01) adlı kitaplarıdır. Hıristiyan ikonografisi üzerine yoğunlaşan bir başka araştırmacı da Fransız sanat tarihçisi Émile Mâle (1862-1954) olmuştur. Özellikle Fransa'nın ortaçağ sanatı üzerine çalışmalar yapan Mâle'in önemli yapıtları *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* (1948 [1898]; 13.yy Fransa'sında Dinsel Sanat) ile *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*'tır (1908; Ortaçağ Sonu Fransa'sında Dinsel Sanat). 1907-53 arasında Fransız tarihçiler Fernand Cabrol ve Hélène Leclercq'in birlikte hazırladığı *Dictionnaire d'archéologie chréti-*



İKTİNOS ve KALLİKRATES, *Parthenon*, MÖ 447-432, Akropolis, Atina.

*enne et de liturgie* (Hıristiyan Arkeolojisi ve Liturji Sözlüğü) adlı çalışmaysa bu konudaki en önemli yayınların başında gelmektedir. Öte yandan din dışı konular üzerine yoğunlaşan sanat tarihçileri arasında Alman Aby Warburg (1866-1929) ile Erwin Panofsky (1892-1968) özellikle simgesellikle ilgilenmişlerdir. Warburg, daha çok 15.yy Floransa sanatının GOTİK'ten Yüksek RÖNESANS'ın klasik anlatımına geçiş süreci içinde betimlenmiş konuları üzerinde çalışmış, Panofsky ise en önemli yapıtlarından biri sayılan *Meaning in the Visual Arts*'ta (1955; Görsel Sanatlarda Anlam) tema ve düşünceler üzerinde durmuştur.

Hindistan ve Uzakdoğu ikonografisi üzerine yapılan ilk çalışmalar da 19.yy'ın ortalarına tarihlenir. 20.yy'da ikonografi terimi genel olarak "FİGÜRATİF sanatta işlenen konunun tanımlayıcı incelemesi" anlamında kullanılmaktadır.

2357. *Z.Rona*

## İKONOKLAZM

Bizans İmparatorluğu'nun Erken Dönem'inde (yks. 300-600) özellikle I.Justinianos'un (Justinianos; hd.527-565) imparatorluk yıllarında Hıristiyan kilisesi çok güçlenmiş, başlangıçta Hz.İSA'nın, MERYEM ANA'nın ve azizlerin resimlerinin yapılmasına karşı çıkılmışken, bu dönemde dinsel resimler (İKONA) resmen desteklenmiş ve halk ikonlara tapmaya başlamıştır. Bu gelişmelerin yarattığı tepki, İmparator III.Leon'un (hd.717-741) 730'da bir fermanla figürlü tasvirleri yasaklamasına neden olmuştur. Söz konusu fermanla başlayıp 842'de III.Mikhail'in (hd.842-867) imparator olmasına değin süren dönem, İkonoklazm dönemi adıyla anılır. Daha sonra bu dönemin yöneticilerine de "ikon kırıcı" anlamında ikonoklast denmiştir. Figürlü tasvirlerin kapatıldığı, değiştirildiği ve yok edildiği İkonoklazm döneminin sanatı için →BİZANS (Anıtsal Resim ve Minyatür).

**İKONOSTASİS** (Gr.*eikonostasion*: ikona konulan yer, ikona taşıyıcısı'ndan)
BİZANS dönemi KİLİSE'lerinde, ayinlerde din adamlarının bulunduğu kutsal BEMA mekânını NAOS'tan ayıran mimari öge. 7.-13.yy Bizans kaynaklarından bazılarında *templon* sözcüğüyle de tanımlanır. Yapımında mermer, kesme taş, geç dönemlerde de ahşap kullanılmıştır. Bazı kiliselerde örgü duvar biçiminde, kaya kiliselerindeyse doğrudan kayaya oyulmuştur. Erken Hıristiyan döneminde (yks.300-600; →GEÇ ANTİK) küçük ayaklar arasına yerleştirilen korkuluk levhaları, 5.yy'ın ikinci yarısından başlayarak İstanbul *Studios* (İmrahor Camisi; 463) ve *Polyeuktos*'ta (512-527) olduğu gibi üstlerine yerleştirilen sütun dizileri ve ARŞİTRAV'la zenginleştirilmiştir. 6.yy'da görülen başka bir çeşitlemede, İstanbul *H.Sophia*, *Euphemia* ve Demre (a.MYRA) *H.Nikolaos*'taki (*Aziz Nikolaos Kilisesi*) gibi yüksek sütunlar üstte bir arşitravla bağlanmakta, altta korkuluk levhaları yer almaktadır. Arada kalan açıklık dini törenlerde perdelerle kapatılırdı. Levhalar geometrik ya da bitkisel motiflerle [örge], ender olarak figürlü kabartmalarla; arşitravsa gümüş madalyonlarla oluşturulan dini konulu DEESİS tasviriyle bezenirdi. Bunun ilk örneği İstanbul *H.Sophia*'da görülmektedir. Orta Bizans döneminde (yks.600-1200; →BİZANS) arşitrav süslerinde mine, fildişi, gümüş ya da bronz [tunç] gibi farklı malzemeler kullanılmıştır. Kabartma tekniğinde çeşitli motif ve figürlerle bezeli arşitravlar çok yaygındır; *Uşak Selçikler Kilisesi*'nde mermer oyma içinde renkli camla ya da *Preslav*'daki renkli seramikle oluşturulan tasvirler çok ender bulunturlardır. 11.yy'da arşitravdaki figür tasvirleri azalır; bunun nedeni taşınabilinir nitelikte İKONA'ların kullanılmaya başlanmasıdır. *İkonostasis*'teki ikonalar genelde *Deesis*, Vaftizci Yahya, MERYEM ANA ve Hz.İSA'nın yaşamını (12 Kilise Bayramı tasvirini) konu alan sahneleri içermektedir. Geç Bizans (yks.1200-1450; →BİZANS) kiliselerinde ikona sayısı çoğalmış ve *bema* tümüyle dışa kapalı bir görünüm almıştır. DİAKONİKON ve PROTHESİS mekânlarını da sınırlayan *ikonostasis*'in ortasında yer alan bir kapı, törenlerde *bema* ve *naos* arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Bu dönemlerde yaygınlaşan ahşap *ikonostasis*'ler, Gelveri *H.Gregorios*, Marmara Ereğlisi'ndeki (a.PERİNTHOS) *Metropolis Kilisesi* gibi Geç Bizans kiliselerinde ve özellikle Rus-Ortodoks kiliselerinde, en güzel örnekleriyle günümüze gelebilmiştir. ***Y.Ötüken***

**İKTİNOS** (MÖ 5.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan mimar.
Klasik Dönem'de gelişen, Dor ve İon öğelerinin birarada kullanıldığı Attika yapı üslubunun ve iç mekân mimarlığının öncüsüdür.

Adına, yalnızca birkaç geç tarihli kaynakta rastlanan İktinos'un yaşamı hakkında bilgi çok azdır. MÖ 5.yy'ın ikinci yarısında Atinalı devlet adamı Perikles'in kenti imar programı çerçevesinde Akropolis'te yapılan ünlü *Parthenon*'un mimarı olarak tanınmıştır. Yunan coğrafyacılar Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) ve Pausanias (MS 143-176), bu tapınakta yalnızca İktinos'un adından söz ederken; Plutarkhos (MS 46-119), onun KALLİKRATES'le birlikte çalıştığını yazar. Bu kaynakta önce Kallikrates'in adı verildiğinden, İktinos'un onun ardılı olduğu da düşünülmüştür. Romalı mimar VITRUVIUS'a göre İktinos, Karpion ile birlikte *Parthenon*'un mimarisi hakkında bir de kitap yazmıştır. Adı başka hiçbir kaynaktan bilinmeyen Karpion'un Kallikrates ile aynı kişi olduğu, yani bu adın Vitruvius tarafından yanlış yazıldığı olasılığı da ileri sürülmektedir.

İktinos'un YUNAN mimarlığına en büyük katkısı, Dor ve İon düzenlerini (→DÜZEN) ilk kez birarada uyum içinde kullanarak Attika'ya özgü bir mimarlık üslubu yaratmış olmasıdır. Ayrıca bir iç mekân mimarı olarak da ünlenmiştir. Örneğin, PHEİDİAS'ın *Parthenon*'a yaptığı dev boyutlu *Athena Parthenos* kült heykeline arka plan sağlamak için CELLA'nın içine, arka ve yan duvarlara paralel ve yakın konumda, "U" planında iki katlı sütunlar yerleştirmiştir. Öteki yapıtlarında da özgün iç dekorasyon düzenlemeleri görülür.

Atina Akropolisi'nde yer alan Athena Parthenos'a (Ebedi Genç Kız Athena) adanmış *Parthenon Tapınağı*'nın temeli MÖ 447'de atılmış, mimariye bağlı heykelcilik ürünlerinin yapımına MÖ 438'de başlanmış, MÖ 432'de de açılışı yapılmıştır. Dor düzeninde Klasik ölçülerde, 8x17 sütunlu bir PERİPTEROS olan bu yapı, inşaatı ikinci sütun kasnağına dek ilerlemiş olmasına karşın sökülüp kaldırılan 6x16 sütunlu ilk *Partbenon*'un temelleri üzerine daha geniş ve büyük boyutta, tümüyle Pentelikon mermerinden inşa edilmiştir. *Cella*, cephelerde altışar sütunu olan *amphiprostylos* (→PROSTYLOS) tipindedir. Arkasında, batıya açılan ve ahşap kasetli tavanını dört İon sütununun taşıdığı, yaklaşık kare planlı özel bir oda vardır. Önceleri yalnızca, işlevi hâlâ kesinlikle tanımlanamayan bu mekâna Parthenon deniyordu. *Cella* duvarlarıyla tapınağı çevreleyen sütunlar arasında kalan PTERON çok dardır ve özellikle yanlarda, sütunlarla *cella* duvarları plastik bir bütünlük sağlamaktadır. *Parthenon*, op-

tik yanılgıları gidermek amacıyla, yatay düz hatlar yerine şişkinlik ve eğri hatlarla yapılmıştır: Sütunlarda, yüksekliğin 1/600'ü kadar ENTASİS (sütun gövdesindeki şişkinlik) ve STYLOBAT'ta (sütunların oturduğu düzlem) uzun yanlarda 11cm, kısa yanlarda 6cm'lik *curvatura* (yapı dışına meyil) vardır. Ayrıca tüm dikey hatlar da içe doğru 7cm'lik eğime sahiptir; köşe sütunlarıysa diagonal olarak 10cm içe eğimlidir. Tapınakta yapılan ölçümler her yerde 4/9 oranının bulunduğunu göstermiştir (ör.*stylobat* ölçülerinde, kısa kenarın uzun kenara oranı; sütun çaplarının sütunlar arası uzaklığa oranı; tapınak genişliğinin yatay GEİSON'a dek yüksekliğine oranı vbg). Tapınağın tümünde matematik ve ARMONİ (estetik uyum) birarada kullanılmıştır. Yapının mimari açıdan en önemli özelliği, Dor düzenine eklenen İon öğeleridir. Bunlar, o döneme dek yalnızca İon düzenindeki DİPTEROS'larda görülen sekiz sütunlu cephe; *cella*'yı çevreleyen FRİZ; batıya açılan odanın ortasında karşılıklı yer alan dört ince İon sütunu ile İon düzenine özgü bezeme çeşitleridir.

*Parthenon*, yalnızca bir kült yapısı olmayıp, Attika Birliği'nin hazinesini içeren ve Atina'nın görkemini simgeleyen bir anıttır. Tapınağın kült heykeli, tüm heykeltıraşı süslemelerin konu ve kompozisyon düzenleyicisi ve başdanışmanı olan ünlü heykelci Pheidias tarafından yapılmıştır. Mimar İktinos'un, zaman içinde birtakım eklerle kilise ve camiye de çevrilen bu ünlü yapısı, mermer kısımlarıyla günümüze dek korunagelmiştir. Yıkılan bölümleri onarmak ve yapıya ilk durumunu kazandırmak için 1986-87'de yeniden geniş çapta restorasyon çalışmalarına başlanmıştır.

Atina'nın 20km batısında, Eleusis'teki Demeter Kutsal Alanı'nda Müsterler (*Mysteria*) kültüyle ilgili bir yapı olan *Telesterion*'un önemli yenilikler içeren ana planı da İktinos'a aittir. Demeter'in kızı Kore'nin (Persephone), kocası Yeraltı Tanrısı Hades'in yanından yeryüzüne, annesine döndüğü yer kabul edilerek kutsanan Eleusis, aslında kökeni çok eskiye dayanan bir doğa kültü merkeziydi ve Atina'yla arasında sıkı kült ilişkileri vardı. Vitruvius ve Strabon'dan öğrenildiğine göre burada, MÖ 440'ta İktinos tarafından, MİKEN döneminden beri var olan tapınma mahallinde ve MÖ 6.yy'a tarihlenen bir yapının yerine, Demeter ile kızı için, öngörülenlerden çok farklı bir biçimde Yunan dünyasının bilinen en büyük kapalı toplantı yapısını planlanmıştır. Kareye yakın dikdörtgen (49.5x51.5m) planlı yapının içine, tavan desteği olarak eşit aralıklarla iki katlı 20 (4x5) sütun yerleştirilmiştir. *Anaktoron* denen ve Tanrıça Demeter'in tahtadan [ahşap] kült heykelini içeren ince uzun dikdörtgen mekân, sütunların ortasında yer almıştır. Vitruvius'a göre İktinos'un Dor düzeninde yaptığı *Telesterion*'un dış kısmında sütun yoktu; daha sonra PHİLON adlı bir mimar ön cepheye sütunlar eklemişti. MÖ 4.yy'dan MS 3.yy'a dek defalarca değişikliğe uğrayan ve genişletilen *Telesterion*'da, kaynaklara göre Koroibos, METAGENES ve Ksenokles adlı mimarlar çalışmış, ama İktinos'un yeni fikirleri etkisini korumuştur. Bu yapıda İktinos, yalnızca yeni bir iç mekân kavramı değil, aynı zamanda çok büyük boyutlu bir merkezî yapı sistemi de geliştirmiştir. Hatta *Telesterion*'u güneyden ve iki yandan tepeye dek çevreleyen STOA'lar yapmayı, böylece hem merkezi vurgulamak hem de yapının koyu renkli yerel taştan duvarlarıyla kontrast oluşturacak bir ortam sağlamak istediği düşünülmektedir. Peloponnesos Savaşları'nın başlamasıyla inşaat yarım kalmış, daha sonra yukarıda adı geçen öteki mimarlarca kısmen ilk plana dönülerek yapı tamamlanmıştır.

Dağlık Arkadia bölgesinde Phigalia yakınlarında bulunan Bassai *Apollon Epikourios Tapınağı*, Pausanias'a göre Peloponnesos Yarımadası'ndaki Tegea'da SKOPAS'ın yaptığı *Athena Alea Tapınağı*'ndan sonra "en uyumlu ve güzel taşlı kutsal yapı"dır. Günümüze dek çok iyi korunagelmiştir. Peloponnesos Savaşı'nın çıkmasıyla başgösteren veba salgınının kendi bölgelerine uğramaması durumunda Tanrı Apollon'a yeni bir tapınak adayan halk, dilekleri gerçekleşince ünlü mimar İktinos'a, belki Kallikrates'le birlikte, bu yapıyı planlatıp yaptırmıştır. Yapım tarihi tartışmalıdır: MÖ 430'larda ya da MÖ 421-400 arasında inşa edildiği ileri sürülmektedir. Arkaik tapınak gibi yenisi de kuzey-güney doğrultusundadır ve esas cephesi kuzeydedir. Dor düzeninde, 6x15 sütunlu bir *peripteros* olan *Apollon Epikourios Tapınağı*'nın yapı malzemesi gri kireçtaşıdır; heykelcilik ürünleri, *cella* içindeki sütun başlıklarıyla ön ve arka galerilerin kasetli tavanları ve çatısıysa mermerdendir. Yanlardaki sütun sayısının (15) Klasik ölçülerden fazla oluşu ve bu sütunların öndekilere oranla birbirine daha yakın bulunması arkaik geleneğin varlığını kanıtlamaktadır. Tapınak genişliğinin uzunluğuna oranı, aynı Delphoi *Apollon Tapınağı*'ndaki gibi 2/5'tir; yani Bassai'deki tapınak Delphoi'dakinin 1/3 küçültülmüşü kadardır. *Apollon Epikourios Tapınağı*'nın *cella* iç düzeni çok ilginçtir: Uzun duvarlarda ön kısımları yarım İon sütunu olarak biçimlendirilmiş beşer tane uzun çıkıntı vardır. Bunların, cephe yönünden ilk dörder tanesi *cella* duvarlarıyla dik açı yaparken, en dipteki beşinci çift, girişe doğru 45° eğimlidir ve aralarında ortada tek bir tam sütun bulunmaktadır. Bu sütunun ve büyük olasılıkla iki yanındaki yarım sütunların üstündeki Korinth başlıkları bilinen en eski Korinth tipi örneklerdir (→SÜTUN BAŞLIĞI). Öteki yarım sütunların başlıklarıysa İon düzenindedir. Böylece ilk kez dışta Dor, içte İon ve Korinth düzenleri olmak üzere Yunan mimarlığının üç ana sütun başlığı biçimi aynı yapıda birarada kullanılmıştır. Bu başlıkların taşıdığı İon düzenli ARŞİTRAV üstünde de ilk kez *cella* içinde yer alan kabartmalı FRİZ görülür. Amazonomakhi ve Kentauromakhi konularının işlendiği friz levhaları, yanlarından kesilerek kısaltılmış, mekânın boyutlarına göre ayarlanmıştır. Yüksekliği 64cm olan bu friz, bugün Londra'da British Museum'da korunmaktadır. Öte yandan *cella*'nın arkasında, ortada tek duran sütun ve üzerindeki arşitravla esas *cella*'dan ayrılmış, *adyton* (en kutsal kısım) denebilecek bir mekân yer almaktadır. Ancak, en gizli kısım olması gereken bu mekân doğu duvarına açılmış anıtsal bir kapıyla doğu *pteron*'a bağlanmıştır. Başka hiçbir yapıda karşılaşılmayan bu ilginç düzenlemenin de İktinos'un buluşu olduğu düşünülmektedir.

0625, 1512, 1944, 2426. ***E.T.Tulunay***

İLERİ TEKNOLOJİ = **HIGH-TECH**

**İLHANLI mimarlığı ve sanatı**

ORTA ASYA'dan akınlar halinde gelen Moğollar 13.yy içinde Doğu İslam dünyasına egemen olmuşlardır. Cengiz Han'ın (1155/62/67-1227) yönetimindeki ilk akınlar sonucunda büyük bir bölümü Harezmşahlar'ın elinde bulunan İRAN ve Maveraünnehir, Moğol yönetimine katılmıştır. Daha sonra 13.yy'da Irak ve İran'a yayılmış olan Büyük Selçuklu egemenliğine Hulagu Han'ın ordusu son vermiştir. Asyalı bu göçebe topluluk Tebriz'i başkent edinmiş ve İlhanlı adı altında bir devlet kurmuştur (1256-1336). 1295'te Gazan Han'ın (hd.1295-1304) İslam dinini kabul etmesiyle İlhanlılar bir İslam devleti olmuşlardır. Gazan Han'ın ölümünden son-

ra başa geçen Olcaytu Hüdabende döneminde (1304-16) başkent Sultaniye'ye taşınmıştır. Ebu Said Bahadır'ın (hd.1317-35) erkek çocuk bırakmadan ölümü İlhanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasına neden olmuştur. Gazan Han, Olcaytu ve Ebu Said Bahadır Han dönemlerinde Tebriz, Sultaniye, Meraga ve Herat (Afganistan) gibi imparatorlugun önemli kentleri birçok yapıyla donatılmış, kültür ve sanat yaşamı canlanmıştır.

İlhanlı mimarlığının BÜYÜK SELÇUKLU mimarlığına yapısal ve yapımsal herhangi bir katkısı olmamıştır. Ancak, Selçuklular tarafından oluşturulan anıtsal yapı geleneği sürdürülürken, yapı estetiğinde belirgin bir değişiklik yaratılmıştır. EYVAN ve TAÇKAPI'larda açıkça görülebileceği gibi kütle biçimlenişinde düşeylik bilinçli olarak vurgulanmıştır. Selçuklu yapılarına göre daha gösterişli yapılar yeğlendiğinden, bezeme türleri ve tekniklerinde ilerleme izlenmektedir. Selçuklu döneminde TUĞLA'nın, yer yer de renkli sırlı tuğlanın belli bir desen oluşturacak biçimde dizilmesine dayanan görece yalın bir bezeme anlayışına karşılık İlhanlılar renge olan düşkünlükleriyle daha zengin bir bezeme geliştirmişlerdir. Ayrıca MUKARNAS'ın üç boyutlu biçimlenişinden yararlanılmaya çalışılmış ve bu öğenin Selçuklu döneminde olduğu gibi, yapısal olanaklarından çok bezemesel olanakları değerlendirilmiştir. Kırık sivri KEMER, nervürlü TONOZ ve modülasyon İlhanlı mimarlığına özgü biçim arayışlarıdır. Bayındırlık alanında en parlak dönemlerini 13.yy sonunda Gazan Han döneminde yaşamış olan İlhanlılar'ın özellikle Meraga ve Herat kentlerinde çok sayıda cami, medrese, türbe, darüşşifa ve kervansaray yaptırdıkları bilinmektedir. Ancak, günümüze ulaşan örnekler İlhanlı üslubu hakkında ayrıntılı bilgi verecek sayıda ve sağlamlıkta değildir. Kalan örnekler arasında, Tahran'ın güneyinde Ebu Said döneminde Ali Kazvini tarafından yaptırılan *Veramin Mescid-i Cuması* (1322) İlhanlı dinsel yapı karakterini en iyi tanımlayan yapıdır. Planı Selçuklu CAMİ şemasını yineler. Yükseklik kaygısı eyvan ve KUBBE'nin yarım oval profilinde belirgindir. Eyvanı mihrap önü kubbesinin kasnak bölümünden daha yüksektir. Sekizgen bölümü yüksek bir kasnağa oturtulmuş olan kubbesi ayrıca yükseltilerek sivri bir görüntü oluşturulmuştur. Camide ÇİNİ ve ALÇI kullanımı artmıştır. Kubbe ve eyvan örtüleri geometrik düzenlemeye dayalı bezeme üslubunda çini mozaikle kaplanmıştır. Çini mozaiklerle koyu mavi renkte küçük üçgenler, açık mavi renkte altı kenarlı çokgenler ve altı kollu yıldızlar oluşturulmuştur. Alçı frizlerde de geometrik ve bitkisel bezemeler birarada kullanılmıştır. Dinsel mimarlık örnekleri içinde en çok TÜRBE yapısına rastlanır. Radkan'da *Mil-i Radkan* (1300), Salmas'ta (b.Şapur) *Mir-i Hatun* (1320), *Kümbed-i Gaffâriye* (1328) gibi kare, çokgen ve yuvarlak planlı türbeler yapılmıştır. İlhanlı türbelerinin en görkemlisi Selçuklu anıtsal KÜMBET geleneğini yaşatan, Sultaniye'deki (Kazvin yak.) *Olcaytu Türbesi*'dir (1304/09-1313/16). Tuğladan örülmüş olan bu türbede sekizgen alt yapı yüksek sivri profilli bir kubbeyle taçlanmıştır. 51m yükseklikte 24.5m çapındaki kubbenin itme kuvvetleri birbirine paralel kemerlerle bağlanmış iki duvardan oluşan alt yapıyla karşılanmaktadır. Böylece, ortada kubbeyle örtülü sekizgen planlı hacim bir koridorla çevrelenmiştir. Kubbe, *Sultan Sencer Türbesi*'ndeki (1157, Merv) gibi, iki kabuktan oluşmaktadır. Dış kabuk üst yapının alt yapıya kütlesel etkisini güçlendirmektedir. Alt yapının köşelerine yerleştirilen minareler birer ağırlık kulesi olarak da değerlendirilebilir. Kubbenin dış yüzünün türkuvaz mavisi çinilerle, içininse açık mavi-beyaz çinilerle bezendiği anlaşılmaktadır. *Olcaytu Türbesi* birçok İSLAM yapısının biçimlenişini etkilemiştir. İlhanlılar'dan üç KERVANSARAY dışında sivil mimarlık örneklerinden hiçbir iz kalmamıştır. Isfahan yakınında *Sin* (1330-31), Kazvin-Tebriz yolu üzerinde *Zencan* (1332-31) ve Tebriz-Culfa yolu üzerinde *Merend* (1330-35) *Kervansarayları*'nın kalıntılarından geniş bir avluyu çevreleyen revak, oda ve eyvanlar, yuvarlak kesitli payandalar ve taçkapılarla klasik kervansaray şemasını sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

İlhanlılar döneminde Selçuklu geleneği mimarlık dışındaki sanatlarda da yaşamıştır. Bunun yanı sıra, bu dönemde Asya kökenli Moğol etkisi İslam sanatına sızmaya başlamıştır. RUMİ ve PALMET'lerle oluşan sitilize BEZEME düzenlemeleriyle doğal bitkisel örgelerin birarada kullanılması bu üslupsal değişimin kanıtıdır. Mimarlıkta renk öğesinin önem kazanması çini sanatındaki gelişmeleri körüklemiştir. Özellikle çini mozaik tekniği Rey, Sultanâbad, Kâşan ve Rakka'da (Suriye) yetkinleşmiştir. İlhanlılar'a değin metal işçiliği (→MADEN sanatı) İran ve Irak'ta iki ayrı bölge olarak gelişme göstermekteydi. MİNYATÜR sanatı özellikle Gazan Han'la Olcaytu'nun veziri olan tarihçi Reşideddin döneminde (1247-1318) gelişmiş; Moğol ve dünya tarihleri olarak iki cilt halindeki *Câmi-üt-Tevârih* (Tarihler Derlemesi) bu dönemde hazırlanmıştır. Söz konusu yapıtın İngiltere ve Türkiye kitaplıklarında parçalar halinde, eksik dört kopyası bulunmaktadır. Reşideddin döneminde yapılan minyatürlerde ÇİN üslubu belirgindir. İran ve Irak'ın birbiriyle etkileşim altında geliştiği izlenmektedir. Örneğin, Musul İKONOGRAFİ'sinde yer alan Ay tutan figür İran'da da görülür. Metal işçiliğinde üslup olgunlaşmış ve Çin lotusu gibi doğal çiçekler bezeme örgesi olarak kullanılmıştır. Günümüze kalan çok sayıda resimli EL YAZMASI'ndan anlaşıldığı kadarıyla, geçmişin mirasını değerlendirip zenginleştiren Moğollar, minyatür alanında da, İslam sanatını etkilemişlerdir. İlk yazma hekim İbni Bahtişun'un *Menâfi-ül-Hayvan* (Hayvanların Faydaları) adlı yapıtının Farsça kopyasıdır (1295?). Hayvanların yararlarından söz eden bu yapıt New York'ta Pierpont Morgan Kütüphanesi'ndedir (M.500). Dioskorides'in el yazmalarındaki (Gr.*Peri hyles iatrikes*; Lat.*De materia medica*; Ar.*Kitab-ül-Haşayiş*) ağaçları, iki boyutlu figürleri ve canlı renk yüzeylerini sürdüren bir grup el yazmasının yanı sıra Uzakdoğu kaynaklı hafif fırça vuruşlarıyla oluşan çizgisel üslupta bir grup minyatürle de karşılaşılmaktadır. Ayrıca →MİNYATÜR (Türk-İslam Minyatürü).

1149, 2733, 3203, 3575, 3638.

*A.Ödekan*

İLİON = **TROİA**

## İLKEL SANAT

İng.*primitive art*, Fr.*art primitif*, Alm.*Primitive Kunst*. "Primitif Sanat" olarak da bilinir. İlkel Sanat terimi, 19.yy'da üç farklı anlamda kullanılmış, dolayısıyla zaman zaman yanlış anlamalara neden olmuştur. En yaygın kullanımıyla terim, Okyanusya halkları, Afrika Yerlileri (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ) ve Eskimolar (→ESKİMO sanatı) gibi Batı Avrupa kültürünün etki alanı dışında kalan halkların ürettiği sanat ürünlerini kapsar. Batı'nın kültür evrimi doğrultusunda "ilkel" olarak nitelenebilecek bu ürünler aslında, farklı bir toplumsal yapı içinde tutarlı bir kültürel ve teknolojik gelişimi yansıtmaktadır. 19.yy'ın ikinci yarısında özellikle Afrika'da görülen sömürgeleştirme hareketiyle bu kültürler daha ya-

kından tanınmaya başlamıştır. 1897'de Benin'in İngilizler tarafından alınmasından sonra yağma edilen kentte, sayısız fildişi ve tunç parçayla metal levha ele geçirilmiştir. Daha çok sunak eşyası olan fildişi parçalar (→FILDİŞİ İŞÇİLİĞİ) arasında borular, maskeler, asalar ve HEYKELCİK'ler vardı. Tunç eşya arasındaysa yitik mum yöntemiyle (→MADEN sanatı) dökülmüş kadın ve erkek başları ile insan ve hayvan figürleri bulunmaktaydı. Çoğu ev ve saray duvarlarından sökülen metal levhalar yüksek kabartma tekniğiyle yapılmıştı ve saray yaşamını, av ve savaş sahnelerini betimliyordu. Aralarında Portekizli tüccarları, rahipleri ve savaşçıları betimleyenler de vardı. Benin'de duvarları süsleyen kil kabartmaların hemen hepsi yağma sırasında yok edildiğinden, bunların günümüze hiçbir örneği ulaşmamıştır. Avrupa'ya getirilen Benin buluntuları birçok sanatçının ve koleksiyoncunun ilgisini çekmiş, bir dönem "ilkel" olarak nitelenen bu yapıtların gerçekte üstün bir ESTETİK anlayışın ve teknik becerinin ürünü olduğu kabul edilmiştir. 20.yy'ın başlarında Almanya'da Dışavurumcu Die BRÜCKE ve Der BLAUE REITER sanatçılarıyla Fransa'da VLAMINCK, PICASSO ve BRAQUE gibi ressamların Afrika heykel ve maskelerine duyduğu ilgi, GAUGUIN'in 1890'larda Tahiti'ye gitmesi, "ilkel" sanat ürünlerinin araştırılmasında yeni bir dönemi başlatmıştır. Bugün hâlâ bu ürünlerin "ilkel" sanat örnekleri olarak anılmasıysa yalnızca yeni bir terim üzerinde anlaşılamamasındandır.

İlkel Sanat olarak adlandırılan bir başka grup da RÖNESANS öncesi Batı Avrupa ressamlarının yapıtlarıdır. Rönesans döneminin bilimsel PERSPEKTİF anlayışından ve anatomi bilgisinden yoksun olan bu örnekler, 19.yy'da uzmanlarca "ilkel" olarak nitelenmiştir. 1940'larda ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın RAFFAELLO öncesi ressamları yücelten tavırlarının da katkısıyla yeniden değerlendirilen bu sanatçılar, 20.yy'da da zaman zaman "ilkel" olarak anılsalar bile bu tanım gelişmemişliklerinin anlatımı değildir.

Sanat eğitimi olmayan, dolayısıyla da bütünüyle kendine özgü bir anlatım geliştiren NAİF ressamların yapıtları da bazı uzmanlarca "ilkel" sanat ürünleri arasında sayılır. Biçimin, malzeme, teknik ve işlev üçlüsü doğrultusunda oluştuğu ve sanatta ilkel evreden gelişmiş evreye geçişin stilizasyondan Doğalcılık anlayışına geçişle kendini gösterdiği görüşünü savunan 19.yy düşüncesine karşı, 20.yy'da sanatçılar, uygarlığın dogmatik ve uçsuç yaklaşımından kurtulmak ve doğallığın içerdiği yaratıcı gücü bulmak amacıyla "ilkel" sanatın estetik değerlerini araştırmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda KLASİKÇİLİK ile DOĞALCILIK'tan uzaklaşma başlamış ve biçim kaygısından çok, duygu ve düşüncenin yansıtılması önem kazanmıştır. Gauguin ve NABİLER ile başlayan bu eğilim Fovistler'in (→FOVİZM) "barbarlık", saflık ve kendiliğindenlik üzerine yoğunlaşmaları, Kübistler'in (→KÜBİZM) Afrika sanatı örneklerinin geometrik yaklaşımından esinlenerek geliştirdiği yeni biçim diliyle sürmüş ve 20.yy'ın ilk 15 yılında etkili olmuştur. Bu dönemdeki bireysel girişimler içinde ressam MODIGLIANI'yle heykelci BRANCUSI "ilkel" sanatın yalınlaştırılmış hacim anlayışından ve biçimlerinden etkilenmiş, Alman Dışavurumcuları ise (→DIŞAVURUMCULUK) Afrika ve Okyanusya sanatlarının yanı sıra ortaçağ Alman AĞAÇ BASKI'larına da ilgi duymuşlardır. Rusya'daysa MALEVİÇ, LARIONOV ve GONCHAROVA özellikle Rus halk sanatının *lubok* adı verilen, elle renklendirilmiş 17.yy ağaç baskılarından, çocuk resimlerinden ve İKONA'larından etkilenmiş, 1908-12 arasında canlı renkli, kaba dış çizgili portre ve ölüdoğalar yapmışlardır. Gelişmiş bir "ilkellik" taşıyan bu örnekler Rusya'da "Yeni-İlkellik" olarak adlandırılır.

Türkiye'deyse bazı ortak özelliklerine karşın karmaşık bir yapıya sahip olan bir grup sanatçının "Primitifler" olarak anılması, çeşitli tepkilere neden olmuştur. Terim ilk kez Fransız sanat tarihçisi René Huygues tarafından, fotoğraftan resim yapan 19.yy OSMANLI yağlıboya ressamları için kullanılmıştır. Bir grup sanat tarihçisi Batılılaşma süreci içinde yer alan belli bir dönemin sanatçılarını "Primitif" olarak nitelerken, bazıları da terimi anonim bir ortak üslubu uygulayan ressamlar için kullanmaktadır. Bir başka görüş de Darüşşafakalı ressamların bu grup içinde değerlendirilmesidir. Bugün, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin bir salonunda topluca sergilenen bu yapıtların tek bir grup içinde değerlendirilmelerinin doğru olmadığı görüşü ağırlıktadır. *Z.Rona*

**İLLÜSTRASYON** (Lat.*illustratus*: aydınlatmak' tan) İng., Fr.*illustration*; Alm.*Illustrierung*.

"Kitap resmi" olarak da bilinir. TEZHİP ve KİTAP BEZEME'den farklı olarak yazılı bir metnin anlamını genişletmek, ona açıklık getirmek ya da metni daha ilginç kılmak için kullanılan RESİM ya da OYMABASKI türü. Ayrıca teknik ya da mekanik çizimler, mühendislik ve mimarlık dallarında tasarımları açıklamada kullanılan ve sanat değeri taşımayan ÇİZİM'ler de illüstrasyon kapsamına girer. Gerek mimari yüzeylerde, gerek vazo, rulo ya da kitaplarda illüstrasyonlar öncelikle öğretici ve açıklayıcı bir amaç taşımıştır. Fotoğrafın (→FOTOĞRAFÇILIK) bulunmasından önce güncel olayları belgelemek amacıyla da yaygın olarak kullanılmıştır. 20.yy'daysa bir metne eşlik etmeyen ama açıklayıcı niteliği olan AFİŞ'ler de illüstrasyon kapsamında değerlendirilmiştir (→GRAFİK TASARIM). Görsel sanatlarda biçim niteliklerinin içerikten üstün tutulması ve SOYUT SANAT'ın yüceltilmesi sonucu sözel olarak anlatılabilecek olguları resimleyen ve biçimsel içerik açısından bir üslup taşımayan betimlemeci ve görsel uygulamalar için de "illüstrasyon" tanımı kullanılır. Ressamlar, bu anlamıyla illüstrasyonu sanatın biçimsel ve felsefi kapsamının dışında kalan bir resimleme türü olarak değerlendirmişlerdir. Kitap resimleri ve reklam afişleri dışında, sözel anlatıma yönelik resimler, sanat amacıyla yapılmış olsalar da bazı sanatçılar ve eleştirmenler tarafından illüstrasyon olarak değerlendirilir.

Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarından bu yana resim, genellikle bilgi aktarıcı bir öğe olarak kullanılmıştır. Hatta, birçok kültürde ilk yazılar resimli işaretlerdir; bunlara RESİMYAZI denir. MEZOPOTAMYA taş kabartma levhalarında ve MISIR duvar resimlerinde (→DUVAR RESMİ) illüstrasyon, başlıbaşına sanatsal bir değer taşısa da yazıyı bütünleyen bir öğedir. YUNAN ve ROMA dönemlerinden günümüze ulaşan illüstrasyonlar bulunmamasına karşın gerek Roma mozaiklerinden (→MOZAİK), gerek mitolojik konuları ya da Homeros destanlarını işleyen vazo resimlerinden (→VAZO RESMİ), bu sanat türünün söz konusu dönemlerde de var olduğu anlaşılmaktadır. 19.yy ortalarına değin PORTRE, ÖLÜDOĞA ve TÜR RESMİ dışında çoğu resmin mitolojik (→MİTOLOJİ), dinsel (→DİNSEL KONULAR) ya da tarihsel (→TARİHSEL KONULAR) bir konuyu aktarma amacında olduğu, dolayısıyla da bir tür illüstrasyon niteliği taşıdığı açıktır. Batı'da baskı tekniklerinin gelişmesinden



İMADÜDDİN HACI İVAZ PAŞA. *Yeşil Türbe*, 1421, Bursa.

önce en yetkin illüstrasyonlar 13.-15.yy'lar arasında el yazmaları için yapılan resimlerdir. Fransa'da 15.yy başında Burgonya dükleri için el yazmaları resimleyen LIMBURG kardeşler bu alanın ilk ünlü ustalarıdır. Baskı yoluyla yapılan illüstrasyonların ilk örnekleri AĞAÇ BASKI'lardır. İtalya'da ağaç baskı Giunta ailesi (16.yy), Gabriel Giolito (16.yy), J. ve G. de Gregoris (15.yy) gibi illüstrasyoncuların elinde çok ilerlemiştir. Ortaçağdan başlayarak tıp, mühendislik vb bilim dallarıyla ilgili kitaplarda illüstrasyonlar kullanılmış ve bu uygulamalar özellikle RÖNESANS'ta doruğuna erişmiştir. 16.yy ortalarında gelişen metal baskı teknikleriyle illüstrasyonlar daha ayrıntılı ve gerçekçi bir görünüm kazanmıştır. Genç HOLBEIN, DÜRER, sonraları Giandomenico TIEPOLO, CARAVAGGIO ve RENI gibi ressamlar betimledikleri tarihsel, mitolojik ve dinsel konularla illüstrasyonu en ileri seviyesine ulaştırmışlardır. 18.yy'dan başlayarak illüstrasyonlar eleştirel ve yergisel bir içerik kazanmıştır. GOYA'nın toplumsal eleştiri ağırlıklı oymabaskı dizileri bu tür illüstrasyonlara örnektir. Daha sonra 19.yy'da Fransa'da DAUMIER, İngiltere'de HOGARTH ve Thomas Rowlandson (1756-1827) toplumsal davranışları eleştiren KARİKATÜR türündeki illüstrasyonlarıyla belirli bir geleneğin öncüsü olmuşlardır. 19.yy'da gezi kitapları için yapılan illüstrasyonlar, Hans Andersen'in masalları için Arthur Rackham'ın (1867-1939) yaptığı resimler, Dante'nin *La divina commedia*'sı (*İlahi Komedya*, 1956-64, 3c.) için Gustave Doré'nin (1832-83) yaptığı illüstrasyonlar (1861) ve İngiltere'de BLAKE'in dinsel içerikli illüstrasyonları bu sanat dalına büyük bir çeşitlilik kazandırmıştır. İzleyen yıllarda ortaya çıkan ART NOUVEAU akımı içinde de birçok sanatçı süreli yayınlar için çizimler yapmıştır. 19.yy'da SİMGECİLİK akımının ortaya çıkmasıyla edebi ve öyküsel içerik önem kazanmış ve illüstrasyon nitelikli resimlerin değeri artmıştır. 20.yy'da Avrupa'da Edmund Dulac, Andersen'in Masalları'nın, ABD'de de Norman Rockwell çeşitli halk öykülerinin resimleriyle ün yapmışlardır.

Doğu'da MİNYATÜR sanatını bir tür kitap resmi olarak değerlendirmek olanaklıdır. OSMANLI, İRAN ve Hint (→HİNDİSTAN) minyatürlerinde genellikle saray yaşamı ve tarihiyle ilgili öyküler işlendiği gibi bilimsel konulara açıklık getiren resimlere de yer verilmiştir. JAPONYA'da manzara resmi dışında gene saray yaşamını ya da önemli kişilerin yaşamlarını anlatan resimler çoğu kez yazılı metinleri de içeren illüstrasyonlar olarak değerlendirilebilir. Bunların içinde Genci Öyküleri'nin (*Genci monogatari*) betimlendiği 12.yy'dan kalma rulolar en ünlüleridir (→RULO RESMİ).

Her ne kadar ressamlar 20.yy'da da çeşitli şiir ve öykü kitapları için illüstrasyonlar yapmayı sürdürmüşlerse de, PICASSO gibi bazıları yazılı metni açıklayıcı olmakla birlikte salt sanatsal değer taşıyan illüstrasyonlar da yapmışlardır. 20.yy'da kitap resimlerinin yanı sıra illüstrasyonlar en yaygın olarak reklam afişlerinde görülür. ***J.N.Erzen***

İLLÜZYON (Fr.*illusion*) = **YANILSAMA**

**İMA**

Türk mimarlık bürosu.

1951'de İstanbul'da Maruf ÖNAL, Abdurrahman HANCI, Turgut CANSEVER, Suha Toner ve Şahap Aran tarafından kurulan İMA, katıldığı proje yarışmalarında dördü Birincilik olmak üzere pek çok ödül kazanmıştır. Adını "İnşaat ve Mimarlık Atölyesi" sözcüklerinin ilk harflerinden alır. Çok sayıda genç mimar ve öğrencinin bilgi, beceri ve deneyim kazanmasına yardımcı olan büronun yapıtları arasında, Yeşilyurt *Veziroğlu Villası*, *Etibank Karaköy Şubesi*, *Wagons-Lits Hilton Şubesi*, *Haşet Kitabevi Hilton Şubesi* ve *THY Bürosu Hilton Şubesi* bulunmaktadır.

1959'da Cansever ve Hancı UNESCO'da görev almaları nedeniyle, 1964'te Toner, 1966'da da Şahap Aran ortaklıktan ayrılmışlar; Önal 1974'e dek bürosu eski temposunda yürütmeye çalışmış ve bu tarihte kapatmak zorunda kalmıştır.

**İMADÜDDİN HACI İVAZ PAŞA** (15.yy)

Osmanlı vezir ve mimar.

Çelebi Sultan Mehmed döneminde (1402-21) üçüncü vezirlik, Sultan II.Murad döneminde de (1421-44, 1446-51) ikinci vezirlik makamlarına yükselmiş olan İvaz Paşa, mimar-mühendisliğinin yanı sıra iyi bir asker ve başarılı bir devlet adamıydı. OSMANLI mimarlığının erken döneminde inşa edilmiş üç önemli yapının mimarı olduğu gibi, yazıtları bulunmamakla birlikte birçok yapının planlama ve yapım organizasyonunda da görev aldığı bilinmektedir. Sultan Mehmed tarafından Dimetoka'da yaptırılan *Çelebi Mehmed Camisi* (1420); 1419-20'de yaptırılan, firuze ve yeşil ÇİNİ bezemeleriyle ünlü iç mekânı 1424'te tamamlanan Bursa *Yeşil Cami*; 1421'de ölen Sultan Mehmed için yaptırılan ve Erken Osmanlı mimarlığının en görkemli mezar yapısı sayılan Bursa *Yeşil Türbe* mimarın üzerinde imza yazıtı bulunan yapıtlarıdır. Yazıtı bulunmamakla birlikte, Bursa'da *Yeşil Cami*'yle aynı yıllarda yapılan *Yeşil Medrese*, *Yeşil İmaret* (1420), *Yeşil Cami*'ye gelir sağlamak amacıyla yapılan *İpek Hanı* (1413-21), Hacı İvaz tarafından yaptırılan *Geyve Hanı* (1413-21), *Hacı İvaz Paşa Camisi* (1420-26); Ankara'da *Hacı İvaz Paşa Mescidi* (14.yy sonu/15.yy başı); Trakya'da Ergene Irmağı üzerindeki *Uzun Köprü* mimarın çalıştığı sanılan yapılardır.

3171. *G.Yalçıner*

**İMALÂTHANE** (Ar.*imalât*, Far.*hane*'den)

Küçük fabrika, ATÖLYE, yapımevi.

**İMAMOĞLU HÖYÜĞÜ**

Malatya'da Merkez İlçe'nin kuzeydoğusunda, İmamoğlu köyünün 500m güneybatısındaki höyük, Karakaya Baraj Gölü'nün altında kalacağı için 1980-87 arasında AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamında İstanbul Arkeoloji Müzeleri başuzmanı Edibe Uzunoğlu tarafından araştırılmıştır. Günümüzde baraj gölü içinde kalmış bulunan İmamoğlu Höyüğü'nde İlk Tunç Çağı'ndan (→PREHİSTORYA) ROMA döneminin başına değin beş kültür katı saptanmıştır.

En üstte yer alan ilk kültür katı, Geç Helenistik-Erken Roma dönemine ilişkin buluntular vermiştir. Mimari kalıntılar taş temeller ve saltaşı döşemeli tabanla sınırlıyken çanak-çömlek TERRA SIGILLATA kaplara örneklenir. Bu kültür katı buluntular yoluyla MÖ 1.yy-MS 1.yy arasına tarihlendirilmiştir. Yoğun yapılaşmanın gözlendiği Demir Çağı'na ilişkin ikinci kültür katında, aynı çağa ait geç dönem yerleşmesi alttaki yapıları tahrip ettiğinden mimari buluntu azdır. Demir Çağı kaplarıyla birlikte Son ve Orta Tunç örneklerinin de ele geçirilmiş olması ilginçtir. Bir başka ilginç buluntu, Son Tunç katını delip geçen ve değişik kültürlere ilişkin ölü armağanları veren mezardır. *Hocker* (dizler karna çekik) biçiminde doğrudan toprağa yatırılan ölünün başı çevresinde ve göğsü üstünde dağılmış durumda bulunan süs eşyası ve MÜHÜR'ler yüksek nitelikli ürünlerdir. Eski BABİL etkili STEATİT (sa-

buntaşı) silindir mühür, URARTU özelliği taşıyan bir damga mühür ve Yeni ASUR Dönemi'ne özgü yeşil taştan uyuyan ördek biçimli mühür-ağırlık en ilgi çekici örneklerdir. Son Tunç Çağı'na tarihlenen üçüncü kültür katı, üstteki Demir Çağı yerleşmesince tahrip edilmiştir. Yangınla son bulan yerleşmede sıvalı taban üstünde dokuma tezgâhının ahşap kısmıyla birlikte kemik mekik, pişmemiş kilden tezgâh ağırlıkları ve sivri dipli kulpsuz kap, grup halinde bulunmuştur. Orta Tunç Çağı'na ait dördüncü kültür katında, taş temelli, kerpiç duvarlı yapı kalıntılarıyla, ocak, tandır ve fırın parçaları mimari buluntulardır. Siyah ya da gri, tek renkli kaplar yanında deve tüyü renginde hamurlu ve astarlı, geometrik ya da bitkisel örgelerle bezeli boyalı örnekler de ele geçirilmiştir. ŞEMSİYETEPE örnekleriyle benzerlik gösteren üç HEYKELCİK'ten birincisi kuş kafalıdır, ötekilerse iri burun ve büyük oyuklar halinde gözlere sahiptir. Orta Tunç'tan İlk Tunç Çağı'na geçiş kültürünü üç çöp çukurundaki iki renkli ÇANAK-ÇÖMLEK temsil etmektedir. İlk Tunç Çağı'na ait beşinci kültür katında, İlk Tunç III'e tarihlenen büyük bir yapılar grubunun höyügün önemli bölümünü kapladığı anlaşılmıştır. Kuzey ve güneyde iki büyük mutfak, kilerler ve sekili odaları gün ışığına çıkarılan bu yapılar grubundaki evlerden birine, giriş odasının kuzey duvarında bulunan ve kilere geçişi sağlayan kerpiç merdiven nedeniyle *Merdivenli Ev* adı verilmiştir. Büyük bir yangın geçiren bu grup, buluntulara dayanılarak MÖ 3.bin sonu-MÖ 2.binin başı arasına tarihlendirilmektedir. KARAZ malları, bej ya da krem rengi astar üstüne patlıcan moru ve siyah boya bezekli kaplar, İlk Tunç III kültür katında ele geçirilen başlıca çanak-çömlek tipleridir. İlk Tunç II evresiyse kabartmalı ve kabartmasız Karaz kaplarıyla temsil edilmektedir.

3431, 3432. *İ.Baysan*

**İMAR** (Ar.*umran*: bayındır'dan)
Bayındırlık.

**İmar Durumu:** Bir arsanın İmar Planı'na ve imar yönetmeliğine göre nasıl kullanılacağını bildiren ve belediye tarafından düzenlenerek isteği üzerine arsa sahibine verilen belge.

**İmar Hududu/Sınırı:** İmar etkinliklerinin yapılacağı alanı belirleyen sınır. Nazım Plan'ı bulunan yerlerde bu planın sınırları, bulunmayan yerlerde belediye sınırları, imar hududunu oluşturur.

**İmar Kanunu:** Türkiye'de yapı işlerini düzenlemek üzere ilk kez 1956'da kabul edilip 1957'de yürürlüğe girmiş olan yasa. Günümüze değin çeşitli tüzük ve yönetmeliklerle ya genişletilmiş ya da yeniden düzenlenmiştir.

**İmar Planı:** Nüfusu 10 bini aşan belediyelerle nüfusu daha az olan il merkezleri ya da gelecekteki imar işleri açısından plana gereksinmesi bulunduğu Bayındırlık ve İskân Bakanlığı'nca saptanan belediyelerin, İmar Kanunu uyarınca yaptırmakla yükümlü oldukları fiziksel plan (İng.*reconstruction plan, development plan*). Nazım Plan ve Uygulama Planı olarak iki aşamalıdır. İlçe merkezi olan ya da nüfusu 5 bini aşan ve İmar Planı bulunmayan belediyeler, İmar Kanunu uyarınca belirli yolların doğrultularını gösteren Yol İstikamet Planı yaptırmakla yükümlüdür.

**Mevzi İmar Planı:** Mevcut İmar Planı sınırları dışında kalıp bu planla bütünleşmeyen konumdaki alanlar için sosyal ve teknik altyapı gereksinimlerini gösteren plan.

**Nazım İmar Planı:** Bir bölge ya da kentin haritaları üzerine arazi parçalarının genel kullanılış biçimlerini, bölgelerin başlıca işlevsel niteliğini, bölgelerin gelecekteki nüfus yoğunluklarını, gerektiğinde yapı yoğunluğunu, çeşitli yerleşme alanlarının gelişme yön ve büyüklükleriyle ilkelerini, ulaşım sistemlerini ve sorunlarının çözümünü gösteren plan. Uygulama İmar Planı'nın hazırlanması için gerekli olan Nazım İmar Planı'nın haritalarına ek olarak bir de rapor düzenlenir.

**Revizyon İmar Planı:** Gerek Nazım, gerek Uygulama İmar planlarının gereksinime cevap vermediği ve uygulanmasının sorunlar yarattığı durumlarda, planın tümünün ya da bir kısmının yenilenmesi sonucu elde edilen plan.

**Uygulama İmar Planı:** Nazım İmar Planı ilkeleri doğrultusunda hazırlanmış haritalar üzerinde yapı adalarını, bunların yoğunluk ve düzenini, yolları ve imar uygulama programının aşamalarını ayrıntılarıyla gösteren plan.

**İMARET** (Ar.*umran*: bayındır'dan)

**1.** Yoksullara, medrese öğrencilerine, kalenderhane sakinlerine parasız olarak yemek ve fodula verilen hayır kurumu; AŞHANE.

**2.** Arapça "mimari yapıt" anlamındaki *el-imaret*'ten türeyen ve CAMİ, MEDRESE, hastane, aşhane, TÜRBE, KALE gibi sosyal hizmet yapılarına tek tek ya da birlikte verilen ad. Bu tanım daha yaygın olarak kullanılmıştır. Sivas *Gök Medrese* (1271) ve *Kale* kitabeleri, Ankara *İmaret Camisi* kitabesi, Edirne'de *II.Bayezid Külliyesi*'nin bulunduğu semtin Yeni İmaret adıyla bilinmesi ve daha pek çok örnek bu tanımı doğrular yöndedir.

İmaretleri oluşturan yapı toplulukları içinde aşhaneler de bulunabilir. Ancak buralarda da imaret, yalnızca yemek yenen yeri tanımlamamış, genel anlamında kullanılmıştır. Aşhanelerin ağır basan hizmet özellikleri nedeniyle halk dilinde imaretin bu yönü yerleşmiştir. Pek çok hizmeti aynı anda verebilecek kurumlar olmakla birlikte her imarette büyüklüğüne göre tüm hizmetler bulunmayabilir. İmaretler genellikle hayır sahipleri, yöneticiler tarafından kurulur; yönetimleri, bakım ve onarımları, harcamaları aynı kişilerin sağladığı gelirlerle karşılanır; çalışma, onarım ve genel giderleri için devletten bir katkı alınmaz, bu amaçla vergi getirilmez ve bu kurumlardan yararlananlardan hizmet karşılığı ücret alınmaz. Yönetim biçimine VAKIF, yönetmeliklerine VAKFİYE, yöneticilereyse "mütevelli" adı verilir. Mütevellilerin hayır sahibinin oğlu ya da torunu olması gereklidir. İmaret yönetiminde "nazır" ve "cabi" denen memurlar çalıştırılır.

***A.Ödekan***

**İMİKUŞAĞI**

Elazığ'ın Baskil ilçesine bağlı İmikuşağı (e.Malhasan) köyünün kuzeybatısında, Fırat Irmağı'nın kıyısında yer alan, 100x110m boyutlarında bir HÖYÜK'tür. Fırat yatağından 38m yüksekte, KONGLOMERA bir kayalık üstündedir. Höyük bugün Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) kapsamındaki Karakaya Baraj Gölü altında kalmıştır. AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamında yapılan yüzey araştırmalarında Kalkolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) Osmanlı dönemine değin yerleşildiği anlaşılan höyük en parlak dönemini MÖ 2.binde yaşamıştır. Kuzey ve batı yamaçları Fırat'ın aşındırması sonucunda yok olan höyükte kazı çalışmaları 1981'de İÜ'den Veli Sevin başkanlığındaki bir ekip tarafından başlatılmış ve sürdürülmüştür.

Höyüğün üstünde OSMANLI dönemine ve ortaçağa ait iki yapı katı vardır. BİZANS dönemine tarihlenen 3.yapı katı mimari kalıntı bakımından zengindir. 4.yapı katı Helenistik Dönem'e (→YU-

NAN) aittir. Son Demir Çağı'na tarihlenen 5.yapı katında, çevresi 1.40m kalınlığında kerpiç duvarla çevrili olan bir yerleşme vardır. 6.yapı katı çifte sur duvarlarıyla çevrili garnizon niteliğinde bir kaledir ve İlk Demir Çağı'na ait olmalıdır. İki yüzü kaba taştan örülüp ortası moloz taş ve çakıllarla doldurularak yapılan çifte sur duvarlarından batıdaki daha geç döneme aittir. Son Tunç II'ye tarihlenen 7.yapı katında mimari kalıntı azdır. Ele geçen buluntular ve özellikle iki yüzünde HİTİT hiyerogliﬂeri (→HİYEROGLİF) kazılı ve bir erkeğe ait olduğu belirlenen düğme biçimli MÜHÜR'den anlaşıldığına göre bu kattaki yerleşme Hitit İmparatorluk Dönemi'yle çağdaştır. Gene Son Tunç II'ye tarihlenen 8.yapı katında tek sıra taş temel üstüne kerpiç duvarlı, dikdörtgen planlı dört oda kazılmıştır. En ilginç buluntu 12.4cm yüksekliğinde, PİŞMİŞ TOPRAK'tan yapılmış ve Hitit tipi çarıklar giymiş, çıplak tanrıça heykelciğidir. 9.yapı katı iki evrelidir ve erken olan 9b evresinde üç yapı grubu ortaya çıkarılmıştır. Yüksek taş temel üstüne kerpiç duvarlı yapılarda benzer plan şeması uygulanmıştır. Ocaklı bir avlunun arkasında yan yana, ince uzun iki oda yer alır. Dik açılı olmayan bu odalar Orta Anadolu'da MÖ 2.binyılın belirgin mimari özelliklerinden sayılmaktadır. Kap tipleri sivri dipli testiler, yonca ağızlı maşrapalar ve çift kulplu çömleklerdir. Hitit İmparatorluk Dönemi öncesine tarihlenen 10.yapı katı dört evrelidir ve höyüğün en zengin buluntu veren yerleşmesidir. Hatıl ya da dikme gibi ahşap elemanlara rastlanmamış olması bu katta yapıların tümüyle taştan olduğunu düşündürmektedir. Hemen tüm evlerde içlerinde anıtsal ocaklar bulunan büyük mekânlar ve MAGAZİN'ler ele geçmiştir. Geyik, boğa ve kartal biçimli RHYTON (Hititçe *bibru*: törensel kap) parçaları, yumurta gövdeli kaplar, çömlekler, testiler, maşrapalar, tepsiler, meyvelikler ve banyo tekneleri önemli buluntulardır. Çark kullanımının ve boya bezemenin arttığı bu yapı katında, mutfak kapları dışındaki ÇANAK-ÇÖMLEK markalıdır. Bu markalar hamur yaşken kapların dibe yakın bölümlerine kazılmıştır. Ele geçen hayvan ve tanrıça HEYKELCİK'leri ve öteki buluntular yerleşmenin dinsel bir işlevi olduğuna da işaret eder. Alttaki II.yapı katı çok kısa sürelidir. Orta Tunç II'nin geç evrelerine tarihlenen 12.yapı katında sağlam sur duvarlarıyla çevrili yerleşmenin anıtsal giriş kapısı kazılmış, ALİŞAR ve ARSLANTEPE'den bilinen, üzeri açık, derin ön avlulu kapı geleneğinde yapıldığı anlaşılmıştır. Sur duvarları ve öteki yapılar, taş temel üzerinde küçük taşlarla beslenmiş ahşap ızgara üstüne dizilen kerpiç bloklarla örülmüştür. Mimarlıktaki bu Anadolu etkisine karşın çanak-çömlekte Kuzey MEZOPOTAMYA özellikleri egemendir. Ağız kenarları, boyun ve omuzları mat bordo boyayla yapılmış, yatay bantlarla bezeli Habur kapları çok yaygındır. ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'nin sonlarına tarihlenen 13.yapı katı iki evrelidir. 1.50m yüksekliğinde taş temel üstünde ahşap hatılla destekli kerpiç duvarları olan, tabanı sıkıştırılmış topraktan üç mekân ortaya çıkarılmıştır. Duvarların içi ve dışı kırmızı boyalıdır. Çok sayıda Habur kabı yanında yöresel özellikte çanak-çömlek, hayvan heykelcikleri, Suriye tipi ana tanrıça heykelcikleri bulunmuştur. Orta Tunç I'e tarihlenen 14.yapı katında çamurdan yapılmış depolara rastlanmıştır. Çark yapımı ince kapların yanı sıra kabartma bantlı ve memecikli büyük vazolar da tipiktir. İlk Tunç Çağı ve Kalkolitik Çağ'a ait buluntular genelde yüzeyde ele geçmiştir. Bu çağlarda Fırat'ın aşındırdığı kuzey ve batı yamaçlarda yerleşildiği düşünülmektedir.

3114.

*İ.Baysan*

İN-YO (Ja.) = **YİN-YANG**

**İNAN, Ergin** (1943, Malatya)

Türk özgün baskı sanatçısı ve ressam.

Gerek resimlerinde, gerek OYMABASKI'larında insan temasını, varoluşçu öğelerden hareketle geliştirdiği kendine özgü fantastik anlatımla işlemiştir.

1964-68 arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO, b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Resim Bölümü'nde öğrenim görmüştür. Öğrencilik yıllarında özellikle figür üzerinde yoğunlaşan sanatçı, bu dönemde SİYAH KALEM'in desenlerini yakından incelemiş ve onun siyah-beyaz figür çalışmalarından ve BİÇİMBOZMA'larından etkilenmiştir. 1969'da gittiği Salzburg Yaz Akademisi'nde VEDOVA'yla çalışmıştır. Sanatçı, bu yıllarda psikolojik anlatımı ağır basan portreler oluşturmaya başlayarak kişisel üslubunun ilk örneklerini vermiştir. 1970'te DTGSYO'ya asistan olarak atanmış, aynı yıl Federal Alman hükümetince verilen Alman Akademik Değişim Programı (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*/ DAAD) bursunu kazanarak 1973'e değin Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Max Zimmermann'la çalışmış, 1975'te "Baskı Resim Teknikleri" adlı teziyle DTGSYO'da öğretim üyesi olmuştur. 1978-79'da Münih ve Berlin Güzel Sanatlar akademilerinde, 1983-84'te Berlin'de, 1985'te de gene Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışan İnan halen MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde görev yapmaktadır.

1970'lerden başlayarak böcekleri ve embriyonik insanları işleyen İnan, bu yapıtlarında imgeler arasında kurulan görsel ve simgesel ilişkileri yansıtmıştır. Genelde, ikonografik evrensel imgelere yönelmiş, zaman zaman eski uygarlıklardan kaynaklanan kültürel imgelere de yer vermiştir. *İnsan* (1971) ve *Dachau Kampı* (1973) gibi çok figürlü oymabaskılarında Kuzey RÖNESANS ustalarının, özellikle de DÜRER'in çizgilerinin izine rastlamak olanaklıdır. Sanatçı genellikle yüzleri üst üste bindirerek işlediği *Psiko-Portre* (1981), *Portre* (1981) ve *İnsan* (1984) gibi yapıtlarında; elleri ve ayak izlerini temel aldığı resimlerinde ve tarihsel kent dokusunu figürle birleştiren *Berlin* (1987) gibi dizilerinde, kompozisyonu böcekler, kabuklular, sürüngenler, kelebekler, yaprak, tüy, gözyaşı damlası vb tanımlı ya da tanımsız nesnelerle ve yazıyla bütünleştirmiştir. Böcek çizimleri ve yazıyla oluşturduğu *Mektup* dizilerini 1980'lerin sonunda gerçekleştiren İnan, yapıtlarında hem Latin hem de Arap harfleriyle yazılı metinlerden yararlanmış, hatta bazı imgeleri salt yazıyla oluşturarak HAT sanatında olduğu gibi yazıyı bir başına imgeleştirmiştir. Kimi yapıtlarında alıntılar yerine kendi düşüncelerini yansıtan tümceler kurmuş, kimilerindeyse eski yazılı sayfaları KOLAJ tekniğiyle kompozisyona katmıştır. İnan 1990'ların başında gerçekleştirdiği portre çalışmalarında (ör.*Oturan Figür*, 1993) söz konusu öğeleri imge içinde daha sıkışık bir düzende istiflemiş, ayrıca hareketli fırça vuruşlarından yararlanarak imgeleri çizgiden çok canlı renklerle biçimlendirmiştir. Bir MİNYATÜR ustasının ayrıntı işçiliğiyle çalışan sanatçı, yapıtlarında çok farklı malzemelerden yararlanmış, tuvalin yanı sıra ahşap, duralit, kağıt, bazan da AHAR'lı ya da el yapımı kağıt üstüne YAĞLIBOYA, TEMPERA, SULUBOYA, renkli mürekkep çizimi ve kolajı bir başına ya da birlikte uygulamıştır. İnan, resim ve baskı çalışmalarını eşzamanlı olarak sürdürmekte; renkli oymabaskılarının (gravür) yanı sıra taş baskı üzerine de çalışmaktadır (ör.*Mesneviler*, 1989). Yapıtlarında va-

roluşla yokoluş arasındaki metafizik anlamı kendine özgü bir gizemle irdeleyen sanatçı Doğu ve Batı kültür birikimlerini olgun bir bireşime ulaştırmıştır. İnan, 1980 İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Açık Hava Sergisi'nde, 1983 Uluslararası 6.Cleveland Desen Bienali'nde ve 1988 2.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Birincilik ödülleriyle, 1983 Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü (Mehmet GÜLER ile) kazanmış; 1987'de Ankara Sanat Kurumu tarafından resim alanında Yılın Sanatçısı seçilmiş, 1993'te de Osaka Trienali'nde Üçüncülük Ödülü'nü (Bronz Madalya) almıştır. *Z.Rona*

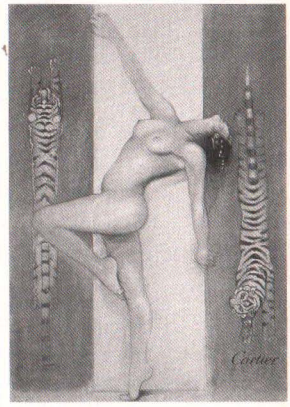
**İNAN, Jale** (1914, İstanbul)
Türk arkeolog.
Klasik arkeoloji (→ARKEOLOJİ) disiplininin ilk Türk kadın temsilcilerinden olan İnan, özellikle Antik YUNAN ve ROMA heykeltıraşlığı konusunda dünyanın sayılı uzmanları arasında yer almaktadır.

İstanbul Arkeoloji Müzeleri müdürlerinden Aziz Ogan'ın kızıdır. 1934'te Erenköy Kız Lisesi'ni bitirmiş, aynı yıl arkeoloji öğrenimi için burslu olarak Almanya'ya gönderilmiştir. Berlin'de 1935-43 arasında okuduğu Kaiser Wilhelm Üniversitesi'nde "Kunstgeschichtliche Untersuchung der Opferhandlung auf römischen Münzen" (Roma Sikkeleri Üstünde Görülen Kurban Törenlerinin Sanat Tarihi Açısından İncelenmesi) başlıklı doktora tezini vermiştir. 1943'te Türkiye'ye dönen İnan, İÜ Edebiyat Fakültesi Eskiçağ Kürsüsü'nde C.Bosch'un asistanı olarak göreve başlamış; 1946'da Arif Müfit MANSEL'in Klasik Arkeoloji Bölümü'nü kurması üzerine bu bölüme geçerek Mansel'in ilk asistanı olmuş; 1952'de doçent, 1963'te de profesör unvanını almıştır. 1975'te Mansel'in ölümü üzerine üstlendiği Klasik Arkeoloji Kürsüsü başkanlığını emekli olduğu 1983'e dek sürdürmüştür. 1946'dan itibaren Antalya bölgesinde SİDE ve PERGE kazıları ile Manavgat yöresi araştırmalarına önceleri ekip üyesi, sonraları başkan olarak katılan İnan, 1970-73 arasında KREMNA (Burdur), 1972-79 arasında da PAMPHYLİA SELEUKEİA'SI kurtarma kazılarını gerçekleştirmiştir. Ayrıca, aynı bölgede Side su yolları araştırması ile TERMESSOS mezar anıtı araştırması da başkanlığı altında yürütülmüştür. Side'deki antik hamam binasının onarılmasına aracı olarak ören yerine bir müze kazandırmış; Side *Apollon Tapınağı*'nın onarımını da 1991'de tamamlamıştır. 1990'da Burdur'un Gölhisar ilçesindeki BUBON antik kenti ve burada bulunan heykeller üzerine araştırmalar yapan İnan, Türk Tarih Kurumu ve Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün asil üyesi, Avusturya Arkeoloji Enstitüsü'nün muhabir üyesi ve Berlin Arkeoloji Derneği'nin üyesidir; 1995'te Türkiye Bilimler Akademisi'ne Şeref üyesi seçilmiştir. Çok sayıda bilimsel makalesinin yanı sıra *Antalya Bölgesi Roma Devri Portreleri* (1965), *Side'nin Roma Devri Heykeltraşlığı* (1975) ve *Römische und frübbyzantinische Porträtsplastik aus der Türkei* (1979) adlı kitapları bulunmaktadır.
1222A. *G.Egeli*

**İNANDIK**
Ankara-Çankırı yolu üzerinde Kalecik ilçesinin Tüney köyünden 109km uzaklıktadır. Terme Çayı üzerindeki köprünün ayaklarının doldurulması sırasında, 200m uzaktaki bir tepeden toprak alınırken kabartmalı vazo parçaları bulunmuş, bu nedenle Haziran 1966'da dönemin Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi müdürü Raci Temizer başkanlığında bu tepede kazılar yapılmıştır. Bir geç dönem kilisesinin temel kalıntılarından sonra dağınık durumda Phryg (Frig →PHRYGİA) dönemi yapılarına rastlanmış; bunların altında da söz konusu vazonun bulunduğu Eski Hitit Dönemi (→HİTİT) yapıları araştırılmıştır. Bir tapınak olduğu düşünülen büyük yapıda vazonun hemen tüm parçaları bulunmuş, aynı odadaki altı büyük erzak küpünün birisinin içinden de çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) İnandık Bağış Tableti ele geçirilmiştir (→TABLET). Bu yapıda ortaya çıkarılan boğa biçimindeki libasyon (sıvı sunu) kaplarıyla gaga ağızlı testiler de dönemin az rastlanır yapıtlarındandır. ***R.Temizer***

**İNCEDAYI, Timur Kerim** (1942, İstanbul)
Türk ressam.
Yumuşak tonlarla gerçekleştirdiği siluetleri anımsatan lirik FİGÜRATİF resimleriyle tanınır.

1961'de kısa bir süre Milano Politekniği Mimarlık Fakültesi'nde öğrenim görmüş, sanat eğitimini 1962-66 arasında Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmıştır. İlk çalışmalarında tüketim toplumlarında insan-teknoloji ilişkilerini, özellikle de insanın yaşam mücadelesini ele almış; imgeleri, tüpsü biçimler, keskin dış çizgiler ve metalsi renklerle vermiştir. Daha sonraları insanın iç dünyasına yönelerek insan-kent ilişkisi içinde insanın çelişkili duygularını ve yalnızlığını işlemiştir. Sanatçı YENİ-KLASİKÇİLİK anlayışına bir geri dönüş olarak nitelediği bu resimlerinde daha çok kadın siluetlerine yer vermiştir. Eski İtalyan ustalarının çizim anlayışını yansıtan bir hacimlendirmeyle yaşadığı kentin kendine özgü ışık niteliklerinden yararlanan İncedayı 1970'lerin sonunda Bergamo kentinde onarılan eski bir binanın avlu duvarına, Roma'da bir konferans salonunun tavanına, İstanbul'da da (Şişli) bir evin duvarına resimler yapmış, ayrıca 1968'de New York Metropolitan Operası'nda Franco Zafirelli'nin sahnelediği *Cavalleria rusticana* ve *Palyaço* operaları için sahne ve kostüm tasarımları gerçekleştirmiştir. İncedayı, 1976'da İtalya'da 28.Premio Suzzara "Natura Tecnologia" Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*



İNCEDAYI, Timur Kerim, *Cartier 2*, 1994, tuval üzerine karışık malzeme, 110x80 cm.

İNCİ DİZİSİ = **BONCUK DİZİSİ**

İNGİLİZ YEREL HAREKETİ (*English Domestic Revival*) → **İNGİLTERE (Mimarlık); KRALİÇE ANNE ÜSLUBU; WEBB, Philip Speakman**

**İNGİLTERE**
İngiltere ilk olarak Keltler'ce bulunmuş ve MS 41'de Romalılar'ın gelişine değin Kelt egemenliğinde kalmıştır. Ülke, Norman yönetiminde yeniden düzenlenmezden önceki 600 yıl içinde iki büyük istila görmüştür. 450-500 arasında Angıllar, Saksonlar ve Jutlar tüm adayı, 8.yy'daysa İskandinav kavimleri, kuzey, orta ve doğu bölgelerini ele geçirmişlerdir. Tarihöncesi ve ROMA döneminde İngiltere'nin, Kıta Avrupası'nın Atlas Okyanusu kıyısındaki bölgeleriyle çok yakın kültürel ilişkileri olduğu anlaşılmaktadır. 6.yy'da Anglosaksonlar, Aziz Augustinus'un öncülüğünde Hıristiyanlık'ı kabul etmişlerdir. Din etkisi altında gelişen sanatları, 7.yy'ın sonlarında Avrupa'da önemli bir varlık haline gelmiştir. 1066'dan başlayarak, Normandiya'yla sanat ilişkilerinin güçlendiği, daha sonra RÖNESANS üslubunun Kıta Avrupası'nda geçerlilik kazanmasıyla da İtalyan sanatının (→İTALYA) bir oranda etkin olduğu izlenmektedir. Ancak, Reform hareketi, Katolik Rönesans anlayışının adada yaygınlaşmasını engellemiş, buna bağlı olarak BAROK üslup burada pek varlık gösterememiştir. İngiltere'de 17.yy'a değin, yöresel niteliğe sahip bir

sanat gelişmiştir. Özellikle İskoçya'nın kendine özgü kültürel bir yaşamı olduğu bilinmektedir. Birleşik bir krallığın kurulması ve Londra'nın güçlü bir merkez olarak ortaya çıkmasıyla bu "yerel kültür" niteliği, yerini zamanla daha türdeş bir kültür anlayışına bırakmıştır. Avrupa ülkelerinde sanat koruyuculuğunu, Kilise, yönetici ve esnaf kuruluşları üstlenirken, İngiltere'de, bölge soyluları, tüccarlar ve çoğu kez bireyler sanatın gelişimini desteklemiştir. 18.yy'dan sonra, resim dalında MANZARA ve PORTRE türlerinde atılım yapan ve özgün sonuçlara varan İngiliz sanatı, 19.yy'ın sonlarından başlayarak modern sanatın karmaşık gelişimine katılmış, uygulamalı sanatlar alanında ve Yeni-Gotik (→CANLANDIRMACILIK) akımla da mimarlıkta öncülük etmiştir. İngiltere'nin kültür alanındaki etkileri, özellikle Kuzey Amerika'da (→ABD) ve sömürgelerinde hissedilmektedir. İngiltere'nin kültürel ve sanatsal dönemleri üç büyük başlık altında incelenebilir: 1) Tarihöncesi ve Roma dönemi (MÖ 3500-MS 400), 2) Erken ortaçağ, Romanesk ve Gotik olarak ayrılabilen ortaçağ (500-1550), 3) Modern çağlar (16.-17.yy'lar, 18.-20.yy'lar).

***Mimarlık:***

Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) tarihlenen, *Carnac* (MÖ 3500-1700), *Stonehenge* (MÖ 1700-1500) gibi ölü kültüne bağlı DOLMEN ve MENHİR'ler, yörenin en eski sanat ürünlerini oluşturmaktadır. Ülkenin güneyinde bulunan bakır ve kalay madenleri, Tunç Çağı'nda Keltler tarafından, kolye, küpe, bilezik gibi üstün bir beğeni ve teknik örneği parçaların üretilmesine olanak sağlamıştır. Bu örnekler geometrik örgelerle bezenmiştir. Demir Çağı'nda MİNE işçiliğinin ortaya çıktığı görülmektedir. Keltler bu tekniği Avrupa'da ilk uygulayan kavimdir. MS 41'de Romalılar'ın gelişiyle Kelt sanatı İrlanda'ya çekilmiş ve gelişimini burada sürdürmüştür. Stilize insan figürleri görünümlü haçlar, metal eşya ve el yazmaları (→KİTAP BEZEME), bu dönemden günümüze kalan başlıca örneklerdir. İç içe girmiş geometrik ve karmaşık örgeleriyle el yazmaları Doğu özellikleri taşımaktadır. 8.yy sonlarına rastlayan *Kells Kitabı* (Trinity College Küt., Dublin) bunlar arasında en ünlü olanıdır. Roma döneminden, sur ve yolların dışında, İngiliz sanatı üzerinde etkili olabilecek nitelikte sanat yapıtı kalmamıştır.

Anglosaksonlar 6.yy'da Hıristiyanlık'ı kabul etmişler ve bu dönemden başlayarak Norman İstilası'na değin geçen süre içinde (500-1050) ROMANESK üsluba benzeyen ama kaba hatlar taşıyan bir mimarlık üslubu geliştirmişlerdir (→ANGLOSAKSON); dinsel mimarlık örnekleri, genellikle bir tek dar ve yüksek neften oluşur. Bazan kare bir giriş bölümünden geçilerek yapının içine girilir. Uzun taşların dikine ve yatay kullanılması, bu yapım yönteminin ahşaptan kaynaklandığını düşündürmektedir. *Earl's Barton, Bradford* ve *Deerhurst Kiliseleri*, dönemin başlıca örneklerini oluşturmaktadır. İngiltere'de 1050-1190 arasında NORMAN ÜSLUBU'nun geçerlilik kazandığı görülmektedir. Dönemin mimarlık karakteri Fransız Normandiya üslubunu (→FRANSA) anımsatmaktadır; daha doğrusu bu üslubun Sakson geleneğiyle karışmasından meydana gelmiştir. Daha Norman İstilası'ndan önce, 1066 dolaylarında İngiltere kralı Aziz Edward (hd.1042-66), *Westminster Kilisesi*'nin (b.Westminster Abbey) inşası için (baş.1079) Normandiya'dan Fransız ustalar getirtmiştir. 1000 yılının başlarına tarihlenen *Canterbury* ve *Saint-Albans Katedralleri* gibi yapılar Caen *Saint-Étienne Kilisesi*'nden gelen yapı ustalarınca gerçekleştirilmiştir. Avrupa'daki örnekler gibi (Bunlar Romanesk üslubun çeşitli yerel görünümleridir), Anglonorman kiliseler de geniş, yalın ve düz katlı planlara sahiptir. Dikdörtgen APSİS bölümleri ve dairesel planlı çan kuleleri vardır. Savunma niteliğinin açıkça görüldüğü şatolar, dönemin sivil mimarlık örneklerini oluşturmaktadır. *Durham Katedrali* (1093-1133), *Peterborough Katedrali* (1118-1200), *Londra Kulesi* (1078-90), Anglonorman özellikler taşıyan başlıca örneklerdir.

İngiltere'de GOTİK mimarlık üç dönemde incelenmektedir: 1) ERKEN İNGİLİZ GOTİĞİ (yks.1170-1250), 2) BEZEMELİ GOTİK (yks.1250-1350), 3) DÜŞEY ÜSLUP (yks.1350-1600). Erken İngiliz Gotiği, 11.yy'da *Durham Katedrali*'nde kaburgalı tonoz (→TONOZ) ve sivri kemerlerin (→KEMER) kullanılmasıyla başlamıştır. İngiliz ve Fransız Gotik üslupları ortak kökenlere dayanmakla ve aralarında alışveriş olmakla birlikte, her ikisi de kendine özgü gelişim göstermiştir. Erken İngiliz Gotiği'nde kaburgalı tonoz ve sivri kemerlerin yanı sıra silmeler ve bitkisel kaynaklı kabartma bezeme de yer almaktadır. İngiltere'de erken üslubun sayısız örneklerine rastlanmaktadır. Romanesk dönem etkilerini sürdüren bu yapılar, çoğunlukla çok büyük boyutlardadır. *Lincoln Katedrali* (koro yeri, orta nef, 1192; rahipler salonu, 1230-50), *York Katedrali*'nin TRANSEPT'i (1220), *Salisbury Katedrali*'nin batı ucu (1220-58), erken dönemin özelliklerini taşıyan başlıca örneklerdir. Bezemeli Gotik'te yapıların son derece hafiflediği, kabartma bezemenin aşırı zenginleştiği, bitki örgelerinin biçimlendirilişinde daha doğalcı bir tavrın benimsendiği gözlenmektedir. *Lincoln Katedrali* koro yerinin (1256-1320) karmaşık tonozlarında ve zengin bezemesinde ilk kez kendini gösteren bu anlayış bütün yüzyıl boyunca sürdürülmüştür. *Exeter Katedrali* (tonozlar, 1280; cephe, baş.1346), *Lichfield Katedrali* (tonozlar, bit.1361) ve *Ely Katedrali Meryem Ana Şapeli* (1321-49) dönemin başlıca örnekleridir. Düşey Üslup, İngiliz Gotiği'nin en karakteristik görünümünü sergiler. Düşey hatların egemenliği belirgindir. Yelpaze biçiminde açılan tonoz kaburgalarının arasının zengin bezemeli oluşu üslubun özelliğini oluşturmaktadır. Yelpaze biçimli tonoz ilk kez 1357'de *Gloucester Katedrali*'nin avlu çevresi dehlizlerinde kullanılmıştır. *Sherborne Manastır Kilisesi* (1475), *Westminster Abbey VII.Henri Şapeli* (tonozlar, 1503), Cambridge *King's College Şapeli* (tonozlar, 1508), Düşey Üslup özellikleri gösteren Geç Gotik yapılardır.

16.yy'ın ortalarına doğru Gotik, Alman (→ALMANYA), Flaman (→BELÇİKA) ve İtalyan etkilerinin birbirine karıştığı ve karmaşık sivri kemer biçimlerinin uygulandığı bir üsluba yerini bırakmıştır. Bu dönemde, toplumsal güvenliğin artması ve varlıklı çevrelerin gelişmesi gereksinmeleri değiştirmiş, buna bağlı olarak da mimarlık sanatı TUDOR DÖNEMİ üslubu olarak anılan yeni bir anlayışın etkisine girmiştir. Antik değerlerin sanatçılarca tutku halinde benimsendiği bu yıllarda, din savaşları KİLİSE yapımını sınırlandırmış, sivil yapılar savunma niteliklerini yitirerek dinlenme konutuna dönüşmüştür. Tuğla, çoğu kez taşla karışık olarak, dönemin en yaygın kullanılan malzemesidir. VIII. Henri yönetiminde Giovanni da Maiano (→MAIANO), Antonio Toro, Pietro Torrigiani (1472-1528) gibi İtalyan sanatçılar, özellikle heykel (mezar anıtı) alanında etkili olmuştur. *Hampton Sarayı* (1531-1606) bezemesi bu sanatçıların elinden çıkmadır. 1550'ye doğru Reform hareketinin başarıya ulaşmasıyla, İtalyanlar yerini Almanlar'a ve Flamanlar'a bırakmıştır. Tudor üslubunun karmaşıklığı, İnigo JONES'un çalışmalarıyla bir oranda giderilebilmiştir.

"İngiliz Palladio" diye anılan bu mimar İtalya'da bulunmuş, PALLADIO'nun klasik anlayışını İngiltere'de etkili kılmaya çalışmıştır. Ancak bu yeni atılımlara karşın tüm 17.yy boyunca Gotik üslup sürdürülmüş, Düşey Üslup anlayışında kiliseler ve yüksekokullar (*college*) yapılmıştır. *Wadham College, Saint-John's College, Oxford Christ Church* (1640-82) merdiveni, bu yüzyılın geçerli mimarlık anlayışını yansıtan örneklerdir. I.Jones'un ölümünden sonra, ülkede İtalyan Barok mimarlık anlayışını ilk benimseyenlerden biri WREN olmuştur. Kendisine verilen çeşitli görevler arasında, 1666 Londra yangınından sonra kentin rekonstrüksiyon projesi de yer almaktadır. Ancak bu proje gerçekleşememiştir. Londra *St.Paul Katedrali* (1675-1710) ve *Hampton Sarayı* ekleri (1690) Wren'in başlıca yapıtlarıdır. Bu dönemde anıtsal dinsel mimarlık yapılarından çok, kır evleri ve şatolar gibi sivil konut mimarlığı alanında ürün verilmiştir (→STUART DÖNEMİ üslubu).

18.yy'daysa Wren ve öğrencisi John Vanbrugh'un (1664-1726) geliştirdikleri teatral etki ve görkeme önem veren bir anlayışın yerleştiği izlenmektedir. Dönemin ünlü mimarlarından Nicholas Hawksmoor (1661-1736) İngiltere'nin kırlık bölgelerinde sayısız ŞATO gerçekleştirmiştir. Bu yapılar görkemli ama çoğu kez ağır bir görünüme sahiptir. Bazı örnekler I.Jones'in PALLADIO ÜSLUBU'yla yakınlık göstermektedir. ADAM kardeşlerin, Antik YUNAN mimarlığına öykünen Yeni-Klasik üslubu (→YENİ-KLASİKÇİLİK) 18.yy İngiltere'sinde yalnızca mimarlık alanıyla sınırlı kalmamış, yayımladıkları albüm ve desenler sayesinde ahşap ve alçı işçiliği, kuyumculuk gibi dalları da etkisi altına almış ve böylece resim, heykel, mimarlık ve bezeme sanatlarında bir üslup birliği ortaya çıkmıştır. Adam kardeşler büyük yapıların dekorasyonunda ün kazanmışlardır. Dönemin en önemli mimarlık başarısı bir ılıca kenti olan Bath'ın yeniden düzenlenmesidir. *S.Germaner*

***19. ve 20.yy:*** Adam kardeşlerin Yeni-Klasikçiliği, aslında yeni bir bahçe tasarımı anlayışına koşut giden kimlik arayışlarının sonuç noktasıdır. Mimarlıktaki bu kimlik arayışlarının zorlayıcı nedeniyse yüzyıl boyunca süren bilimsel gelişmeler ve bunların getirdiği Aydınlanma'nın var olan değer sistemleri üzerindeki değiştirici etkisidir. Aydınlanma'yla birlikte "insan usu" yeniden Antik Yunan'ı ve Rönesans'ı çağrıştırır bir değere kavuşmuş, doğa-us karşıtlığı döneme damgasını vurmuştur. İngiliz bahçe tasarımındaki (→PEYZAJ MİMARLIĞI) yeni anlayışın babası W.KENT de "doğadan daha doğal" olarak tasarladığı bahçelerinde KLASİK üsluplu yapılara yer vererek bahçenin doğal dünyasını gözlemleyen aydınlanmış insanı çağrıştırmakta, böylelikle de "doğal"a karşı "ussal" mimarlığı (→RASYONALİZM) gündeme getirmekteydi.

"Aydınlanma Çağı" olarak da adlandırılan 18.yy'ın ilk yarısında Yeni-Klasikçi mimarlık anlayışı İngiltere'de yaygın olarak benimsenmiş ve bu anlayışta pek çok bina inşa edilmiştir; ancak bir süre sonra ussallığın mimarlıkta da tıpkı toplumsal ve ahlaki değerlerde olduğu gibi çok katı bir mantıkçılığa ve kural koyuculuğa dönüştüğü farkedilince, bu aşırılığa varan gelişmeye tepki olarak 1760'larda ROMANTİZM gelişmeye başlamıştır. Romantizm'in İngiliz mimarlığı üzerindeki en belirgin etkilerinden biri, hiçbir zaman yok olmayan Gotik üslubu yeniden canlandırmasıdır. Canlanmanın etkisi öncelikle Horace Walpole'un (1717-97) Gotik üslubu sayfiye evlerinde yaygın olarak kullanmasıyla başlamıştır. Walpole'un Londra yakınlarında, *Strawberry Hill* adlı malikânesi ve CHAMBERS'ın Surrey'deki Kew Bahçeleri'nde (Kraliyet Botanik Bahçeleri) gerçekleştirdiği *Çin Pagodası* dönemin önemli Gotik ürünlerinden sayılabilir. Romantik akımın etkisi öbür üsluplar üzerinde de görülmüştür. Romantik Yeni-Klasikçilik'in en önemli temsilcisi SOANE'dır. John Soane, ünlü yapıtları *Dulwich College Resim Galerisi* (1811-14) ve Londra'da 13 Lincoln's Inn Fields'teki *Kendi Evi*'nde (b.Sir John Soane Müz.; 1812-13) Klasik mimarlığın pek çok tabusunu yıkmış, ancak Canlandırmacılık'a çok da yeni bir yaklaşım getirememiştir. Beklenen yenilik, Yeni-Gotikçi A.W.N.PUGIN'le gelmiştir. Pugin'e değin, eski üslupları canlandıran mimarlar hep cepheci kaygılar içindeydiler. "Eski üslupların öğelerini cepheci bir yaklaşımla biraraya getirmek" biçiminde tanımlanabilecek tavırları bugün EKLEKTİSİZM ya da TARİHSELCİLİK olarak adlandırılmaktadır. Romantik döneme egemen görünen bu tavra karşı Pugin'in "ussal yapıyı iyi mimarlığın temeli" sayan yaklaşımı 20.yy'ın işlevselci mimarlığının (→İŞLEVSELCİLİK) müjdecisi olmuştur. Pugin, yenilenmiş Katolik Kilisesi'ne geri dönüşe de örnek verilebilir. Ortaçağ mimarlarının dinibütün, dürüst kişiler olmalarıyla ürettikleri yapıtların başarısı arasında bir ilgi kuran Pugin, ussal anlayışın ve mimarlığın katılığına, soğukluğuna karşı neredeyse ortaçağ yaşantısına bir geri dönüş öneriyordu. Böylece Yeni-Gotik de Yeni-Klasik gibi ahlaksal bir temele oturtulmuştur. Artık ülkede, Reform hareketinden sonra hızla sayıları artan kilise yapımlarında Yeni-Gotik üslup yeğleniyor, ayrıca konut ve okul mimarisinde de Gotik sıkça kullanılıyordu. Yeni-Klasik'se daha çok kamu yapıları ve işyerleri için yeğleniyordu. Her ne kadar böylesi bir ayrımla iki üslup da kendi kullanım alanını bulmuş gibi gözükse bile yeniden canlandırılan bütün öbür akımları da kapsayan bir savaş bütün Romantik dönem boyunca sürmüştür.

İngiltere 1837'den yüzyıl sonuna değin süren dönemde Kraliçe Victoria tarafından yönetilmiştir. Romantik ruhun en uç özelliklerinin birarada görüldüğü, ikilemlerin, karmaşanın ve her bakımdan eklektikliğin egemen olduğu bu dönemin mimarlığı, belki de doğrudan bu karmaşık yapı sayesinde, günümüz modern mimarlığının baş hazırlayıcılarından olmuştur. Victoria dönemindeki ilk kapsamlı yapım etkinliği demiryollarının, demiryolu köprü ve istasyonlarının inşası olmuştur. Endüstri İngiltere'ye buharlı lokomotifle gelmiş ve ülkeyi dünyanın önderi durumuna getirmiştir. Artık ülkenin bütün ticaret ve üretim merkezleri birbirine demiryoluyla bağlanıyordu. Demiryolu, beraberinde yapım malzemesi olarak DEMİR'i, "makine estetiği" olarak adlandırılabilecek yepyeni bir dili ve ülkeyi baştan başa donatacak olan mühendisleri getirmiştir. Kentlerdeki tren istasyonlarıyla makine estetiği, başta Londra olmak üzere büyük kentlere de girmiş ve Romantizm'in büyük heyecanıyla karşılanmıştır. Demiryolunun "işlevselci" mimarlığı, Romantizm'in heyecanı ve var olan zevkin etkisiyle daha süslü, daha eklektik (seçmeci) bir görünüm almış ve bahçıvan uzmanı PAXTON'ın 1851'deki 1.Londra Dünya Sergisi için tamamı prefabrike demir ve cam elemanlardan tasarladığı *Kristal Saray*'la doruğuna ulaşmıştır. Bu yapı belki buhar makineleri sergilemeye çok uygundu; ancak içinde yeni teknolojinin yanı sıra yeniden canlandırılmış üsluplarda mobilyalar da sergileniyordu. Binası, içeriği ve aldığı tepkilerle 1851 sergisi tek başına bile dönemin karakterini açıkça yansıtmaktadır. Teknolojinin böylesine abartılarak yüceltildiği bir dönemde mimarlar, yeni gelişmeleri meslek dışı tasa-

rımcılara bırakarak, kendileri, zenginlere eski üsluplarda yapılar tasarlıyorlardı. Dönemin önemli mimarları arasında STREET, George G.SCOTT, Charles Robert Cockerell (1788-1863), Alfred Waterhouse (1830-1905), BUTTERFIELD, John Loughborough Pearson (1817-97), William Burges (1827-81) ve Edward Middleton Barry (1830-80) sayılabilir. Street'in Londra *Adalet Sarayı* (1866; 1870-81); Scott'un Londra'daki *Albert Anıtı* (1863-72) ve *Midland Oteli* (1864-68); Cockerell'in banka tasarımları; Waterhouse'un Manchester *Assize Courts* (1858-64); Butterfield'in kiliseleri ve Oxford'daki *Keble College* (1867-75); Pearson'un Cornwall'daki *Truro Katedrali* (1878-97); Burges'in *Lille Katedrali* (1855) ve İstanbul'daki *Memorial Church* tasarımlarıyla Barry'nin otelleri ve Londra'da Covent Garden'daki *Kraliyet Opera Binası* (1857) dönemin en önemli ürünleridir. Ayrıca mimarlık üzerine inceleme, araştırma ve yorumlarıyla bu yılların ünlü düşünürü, eleştirmen RUSKIN de dönemin zevkini belirleyen çok önemli bir ad olmuştur.

Bütün bu mimarlar yalnızca gelişen teknik olanaklara değil, dönemin sorunlarına da duyarsızdılar. Gerçekten de endüstri İngiltere'ye büyük bir refah getirmişti; ancak paylaşımda zenginler daha da zengin olmuş, refahı üretenlerse çok kötü koşullarda yaşamak zorunda bırakılmıştı. Sosyalist görüşleriyle W.MORRIS bu sorunun üzerine giden ilk önemli kişidir. Morris "halk tarafından halk için" üretilen sanatı savunmuş ve yaşamı boyunca kendi tasarım firmasını bu görüş doğrultusunda yönlendirmiştir. Ancak Morris de yeni teknikleri üretimde kullanmayı reddettiğinden ürünlerinin fiyatları halkın alım gücünün üstünde kalmış ve yapılan sanat "halk için" olamamıştır. Gene de Morris'in önderliğinde biçimlenen ARTS AND CRAFTS hareketi uzun süreli etkisiyle önemli bir çıkış olmuş, ayrıca alçakgönüllü ama rahat orta sınıf konutu üretimini hedef alan "İngiliz Yerel Hareketi" (*English Domestic Revival*) başlamıştır. Uyanışın iki önemli temsilcisi P.WEBB ve SHAW'dur. Webb, cepheci anlayıştan uzak, içten dışa doğru tasarladığı Morris'in Bexley Heath'teki (Kent) evi *Red House* (Kırmızı Ev; 1859) ve Surrey'de Dorking yakınındaki *Joldwynds* (1872-73), Yorkshire'da *Smeaton Manor* (1876-79), Sussex'te *Standen* (1891-94) sayfiye evleriyle, Shaw'sa Londra'nın batısında Bedford Parkı'ndaki dünyanın ilk "bahçe banliyö"süyle (*garden suburb;* 1876-80) ünlüdür. Burada gerçekleştirdiği konutlar "bahçe kent" evlerinin müjdeleyicileridir. Bedford Parkı'ndaki en dikkati çeken evse VOYSEY'indir. Beyaz kaba sıvalı duvarları, basit geometrileri ve fabrika üretimi olmalarıyla Voysey'in yapıları Modernist anlayışa çok yakındır. ASHBEE, heykelci George Frampton'la (1860-1928) Uygulamalı Sanatlar Merkez Okulu'nun kurucularından olan LETHABY, Edwin Landseer Lutyens (1869-1944) ve Edward Schroder Prior (1852-1932) "yerel hareket"e dolaylı da olsa katılmışlardır. "Yerel hareket"i ve Bedford Parkı'ndaki ilk "bahçe banliyö"yü izleyen en önemli gelişme sosyal reformcu HOWARD tarafından 1898'de yayımlanmış olan "bahçe kent" şemasıdır. Howard, 1898 ve 1899'da art arda çıkan iki kitabında irdelediği KENT sorununa getirdiği bu çözüm önerisinde, endüstrinin gelmesiyle birden çok büyüyen, kirlenen, kalabalıklaşan eski kentleri terkedip fabrikaları, işyerleri, bahçeleri ve parklarıyla insan ölçeğinde tasarlanmış yeni yerleşmelere gitmeyi öngörüyordu. Howard'ın şeması doğrultusunda 1904'te Kraliçe Victoria'nın ölümünü izleyen VII.Edward döneminde, Hertfordshire'da Letchworth bahçe kentinin yapımına başlanmıştır. Barry Parker (1867-1947) ve UNWIN tarafından tasarlanıp, yapımına 1905'te başlanan Hampstead bahçe banliyösü de benzer bir yaklaşımın ürünüdür. Her ne kadar bahçe kent şeması ölçeğinde olmasa da daha 1817'de düşünür Robert Owen'in (1771-1858) fabrika ve konutlarıyla planladığı modern yerleşme (→ÜTOPYACI MİMARLIK); sonraları Titus Salt'ın Leeds yakınlarındaki *Saltaire* (1853), Lever kardeşlerin *Port Sunlight* (1888) yerleşmeleri ve işadamı George Cadbury'nin Bournville'de kurduğu tesisler (1895) bahçe kent şemasına giden önemli adımlardır. Bahçe kent şeması üretildiğinde, sorunlarına çözüm bekleyen birçok büyük kent bulunduğundan şema endüstrileşme sorununda pek de kesin çözüm getirememiş ama, 19.yy İngiltere'sinin dünya potasına kattığı gelişmeler arasına girmiştir.

19.yy boyunca İngiltere, uyguladığı bilinçli ve milliyetçi politikasıyla dış etkilere oldukça kapalı kalmış; ancak yaptığı her türlü atılım Kıta Avrupası'nı ve Amerika'yı etkilemiştir. İngiltere'nin dış etkilere kapalılığına bir istisna ART NOUVEAU olarak adlandırılan akımdır. MACKMURDO önderliğinde gelişen Art Nouveau aslında tamamen tarihselciliğe karşı bir gelişmeydi; genel hatlarıyla o dönemde Avrupa'nın keşfettiği Japon sanatının (→JAPONYA) iki boyutluluğu, doğrusallığı, asimetrikliği, Yeni-Rokoko'nun süslemeciliği, eğrileri ve Kelt sanatının hareketli çizgi anlayışının da etkileriyle doğal biçimlere benzeyen eğrisel düzenlere, dinamizme ve sürekli harekete ağırlık veren bir akımdı. Ancak özellikle Mackmurdo'nun Yüzyıl Loncası (*Century Guild*) adlı grubun binası (1885) ve *Liverpool Sergi Pavyonu* (1886) tasarımları bu genel anlayışın çok dışında, ussal formlarıyla işlevselciliği müjdeleyen önemli tasarımlardır. 1890'larda kuzeyde, İngiltere'dekilere olduğu kadar Avrupa'daki gelişmelere de bütünüyle açık, İskoçya'daysa MACKINTOSH tarafından Art Nouveau'nun bambaşka, özgün bir yorumu yapılmıştır. Kendisi de Glasgow Sanat Okulu mezunu olan Mackintosh'un verimli yılları 1896'da bu okul için açılan yeni bir yapı tasarımı yarışmasını kazanmasıyla başlamıştı. Önerdiği tasarım işlevselci anlayışı, zenginliği, sürpriz unsurunun bolca kullanılışıyla yepyeniydi. 1900-11 arasındaki ev, çay salonu, iç dekorasyon ve okul tasarımları da benzer özellikler taşır. Kullandığı narin, sivri düşey elemanlar, düzgün, bölüntüsüz yüzeyler İngiliz Art Nouveausu'ndan çok uzak, Almanya ve Avusturya'ya yakındır. Aynı yıllarda da Londra'da maddeciliğin doruğa tırmandığı VII.Edward döneminin anıtsal ve katı Yeni-Klasikçiliği hüküm sürüyordu. R.F.Atkinson'ın (1883-1952) Oxford Caddesi'ndeki *Selfridge Mağazası* tasarımı (1908) bu anlayışa iyi bir örnektir. Edward döneminin, kralın 1910'da ölmesine karşın, I.Dünya Savaşı'na değin sürdüğü kabul edilmektedir.

I.Dünya Savaşı bütün dünyada olduğu gibi İngiltere'de de ekonomik, siyasal ve toplumsal dengeleri altüst etmiştir. Savaşı izleyen dönemde ülkede mimarlık alanında bir durgunluk gözlenir. İşsizlik ve düşük ücretlerin egemen olduğu bu dönemin mimarlıktaki koşutu, mimarlarca değil hesaplı yapıcılar tarafından gerçekleştirilen banliyö sıra evleridir. Bu durgun dönem, 1930'larda Naziler'den kaçan Alman BAUHAUS temsilcilerinin ABD'ye yerleşmeden önce İngiltere'de geçirdikleri yıllarda son bulmuştur. Bauhaus Okulu'nun önderliğinde gelişen ULUSLARARASI ÜSLUP'un İngiltere'deki ilk ürünü BEHRENS'in 1926'da Northampton'da tasarladığı *Basset-Lowke Evi*'ydi. Bunu gene Bauhaus'tan GROPIUS, MENDELSOHN ve BREUER'nin az sa-

yıdaki tasarımları ve aynı anlayışın İngiliz temsilcisi M.FRY'ın yapıları izlemiştir. İngiltere'ye bu sıralarda gelen bir başka mimar da Sovyet Berthold Lubetkin'dir (1910-?). Lubetkin, 1932'de kurduğu Tecton Firması'yla İngiltere'de MODERN MİMARLIK'ın gelişmesinde çok etkili olmuştur. Londra, Highgate'teki apartman blokları *Highpoint 1* (1935) ve *Highpoint 2*'nin (1938) yanı sıra *Finsbury Sağlık Merkezi*'yle (1935-38) ifadesini bulan mimari dilin etkileri 1950'lerin en önemli tasarımı olarak kabul edilen ve Leslie Martin (1908-?), Robert Matthew (1906-?) ve Peter Moro'nun da (d.1911) içinde bulunduğu bir grup tarafından tasarlanan *Royal Festival Hall*'a (1951) kadar izlenebilir. William Crabtree'nin (1905-?) Chelsea'de Sloane Meydanı'ndaki *Peter Jones Dükkânı* da (1936-39) Modernist İngiliz mimarlığının önemli örneklerindendir.

Modernizm'le birlikte İngiltere'de, gelişen bilimlerin ürünleri olan ÇELİK ve BETONARME iskelet sistemi de daha yaygınlaşmış; ancak bu anlamdaki gerçek atılıma, II.Dünya Savaşı sonrasındaki para, malzeme ve nitelikli işgücü eksikliğine karşın bir an önce çözüm bekleyen yeniden yapım sorunu neden olmuştur. Özellikle konut ve okul alanlarında belirginleşen açığın kısa sürede kapatılabilmesi için standartlaşma ve PREFABRİKASYON'a ağırlık verilmiştir. Buna en çarpıcı örnek, 1944 Eğitim Yasası'ndan sonra, 1957'de oluşturulan CLASP'ın (*Consortium of Local Authorities Special Programme*) tasarladığı, izgara prefabrike modüllerden üretilen okul sistemidir. Oldukça düşük bir maliyetle ve az işgücüyle çabucak birleştirilen bu sistem, farklı büyüklüklerde okulların tasarımına da olanak veriyordu. Eğitim Yasası'yla 1946 Yeni Kentler Yasası mimarlık uygulamalarının küçük özel firmaların elinden çıkıp daha büyük kamu birimlerinde toplanmasını ve ilk 10 yıl içinde toplam 2500 okulla 10 yeni kent tasarımının gerçekleşmesini sağlamıştır. Bu yapıların, Yeni-George ya da 1950'lerin "Resimsel Estetik" yaklaşımıyla biçimlenen dış görünüşleri çok sıradandı. Bu sıradanlığa bir de Yeni-Hümanizm adı verilmesi çok tepki çekmiş; 1951 Britanya Şenliği bu yaklaşımın sergilendiği uluslararası bir platforma dönüşmüş; bunu izleyen tepkiler de hemen şenlikten sonra belirginleşmiştir. Peter ve Alison SMITHSON'ın başını çektiği Yeni-Brütalizm (→BRÜTALİZM) bu tepkilerin belki de en güçlüsüydü. Smithsonlar'ın ilk binası olan *Hunstanton Ortaokulu* (1949-54, Norfolk), Palladio ve MIES VAN DER ROHE'nin izlerini taşıyan, ancak malzemelerin doğada bulunduğu kaba biçimleriyle kullanılmasıyla her türlü tarihsel bağı aşan, özgün bir tasarımdı. Bu mimarların cepheci tasalardan uzak tavırları, "toptan üretim toplumu"nun sorunlarını doğrudan günlük yaşamın gerçekliğinden çıkarılmış ipuçlarının yardımıyla çözmeye yönelikti. İkili 1952'de Golden Lane TOPLU KONUT yarışmasına önerdikleri proje, CIAM ve İngiltere'deki devamı olan MARS'ın (→CIAM; MARS) kentleri konut, ticaret, endüstri, kamu kullanımı ve açık alan bölgelerinin bütünü olarak düşünme yaklaşımı yerine, kentlilerin "belli bir yerde yaşayan belli birileri" olmaları gerekliliğinden yola çıkmış ve "kentsel kimlik", "kentsel mekân", "çeşitlilik", "karmaşıklık" gibi kavramları mimari tasarımla somutlamaya çalışmıştır. İlk tohumları böylelikle atılan bu yeni yaklaşım olgunlaşarak, 1963'te TEAM 10'un kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Smithsonlar'ın bu ara dönemde Londra'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde açılan "Yaşam ve Sanatın Koşutluğu" (1953) sergisi ve BAĞIMSIZLAR GRUBU'nun "Bu Yarındır" (1956) sergisine katkılarıyla Berlin-Hauptstadt şeması (1958) önemli adımlardır. Berlin şeması CIAM'ın da benimsediği çok baskın bir başka kavramın da tasarıma aktarılmasına örnektir. Daha 1945'te Karl Popper'ın (1902-?) *The Open Society and Its Enemies*'le (1945; Açık Toplum ve Düşmanları) gündeme getirdiği "açıklık", "değişebilirlik", "hareketlilik" ve "büyüyebilirlik" kavramları, 1950-60'larda mimarlık ve kentsel tasarımın temellerini oluşturmuştur. İngiltere'de Smithsonlar "açık estetik", Oscar Hansen "açık mimarlık" ve ALEXANDER "açık toplum"un savunuculuğunu yapmışlardır. Açık biçim, açık ve değişen toplum içindi. Büyümelerin var olanın işlerliğini bozmayacak biçimde olabilmesi için kentlerde bir yol sistemi, binalardaysa bir ana taşıyıcı sistem çıkış noktası olarak alınıyor, tasarım buna göre yapılıyordu. Smithsonlar'ın önerisi, bu genel yaklaşıma koşut olarak, farklı ulaşım sistemlerinin bütünleştirildiği bir ulaşım ağıyla hızlı ve kesintisiz ulaşımı sağlayıp, dağınık bir yerleşmeye gitmekti. Söz konusu dönemde gelişen Yeni-Brütalizm'in bir başka amacı da gelişen bilimin görüntülerini oluşturmaktı. Bu bağlamda bilime ağırlık verenler, "mimari telgraf" (*architectural telegram*) anlamına kullandıkları *Archigram* adlı yayını çıkaran gruptu. Başını John Outram, Regent Street Politeknik Okulu öğrencileri ve COOK'un çektiği ARCHIGRAM grubunun ilk yayını, yaya trafiği akışı ve hareket üzerine hazırlanmış *Archigram 1*'dir (1961). Archigram'dan BANHAM'ın geliştirdiği, mimarlığın tüketilebilirliği, pazar ekonomisinin tasarımcılık üzerindeki baskısı gibi saptamaları çıkış noktası olarak alan yaklaşım bugün "popüler tavır" olarak anılmaktadır. Gelişmiş teknolojiyi ve bunun getirdiği esnekliği, değişebilirliği sorunlara çözüm olarak öneren bu tavır, teknolojinin bir başına ayakta durabilirliğiyle birlikte teknolojiyi içinde barındıracak bir "mekân"a duyulan gereksinmeyi ortadan kaldırmıştır. Bunun sonucunda, Bahnam'ın teknolojiyle donatılmış olarak doğaya geri dönüşü öneren *Un-House*, Melvin Webber'in (d.1920) haberleşme sistemlerinin gelişmesiyle mekâna bağımlı olmaktan kurtulup uzaya yayılmış yerleşmeler öneren *Non-City*, PRICE'ın binayı hizmetlere dönüştüren *Non-Building* ve Archigram'ın kentleri dolaşım ağları ve hizmetlerden oluşan, mekândan bağımsız sistemler haline getiren *Non-Architecture* yaklaşımları gelişmiştir. "Mekânsızlık" kavramıyla özetlenebilecek bu yaklaşımlar, Smithsonlar'ın "kentsel kimlik" kavramı üzerine biçimlenmiş tavırlarının tam tersiydi. Bu iki anlayışın birarada, iletişim içinde varlıklarını sürdürebilmelerinden yola çıkarak, İngiltere'nin 19.yy'da sahip olduğu çokseslliği 20.yy'da da sürdürmekte olduğu söylenebilir. Yeni-Brütalizm gibi II.Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki yapım anlayışına tepki olarak ortaya çıkan ve önceleri Rudolf Wittkower (1901-71), sonradan da Colin Rowe tarafından yönlendirilmiş olan Yeni-Palladioculuk, ayrıca Yeni-Akademicilik, Akademik Usçuluk ve Akademik Platonculuk'la 1960'ların ortalarında Christopher Alexander, MALDONADO, L.B.ARCHER gibi tasarımcıların önderliğinde gelişen ve "mantıkçı", "parametrik", "sistematik" ya da SİBERNETİK olarak adlandırılan, netlik, kesinlik ve kusursuzluk amaçlayan usçu yaklaşım, bu çoksesliliğin başka göstergeleridir.

LE CORBUSIER'nin 1950'lerde pek çok mimarın tasarıma yaklaşımında ve pek çok binada belirginleşen etkisi, Yeni-Palladiocular'da da Palladio'nun VİLLA'larıyla Le Corbusier'ninkiler arasında bir koşutluk kurulmasıyla belirir. "Toptan üretimin sonsuz tekrarlanabilirlik, belirsizlik ve değişebilirli-

ğe yol açtığı" genel kabulünden yola çıkan Akademik Platoncular'ın, taşıyıcı elemanların önceden belirlenmiş bir geometriye göre değil, doğrudan yüklemeye göre dağıtıldığı mimarlık anlayışının en bilinen örneği Londra'daki *Northwick Park Hastanesi*'dir (1961-70). Gerek bu yapıda, gerek Leslie Martin, Colin St.John Wilson (d.1922) ve Patrick Hodgkinson'ın *Caius College*'daki misafirhanesinde (1962), hatta Smithsonlar'ın St.James Sokağı'ndaki ünlü *Economist Binası*'nda da (1963-68) Le Corbusier'nin yadsınamaz izleri görülür. Savaş sonrasının ekonomik, toplumsal ve bilimsel değişimlerini şöyle ya da böyle veri olarak alan bütün bu yaklaşımların yanı sıra 1960'larda Yeni-Canlandırmacılık da sürdürülmüş; Yeni-Art Nouveau, Yeni-Gaudí, Yeni-De Stijl, Yeni-Alman Dışavurumculuğu, Yeni-Perret üsluplarında tasarımlar günümüze değin farklı mimarlar tarafından örneklenmiştir. Öte yandan, Modernizm'in evrenselliği hedefleyen tekdüzeliğinin hiçbir zaman Almanya'daki gibi baskınlaşmadığı İngiltere'de, tam tersi bir yaklaşımla gelişen, yöresel kimliklerin ve farklılıkların zenginliğini yakalamaya yönelik BÖLGESELCİLİK de, Modernizm'in, başka öğretileri savunan tasarımcılarca bile benimsenen pek çok ilkesini dahi reddeden bir yaklaşımdır.

1960'ların sonunda Modernizm'e tepki olarak başlayıp günümüzün popüler mimarlığını oluşturan POST-MODERNİZM ve GEÇ MODERNİZM de gelişmelerinde İngiltere'ye çok şey borçludurlar. Bu iki yaklaşım da, temelde, Modernistler'in çıkış noktası olan gerçekleri ve amaçları benimser; ancak yöntemler ve sonuçlarda Modernizm'den ayrılır. İlk tepkiler, kent temelli bir biçimlenmeye yönelik olarak, İçyapısalcılık'la (*Contexturalism*) ve mecaz (metafor), tarihsel imge ve yaratıcılığa dayanan daha zengin bir dille başlamıştır. Colin Rowe'un, 1979'da yayımlanan *College City* (Yükseokul Kenti) adlı kitabında topladığı eleştirileri, İçyapısalcılık'ın temellerini yansıtır. "Geçmişin Varlığı" başlıklı 1980 Venedik Bienali'yse, Tarihselcilik olarak adlandırılan ikinci bir tavrı dünyaya tanıtmıştır. ERSKINE'in tasarımlarıyla örneklenen ve başta tuğla olmak üzere daha eski teknolojileri yeniden özümsemeye yönelen İngiliz Yeni-Bölgesel hareketi de bu ikinci yaklaşıma dahil edilebilir. Yaratıcılığı ve mimari anlamda denetimi elinde tutarak toplumun zevklerine uygun tasarımı öngören Post-Modernizm, üst üste bindirilmiş tarzlar ve geleneklerle yaratılmış yüzey ve uzay oyunlarıyla oldukça biçimci bir yaklaşım gibi görülürken, toplumsal ideoloji olarak pragmatikliği ve teknokratikliği temel alan FOSTER'ın Essex yakınlarında Stansted'de, Londra'nın üçüncü havaalanı olacak terminal binası (1987), ROGERS'ın Londra'da Lime Sokağı'ndaki *Lloyd's Binası*'yla (1987-86) örneklenen Geç-Modernizm ise Modern Mimarlık'ın daha abartılmış, belki de çarpıtılmış bir şekli olarak nitelenebilir. Aslında, hepsi birarada görülen bütün bu yaklaşımlar için çok kesin tanımlar, ayrımlar ve izleyiciler belirlemek bugün için pek mümkün görünmemektedir. Günümüz İngiltere'sinin hâlâ 19.yy'daki çok sesliliğini, hatta karmaşıklığını koruduğu ve bu karmaşıklığın her an yeni değişmelere ve gelişmelere gebe olduğu söylenebilir. Bu kaba çerçeve içinde İngiliz mimarları kendi ülkelerinde ve yurt dışında birbirlerinden çok farklı yaklaşımlarla yapılar tasarlamayı ve kentsel ölçekli düzenlemeler yapmayı sürdürmektedir. Daha çok Post-Modernist Klasikçilik'i yeğliyor gözüken Colin Rowe; Brütalizm, Le Corbusier ve büyüdüğü Liverpool kentinin etkisinde gelişmiş olan STIRLING, bugün adından en çok söz ettiren İngiliz mimarlarındandır. Norman Foster, Richard Rogers, Denys Lasdun, Colin St.John Wilson, Alan Stanton, Peter Cook, GOWAN, Bob Allies, Nicholas Grimshaw, Richard MacCormac, Nigel Coates, Martin Richardson, Nicholas Lacey, Peter Aldington, Edward Cullinan, Michael Hopkins, Roderick Gradidge, FARRELL, Colin Stansfield Smith, ARUP, Alan Colquhoun da günümüz İngiliz mimarlığının ilk akla gelen adlarındandır.

0873, 0907, 1214, 1221, 1274, 1398, 1439, 1824, 2672, 2693, 3210, 3248, 3552.

*Z.Aktüre*

***Resim:***

Ortaçağ, Anglosakson ve Anglonorman dönemlerin minyatürlü el yazmaları ve duvar resimleri, İngiltere sanatının bu alandaki ilk örnekleri sayılmaktadır. Bu dönemde ulusal bir sanattan söz etme olanağı henüz yoktur, çağın minyatür ustaları sınır tanımazlar. Grafik ve bezemesel bir üslupta anlatılan bu dinsel konulu resimler, BİZANS geleneğini sürdürür. *Kells Kitabı* (650, Trinity College Küt., Dublin) ve *Lindisfarne İncilleri* (698, British Museum, Londra) gibi en eski minyatür örnekleri Kelt ve Bizans etkilerini birlikte taşır. Birbirine dolanmış, bir tür örgü bezemenin tüm yüzeyi kapladığı bu minyatürlerde, sarmal örgeler arasında çok stilize insan figürleri de yer almaktadır. Bu dönemde, İngiltere'de MANASTIR'lar, resim, minyatür, vitray ve heykel sanatlarının gelişmesine olanak sağlayan ilk merkezler olmuştur. 11. ve 12.yy'larda (Anglonorman üslupta) minyatür sanatı parlak renklerin kullanımı ve burgaçlı bir desen anlayışıyla belirginleşir. Bu alanda başlıca merkezler Winchester'in yanı sıra, Glastonbury (Somer) gibi büyük Benedikten manastır kiliseleridir. Ortaçağ İngiltere'sinde kilise duvarlarının resimlerle kaplı olduğu bilinmektedir. Ancak bunların büyük çoğunluğu Püritenler tarafından yıkılmış ya da zamanla bakımsızlıktan yok olmuştur. Sınırlı bir bölümüyse, sadık kopyalarıyla günümüze ulaşmıştır. 12. ve 13.yy'ların duvar resimleri, dönemin Kıta Avrupası'ndaki örneklerle yakın benzerlik gösterir ve kaligrafik el yazması üslubundan kaynaklanır. Belirli bir kurala göre gerçekleştirilen örnekler arasında *Canterbury Katedrali* (erken 12.yy) ile *Winchester Katedrali Kutsal Mezar Şapeli*'nde (yklş.1225) bulunanlar zarif çizgisel nitelikleriyle en ilginç olanlardır. Bu resimlerde dinsel ve alegorik konular işlenmiştir. Duvar resimlerinin özgün olmamalarına karşın, el yazmaları ülkede bir minyatür okulunun doğmasına neden olmuştur. Gotik dönem minyatürleri, büyük bir bezeme zenginliği ve belirgin bir ifadecilik eğilimiyle öteki ülkelerin minyatürlerinden ayrılır. 14.yy başında, Fransız okulunun da etkisiyle, İngiliz minyatür ustaları (özellikle ülkenin doğu kesiminde) gerçekçi bir anlayış geliştirmişlerdir. *Trinity College* (1220), *Robert de Lindeseye* (1220) ve *Kraliçe Mary* (1310) *Mezmurlar Kitapları* gibi örnekler bunlar arasında en ünlü olanlardır ve Kuzey Avrupa'da egemen olan Anglo-Fransız okula büyük katkıda bulunmuşlardır. Yine 12. ve 13.yy'larda İngiliz VİTRAY işçiliği Fransız üslubuna yakınlık gösterir. *St.-Denis* etkisi *Canterbury* (1190) ve *York* (1175) *Katedralleri*'nin camlarında belirgindir. 14.yy'da yaldızlı sarı camlar (*jaune d'argent*) yaygın kullanılmıştır ve ülkeye özgüdür. Anglosakson ve Anglonorman dönemlerin heykel sanatı örnekleri arasında, Kelt ve Bizans etkili, stilize insan figürlerini simgeleyen haçlar yer almaktadır. 12'yy.dan başlayarak kabartma etkisi aranır. *Chichester Katedrali*'nin alçak kabartmaları ve *Lincoln Katedrali*'nin frizleri bu dönemin ürünleridir. Gotik çağda heykel sanatı, mimarlığa paralel bir gelişim izler. Giderek bezenmiş

alanlar genişler, örgeler karmaşık bir görünüm kazanır. Genellikle, dönemin Fransız heykelinin etkisi duyulur. Katedrallerin girişleri ve alınlıklar yüksek kabartma ve heykellerle kaplıdır. Heykeller, cephede yoğunlaşmıştır ve üst üste dizilmiş sıralar halinde kemerlerin içinde yer alır. İç mekânlarda ahşap heykel gelenek halindedir. İster heykel, ister kilise eşyası (→LİTURJİ) olsun, ahşap işçiliği yörelere göre farklılıklar gösterir. Ortaçağda mezar heykelleri de gelişmiş bir daldır. Ahşap, taş ve tunç kullanılır. Westminster'de William Torel'in (13.yy) yapıtı, III.Henri ve Eléonore de Castille'in uzanmış mezar heykelleri (1291) tanımlayıcı bir örnektir.

14. ve 15.yy'lar İngiliz resim sanatının (minyatür ve duvar resimleri) en verimli dönemlerini oluşturur. Kilisenin yanı sıra soyluların ve varlıklı burjuva kesiminin de sanat koruyuculuğu yaptığı anlaşılmaktadır. Bu kişiler, konutlarının, şato ve saraylarının duvarlarını çoğu kez mitoloji ya da çağdaş şiirlerden esinlenmiş, din dışı konularla resimletmişlerdir. Doğalcı araştırmalar, manzaranın bu resimlerde önem kazanmasına, katı formüllerin bir yana bırakılarak, din dışı bir resim anlayışının gelişmesine rol açmıştır. 15.yy'da portre dalında da aşama yapıldığı, gözleme dayalı bir gerçekçiliğin önem kazandığı izlenmektedir. Bu portreler arasında V. Henry'ye (1413-22) ve VI.Henry'ye (1422-61) ait olanlar örnek verilebilir. Yüzyılın ikinci yarısında yaşanan Güller Savaşları (1455-85), toplumsal ve siyasal kargaşalıklar, ülkede sanatsal gelişimin bir süre için durmasına neden olmuş, ancak Tudor döneminde barış sağlanabilmiştir. Genç H.HOLBEIN, Jean Gossaert (Mabuse; 1470-1532) ve Floransalı heykelci Pietro Torrigiani (1472-1528) gibi yabancı sanatçılar, bu dönemde İngiliz sanatında etkili olmuşlardır. Tüm 15.yy boyunca portre yapımı gerek İngiliz, gerek yabancı ustalar tarafından sürdürülmüştür. III.Richard ve VII.Henry'nin Londra Ulusal Galeri'deki portreleri örnek oluşturmaktadır. William Baker'in, 1480-88'lerde *Eton College Şapeli*'nde gerçekleştirdiği *Meryem Ana'nın Mucizeleri* konulu duvar resimleri, Flaman sanatının etkisini gösteren ve dinsel konulu resimler arasında en ilginç olandır. İngiliz duvar resmi VIII.Henry döneminde, yerini tabloya bırakarak önemini yitirmiştir. Flaman etkisi altında gelişen 15.yy İngiliz heykeli belli bir kuruluktan kurtulamamıştır. Nişler içinde yan yana sıralanmış heykeller, KATEDRAL girişlerinde, İÜBE'lerde ve ALTAR'larda yer almaya devam etmiştir. *Richard Beauchamp* (1439, Warwirch) ve *Thomas Hardy* (1424, York) *Mezarları*'nda görüldüğü gibi, dondurulmuşcasına gerçekçi bir mezar heykeli anlayışı gelişimini sürdürmüştür. *IV.Henry Mezar Şapeli* (1443, Canterbury) gibi, bir şapel oluşturan mezarlar da bu dönemde yaygınlaşmıştır. ELIZABETH DÖNEMİ'nde, İtalyan sanatçılara Alman ve Felemenkliler de (→HOLLANDA) katılarak Kuzey (Alman) anlayışı doğrultusunda katı bir KLASİKÇİLİK geliştirmişlerdir.

Kiliselerde yer alan ahşap yontu eşya 15. ve 16.yy'da gelişmiş bir el becerisini sergiler. *Windsor* (1477-83), *Ripon* (1500), *Manchester* (1508) ve *Westminster VII.Henry Şapeli* (1509) bu örnekler arasında olup Felemenk ya da Flaman etkilidir. Bu çağda, ALBATR (kaymaktaşı) heykel üretimi önemli boyutlara ulaşmıştır. Özellikle altar panoları ve yüksek ya da alçak kabartma mezar kapakları yapımında kullanılan bu malzeme (Altın yaldızlı ya da çok renkli olarak kullanılır) seri üretim ve sınırlı biçimleriyle, İngiltere'de olduğu kadar yabancı pazarlarda da alıcı bulmuştur.

17.yy'da, Protestanlık yanlısı parlamentonun Katolik Stuartlar yönetimiyle çelişen görüşleri, 1642 İç Savaşı'nda Püritenler'in başarısıyla sonuçlanmış, asker diktatör Olivier Cromwell yönetimi ele geçirmiştir. Bu dönemde ilk yapılan işlerden biri resim, heykel ve el yazmalarının batıl işler gerekçesiyle tahrip edilmesi olmuştur. Elizabeth dönemi sanat anlayışına geri dönülmüş, sanat ortamının yeniden canlanması için monarşinin restorasyonunu beklemek gerekmiştir (1660). Fransa ve Felemenk'e yönelen saray çevreleri eklektisizmi desteklemişler ve resim sanatı kozmopolit bir görünüm kazanmıştır. Cornelis Jansen (1593-1644) ve Daniel Mytens'i (ykş.1590-1648'den önce), A. van DYCK izlemiştir. Van Dyck'ın, özellikle portre alanında İngiliz resmi üzerinde çok önemli etkisi olmuştur. Van Dyck'ın yanı sıra I.Charles döneminde (1600-49) ülkede çalışmış olan bir başka ünlü sanatçı da RUBENS'tir. Rubens, *Whiteball Sarayı*'nın ziyafet salonunun tavanını resimlemiştir. Ancak bu salon çok sayıda onarım geçirdiğinden tanınmayacak kadar değişmiştir. Edouard Bower, George Jameson (1587-1644), Henry Stone ve William Dobson (1610-67), Van Dyck ve Rubens anlayışında yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Minyatür geleneği Samuel Cooper (1607-72) tarafından sürdürülmüştür. Bu sanatçının da minyatürlerinde portreye önem verdiği izlenmektedir. Van Dyck'ın ölümünden sonra İngiliz resmine Peter Lely'nin (1618-80) egemen olduğu görülür. Lely, II.Charles'ın saray çevresindeki aristokratların portreleriyle ün yapmış; öğrencilerinden John Greenhill (1640-76) ve Marie Beale (1632-97) onun yolunu izlemişlerdir. Alman asıllı Godfrey Kneller (1646-1723) büyük ün kazanmış bir başka yabancı sanatçıdır. 17.yy İngiliz heykel sanatı da resmin ve mimarlığın benzeri bir karmaşa içinde bulunmaktadır. İtalyan etkileri özümlenememiş ve Gotik üslupla birlikte kullanılmıştır. Caius Gabriel Cibber (1630-1700), ahşap yontucu Grinling Gibbons (1648-1720) ve Nicolas Stone (1586-1647) dönemin başlıca heykelcileridir. 17.yy'da yabancı sanatçılara gösterilen ilgi, ulusal sanatın gelişmesini büyük ölçüde engellemişse de ülkede koleksiyonların oluşmasına yol açmıştır (→KOLEKSİYONCULUK).

18.yy'da iç barışın sağlanması, gelir düzeyinin artışı, lükse düşkünlük, kent yaşamında ortaya çıkan yenilikler, özellikle yüzyılın ikinci yarısında İngiliz resminin atılımlar yapmasına neden olmuştur. Kentsel ve kırsal bölgelerdeki özel konutlarında ince bir yaşamın tadını sürdüren İngiliz soyluları, sanatçılara, aile portreleri, konutlarını yansıtan manzaralar, at ve köpek sürülerinin resimlerini ısmarlamışlardır. Grup portrelerinin de yer aldığı bu resimler ilk İngiliz romantik manzaralarının öncüleridir. Roma kırlarının örnek alındığı, antik etkili bu manzaraların betimlenmesinde Fransız ressam CLAUDE LORRAIN'in yapıtlarının etkisi açıkça görülmektedir. 18.yy Avrupa'sında yaygın olan "doğa hayranlığı"yla açıklanabilecek bu dönemde manzaraya romantik duygularla yaklaşılmıştır. REYNOLDS, GAINSBOROUGH ve HOGARTH 18.yy İngiliz resminin yaratıcıları sayılmaktadır. Hogarth ülkenin resim geleneğinde yabancı etkisine son veren ve özgün bir okulun yolunu açan bir ustadır. Portreleri ve iç mekân resimlerinin yanı sıra eleştirel bir yaklaşımla töresel ve toplumsal konuları işlemiş; yağlıboya ve oymabaskı (gravür) tekniklerinde yapıtlar ortaya koymuştur. Çağın resim sanatı portre, TÜR RESMİ, sportif konular, hayvan resimleri ve özellikle manzara dallarında ürün vermiştir. Portre dalının en ünlü sanatçıları Gainsborough, Thomas Lawrence (1769-1830), Henry Raeburn (1756-1823), Allan Ramsey (1723-84) ve Rey-

nolds'tur. Portre sanatı Van Dyck ve Rubens etkisinden başlayarak bu sanatçılar elinde özgün bir nitelik kazanmıştır. Sportif konular ve hayvan resimleri ustası George Stubbs (1724-1806), adı geçen resim türlerini yaratmış bir sanatçıdır. Dönemin en gelişmiş ve sevilen konusu manzara, Richard Wilson (1714-82), Gainsborough'un yanı sıra NORWICH OKULU sanatçılarınca işlenmiştir. Bu sanatçılar, yapıtlarıyla Fransız İzlenimciliği'ne (→İZLENİMCİLİK) yol açmışlar ve akımın oluşmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

18.yy'ın son yılları ve 19.yy başlarında İngiltere'de farklı ilkeleri benimseyen iki akımın varlığı görülmektedir. Bunlardan birincisi Yeni-Klasikçilik, ötekiyse kaprisli ROKOKO yankıları, Gotik sevgisi ve hayranlığıyla beliren Romantik eğilimdir. Klasik akım Reynolds'un öncülüğünde Kraliyet Akademisi tarafından benimsenmiştir. Öteki ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın öncüsü BLAKE'in ifadeci ve düş gücüne yönelik anlatımında ifadesini bulmuştur. Böylece üsluplar savaşının tohumları, Victoria döneminin en önemli özelliği olan "estetik karmaşa", 18.yy'ın sonlarında ortaya atılmıştır. Bu yüzyılın heykel dalında en ünlü sanatçısı, Fransız ROUBILIAC'tır. Westminster'deki anıtlarında teatral etkiler aramış olan bu sanatçı ayrıca yaptığı büstlerle de ilgi çekmiştir. J.BACON, Joseph Wilton (1722-1803), Thomas Banks (1735-1805) ve Joseph Nollekens (1737-1823) dönemin klasik anlamda ürün vermiş heykelcileridir.

Resim alanında 19.yy'ın ilk yarısında manzara resmi, CANALETTO, Adriaen Van de Velde (1636-72) ve Claude Gelée etkisinde sanat yaşamına başlamış olan J.M.W.TURNER'in egemenliği altında gelişmesini sürdürmüştür. Sanatçı, son dönem suluboya ya da yağlıboya yapıtlarında, doğayı renk ve ışık kaosu olarak romantik bir yaklaşımla yorumlamıştır. Aynı dalın öteki iki ustası Richard Parkes Bonington (1802-28) ve CONSTABLE'dır. 1848'de İngiltere'de çağlarının sanat anlayışına karşı olan genç bir grup sanatçı tarafından Ön-Raffaellocular hareketi başlatılmıştır. Adından da anlaşıldığı gibi, bu grup; dönemin geçerli sanat anlayışı olan burjuva akademizmine karşı, Rönesans öncesi sanatçıların taze ve yalın sanat görüşlerini benimsemiştir. Sanat eleştirmeni Ruskin'in savunuculuğu altında gelişen grup, Rönesans'ın yanı sıra ortaçağın yitirilen değerlerini de savunmuştur. BURNE-JONES, W.H. HUNT, Ford Madox Brown (1821-93), MILLAIS, W.Morris ve ROSSETTI grubun temsilcileridir. 19.yy'ın ikinci yarısında İngiliz resmine akademik anlayış egemen olmuştur. Genellikle Antik Çağ öyküleri ve TARİHSEL KONULAR betimlenmiş; portre ve manzara, geleneksel bir sanat dalı olarak gücünü korumuştur. Bu dönem sanatçıları arasında Frederic Leighton (1830-96), Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), Albert Moore ve Edward Poynter (1836-1919) sayılabilir. Manzara resmi dalında ürün veren Fransız etkili GLASGOW OKULU ve bireysel çabalarıyla akademizme ve Ön-Raffaellocular'a karşı durmaya çalışan WHISTLER bir oranda özgün örnekler verebilmişlerdir.

*S.Germaner*

***20.yy:*** 19.yy sonunda Kraliyet Akademisi'nin zayıf ve etkisiz bir duruma düşmesiyle, akademi dışı sanatçılar 1886'da YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ adı altında örgütlenmişlerdir. SARGENT, George Clausen (1852-1944) ve Wilson Steer'in (1890-1942) ilkelerini belirledikleri dernek, Leighton ve Alma-Tadema'nın klasikçiliğine karşı yalın bir doğalcılığı savunmuştur. 1889'da SICKERT ve arkadaşlarının yönetimine geçtiği kulüpte İzlenimci bir tavır yaygınlaşmıştır. İzlenimcilik, İngiliz sanatçılarına çok yabancı değildi. Sargent bir süre Paris'te, 1870'den başlayarak da MANET, SISLEY ve Lucien Pisarro (1863-1944) gibi Fransız İzlenimcileri zaman zaman Londra'da yaşamışlardır. Başlangıçta ilerici ve özgürlükçü bir tutum içinde olan Yeni İngiliz Sanat Kulübü bu niteliğinden ötürü pek çok sanatçıyı bünyesinde toplayabilmiş; ancak zamanla bu tavrını yitirmeye başlaması ve bağnaz bir tutum içine girmesiyle 1910'lardan sonra etkinliğini oldukça yitirmiştir. 1900-05 arası Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerinde bulunan Sickert'in Londra'ya dönmesiyle GILMAN, Albert Rothenstein (1872-1945), JOHN, Charles Ginner (1878-1952), P.NASH, NEVINSON, Henry Lamb (1883-1960), EPSTEIN, L.Pisarro, Robert Bewan (1865-1925), Spencer Frederic Gore (1878-1914) ve Walter Bayes (1869-1956) gibi genç sanatçılar, Sickert'in 19 Fitzroy Sokağı'ndaki atölyesinde toplanmaya başlamışlar ve 1908'de akademiye ve Yeni İngiliz Sanat Kulübü'ne karşı kendi sergilerini açabilme amacıyla BİRLEŞİK SANATÇILAR DERNEĞİ'ni kurmuşlardır. Sickert ve arkadaşları bir ara Yeni İngiliz Sanat Kulübü'nün yönetimini yeniden ele geçirmeyi düşünmüşlerse de bu girişimin olumlu bir sonuç vermeyeceği kanısıyla 1911'de CAMDEN TOWN GRUBU'nu oluşturmuşlardır. Grup YENİ-GERÇEKÇİLİK (*Neo-Realism*) bağlamında İzlenimcilik'i benimsemiş, ancak gerçekçilik anlayışı içinde yorumlamışlardır. Sanatçılar ortak bir üslup geliştirmeden kendi bireysel üsluplarını sürdürmüşlerdir.

İngiltere'nin genel sanat ortamında bu yıllarda gelenekselliğe bağlılık söz konusuydu. Avrupa'daki gelişmeler pek anlaşılamıyordu. Sanatçı ve eleştirmen R.FRY'ın 1910 ve 1912'de düzenlemiş olduğu ARD-İZLENİMCİLİK ve GELECEKÇİLİK sergileri, İngiltere'de CÉZANNE'dan Gelecekçiler'e kadar geniş bir Avrupa sanatı yelpazesinin ülkede tanıtılmasını sağlamış, genç kuşak sanatçılara yeni bir heyecan vermiştir. Fry, İngiltere'de 1930'lara dek ülkenin sanat ortamının genel beğeni düzeyini belirleyen en etkin kişisi olmuş, düşüncelerini benimseyen ya da tümüyle tepki gösteren gruplar oluşmuştur. Sanatçı, resimde renk uyumunun ve dekoratif niteliğin konudan daha önemli olduğunu savunmuş ve estetik bir arıtmacılığı benimsemiştir. Bu sergiler aynı zamanda Fry'ın İngiliz sanatındaki etkin konumunu da pekiştirmiştir. 1913'te Fry, AVANT-GARDE sanatçıları biraraya getirerek mobilya, çanak-çömlek, tekstil ve benzeri tüketim malları tasarımları yaptırmak amacıyla Omega İşliği'ni (*Workshop*) kurmuştur. Kısa bir süre sonra LEWIS'le özel bir nedenden oturu anlaşmazlığa düşünce işlikte ayrılıklar belirmiştir. Lewis, Cuthbert Hamilton (1884-1959), WADSWORTH ve Frederic Etchells'le (1886-1973) birlikte Asi Sanat Merkezi'ni kurmuştur. Gelecekçilik ilkelerini benimseyen VORTİSİZM akımı aynı yıl bu merkezin bünyesinden doğmuştur. Grubun oluşmasındaki bir öteki neden de MARINETTİ'nin 1910'lardan başlayarak Londra'da bir dizi konuşma yapması ve 1912'de açılan Gelecekçiler sergisinin genç kuşak sanatçıları etkilemiş olmasıdır. Ezra Pound ve T.S.Eliot gibi edebiyatçıların da katıldıkları grup, Nevinson, David Bomberg (1890-1957), Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), Espstein, William Roberts (1895-1980) ve Wadsworth gibi sanatçılardan oluşmuştur. Yayımladıkları *Blast* adlı dergide görüşlerini savunmuşlar, kısa zamanda kamuoyunun bir bölümünün bu ilkeleri benimsemesini ve sanat alanında var olan "taşralı düşünce"nin (*provincialism*) son bulmasını sağlamışlardır. Grup, savaşın başlama-

sıyla dağılmış; sanatçılar doğalcılığa dönmüşlerdir. 1920'de Grup X adı altında bir sergiyle yeniden canlandırılmak istenmişse de, bu çaba sonuç vermemiştir.

Avrupa sanatının ülkede tanınmaya başlaması, Fry'ın bu alanda yarattığı etkinlikler ve genç sanatçıların yeni coşkularıyla sanat ortamında bir değişme başlamıştır. Londra'da 1910'dan sonra sanatçılar arasında ufak gruplaşmalar izlenmektedir. Bu grupların daha etkili olabilmek için bir dernek altında toplanmaları eğilimi yoğunluk kazanınca 1913'te Camden Town Grubu, Vortisistler, CUMBERLAND MARKET GRUBU ve 19 Fitzroy Grubu birleşmiş ve H.Gilman başkanlığında, etkinliği 1980'lere dek süren LONDRA GRUBU kurulmuştur. I.Dünya Savaşı bazı grupların dağılmasına yol açmışsa da bireysel gelişmelere engel olmamıştır. Sanatçılar hükümetin aldığı bir kararla çeşitli cephelerde savaş resimleri yapmakla görevlendirilmişlerdir. İki dünya savaşı arasındaki yks.20 yıllık dönem İngiliz sanatı için akımlararası karmaşık etkileşimlerin görüldüğü ve özellikle doğaya dönüşün izlendiği bir dönemdir. Dönemin sanatçıları, tavırları açısından genel bir sınıflandırma içinde üç grupta toplanabilir. Augustus John, Ethel Walker (1861-1951), Gwen John (1876-1939), Henry Tonks (1862-1937), James Ferrier Pryde (1866-1941), L.Pisarro, Sickert, Steer, Rothenstein ve William Nicholson (1872-1949) gibi sanatçıların oluşturduğu birinci grup bir ölçüye kadar Yeni İngiliz Sanat Kulübü ilkelerine bağlılıklarını sürdürmüşlerdir. İkinci grup, Fry'ın ilkelerini benimseyen GRANT, GERTLER ve Venessa Bell (1879-1961) gibi sanatçılardan oluşmuş; etkinliğini BLOOMSBURY GRUBU adı altında sürdürmüştür. Üçüncü grupsa Lewis, P.Nash, W.Roberts ve Matthew Smith (1879-1959) gibi Fry'ın estetik arıtmacılığına karşı olup aynı zamanda plastik değerlerin de dışında bazı değerler arayan genç sanatçılardan oluşmaktaydı. Bu sanatçıların temelde PARİS OKULU'na yakınlıkları vardı. Aynı gruba dahil edilebilen bir başka sanatçı da SPENCER'dir. Önceleri Ard-İzlenimci örnekler vermesine karşın Spencer'in bu yaklaşımı geçici olmuş, sonraki yapıtlarında J.BRUEGEL etkili Kuzey geleneğini izlemiştir. HEPWORTH, B. NICHOLSON, Christopher Wood (1901-30), David Jones (1895-1974), Edward Bawden (1903-?), Frances Hodgkins (1870-1947), H.MOORE ve John Piper (1903-?) gibi bağımsız sanatçılar daha etkili olabilme amacıyla örgütlenerek 1919'da YEDİ VE BEŞ DERNEĞİ'ni oluşturmuşlardır. 1935-36'ya dek etkin olan grup önceleri şiirsel ve lirik bir doğalcılığı benimsemiş, ancak 1930'ların başında, grup içinde Hepworth, Moore, Nicholson ve Wood gibi soyutlama yanlısı sanatçıların artmasıyla, tümüyle soyutlamaya yönelmiş ve Yedi ve Beş Soyut Grubu adını almıştır. İngiltere'de "ilk çağdaş akım" olarak nitelendirilen ÜNİTE I, 1933'te Nash öncülüğünde, Colin Lukas (1906-?), Edward Burra (1905-?), Wadsworth, John Armstrong (1893-?), John Bigge (1892-?), Tristam Hillier (1905-?) ve Wells Coates (1895-1958) tarafından kurulmuştur. Hepworth, Moore ve Nicholson'un da katıldıkları grupta kısa süre içinde Yapımcı yaklaşımla (→YAPIMCILIK) biyomorfik soyutlama (→BİYOMORFİK BİÇİM) arasında çekişme başgöstermiştir. Yaşamı kısa olmasına karşın Ünite I, 1930'ların İngiliz sanatında etkin bir rol oynamıştır.

İngiliz sanatında süregelen bir gelenek olan GERÇEKÇİLİK bu dönemde günün koşullarına göre yeni yorumlar kazanmaya başlamıştır. Graham Bell (1910-43), PASMORE ve William Coldstream (1908-?) gibi dönemin genç kuşak sanatçıları, doğal görünümleri soyutlama yoluyla ve sanatın toplumsal işlevini irdeleyerek ele alıyor ve estetik anlayışlarını yeniden değerlendiriyorlardı. HITCHENS'in, R.Fry ve Rodrigo Moynihan'ın da (1910-?) katılmalarıyla 1933'te NESNEL SOYUTLAMA grubu oluşmuştur. Doğal görünümleri soyut renk biçimleri olarak veren sanatçılar, bir süre sonra soyut biçimlerden yeterince doyum alamamaları nedeniyle bu tavırlarından vazgeçerek yalınlığı vurgulayan doğa resmine dönmüşler ve Coldstream'la Pasmore öncülüğünde, 1937'de EUSTON SOKAĞI OKULU'nu kurmuşlardır. 1930'ların ikinci yarısında Bauhaus ve SOYUTLAMA-YARATMA grubu sanatçıları ABD'ye yerleşmeden önce bir süre Londra'da bulunmuşlar, İngiliz sanatçılarıyla iletişim içine girmişler, ancak savundukları Yapımcılık akımının, doğa resmine dönük bu sanatçılar üzerinde büyük etki yaratmadığını görmüşlerdir. Euston Sokağı Okulu'nun bu dönemde oluşması da zaten bu ilkelere yabancı kalındığının bir göstergesidir.

II.Dünya Savaşı sırasında sanatçılar bir kez daha savaş resimleri yapmakla görevlendirilmiş; H.Moore, SUTHERLAND gibi sanatçılar savaştan etkilenerek üstün yapıtlar vermişlerdir. Ayrıca bu yıllarda yaşanan zorluklara karşın belki de bunalımlardan kurtulma amacıyla, toplumun sanata olan ilgisi artmış, özellikle çağdaş yapıtlar beğeni kazanmaya başlamıştır. Savaşın başlarında Hepworth ve Nicholson, Londra'dan ayrılıp Cornwall'da St. Ives'e yerleşmişlerdir. Kısa sürede çevrelerinde Bryan Wynter (1915-75), Patrick Heron (d.1920), Peter Lanyon (1918-64), Roger Hilton (1911-75) ve Terry Frost (d.1915) gibi sanatçıları toplamışlar, HAREKETLİ SOYUT'a yaklaşan bir tavırla doğa izlenimleri yapmışlardır. Zaman zaman DAVIE, Pasmore ve William Scott'un (d.1913) katıldıkları ST.IVES RESSAMLARI topluluğu aslında bir okul oluşturacak yeterlikte ortak bir tavır geliştirememiştir. II.Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda İngiliz sanatı uluslararası akımlarla, eskiden olduğundan daha fazla bir bütünleşme eğilimi göstermiş; CARO, Hepworth, Nicholson, Moore, HOCKNEY ve F.BACON gibi sanatçılar uluslararası nitelik kazanmış, Avrupa ve ABD'de toplu sergiler açmışlardır. 1950'lerin başında Derrick Greaves (d.1927), Edward Middleditch (d.1923) ve Jack Smith (d.1928) gibi Toplumsal Gerçekçiler'in (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) oluşturduğu KITCHEN SINK OKULU, savaşın etkisiyle kasvetli ve karamsar konular işlemiş, ancak bu eğilim fazla yaygınlaşmamıştır. 1950'lerin ortalarında İngiltere'de POP SANAT'ın oluşmaya başladığı görülür. İvmesini eleştirmen Lawrence Alloway ve mimar Banham'ın Bağımsızlar Grubu'ndan alan Pop Sanat'ın öncüleri PAOLOZZI, HAMILTON ve TURNBULL olmuş, kısa zamanda Allan Jones (d.1937), Derek Boshier (d.1937), Hockney, Joe Tilson (d.1928), Peter Blake (d.1932), Patrick Caufield (d.1936), PHILLIPS, R.SMITH ve KITAJ'ın katılmalarıyla etkinlik kazanmıştır. Bu dönemde savaştan yeni dönen Sutherland, Hıristiyan İKONOGRAFİ'sinin öne çıktığı dinsel konulu resimler; F.Bacon, şiddet öğesi içeren figür çalışmaları; FREUD ise FOTO-GERÇEKÇİLİK'e yaklaşan ruhsal gerilimli figür ve portreler yapmıştır. 1970'lerin sonunda ve 80'lerde Freud'un yanı sıra AUERBACH ve Leon Kossoff (d.1926) gerçekçi bir yaklaşımla Londra'nın karmaşıklığını yansıtan tuvaller üretmişlerdir.

FİGÜR, İngiliz sanatında geleneksel olarak her dönemde betimlenmiş olmakla birlikte 1960'larda FİGÜRATİF sanat yerine soyut anlayışın güç kazan-

maya başladığı görülür. Bu bağlamda John Walker (d.1939), Yapımcılık ilkelerine bağlı bir GEOMETRİK-SOYUTLAMA; "Durum Sergisi"ne (→DURUM) katılan Gillian Ayres (d.1930) ve John Hoyland (d.1934), RENK ALANI RESMİ doğrultusunda renk soyutlamaları yapmış; Harold (d.1928) ve Bernard (d.1933) Cohen, P.Heron, Paul Huxley (d.1938), R.Smith ve Robny Denny (d.1930) ise saf rengin estetiğini araştırarak Renk Alanı Resmi ile SERT-KENAR resmine yaklaşan tuvaller gerçekleştirmişlerdir. Aynı yıllarda RILEY, OP SANAT; Kenneth Martin (1905-?) ve Len Lye (1901-80) KİNETİK SANAT örnekleri vermişlerdir. İngiltere'de OLUŞUMLAR çoğu kez yeni gelişmekte olan rock ve Beatles müziği ile birleştirilmiştir. Bu doğrultuda çalışan sanatçıların başında Mark Boyle (d.1934) ve Joan Hills gelir. KAVRAMSAL SANAT'ın gelişmesine büyük katkısı olan SANAT VE DİL Grubu, 1968'de İngiliz ve Amerikalı sanatçıların biraraya gelmesiyle oluşmuştur. Grubun İngiliz üyeleri Terry Atkinson (d.1939), David Bainbridge (d.1941), Michael Baldwin (d.1945), Harold Hurrell (d.1940), Mel Ramsden (d.1944) sanat üzerine görüşlerini *Art & Language* adlı süreli yayında dile getirmişlerdir. 1970'lerde Gilbert (Gilbert Proersch; d.1943) ve George (George Passmore; d.1942) adlı ikili kendilerini "yaşayan heykeller" olarak adlandırarak VÜCUT SANATI doğrultusunda gösteriler yapmıştır. LONG ise 1970'lerde YERYÜZÜ SANATI, 1980'lerde de YERLEŞTİRME alanlarında etkinlik göstermiştir.

***Heykel:***

19.yy'da İngiltere'de heykel alanında güçlü bir sanatçının yetişmediği, genellikle Fransız ve İtalyan etkili bir heykel anlayışının sürdürüldüğü izlenmektedir. Thomas Woolner (1823-92), Ön-Raffaelocular'a katılmış olmasına karşın başarılı bir yapıt ortaya koyamamıştır. Alfred Stevens (1818-75) *St.Paul Katedrali*'ndeki *Wellington Anıtı*'yla ilgi çeken bir sanatçıdır. Rönesans kuralları ışığında, heykelde büyüklük ve güç etkileri aramıştır. 20.yy'daysa heykel alanında bireysel atılımlar söz konusudur. Havard Thomas'ın ağırbaşlı ancak güçsüz ve ince tunç heykellerinden sonra 1905'te Londra'ya yerleşen Epstein portre büstleriyle ün yapmış ve İngiltere'nin en önemli heykelcilerinden biri olmuştur. RODIN'in İzlenimci tavrına tepki gösteren BRANCUSI gibi sanatçıların yapıtlarından etkilenen Epstein, aslında Rodin'in heykellerinin izlerini de taşımaktaydı. Epstein'i Eric Gill (1882-1940), Frank Dobson (1886-1963), John Skeaping, UNDERWOOD ve uzun yıllar bu ülkede yaşayan Gaudier-Brzeska'nın Ard-İzlenimci yapıtları izlemiştir. İngiliz heykelindeki en önemli atılım 1920'lerde H.Moore'la gerçekleşmiştir. Moore ilk yapıtlarında arkaik heykellerden etkilenmiştir. Zamanla PICASSO gibi çağdaş ressamları inceleyen sanatçı, soyut görünümlü heykeller yapmış, ancak biçim yaratma kaygısından çok, iç gerçekleri yansıtma çabasında olmuştur. Dönemin bir başka önemli heykel sanatçısı da Moore'un çağdaşı olan ve yapıtlarında belli benzerlikler izlenen Hepworth'dur. II.Dünya Savaşı sonrası ilk kuşak heykelciler, bu alanda yks.30 yıldır süren "oyma" geleneğine tepki göstermiş ve Picasso, CALDER ve GIOCOMETTI'nin yapıtlarını inceleyerek Moore'un kütlesel ve dingin yapıtlarına karşılık, kıvrak ve sinirli figürler yaratmışlardır. 1950'lerde bükülmüş metalin estetik olanaklarını irdeleyen bu sanatçılar arasında Bernard Meadows (d.1915), E.Paolozzi, ARMITAGE, CHADWICK, Reg Butler (d.1913), Ralph Brown (d.1928) ve Thurnbull sayılabilir. Ancak bu deneyler sınırlı kalmıştır. Önceleri Moore etkili tunç figürler yapan Caro, ABD dönüşü 1960'da yeni bir atılım yapmış ve birbirine vidalanan ya da kaynaklanan geniş çelik levhaları canlı renklerle boyayarak, izleyicide fiziksel ve düşünsel duygular uyandıran büyük konstrüksiyonlar yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlardan büyük ölçüde etkilenen genç heykelcilerden David Annesley (d.1936), David Hall (d.1937), Isaac Witkin (d.1936), Michael Bolus (d.1934), Phillip King (d.1934), Tim Scott (d.1937) ve William Tucker (d.1935) plastik, fiberglas ve alüminyum gibi yeni gereçleri boyayarak geometrik konstrüksiyonlar, birbirini izleyen ya da birbirinden üreyen geometrik biçimli heykeller yapmaya başlamışlardır. Monolitik kavramının tümüyle ortadan kalktığı bu dönemin yapıtları büyük, ancak açıklıkları ve boşlukları olan konstrüksiyonlardı. 20.yy'ın ikinci yarısında, farklı gereçlerin birarada kullanılmaya başlanmasıyla, giderek resim ve heykel arasındaki kesin ayırım ortadan kalkmaya başlamıştır.

*Z.Rona*

***El Sanatları:***

İngiltere, el sanatları açısından 13.yy'da, demir işleme sanatında ve mine işçiliğinde önemli gelişme göstermiştir. Bunların yanı sıra yine Gotik dönemde, vitray ustalarının, Fransa'daki örneklerle yarışacak nitelikte yapıtlar gerçekleştirdikleri ve büyük bir üslup yarattıkları görülmektedir. Püritenler'in elinden kurtulabilmiş olan *York, Wells* ve *Winchester Katedralleri*'nin vitrayları buna tanıklık eder. FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ ve *opus anglicanum* denen İngiliz işlemeleri, çağın tüm Avrupa ülkelerinde aranan, nitelikli örneklerdir. Bu yılları izleyen dönemlerde İngiliz el sanatları özel alanlarda yüksek bir varlık göstereememiş, ancak İtalyan, Flaman ve Fransız modellerini uygulamıştır. 19.yy'da Gotik İngiltere'nin el işçiliği düzeyine yeniden yükselebilmek, yitirilmiş nitelikleri yeniden diriltmek amacıyla W.Morris bu alana dikkati çekmiş ve önemli araştırmalar yapmıştır. Kendi görüşü altında geliştirdiği atölyelerde halı ve resimlenmiş kitapların yapıldığı bilinmektedir. Ortaçağ modellerinden etkilenen bu yapıtlar dönemlerinde çok ilgi çekmiş ve İngiliz sanayicileri tarafından da kullanılmıştır. El sanatları alanında başlatılan bu kapsamlı araştırma ve geçmişten yararlanma yöntemi, 20.yy'da dekoratif sanatlar alanındaki araştırmalara da kaynaklık etmiştir.

1055, 1361, 1770, 2687, 2688, 2717, 2815, 2857, 3318, 3607.

*S.Germaner*

İNKA sanatı → **AMERİKA KÜLTÜRLERİ**

**İNKHUK** (*İnstitut [k]hudojestvennoy kulturi* / Sanatsal Kültür Enstitüsü)

"İKhK" olarak da kısaltılır. NARKOMPROS'un Görsel Sanatlar Bölümü'ne (IZO) bağlı olarak 1920'de Moskova'da kurulmuş enstitü. 1921'de de, Petrograd'da (s.Leningrad, b.St.Petersburg) TATLİN, Vitebsk'te MALEVİÇ başkanlığında iki şubesi açılan kuruluşun amacı sanat denemelerini programlamak ve yürütmek olarak belirlenmiş ve çalışma programının hazırlanmasıyla KANDINSKY görevlendirilmiştir. Ancak Kandinsky'nin, sanat yapıtının, üzerinde düşünülmesi ve belli bir beğeni düzeyinde olması inancından kaynaklanarak oluşturduğu program, kuruluşun sol görüşlü çoğunluğu tarafından komünist ütopyanın geliştirilmesine katkıda bulunmadığı savıyla geri çevrilmiş ve yerine heykelci-ressam Aleksey Babiçev (1887-1963) getirilmiştir.

Bu dönemde Sovyetler Birliği'nde iki farklı sanat

görüşü egemendi. Tatlin ve RODÇENKO'nun öncülüğünü yaptığı "Üretim Sanatı", sanatçıyı hem tasarımcı hem de yapımcı olarak nitelendiriyor ve makine üretimine yönelmeyi vurguluyordu. Maleviç, Kandinsky, POPOVA, A.PEVSNER ve GABO'nun oluşturduğu ikinci eğilimse "Laboratuvar Sanatı" adı altında sanatçının bir tasarımcı olmadığını, ancak yapıtlarının tasarımcıya daha işlevsel ve estetik malların üretilmesinde örnek oluşturabileceğini savunuyordu. Her iki eğilimin de savlarını kesin bir biçimde dile getirmelerine karşın İNKHUK içinde birinci eğilim egemen olmuş, bu ideolojik gelişme içinde Kandinsky, Pevsner ve Gabo ülkeden ayrılmış, kalan sanatçılarsa endüstri tasarımına yönelmişlerdir. STEPANOVA, FİLONOV, KLİUN, EXTER, Nikolay Punin (1888-1953), Vladimir (1899-?) ve Georgi (1900-33) Stenberg ve birçok AVANT-GARDE Rus sanatçısı İNKHUK'la yakın ilişki içinde olmuştur.

0564. *Z.Rona*

İNRO → **LAKE**

**İNŞAAT** *(Ar.inşa:* kurma, yapma'dan çoğ.)
İng., Fr.*construction;* Alm.*Bau.*
YAPI, yapı işleri; yapım.
**İnşaat Alanı Katsayısı:** Yapı İnşaat Alanı'nın parsel alanına oranı.
**İnşaat Emsali:** Yapının toplam alanının arsa alanına oranı.
**İnşaat Endisi:** Bir yapının zeminde kapladığı alanın arsa alanına oranı; bina alanı emsali.
**İnşaat Mühendisliği:** STRÜKTÜR tasarımı, hidrolik, sulama, su getirme, su yapıları, kanalizasyon, yol ve köprüler, demiryolu, havaalanları, zemin mekaniği vb dalları kapsayan mühendislik kolu. İnşaat mühendisinin bina yapımındaki görevi, MİMAR'la işbirliği içinde strüktürün tasarımını ve hesaplarını yapmak, strüktürün uygulanmasını yönetmek ve denetlemektir.
**Brüt İnşaat Alanı:** Yapının inşa edilen bütün alanlarının toplamı. Işıklıklar, her çeşit hava bacası, açık verandalar ve saçaklar bu alanın dışında tutulur.
**Taban Alanı Katsayısı:** Kısaca TAKS olarak bilinir. Yapı taban alanının parsel alanına oranı.
**Yapı İnşaat Alanı:** Bodrum katların %50'siyle asma kat, çekme kat ve çatı araları da içinde olmak üzere iskânı olanaklı bütün katların, ışıklıklar çıkarıldıktan sonra kalan alanlarının toplamı. Kapalı çıkmalar, açık ve kapalı merdivenler, yapıya girişi sağlayan zemin kat dışındaki açık koridorlar Yapı İnşaat Alanı içinde sayılırken; açık çıkmalar, tesisat galerileri ve katları, yangın merdivenleri, ayrıca garaj, kalorifer dairesi, kömürlük, kapıcı dairesi, sığınak vb müştemilat bu alanın dışında tutulur.
**Yararlı Alan:** Yapıda duvarlar çıkarıldıktan sonra geriye kalan alan. Birleşmiş Milletler kaynaklarına göre bu alandan mahzenler, bodrumlar, oturmaya elverişli olmayan çatı aralarıyla çok birimli yapıların ortak bölümleri de çıkartılır.

**İNŞACI**
"Konstrüktif" de denir. Cumhuriyet dönemi Türk resminde, CÉZANNE'in doğayı geometrik biçimlere ayrıştırma eğilimi ile KÜBİZM'in niteliklerini birleştiren bir anlatım biçimi (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Resim).

**İNŞAİ** (Ar.)
Yapımla ilgili; konstrüktif.

İON düzeni → **DÜZEN**

İON mimarlığı ve sanatı → **İONİA**

İON sütunu → **SÜTUN**

**İONİA**
İZMİR ilinin batı ve güney kıyı kesimi ile AYDIN'dan Söke'ye kadar olan batı sahil kesimi arasındaki bölgenin, kabaca Gediz ve Büyük Menderes ırmakları arasında kalan yörenin Antik Çağ'daki adı. Bölgenin sınırları kuzeyde Foça Yarımadası'na, güneyde Miletos yakınlarında Didyma'ya kadar uzanmaktadır. Romalı yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) İonia'nın güney sınırının Sinus İassikos'tan (b.Güllük Körfezi) kuzeye uzandığını, öteki yazarlar ise daha çok Didyma yakınında Poseidon Burnu'ndan başladığını bildirmektedir. Bölgenin batısında yer alan Khios (Sakız) ve Samos (Sisam) adaları da İonia'ya dahildir.

Dor saldırıları nedeniyle Atinalılar MÖ 1100-1000 yıllarında efsanevi Kral Kodros'un oğlu Neleus önderliğinde Anadolu'ya göç etmişlerdir. Yunanca'nın İon lehçesini konuşan bu halk, en çok kıyılarda, yarımada ve burunlar üstünde koloni kentleri kurmuşlardır. HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre 12 İon kenti; güneyde MİLETOS (b.Balat), MYUS (b.Afşar) ve PRİENE (b.Gülübahçe); merkezi bölgede EPHESOS (b.Selçuk), KOLOPHON (b.Değirmendere), TEOS (b.Sığacık) ve LEBEDOS (b.Gümüldür); kuzeyde ERYTHRAİ (b.Ildırı), KLAZOMENAİ (b.Urla), PHOKAİA (b.Foça) ve Samos ile Khios'tur. Daha sonra bu kentlere, aslında bir Aiol (→AİOLİA) yerleşmesi olan Smyrna da (→İZMİR) 13. kent olarak katılmıştır. İonia'nın bu 12 kenti birleşerek Panionion adı altında dini ve siyasi amaçlı bir birlik oluşturmuştur. Panionion Birliği'nin toplantı yeri, Mykale (b.Samsun) Dağı'nın eteklerinde Meliae (b.Güzelçamlı) yöresindeki Poseidon Helikonios Kutsal Alanı'ydı. Kuruluşu yks.MÖ 8.yy'a tarihlenen, ancak son araştırmaların ışığında 10.yy'a kadar uzandığı anlaşılan Panionion Birliği sayesinde İonia kentleri sanat ve kültür yaşamının merkezi durumuna gelmiş, siyasal bağımsızlığa sahip, gerçek anlamda birer kent-devleti niteliği kazanmışlardır. Kolophon'un liman kenti NOTİON, KLAROS (b.Ahmetbeyli), Phygela (b.Kuşadası), MAGNESİA AD MEANDRUM (Menderes Magnesia'sı, b.Moralı İstasyonu), Latmos eteğindeki HERAKLEİA (b.Kapıkırı) ve DİDYMA (b.Yenihisar) bölgenin öteki önemli kentleridir. İon kentlerinin en parlak dönemi MÖ 7.yy'ın ikinci yarısında kolonilerin kurulmasıyla başlamış, MÖ 600-545'te İonia gelişmesinin doruğuna erişmiştir. MÖ 7.yy'de Marmara'dan sonra Karadeniz'de de koloniler kuran İon kentlerinin başında Miletos gelmektedir. Daha sonraki yüzyıllarda da yayılmayı sürdüren İonialılar, ticaret, sanat ve kültür alanlarında sağladıkları üstünlükle tüm Batı Anadolu'yu etkileyerek, İon ruhunu bütün bölgeye yaymışlardır. Dolayısıyla Eskidünya'nın kültürel önderliği Yakındoğu'dan İon merkezlerine geçmiş; pozitif ve modern bilim İonia'da doğmuştur. Doğa kanunlarını ve ana elementleri saptamaya çalışan filozoflar ortaya çıkmış ve bunlara "İonia doğa filozofları" adı verilmiştir. Bu felsefe akımının merkezi haline gelen Miletos'ta yetişen filozoflar arasında, aynı zamanda bir astronom ve matematikçi olan Thales, Anaksimandros ve Anaksimenes en ünlüleridir. İonia, yalnız bilim ve felsefede değil, mimarlık ve heykelcilik alanında da öncü bir nitelik taşımış; Doğu Akdeniz'den gelen deniz ticaret yolunun merkezinde bulunması ve elverişli limanları nedeniyle de önem kazanmıştı.
Çizim → AİOLİA *Ş.Aydoğan*

***İon Mimarlığı ve Sanatı:***
Doğu'dan gelen büyük ticaret yollarının denize açıldığı İonia bölgesi, zengin Anadolu kültürlerinin de sağladığı katkılarla hızla gelişmiş, adını verdiği kendine özgü üstün bir sanatın ve parlak bir kültürün merkezi olmuştur.

İonia tapınakları arasında bilinen en eski örnek Samos'taki *Hera Tapınağı*'dır. MÖ 8.yy'ın ilk yarısına tarihlenen ve CELLA'sı 100 ayak uzunluğunda olduğu için *hekatompedon* denen bu ince uzun yapının ortasında ahşap bir sütun sırası bulunuyordu. Aynı yüzyılın ikinci yarısında tapınağın uzun ve kısa kenarları ahşap sütunlarla çevrilerek, bilinen en eski PERİPTEROS oluşturulmuştur. Bayraklı'da da (Eski İZMİR) yalnız İonia'nın değil, tüm YUNAN dünyasının bilinen en eski evi (→EV) ortaya çıkarılmıştır. Tek bir odadan oluşan bu oval planlı yapı MÖ 900'lere tarihlenmektedir. Bu dönem evleri genellikle dört köşe ya da oval biçimde olup temelleri birkaç sıra tarla taşından, duvarlarıysa kerpiç tuğlalardan yapılmaktaydı. Arkaik Çağ kapsamına giren MÖ 7. ve 6.yy'lar, sanat alanında büyük gelişim ve atılımların gerçekleştiği, Klasik Dönem sanatının temellerinin atıldığı bir süreçtir. Mimarlıkta, kuralları, biçimleri ve oranları belirlenmiş sistemler kurulmuş, Dor ve İon düzeni adı altında başlıca iki ana düzen ortaya çıkmıştır (→DÜZEN). Her iki düzenin de en güzel ve görkemli biçimde uygulandığı yapılar, anıtsal boyutlara ulaşan taş TAPINAK'lardır. İon tapınakları *krepis* adı verilen basamaklı bir kaide üstünde yer alırlar. Dışbükey biçimli *torus* ve içbükey profilli *trokhilos* adlı bölümlerden oluşan kaideler (→SÜTUN KAİDESİ) üstünde yükselen, yivlerle bezeli İon sütunları (→SÜTUN) ince ve narin bir gövdeye sahiptir. İon sütun başlıklarının (→SÜTUN BAŞLIĞI) tipik özelliği iki yanda yer alan kıvrım biçimindeki VOLÜT'lerdir. SAÇAKLIK bölümünde önce iki ya da üç FASCIA'lı ARŞİTRAV, sonra FRİZ ve üstünde DİŞ DİZİSİ gelir. GELSON, SİMA ve ALINLIK'lar, Dor tapınaklarındakilerle aynı sıralama içinde yer alır.

İon mimarlığının en önemli yapıtı, Ephesos'taki *Artemis Tapınağı*'dır (Arkaik). Boyutları 55x115m olan, DİPTEROS planlı yapı, MÖ 6.yy'da Knossoslu mimar KHERSİPHRON, oğlu METAGENES ve yardıma çağrılan Samoslu Theodoros tarafından yapılmıştır. Çoğunlukla doğuya bakan Yunan tapınaklarının tersine bu tapınağın ön cephesi, SARDES ve Magnesia ad Meandrum'daki *Artemis Tapınakları*'nda da görüldüğü gibi batı yönündedir. Bunun nedeninin eski Anadolu geleneklerine ve kültürlerine dayandığı sanılmaktadır. Lydia kralı Kroisos'un (hd.MÖ 560-546) armağanı olan ve *columna caelata* adı verilen, alt bölümleri figürlü kabartmalarla bezeli sütunlar ön cephede yer almaktaydı. Tümü beyaz mermerden yapılmış olan tapınak, MÖ 356'da kendine ün sağlamak isteyen Herostratos adlı bir akıl hastası tarafından yakılmıştır. Kısa bir süre sonra özgün plan korunarak yeniden yapımına başlanmış ve MÖ 4.yy ortalarında tamamlanan yapı, bu kez de MS 263'te Got istilası sırasında yakılıp yıkılmıştır (→EPHESOS).

İon mimarlığı kısa sürede büyük bir hızla yayılmış, Anadolu'da olduğu kadar Yunanistan'da ve Pers saraylarında da (→İRAN) etkisini göstermiştir. Daha sonraki yüzyıllara ait örnekler arasında Birinci Klasik Dönem'den (MÖ 5.yy) Miletos *Athena Tapınağı*, İkinci Klasik Dönem'den (MÖ 4.yy), ikinci kez yapılan Ephesos *Artemis Tapınağı* ve Priene *Athena Tapınağı* sayılabilir. Helenistik Dönem (→YUNAN) İon mimarlığının en görkemli ve anıtsal yapısı Didyma'daki *Apollon Tapınağı*'dır. Bir *dipteros* olan yapının boyutları hemen hemen Ephesos *Artemis Tapınağı*'nınkine eşittir; ancak hiçbir zaman tamamlanamamıştır. İonia, kent planlama alanında da "ızgara plan" adıyla anılan ve daha sonra başka ülkelerde de benimsenip uygulanan yeni bir sistemin yaratıcısı ve öncüsü olmuştur (→KENT PLANLAMA, Anadolu'da Kentsel Planlamanın Evrimi). MÖ 5.yy'da yaşayan Miletoslu HİPPODAMOS'un çizdiği bu tür planlarda, kent birbirine paralel giden ve onları dikey kesen sokaklarla bölünmekteydi. Bu plan Miletos'ta uygulandıktan sonra, yamaca kurulu Priene'de de bir doğrultudaki sokakların merdivenli yapılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Izgara planın Anadolu dışında kullanıldığı ünlü bir örnek Atina'nın Pire limanıdır.

Arkaik tapınaklarla birlikte mimarlık anıtlarının alınlıkları kabartmalarla, çeşitli bölümleri de frizlerle bezenmeye başlamış, anıtsal nitelikteki tapınakların içine büyük tanrı heykelleri yapmak gelenekselleşmiş, dolayısıyla heykel alanında büyük gelişmeler kaydedilmiştir. İon sanatının karakterine ve ruhuna uygun olarak yumuşak, zarif hatlar gösteren ilk örnekler arasında Samoslu Heramyes'in Hera'ya adak olarak sunduğu kadın heykeli gösterilebilir. Ayrıca, Didyma'yla limanı Panormos arasındaki kutsal yolda oturur durumda sıralanmış büyük boy kadın ve erkek heykelleri de (*Branklıidai*) erken örneklerdendir. İon heykel sanatı Samos ve Khios adalarında büyük gelişme göstermiştir, buralarda oluşan heykelcilik merkezleri KORE adı verilen arkaik giyimli kadın heykeli yapımını bir okul haline getirmiştir. MÖ 546'da Anadolu'nun Pers egemenliği altına girmesinden sonra pek çok İonialı sanatçı Atina'ya gitmiş ve İon sanatının etkileri kısa sürede burada da görülmeye başlamıştır. Atina'nın Klasik Dönem'de, yani MÖ 5. ve 4.yy'larda güzel sanatlar alanında çok üstün bir düzeye ulaşmasında burada toplanan İonialı sanatçıların büyük rolü olmuştur. Pers satraplarının yönetiminde bulunan Anadolu'daysa İon ruhu ve sanatı yok olmamakla birlikte, yabancı bir beğeni ve anlayışa hizmet etmek zorunluluğu içinde kalınmıştır. Ephesos *Artemis Tapınağı*'nın sunak kaideleri içinde ortaya çıkarılmış olan fildişi rahip ve rahibe heykelcikleri (İAM) ve son yıllardaki kazı çalışmalarında bulunan altın kadın heykelciği (Efes Arkeoloji Müz., Selçuk) İon sanatının en tipik örneklerindendir. Resim sanatı dalında Klazomenai'daki *nekropolis* (mezarlık) alanında çıkarılan, üstleri bezekli, boyalı, çeşitli kompozisyonlarla bezeli pişmiş toprak lahitler (→LAHİT) ilginç örneklerdir.

0060, 0062, 0357, 0821, 1512, 1757, 2248, 2878.

*G.Yümer Tigrel*

İPEK BASKI = **ELEK BASKI**

**İPİSKELESİ**
İng.*string polygon*, Alm.*Seileck, Seilpolygon*.
"Telaro" da denir. Bir YAPI'nın araziye aplikasyonu için yapı tabanının 1-2m uzağına çepeçevre çakılan ahşap bir çerçevedeki çivilere, kesişme noktaları duvar ve kolonların yerlerini belirleyen iplerin gerilmesiyle elde edilen temel uygulama ızgarası.

İPPON-BORİ (Ja.) = **İÇİBOKU**

**İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket** (1908, İstanbul-1985, İstanbul)
Türk sanat tarihçisi.
Türkiye'de sanat tarihinin bir bilim dalı olarak yerleşmesinde çok önemli katkıları olmuştur.

Babasını doğumundan önce kaybeden ve küçük

yaşta gösterdiği resim yeteneği nedeniyle liseyi bitirinceye kadar NAMIK İSMAİL'in atölyesine devam eden İpşiroğlu'nun kişiliğinin gelişmesinde ve sanat dünyasını tanımasında resim hocasının ve ablasıyla evlenecek olan, babasının arkadaşı tarihçi ve düşünür Yusuf Akçura'nın büyük etkisi olmuştur. Ortaöğreniminden sonra Almanya'ya giderek bir yıl Düsseldorf Akademisi Resim Bölümü'nde öğrenim gördükten sonra, 1929'da oradan ayrılarak 1934'e değin Bonn, Hamburg ve Berlin üniversitelerinde felsefe ve sanat tarihi okumuştur. 1933'te Tübingen Üniversitesi'nde *Hegels Aesthetik in ihrem historischen Zusammenhang* (Tarihsel Bağlam içinde Hegel'in Estetiği) adlı teziyle felsefe doktoru olmuştur. 1934'te Türkiye'ye dönerek İÜ Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyeliğine atanan İpşiroğlu, bir yıl önce gerçekleştirilmiş olan üniversite reformunun yaşama geçirilmesinde yoğun emek vermiştir. 1939'da "Martin Heidegger ve Max Scheler'de İnsan" konulu teziyle doçent, 1943'te profesör unvanını almıştır. Avusturyalı sanat tarihçisi Ernst Diez aynı fakültede Avrupa, İslam ve Bizans sanatlarını kapsayan Sanat Tarihi Bölümü'nü kurunca, 1930'ların sonuna doğru çalışmalarında daha çok sanat tarihine yer yeren İpşiroğlu da bu bölüme geçmiş ve 1948'de Diez'in ayrılması üzerine 1949'da bölüm başkanı olmuştur. Bu görevi sırasında Sanat Tarihi ve Arkeoloji bölümlerinin araştırma ve öğretim birliğine özen göstererek ortak Anadolu gezileri düzenleyen İpşiroğlu, 1956'da sanat tarihçisi Sabahattin Eyuboğlu ile birlikte İÜ Film Merkezi'ni kurmuş; tüm parasal sıkıntılara ve o dönemde Anadolu'da gezi koşullarının güçlüğüne karşın, üniversitenin sanat tarihi ve arkeoloji araştırmalarını sinema diline aktararak yayma, Anadolu uygarlıklarını geniş çevrelere tanıtma ve benimsetme amacıyla birçok film çekilmesini sağlamıştır. Felsefeci Macit Gökberk ve yönetmen Aziz Alberk'in de katıldığı, sanat yapıtlarının müze nesneleri olarak ele alınmayıp, olabildiğince yaratıldıkları doğal çevreler içinde gösterildiği bu filmlerin konularını İpşiroğlu genellikle kendi çalışma alanından seçmiş, araştırmalarını görselleştirerek tamamlamaya çalışmıştır. Bu filmlerin başlıcaları şunlardır: 1956 Berlin Film Şenliği'nde İkincilik Ödülü Gümüş Ayı'yı kazanan *Hitit Güneşi* (S.Eyuboğlu ile) ve gene S.Eyuboğlu ile gerçekleştirdiği *Surname* (1957), *Karanlıkta Renkler, Göreme* (1957) ve *Anadolu'da Roma Mozaikleri* (1957) ile *Aktamar, Doğu Anadolu'da Bir Dünya Tapınağı* (1959; Adnan Benk ile), *Siyah Kalem* (1973; Ü.Yücel ile) ve *Kapalı Çarşı* (1974; Nazan İpşiroğlu ile).

Araştırmalarının yanı sıra yönetim görevleri de üstlenen İpşiroğlu, 1948-49 ve 1958-59'da iki kez dekanlık yaparak üniversitenin kısa sürede ulaştığı düzeyi düşürmemeye, özgür çalışma ve araştırma ortamını sürdürmeye çalışmıştır. 1960'ta ordinaryüs profesörlüğe yükselen İpşiroğlu, aynı yıl 147 öğretim üyesinin gerekçesiz üniversiteden uzaklaştırılması üzerine, 1961'de Tübingen Üniversitesi'nden İSLAM sanatı dersleri vermek üzere aldığı çağrıyı kabul ederek Almanya'ya gitmiştir. Orada, 1950'li yıllarda İstanbul'da S.Eyuboğlu ile birlikte, Topkapı Müzesi Kitaplığı'nda bulunan ve o dönemde "Fatih Albümleri" diye anılan murakaaları inceleyerek kaleme aldığı, SİYAH KALEM üzerinde yoğunlaşan *Fatih Albümlerine Bir Bakış* (1954) adlı çalışmasını sürdürmüştür. 1784-91 arasında İstanbul'da elçi olarak bulunan F. von Diez'in ele geçirmiş olduğu, Tübingen Üniversitesi Kitaplığı'nın deposunda saklanan ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki albümlerin bir benzeri olan "Berlin Saray Albümleri"nin kataloğunu hazırlayan İpşiroğlu, bu karışık malzemeyi üslup özelliklerine göre gruplayıp irdeleyerek *Saray-Alben* (1964) adıyla yayımlamıştır. Aynı dönemde *Die Kirche von Achtamar* (1963; Akdamar Kilisesi) adlı monografisinde bu yapının Doğu Hıristiyan sanatı "ışık mimarisi"nden günümüze kadar gelen tek örnek olarak tanıtılması Almanya'da büyük yankı uyandırmış, bu konudaki çalışmalarını sürdürmesi için Tübingen ve Bonn üniversitelerinden çağrı alan İpşiroğlu, 1965'te İÜ'deki görevine dönmeyi yeğlemiştir. Ancak, Türkiye'deki üniversite ortamının çok farklılaştığını, Sanat Tarihi Bölümü'nde kürsüler arası ilişkinin ortadan kalktığını ve ezberci bir eğitimin egemen olduğunu görerek 1977'de emekliye ayrıldığı üniversiteden büsbütün çekilmiş, bu konular üzerindeki düşüncelerini eşi N.İpşiroğlu ile birlikte kaleme aldığı, sanat tarihi dışına çıkan *Düşünmeye Çağrı* (1982) ve *Kök-Atatürkçülük* (1983) adlı kitaplarılarında irdelemeye çalışmıştır.

İpşiroğlu'nun 1978'de yayımlanan, Siyah Kalem ve çevresinden 71 resmin tıpkı-basım olarak yer aldığı *Siyah Qalem* monografisi, bu resimleri ilk kez bir bütün olarak görme olanağı sağlamıştır. Batı Hıristiyan sanatı ve İslam sanatı üzerine çok sayıda bilimsel yazısı yayımlanan İpşiroğlu'nun başlıca kitapları şunlardır: *Rönesans Sanatı* (1942), *Avrupa Sanatı ve Problemleri* (1946), *Avrupa Sanatında Gerçek Duygusu* (1972 [1954]; S.Eyüboğlu ile), *Malerei der Mongolen* (1965; *Painting and Culture of the Mongols*, 1965; Moğol Dönemi Sanatı), *Das Bild im Islam* (1971; *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, 1973), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi* (1977; N.İpşiroğlu ile), *Sanatta Devrim* (1979; N.İpşiroğlu ile), *Meisterwerke aus dem Topkapı* (1980; Topkapı Sarayı Müzesi'nden Başyapıtlar), *Wind der Steppe* (1984; Bozkır Rüzgârı) ve *"Bozkır Rüzgârı" Siyah Kalem* (1985).

1796. *M.Kazmaoğlu*

## İRAN

İran'ın tarihöncesi çağlarıyla (→PREHİSTORYA) ilgili veriler oldukça sınırlıdır. Ancak çeşitli yörelerde yapılan arkeolojik kazı ve araştırmalardan yeterli olmasa da bazı bilgiler elde edilmektedir. İnsanın İran Platosu'nda ilk görüldüğü tarih, Kirmanşah (b.Bahteran) Vadisi'ndeki buluntulara dayanarak Alt Paleolitik Çağ'a değin indirilmektedir. Ancak insan yerleşmelerine ait ilk kanıtlar, Zagros Dağları'nda yer alan ve Orta Paleolitik Çağ'a tarihlenen mağaralarda ele geçmiştir. İnsanların avcılık ve toplayıcılıkla geçindiği ve çakmaktaşı alet yapımını bildiği bu kültür, Moustérien kültürü olarak adlandırılmaktadır. Bunu, Üst Paleolitik Çağ'da yer alan ve Karbon-14 tarihlemelerine (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) göre en erken MÖ 36 binlerden başlayan Baradostien kültürü izler. MÖ 12 binlerdeyse bir başka yöresel Üst Paleolitik kültürün varlık gösterdiği Zarzien dönemi başlamış; MÖ 10 binde bu dönemin son bulmasıyla İran Platosu Neolitik Çağ'a girmiştir.

***Neolitik Çağ:***

Yakındoğu'da bilinen kanıtlar yörenin, Eskidünya kıtaları içinde Neolitik Devrim'i en erken gerçekleştiren yerlerden biri olduğunu göstermektedir. İran'ın Kuzistan (Huzistan) bölgesi Güney Irak'la iklim ve coğrafya açısından büyük benzerlik içindedir. Bu nedenle her iki bölgenin tarihöncesi kültürleri pek çok yönden benzeşir (→MEZOPOTAMYA). Kuzistan'la ilgili bilgilerin önemli bir bölümü Obeyd öncesi döneme tarihlenen Ali Koş yerleşmesinden elde edilmektedir. Ali Koş'un MÖ 7000-

5700 arasına tarihlenmiş önemli üç evresinden ilki olan Bus Mordes evresi (MÖ 7000-6500), çanak-çömleksiz (AKERAMİK) bir Neolitik yerleşmedir. Tahıl üretimine geçildiğine ilişkin izlerin var olduğu bu evrede, avcılık ana geçim kaynağını oluşturur. MÖ 6500-6000 arasına tarihlenen Ali Koş evresinde ev mimarisinde önemli atılımlar gerçekleştirilmiş, tarımsal üretim fazlalaşmış, keçiyle koyun ilk kez evcilleştirilmiştir. Ali Koş'un, Muhammed Cafer adıyla bilinen üçüncü evresinde (MÖ 6000-5700) kerpiç evler taş temeller üstüne yapılmaya başlamış, duvarlar sıvandıktan sonra boyanmıştır. Boyalı ve boyasız çanak-çömlek de ilk kez bu evrede kullanılmaya başlamıştır. Kuzistan'ın kuzeydoğusundaki Fars bölgesine ait veriler, iki küçük höyükten oluşan Bakun'dan (A ve B) elde edilir. Daha erkene tarihlenen Bakun B, Neolitik Çağ'a değin inmektedir. Kuzistan'daki Neolitik Çağ'da MÖ 5700'den sonra 500 yıllık bir ara söz konusudur. MÖ 5200-4000 arasına tarihlenen Ali Koş yakınlarındaki Tepe Sabz bu ara dönemden sonra gelir. Devetüyü renkli çanak-çömleğin ortaya çıktığı bu evrede sığır ve köpek evcilleştirilmiş, sulamanın kullanılmasıyla tarımsal üretim ve üretilen tahıl çeşitleri oldukça artmıştır. İran'ın erken çağları için önemli bir başka yöre Küçük Luristan olarak da bilinen Kuzey Luristan'dır. Bölgenin en önemli yerleşme yeriyse Saimarreh Vadisi'ndeki Tepe Guran'dır. MÖ 6500'den 5500'e değin bin yıl süren bu yerleşme yerinin erken evrelerinde çanak-çömlek yoktur (I-V katları). Bu katlarda henüz birer kulübe niteliği taşıyan evler daha sonraları önemli değişmeler göstermiştir. Kuzey Luristan'ın bir başka önemli yerleşme yeri olan Tepe Giyan, coğrafi konumu nedeniyle Susiana (Elam) ve tarihöncesi Asur ülkesiyle iç içe kültürel gelişme göstermiştir. Tepe Sialk, Kâşan yakınlarında yer alan orta büyüklükte bir höyüktür. İran'ın Son Neolitik'ten başlayarak ortaya çıkan erken kültürleriyle ilgili en önemli bilgileri Sialk kültürü sağlamıştır. Sialk mimarlığı daha kuzeyde yer alan Tepe Guran ya da Hacı Firüz'ün üst katlarındaki mimarlıkla büyük farklılık göstermez. Sialk'ta koyun ve keçinin evcilleştirildiği, tarım ve avcılık yapıldığı bilinmektedir. Yerleşik düzene geçmiş köy yaşamı, MÖ ykş. 6000'lerde İran Platosu'nun büyük bir kesimini ve Aşağı Kuzistan'ı kaplamış durumdaydı. Kuzistan'daki Tepe Sabz, Azerbaycan'daki Hacı Firüz, Kuzeydoğu Luristan'daki Godin Tepe VII, ülkenin iç bölümlerinde yer alan Tepe Sialk I ve güneydoğudaki Tepe Yahya VI, tarıma dayalı yaşam düzeninin en gelişmiş biçimini sürdürmekteydiler.

***Kalkolitik ve Erken Tunç Çağları:***

Kuzistan'ın doğu yöresi olarak tanımlanabilen Susiana, Şa'ur, Dez ve Kargah ırmakları tarafından sulanır. Susiana'nın kültürel gelişimini sergileyen boyalı çanak-çömlek üzerindeki araştırmalar sonucu yöre kültürü beş evreye (Susiana a, b, c, d, e) ayrılmıştır. Susiana a, Samarra, Halaf ve Hacı Muhammed kültürleriyle benzerdir. Susiana b, Eridu'nun 18.-15. katlarıyla; Susiana c, Erken Obeyd kültürüyle; Susiana d ise Tepe Gavra'nın 13. katıyla çağdaştır. "Susa A" olarak da bilinen Susiana e evresi (MÖ 3500'ler), Obeyd sonu ve Erken Uruk Çağı'yla aynı tarihlere rastlar. Bu evre çok güzel bir teknik ve işçilik gösteren "Susa A boyalı kapları" adındaki çanak-çömleğiyle ünlüdür. İran'ın kuzeybatı bölgesindeki Azerbaycan'da yer alan Yanık Tepe, Kafkas halklarının kurduğu Erken Transkafkasya kültürünün ikinci evresini (MÖ ykş.3.binin ortaları), gelişmiş çanak-çömleği ve yuvarlak planlı kerpiç ev mimarisiyle en iyi şekilde temsil eder. Yuvarlak planlı evler, bugünkü Türkmen YURT'larını andırır biçimde merkezi bir direkle desteklenmiştir. Kalınlıkları 20-70cm arasında değişen duvarlar hiçbir zaman kütlesel değildir. İçinde tandır ya da ocak yeri bulunan evlerin çapları 3.5-13m arasında değişmektedir. Aynı bölgede Urmiye Gölü'nün batısında yer alan Geoy Tepe'nin erken evresi Obeyd'in geç evresiyle çağdaştır. Geoy Tepe'nin M katında ele geçen taş temel üstündeki kerpiç duvarlar ve devetüyü renkli basit geometrik desenli çanak-çömlek, erken dönemin özellikleridir. Geoy Tepe'nin K katındaysa Yanık Tepe'de de var olan Erken Transkafkasya kültürünün her üç evresi görülmektedir. Azerbaycan'ın bu dönemi hakkında bilgi veren bir başka kültür de, adını Dalma Tepe'den alan Dalma kültürüdür. Mimari yönden büyük gelişmeler izlenen bu kültürde, çanak-çömlek geleneği büyük aşama göstermiştir. İçte kahverengi, dışta krem renkli bir astarla kaplanmış kapların dış yüzlerinde siyah boyalı geometrik bezemeler vardır. MÖ 5.binin sonlarına tarihlenen bu evrenin üstünde boyalı çanak-çömleğin yanında tamamen yeni bir tür olan boyasız çanak-çömlek ortaya çıkmıştır. Yanık Tepe'den Azerbaycan'a ve Kirmanşah ovasındaki Tepe Siyahbid'e kadar geniş bir yayılım alanı gösteren bu yeni türe Baskılı Dalma Çanak-Çömleği adı verilir. Azerbaycan'da boyalı ÇANAK-ÇÖMLEK yapımının kesilmesine neden olan bu seramik türü, Pisdeli Tepe'de MÖ 4.bine ait olan yeni bir çanak-çömlek geleneğinin ortaya çıkışına değin sürer. Fars bölgesinde erken dönemlere ait Bakun A höyüğünün en eski yerleşmesi olan I.katında, çamurdan yapılmış dikdörtgen planlı evler ele geçmiştir. Yerleşme yeri stilize hayvan ve geometrik örgelerle bezenmiş boyalı çanak-çömleğiyle ünlüdür. MÖ 3600'lerden geç olmayan bu seramik türü, az bir değişimle yüzyıllar boyu varlığını sürdürmüştür.

İran'da maden işleme sanatı, Anadolu'da da olduğu gibi Mezopotamya'dan daha önce başlamıştır. Sialk'ta I.katın (MÖ 5600) üçüncü ve dördüncü evrelerinde, bir olasılıkla Talmessi maden ocağından elde edilen doğal bakırın dövülerek kullanılmış olması önemli bir özelliktir. Aynı yerleşme yerinin III.katındaysa bakır daha yoğun olarak kullanılmıştır. Üstü siyah renkte geometrik bezemeli kahverengi Sialk I çanak-çömleği, doğuda Kopet Dağı'na, güneydoğuda Elburz Dağları'na kadar yayılmıştır. Mezopotamya'daki Samarra'yla çağdaş olan Sialk II çanak-çömleği Sialk I'in bir devamıdır. Sialk kapları kesintisiz bir gelişim göstererek Sialk III'e değin gelmiştir. Obeyd kültürüyle çağdaş olan Sialk III'ün dördüncü evresindeyse ilk kez çömlekçi çarkı kullanılmaya başlamıştır.

***Elamlar:*** İran Platosu kentleşme gelişimi göstermezken, Aşağı Kuzistan'da yer alan Elam kültürü MÖ 4.binin sonuyla 3.binin başlarında uygarlık alanında Mezopotamya kentleşme örneğini yaşamaktaydı. Elam ülkesi, Sümer ve Babil arasındaki ticarette olduğu gibi platodaki öbür kültürler arasında da bir aracı görevi görmüştür. Ülkenin kuzeyindeki Hisar ve Sialk yerleşim yerlerinden geçen ticaret yolunda değerli taş LAPİS LAZULİ Afganistan'dan Mezopotamya'ya taşınmaktaydı. Medler ve Persler'in İran'a gelişlerinden önceki İran tarihi büyük oranda Elam tarihiyle sınırlıdır. Tarihi, eski, orta, geç ya da yeni Elam olmak üzere üç ana evreye ayrılan Elam, her dönemde SÜMER, BABİL ve ASUR kültürleriyle sıkı ilişkiler içinde bulunmuştur. Elam ülkesinde ele geçen, Akad ve Elam dilinde yazılmış az sayıdaki yazıt, Elam Krallığı'nın MÖ 3.binin ortalarından (MÖ ykş.2700) başlayan

uzun bir geçmişi olduğunu göstermiştir. Krallığın başkenti Susa'da bulunmuş bir kral listesinde, Luristan'ın bir bölgesi olan Avan'ın krallarından söz edilir. Avan Krallığı, MÖ 2550'ler dolayında Mezopotamya üzerinde belli bir etki sağlamıştı. Kısa bir zaman sonra Avan'da 12 kraldan oluşan yeni bir sülalenin varlığı görülmektedir.

Elam, Akad kralı Naram-Sin döneminde (MÖ 2291-2255) Akad'ın vasal (derebeyi) bir devleti durumuna gelmiştir. Susa'dan çıkan Elam kral listesinde 12 Avan kralından sonra Luristan dağlarındaki Şimaşki'de yine 12 kraldan oluşan yeni bir Elam sülalesinden söz edilir. Bu sülalenin erken dönemlerinde gücünü iyice yitiren Elam, ancak Kral Şulgi döneminde (MÖ 2095-2048) eski gücüne biraz olsun erişmiştir. Şimaşki sülalesine ait krallar MÖ 1860'a değin Elam'ı yönetmişlerdir. Bu sülalenin ortadan kalkışı Avan sülalesinde olduğu gibi karanlıktır. Elam'la ilgili bilgiler, yeni bir sülale olan Eparti krallarının egemenliğine Kassitler'in MÖ 1520'de son verişine değin sürer. Elam, Kassit kralı II.Kurigalzu'nun (hd.MÖ 1345-1324) Susa'yı ele geçirişine değin yeniden karanlık bir döneme girmiştir. Kurigalzu'dan sonraki 2100 yıl da karanlıktır ve bu dönem MÖ 1300'lerde yeni bir sülalenin (Pakhir-İşşan) başa geçişine değin sürmüştür. Elam dili önceleri HİYEROGLİF sistem kullanılarak yazılmaktaydı. Daha sonra Sümer ve Babil uygarlıklarıyla olan ilişkiler sonucu bu yazı, ÇİVİYAZISI'na dönüşmüştür. Elam sanatı hakkında da bilinenler oldukça sınırlıdır. Ancak sözü edilen kültür Mezopotamya'yla yakın özellikler gösterir. Örneğin, Susa yakınlarında Çoge Zanbil'de günümüze değin kalmış olan ZİGGURAT, Mezopotamya'dakilerle benzerdir. Elam'da metal ve sırlı TUĞLA işçiliğinin yaygın olduğu da bilinmektedir.

***Demir Çağı:***

İran'da yapılan yeni arkeolojik kazılar ve elde edilen bilimsel sonuçlar, Demir Çağı'nın bu yörede MÖ 1450/1400'de başladığını göstermiştir. MÖ 2.binyılın ilk yarısında özellikle Batı İran'a egemen olan "boyalı çanak-çömlek kültürünün" yerini yeni bir geleneğe bırakması, bu değişimin simgesi olarak kabul edilir. MÖ 2.binyılın ikinci yarısında Kuzeybatı İran'daki olayların, bu dönemde İran ve Doğu Anadolu tarihinin biçimlenmesinde önemli etkisi olmuştur. Doğu Anadolu ve Mezopotamya ile komşu olan Batı İran'a "İlk İranlılar" (Aryan ya da Ariler) diye adlandırılan halklar bu sıralarda yerleşmeye başlar. İlk İranlılar'ın İran'a gelişleriyle ilgili yazılı kaynakların bulunmayışı nedeniyle, arkeolojik buluntular konunun anlaşılmasında büyük önem taşır. İlk İranlılar'ın İran'a varışları, "gri seramik" olarak adlandırılan bir çanak-çömlek türünün Kuzeybatı İran'da ortaya çıkışıyla yakından ilgilidir. Batı İran'a gri seramik kültürünü beraberinde getiren insanlar Kuzey İran ve Taliş bölgesinde yerleşerek tunçtan kısa kılıçlar ve çeşitli silahlar üretmişlerdi. Büyük taş bloklarından inşa ettikleri mezarlar, MÖ 2.binyılın ilk yarısındaki kültürden çok farklı bir kültüre sahip olduklarını gösterir. Gri seramik bu yörede özellikle Hasan Zamini, Marlik, Khorvin, Ağa Evler ve Sialk A yerleşme yerlerinde çok sayıda bulunmuştur. Aynı tür seramik Kuzeybatı İran'da ise daha çok Geoy Tepe (B), Hasanlu V, Haftavan Tepe V, Yanık Tepe ve Dinka Tepe gibi yerleşme yerlerinde ele geçmiştir. Bu kültürü Batı İran'a getirenlerin İran'a gelen ilk Hint-Avrupalılar olduğu ve gri seramiğin dağılımının, bu insanların yayılma alanlarını gösterdiği konusunda savlar vardır. Buna göre, önce Hamadan Ovası'na gelmiş olan Hint-Avrupalılar buradan kuzeybatıya doğru yayılarak Urmiye bölgesinde yerleşmişlerdir. Urmiye Gölü'nün çevresinde yer alan Haftavan Tepe, Geoy Tepe ve özellikle Hasanlu gibi yerleşme yerlerinden elde edilen veriler gri seramik üreten insanların Demir Çağı I'de (Erken Demir Çağı) önemli bir uygarlığa sahip olduklarını göstermiştir. Urmiye Gölü çevresinde küçük beylikler durumunda yaşayan İlk İranlılar büyük olasılıkla bu yörede siyasi örgütlenmelerinin de ilk adımını atmışlardır. Yörenin zengin doğal kaynaklarından yararlanan topluluklar Demir Çağı I'de kuzey ile güney arasındaki ticarete ve ticaret yollarına da egemen olmalıdır.

MÖ 2.binyılda İran'a göçebe olarak gelen İlk İranlılar arasındaki Medler ve Parsualılar (Persler), 1.binin İran tarih ve kültürünü yaratan en önemli topluluklardır. Asur yazılı kaynaklarında, III.Salmanassar döneminden (MÖ 858-824) Asurbanipal dönemine (MÖ 668-627) değin birçok kez Medler'le Persler'den söz edilmiştir. III.Salmanassar'ın 16.yılı seferi kayıtlarında (MÖ 842) ilk kez Persler'den ve 24.yılı seferi kayıtlarında (MÖ 834) Medler'den söz edilmiştir. İran Platosu'nda Erken ve Orta Demir Çağı'yla (Demir Çağı I ve II) ilgili mimari buluntular hakkında en ayrıntılı bilgileri, Urmiye Gölü'nün güneybatısında yer alan Hasanlu höyüğü vermektedir. Hasanlu yerleşmesinin IV.yapı katında (MÖ 1100-800) yer alan ve yayınlarda "yanmış yapılar" olarak geçen yapılar, Batı İran'da bu çağlarda gelişmiş bir mimarinin varlığını kanıtlar. İran'daki gelişmiş *apadana*'ların (→URARTU, Mimarlık) kökeni olarak kabul edilen bu yapılar, önde sütunlu bir giriş (PORTİK), buradan girilen bir ön oda ve bunun arkasında dikdörtgen planlı sütunlu bir kabul salonundan meydana gelir. Söz konusu yapıların öncüleriyse aynı yerleşmenin V.yapı katında (MÖ 1350-1100) ortaya çıkarılmıştır. Hasanlu'da yapılan arkeolojik kazılar, çatısı sütunlarla taşınan, kabul salonu niteliğindeki yapı türünün (*apadana*) Kuzeybatı İran'da Demir Çağı'yla başladığını göstermiştir.

İran'ın kuzeybatı ve batı yöreleri MÖ 9.yy'ın sonunda URARTU egemenliğine girmiştir. Urartu kralı Menua'nın Van yakınındaki Karagündüz köyünde bulunan ve aynı adla bilinen yazıtında Mana (Mannea) ve Barsua (Parsua) ülkelerinin Urartu sınırları içine alındığı belirtilmektedir. Bu yazıtta adı geçen Barsua ülkesi ileriki yılların Pers ülkesiyle aynıdır. Urartu Krallığı, Batı İran'da düzeni sağlayabilmek amacıyla birçok kale inşa etmiş ve bu yörenin yıllardan beri Asur'un yararlandığı doğal zenginliklerini kendisi için kullanmak istemiştir. Kuzeybatı İran'da yapılan çok sayıdaki Urartu kalesi arasında, Uşnuye Ovası'ndaki Kalatkar Kalesi, Urmiye Gölü'nün güneyindeki Hasanlu Kalesi ve Akçay yakınındaki Bastam Kalesi vardır. Urartu Krallığı İran'daki egemenliğini koruyabilmek amacıyla Asur'la uzun yıllar savaşmak durumunda kalmış; yerel İran beylerinin Asur'a karşı daha çok Urartu gücünün yanında yer almaları Urartu'nun bu bölgeyi yıkılışına kadar elinde tutmasını sağlamıştır. İran'ın bu bölümünün Urartu Krallığı'nın egemenliğinde oluşu ekonomik açıdan Urartu'ya katkıda bulunmuştur. Ancak, bu ikili ticari ilişkiler sonunda Batı İran kültür ve sanat gelenekleri Urartu sanatına girmiştir. Özellikle Urartu mimarlığı ve tunç işçiliğindeki İran etkilerinin kaynağı budur. Öte yandan Urartu sanatının etkileri de İran sanatında kendini göstermiş; İran'da Ahameniş döneminde kule tipli Urartu tapınaklarının yakın benzerleri inşa edilmiştir.

Medler'in başkenti, Zagros yöresine egemen konumdaki Elvend Dağı'nın eteklerinde bulunan Hagmatana'ydı (Gr.Ekbatana; b.Hemedan). Herodotos'a göre Ekbatana kentini, Med kabilelerini bir ulus olarak örgütleyen ve 43 yıl egemenlik süren Phraortes'in (MÖ 675-653) oğlu Deiokes kurmuştur. Eski yazarlardan Atinalı Diodoros'a (MÖ 4.yy) göre Med İmparatorluğu'nun kurucusu, 17.Olimpiyat Oyunları'nın (MÖ 711-710) ikinci yılında kral olan II.Kyaksares'tir (Keyhüsrev; hd.MÖ 625-585). Herodotos, Deiokes'in yerine torunu Phraortes'in geçtiğini söyler. Onun yerine geçen oğlu II.Kyaksares Asur'a karşı başarılı savaşlar vermiş ve Ninive kentini yağmalamıştır (MÖ 612). Ninive'nin düşüşü ve sonuçta Asur Krallığı'nın yıkılışından sonra Med tahtına bir general olan Arbaces getirilmiştir. Herodotos'a göreyse II.Kyaksares'ten sonra başa oğlu Astyages (İstumegu; hd.MÖ 585-550) geçmiş, krallık ondan sonra Astyages'in kızının oğlu olan Pers hükümdarı II.Kyros'un (Kuraş, Büyük Kyros) egemenliğine girmiştir. En gelişmiş biçimi ileride Ahameniş döneminde görülen *apadana*'ların MÖ 8.yy'a ait bir örneği, Nuş-i Can Tepe'de Med dönemine ait I.yapı katında (MÖ 750-600) ortaya çıkarılmıştır. Batı İran'da Demir Çağı'yla birlikte görülmeye başlayan bu yapı türü, daha geç dönemlerde Batı İran kültürüne özgü bir niteliğe kavuşmuş ve 9.yy'dan 6.yy'a değin kullanılmıştır.

***Ahameniş Dönemi:***

Med İmparatorluğu'na MÖ 550'lerde Ekbatana'yı ele geçirerek egemen olan II.Kyros (hd.MÖ 559-529), Erken Ahamenişler (Akamenidler) sülalesinden gelmektedir. Bir olasılıkla MÖ 559'da Pers Krallığı'nın başına geçmiş ve 29 yıl egemenlik sürmüştür. Kyros, Lydia zaferinden sonra (MÖ 547) krallığın başkentini Fars ülkesine taşımıştır. Başkent Pasargad (Pasargadae, b.Tall-Nokhodi), batıdan getirilen usta ve zanaatçılar tarafından inşa edilmiş, geniş bir alanda önceden hazırlanmış bir plana göre yapılmıştır. Surlarla çevrili bahçeler içinde bulunan çeşitli saraylardan meydana gelmiş Pasargad'da yapıların sütunları taştan, duvarları da kerpiçten yapılmıştı. Sarayların ortasında yer alan ve günümüze de kalmış olan kule tipli yapı *Zendan-ı Süleyman, Kaabab-ı Zardust*'la ve Nakş-ı Rüstem'deki (Rüstem'in Resmi) açık hava tapınaklarıyla aynı plana sahiptir. Urartu kule tipli tapınaklarından esinlenerek yapılmış olan bu yerlerde, büyük olasılıkla Tanrı Ahura Mazda'yı kutsamak için kutsal ateş yanmaktaydı. Pers Krallığı'nın başına I.Dareios'un (hd.MÖ 522-486) geçmesiyle Erken Ahamenişler Dönemi sona ermiştir. Krallığa eski gücünü yeniden kazandıran Dareios, MÖ 486'da öldüğünde Pasargad yakınlarında Nakş-ı Rüstem'deki kaya mezarına gömülmüştür. Özellikle Dareios ve Kserkses (Hşayarşa) dönemlerinde Yunanlar'la olan savaşlar yoğunluk kazanmıştır. Dareios'un orduları MÖ 491'de Marathon'da yenilmiş olmasına karşın, Kserkses Atina Akropolisi'ni yağmalamıştır. Ancak, MÖ 480'de Pers donanması Salamis'te, ordusu da MÖ 479'da Plataia'da yenilmiştir.

I.Dareios, I.Kserkses (hd.MÖ 486-465) ve I.Artakserkses'in (hd.MÖ 465-425) sürekli uğraşlarıyla Pers ülkesinin en büyük başkenti olan Persepolis kurulmuştur. Merv Deşt Ovası'nda kurulan kentin çevresi üçlü bir savunma sistemiyle çevrilidir. Önemli yapılar 12m yüksekliğindeki bir platform üstündedir. Platform, anıtsal merdivenler, üçlü anıtsal kapı ve saray, I.Dareios tarafından yaptırılmıştır. *Apadana* olarak adlandırılan sütunlu kabul salonunun yapımına da bu dönemde başlanmış, I.Kserkses döneminde tamamlanmıştır. I.Kserkses'in 100 sütunlu sarayı ise ancak I.Artakserkses tarafından bitirilmiştir. Taş temel üstüne kerpiç malzemeyle yapılan bu yapılar Pers sanatının en görkemli yapıtlarıdır. Persler'in son kralı III.Dareios'la (hd.MÖ 336-330) Makedonyalı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) arasındaki savaşlar İran'da yüzyıllar süren Ahameniş egemenliğinin sona ermesine ve Yakındoğu'da yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur.

Pers anıtsal mimarlığı ve bezeme sanatı, Urartu, Asur ve Babil kültürlerinin etkisi altında gelişmiştir. Saraylar, bu etkileri en güzel vurgulayan mimari uygulamalardır. Ancak, çatısı çok sayıda sütunla taşınan *apadana*'ların varlığı Pers saraylarını Asur ve Babil saraylarından ayırır. Saraylardaki bezemeyse Asur ve Babil kabartma sanatını anımsatır biçimde alçak kabartmadır. Kyros'un Pasargad'daki sarayı ile Persepolis'te I.Dareios'un başlatıp I.Kserkses'in tamamlayabildiği saray en güzel örneklerdir. Ahameniş krallarının, Pasargad'da (Nakş-ı Rüstem) ve başka yerlerde bulunan kaya mezarları, İran'daki birçok mimari biçimden günümüze değin yaşayabilmiş tek türdür. Bu dönemde YUNAN sanatının etkisi oldukça büyüktür. *Apadana*'ların 6.yy'dan sonraya ait örnekleriyse, çokça gelişmiş biçimleriyle Persepolis, Susa ve Pasargad'daki Ahameniş *apadana*'larıyla temsil edilir. Ahameniş *apadana*'larının doğuşu Batı İran'daki Hasanlu'da oluşmaya başlayan ve Orta Zagros halklarının ortak geleneği olarak yüzyıllar boyu süren bir mimari yapım yönteminin sonucudur. Kimilerince ileri sürüldüğü gibi, Ahameniş *apadana*'larının kökeni Urartu sütunlu salonları değildir. Tersine Urartu'da MÖ 8.yy'dan beri görülen örneklerin kökeni Batı İran mimari geleneğinde aranmalıdır.

***Helenistik Dönem:***

Büyük İskender'in MÖ 331'de Persepolis'teki kral sarayını yakması, Yunan uygarlığının İran topraklarına geçişini temsil eder. Çok sayıda Yunan ve Makedonyalı askerin İran'a yerleşmesini destekleyen Büyük İskender'in beklenmeyen ölümünden sonra, imparatorluk toprakları çeşitli komutanlar arasında bölüştürülmüştür. Bu arada Pers satraplığı Atropates'in egemenliğinde kalmıştır. Babil satrabı Selevkos'un Yakındoğu'da kazandığı başarılar İran'ın da Selevkos'un eline geçmesine neden olmuş, böylece Ahamenişler'in toprakları üzerinde MÖ 312'den sonra Selevkos Krallığı kurulmuştur. İskender'in Pers ülkesini istilasından sonra İran sanatı tümüyle değişim göstermiş; Yunan sanatında görülen DERİNLİK kavramı, PERSPEKTİF, SİMETRİ ve ORAN gibi unsurların yanı sıra hareketi ve çeşitli duyguları yansıtmaya yarayan teknikler de Pers sanatına girmeye başlamıştır.

***Part Dönemi:***

Büyük İskender'in Ahameniş Krallığı'nı yıkmasıyla sonuçlanan askeri sefer, Yunan-Pers savaşlarının da sonunun gelmesine neden olmuştur. Makedonya kralının egemenliği ele geçirdikten sonra yapmayı planladığı en önemli iş, Kserkses'in istilasının öcünü almaktı. MÖ 334, 333 ve 331'de yapılan üç önemli savaş, İskender'e "Batı Satraplıkları"nın egemenliğini getirmiştir. MÖ 331'de Arbela'da elde edilen başarı Babil, Susa ve Persepolis'in Makedonya egemenliğine girmesini sağlamıştır. MÖ 330'da III.Dareios'un öldürülmesinden sonraysa İskender, Doğu İran'ı ele geçirmek için hazırlıklara başlamıştır. İran'ı bütünüyle yönetimi altına alan İskender, Dareios'un kızıyla evlenerek Ahameniş sülalesinin devamını amaçlamıştır. Yaşamının son yıllarında Babil'de oturmuş, "Büyük Ahameniş Kralı" olarak topraklarını yönetmiştir. Pers kadınla-

rıyla evlenme geleneği kendisinden sonra gelenler tarafından da sürdürülmüştür.

Makedonyalılar'ın egemenliğindeki Asya'yı bütünüyle devralan Selevkoslar, kısa bir süre sonra Suriye'ye yerleşmeyi yeğlemişlerdir. Selevkoslar doğuda çok sayıda kent kurmalarına karşın başkentleri her zaman Antiokheia (b.Antakya →HATAY) olarak kalmıştır. Bunun sonucu olarak İran'ın büyük bölümü Partlar'ın eline geçmiştir. Yerli İran halkı olan Partlar (Parthava), Ortadoğu tarih sahnesinde uzun yıllar varlığını sürdürecek olan krallıklarını günümüz Horasan'ı yakınlarında kurmuşlardır. MÖ 249/248'de Doğu İran'da İskitli I.Arsakes komutasında Selevkoslar'a karşı ayaklanan Partlar, MS 224'e kadar sürecek olan bir imparatorluğun temelini atmışlardır. Part Krallığı'nın sınırları MS 20-45 arasında Hindistan'a kadar genişlemiştir. Bu tarihlerde Aşağı İndus bölgesinde Gundofar adlı bir Partlı prensin hüküm sürdüğü bilinmektedir. Partlar'ın Selevkoslar'ı İran tarih sahnesinden silmelerinden sonraki tarihleri, büyük oranda Romalılar'a karşı verdikleri savaşlarla ilgilidir. ROMA İmparatorluğu kendini Helenizm ile Helenistik kültürün devamı ve "Batı" uygarlığını Doğu'nun yıkımından korumakla yükümlü saymaktaydı. Bu amaçla MÖ 106-48 arasındaki Roma imparatorları Helenistik kültürü korumak amacıyla Doğu'da sınır kaleleri kurarak harekete geçmişlerdir. Roma'nın Doğu'da uyguladığı bu politika önemli oranda ticari amaçlara ve Romalı tüccarların güvenliğini sağlamaya yönelikti. Çatışan çıkar ilişkileri nedeniyle Romalılar'la Partlar arasındaki savaşlar yklş.300 yıl kadar sürmüştür. Uzakdoğu ve Batı arasında yapılan ticarette ipek ve fildişi en önemli payı almakta ve bu ticaret Partlar tarafından denetlenmekteydi.

Selevkoslar'dan sonra birkaç yüzyıl İran ve Ortadoğu'nun büyük bölümüne egemen olan Partlar'ın sanatında Yunan etkileri son derece yaygındır. Sanatta bu iki yönlülük birçok sanat dalında ve özellikle sikkeler üzerinde açıkça görülür. Dini mimari de büyük oranda Yunan etkisi altında gelişmiştir. Özellikle Hamadan yakınında yer alan Kangavar'daki büyük tapınak ve Dura-Europos'taki (Suriye) yapılar bu etkiyi en iyi yansıtan örnekleridir. Ahamenişler ve Selevkoslar döneminde yaygın olan kaya kabartmaları Partlar döneminde de yaygın bir uygulama alanı bulmuştur. Bisütun Dağları'nın eteklerinde yapılan ve II.Mithradates (hd.MÖ 123-88) ile II.Gotarze'ye ait olan kaya kabartmaları bu türün en ünlü örnekleridir. Part sanatında mimari, taş ve tunç oymacılığı ve bezeme sanatları gibi yerli Doğu gelenekleriyle yabancı Helenistik geleneklerin bir uyum içinde kullanıldığını görmek olanaklıdır. Ayrıca →SASANİ; EMEVİ; ABBASİ; SAMANOĞLU; BÜYÜK SELÇUKLU; İLHANLI; TİMURLU; SAFEVİ.

0661, 0870, 1226, 1329, 1394, 1395, 1699, 1700, 1726, 2071, 2072, 2514, 2733. ***A.Çilingiroğlu***

**İRTİSAM**

(Ar.*resm:* yazma, çizme, iz'den)

1. İzi çıkma, resimleme, resmi yapılma.
2. İZDÜŞÜM.

**İS ODASI**

Büyük CAMİ'lerin bazılarında kandil islerinin duvarları karartmaması için, duvarların yüksek bölümlerine ve kubbeye açılan hava kanallarıyla islerin toplandığı hücre. Toplanan bu is HATTAT'larca mürekkep yapımında kullanılmıştır.

**İSA, Hz.**

Hıristiyanlık'ın kurucusu Hz.İsa, dinsel sanatın en çok işlenen imgelerinin başında gelir (→DİNSEL KONULAR). Hz.İsa sahneleri Havariler'den İncil yazarları Matta, Markus, Luka ve Yuhanna'nın İncilleri'ne dayanılarak geliştirilmiştir. Hıristiyanlık'ın ilk dönemlerinde Hz.İsa çoğu kez MONOGRAM'ı ya da kuzu ve balık örgeleriyle simgelenmiştir. İlk İsa betimlemesi 3.yy'da ortaya çıkmış, çoğu kez idealize edilerek kıvırcık saçlı, sakalsız, güzel bir genç olarak betimlenmiştir. Hıristiyanlık'ın resmî din olarak kabul edildiği 313'ten sonra sakallı ve ciddi görünümlü bir imge kullanılmaya başlanmıştır. Sakallı ve sakalsız İsa yüzyıllar boyunca paralel bir gelişme göstermiş; Batı'da sakalsız imge yeğlenirken, BİZANS sanatında başından beri sakallı İsa figürü egemen olmuştur. Hz.İsa'nın Evrenin Efendisi (PANTOKRATOR) olarak betimlendiği Bizans örnekleri 12.yy'da Batı'ya geçmiş ve bu tarihten sonra Hz.İsa'yı sakallı olarak betimleme gelenekleşmiştir. Hıristiyan sanatında "İsa'nın Doğumu"yla başlayan ve "Kudüs'e Giriş"le son bulan bir dizi olay Hz.İsa'nın yaşamından sahneleri oluşturur. Bu olaylar içinde sanatçıların en çok ilgi duydukları; "İsa'nın Doğumu", "Müneccim Kralların Tapınması", "Çobanların Tapınması", "Mısır'a Kaçış", "İsa'nın Vaftiz Edilişi", "Kana'da Düğün", "Balık Avı Mucizesi", "İsa'nın Suda Yürüyüşü", "İyi Çoban", "Başkalaşım" (İsa'nın Nura Bürünüşü) gibi, mucizelerini de içeren sahnelerdir. Hz.İsa'nın "Kudüs'e Giriş"inden "Kutsal Ruh'un İnişi"ne kadar başından geçenler "İsa'nın Çektikleri" (→PASSION) olarak ele alınmıştır. Gerek Hz.İsa'nın yaşamından, gerek çektiklerinden hareketle gerçekleştirilen betimlemelerin çoğunda Hz.İsa, Meryem Ana'yla (→MADONNA; MERYEM ANA) birlikte verilmiş, ayrıca çoğu sahnede kompozisyona, Havariler, azizler, melekler ya da kutsal kişiler de katılmıştır.

0847, 1560. *Z.Rona*

**İSA BEHZAT** (1875, İstanbul-1916, İstanbul)

Osmanlı heykelci.

Doğalcı bir yaklaşımla yaptığı heykelleriyle tanınan İsa Behzat, 1893-98 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) OSGAN EFENDİ'nin öğrencisi olmuş, heykel derslerinin yanı sıra resim atölyelerindeki derslere de devam etmiştir. 1900'de İzmir İdadisi'nde resim öğretmenliği yapmış, 1901'de Evkaf Nezareti'nde çalıştığı sırada Müze-i Hümayun'da (b.İstanbul Arkeoloji Müzeleri) restoratör olarak görev almış, 1913'te Kavala'da Mekâtib-i Hıdiviye'de resim hocalığı yaptıktan sonra Yıldız Porselen Fabrikası'nın başına getirilmiştir. Günümüze çok az sayıda kalan yapıtlarından teknik ustalığı anlaşılabilmektedir. İRHM'de bulunan *Kitap Okuyan Yahudi* adlı alçı kabartmayla alçıdan *Sakallı Adam* büstü, Türkiye'de 19.yy'da uyanan figür ilgisinin heykel alanında gerçekleştirilmiş ender örnekleri arasındadır. İsa Behzat'ın büstlerinden başka yağlıboya resimleri, porselen bezemeleri ve *Yıldırım Beyazıt* adlı bir de oyunu vardır.

***S.Tansuğ***

**İSA EBU DİRHEM** (12.yy sonu)

Beylikler dönemi mimarı.

Artuklu hükümdarı Kutbeddin Sökmen bin Nureddin Muhammed döneminde (1185-1200) yaptırılan, Anadolu'daki MEDRESE mimarisinde önemli bir yeri olan Diyarbakır *Zinciriye* ya da *Sincariye Medresesi*'nin (1198) yapımında, Diyarbakır kent surlarında *Fetih Kapısı* ya da *Bab-ül-Ferec* (1196) ile *Harput Kapı*'nın batısında bir burcun (1198) onarımın-



İSİDOROS, *Ayasofya (Hagia Sophia Kilisesi;* bit. 537), İstanbul.

da çalışmıştır. Bu burç daha sonra mimar CAFER BİN MAHMUD-EL-HALEBİ tarafından yenilenmiştir (1236-37). Bazı kaynaklar burcun üzerindeki bir yazıttan yola çıkarak İsa Ebu Dirhem'in EYYUBİ döneminde de çalıştığını ileri sürmektedir. Başka bir görüşe göre de, yazıtta İsa Ebu Dirhem'in adının geçtiği bölüm ARTUKOĞLU dönemindeki ilk onarıma, Cafer bin Muhammed'in adının bulunduğu bölümse Eyyubi dönemindeki ikinci onarıma ait olmalıdır.

3171. *G.Yalçıner*

**İSAURA**

İSAURİA bölgesinin merkezi niteliğindeki İsaura (İsaura Palaia) antik kenti, Konya'nın Bozkır ilçesinde, Çarşamba köyündedir. Ortaçağda Leontopolis adını alan kentin yakınındaki İsaura Nova'ya da (b.Zengibar Kalesi) kısaca İsaura denmesi bazı araştırmacıları yanıltmıştır. Aslı Is(s)a-ura olan İsaura sözcüğü, Luvi dilinde "büyük kent" anlamına gelmektedir.

Antik kaynaklarda haydut yatağı ve korsan kenti olarak tanıtılan İsaura, MÖ 75'te Romalı general Publius Servilius Isauricus tarafından işgal edilerek ROMA'ya katılmıştır. MÖ 29'da GALATİA kralı Amyntas kenti ele geçirmiş ve burada krali (krallığa ait) bir merkez inşa ettirerek surla çevirmeye başlamış; ancak bitiremeden ölünce İsaura, İmparator Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) tarafından kurulan Galatia eyaletine bağlanmıştır. BİZANS döneminde kent, adını (Leontopolis) aldığı I.Leon (hd.457-474) ve Zenon (hd.474-491) tarafından yönetilmiş, Türk döneminde terk edilmiştir. İsaura, tam anlamıyla bir dağ kentidir; doğudan batıya doğru genişleyen sarp bir sırt üstünde kurulmuştur. Üç ana yüksekliğe sahip olan bu sırtın, güneydeki en yüksek tepesi kentin *akropolis*'idir. Surla çevrili *akropolis*'le kent arasındaki bağlantıyı, oldukça dar olan batı kapısıyla güney kapısı sağlamaktadır. İsaura'nın ikinci büyük kapısı olan güney kapısı çok katlı, çokgen kulelere sahiptir. *Akropolis*'teki az sayıda yapı kalıntısına karşılık, bu tepeden aşağı inen sırtta pek çok kalıntı yer almaktadır. Arazinin merkezinde *Agora* bulunur. Kentin bilinen en eski yapısı, kuzeyde İmparator Hadrianus'un (hd.117-138) adını taşıyan ZAFER TAKI'dır. Bunun kuzeyinde kentin ana kilisesi; söz konusu alanın güneybatısında da Hadrianus'unkine benzer küçük *Marcus Aurelius Takı* ile iki caddenin köşesinde bir STOA yer almaktadır. İkinci bir *stoa*, Marcus Aurelius'un (hd.161-180) takını kentin batı kapısına bağlayan yolun hemen güneyindedir. Takın doğusunda *Caracalla Takı* ve Hadrianus'a ithaf edilen sekiz köşeli bir yapı bulunmakta; ikinci bir cadde de Caracalla'nın (hd.211-217) takından *Agora* girişine uzanmaktadır. Bu iki cadde ve *Agora* çevresinde kentin zengin evleri gruplanmıştır. Yazıtlardan anlaşıldığına göre bu yapılar, MÖ 2.yy ve 3.yy'ın ilk yarısında kurulmuş, Hıristiyanlık'la birlikte Bizans döneminde sayıları artmıştır. Kentin kuzeyinde, yüksek bir kayalık üstünde kiliseye ait büyük bir merkezi yapı yer almaktadır. Doğuda yarım daire bir *apsis*'e sahip olan bu sekizgen yapının içinde sekiz sütun bulunmuş; her duvarında dört kemerli birer pencere saptanmıştır. Kentin çevresindeki *nekropolis* (mezarlık) alanları, sarp kayalıklardan vadi tabanlarına kadar inmektedir. Birinci alan, kentin batı kapısından Ulupınar Deresi'ne doğru uzanmakta, burada anakayaya oyulmuş kabartmalı KAYA MEZAR'lar görülmektedir. İkinci alan *akropolis* önündeki eğimli arazide, üçüncüsü ise kentin kuzeyinde, merkezî yapının kuzeybatısında uzanmaktadır.

0378, 1866, 2610. *Ş.Aydoğan*

**İSAURİA**

Lykaonia'nın güney kesiminde, İç Anadolu yaylasının güney kenarında, KONYA'nın Bozkır ve Hadım ilçeleriyle Karaman'in Ermenek ilçesini ve çevresini kapsayan, Trogitis (b.Suğla) Gölü'nün güneydoğusunda yer alan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Küçük bir bölge olan İsauria'nın sınırları kesin bilinmemektedir. Oldukça dağlık bir bölgede yaşayan İsauria halkı, Anadolu'nun en vahşi, denetlenemez halkı olarak tanınmaktadır. Sık sık komşu bölgelere saldırmışlar, korsanlıkla geçinmişlerdir. Hayvancılık ve yüncülüğün önem taşıdığı bölgenin başlıca kenti İSAURA'dır.

Çizim → AİOLİA *Ş.Aydoğan*

İSAVRİYA = **İSAURİA**

İSFENDİYAROĞLU = **CANDAROĞLU**

**İSİDOROS** (Miletoslu) (6.yy)

Bizanslı mimar, mühendis ve bilgin.

Tralleisli ANTHEMİOS ile birlikte, BİZANS mimarlığının başyapıtı *Ayasofya*'yı (*Hagia Sophia Kilisesi*; bit.537) gerçekleştirmiştir.

6.yy'ın ilk yarısında MİLETOS'ta doğmuş, büyük olasılıkla Konstantinopolis'te (→İSTANBUL) öğrenim görmüştür. Statik, kinetik, matematik alanlarında uzman olan ve parabol çizmeye yarayan pergel gibi buluşlar da yapan İsidoros, Mısır'da Aleksandria (İskenderiye) Üniversitesi'nde, daha sonra da Konstantinopolis'te ders vermiştir. Bazı 10.yy kaynaklarında, İmparator Justinianos (İustinianos; hd.527-565) için İstanbul'da, yine Anthemios'la birlikte *H.Apostoli Kilisesi*'ni (536-550) yaptığı belirtilmekte; bazı günümüz kaynaklarındaysa Anthemios'un yanında mühendis olarak çalıştığına ilişkin yorumlar bulunmaktadır. Büyük olasılıkla İsidoros da, Anthemios gibi hem mimar hem de mühendis olarak yetişmişti. Anthemios öldükten sonra birlikte başladıkları *Ayasofya* inşaatını tamamlayan İsidoros, daha sonra 554/558'de de yeğeni Genç İsidoros'la birlikte *Ayasofya*'nın depremde yıkılan kubbesini yeniden yapmıştır. Bugünkü kubbe, sonraki dönemlerde birçok onarım geçirmiş olmakla birlikte İsidoros'un kubbesidir. *Y.Salman*

**İSKÂN** (Ar.*sükûn:* durma, dinlenme'den)

Yerleştirme, ev sahibi yapma.

**İskân Bölgesi:** Nazım planlarla (→İMAR) tespit edilmiş ve imar sınırı içinde inşaata izin verilen yer.

**İskân İzni:** Bir yapının bitmesinden sonra, mal sahibinin yazılı isteği üzerine fen ve sağlık görevlilerince gözden geçirilerek kullanılmasında sakınca görülmediğinde, belediye tarafından verilen oturma izni.

**İSKELE**

İng.*scaffold*, Fr.*échafaud*, Alm.*Gerüst*.

Yapılmakta ya da onarılmakta olan yapıların dış cephelerinde güvenli bir biçimde çalışabilmek için, istenen yükseklikte kurulan yardımcı konstrüksiyon. Cami, kilise gibi yüksek tavanlı yapıların içinde de aynı amaçla iskeleler kurulur. İskele genelde zemine basar ve belli noktalardan yapıya tutturulur. Yapının durumuna, yapılacak işin gereğine göre iskele, tüm cephe boyunca kurulmayıp bir kattan KONSOL çalışan ya da yapıya üstten asılan bir sistem olarak da geliştirilebilir. İşçilerin çalışabilmeleri için, çoğunlukla kalastan platformlar oluşturulur. İskeleler başlangıçta ahşap elemanların birbirine iple bağlanmasıyla kurulmuştur. Günümüzde büyük yapılarda, ahşap iskelelerin yanı sıra sağlamlığı, hafifliği, sökülüp kurulabilme kolaylığı ve

çok kez kullanılabilme özelliği nedeniyle metal boru iskeleler kullanılmaktadır.

**İSKELET**
İng.*skeleton*, Fr.*ossature*, Alm.*Skelett*.
Bir YAPI, ANIT, HEYKEL, MOBİLYA vb'nin taşıyıcı strüktürü (→STRÜKTÜR). İskeleti oluşturan öğeler masif ya da kompozit (lamine) AHŞAP'tan, DEMİR, ÇELİK, ALÜMİNYUM gibi metallerden, BETONARME ve PLASTİK'ten olabilir. İskelet, oluşturduğu yapısal bütünde, çekme ve basınç gerilmelerini alabilecek çubuklarla ve plaklardan meydana gelen ve çeşitli yüzeylerle giydirilen gizli bir strüktür olabildiği gibi, tümüyle açıkta da bırakılabilir.

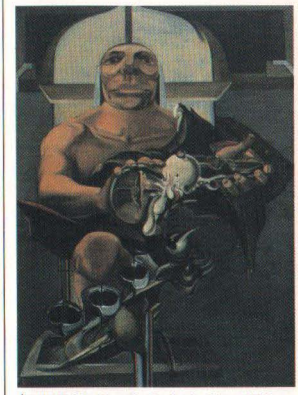
**İSKENDER, Kemal** (1949, Trabzon)
Türk ressam.
Sağlam bir desen anlayışına dayalı FİGÜRATİF resimleriyle tanınan sanatçı, 1967'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (s.İDGSA, b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'ne girmiş, sırasıyla Sabri BERKEL, Bedri Rahmi EYUBOĞLU ve Neşet GÜNAL'ın öğrencisi olmuştur. 1972'de akademiden mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla Londra'ya gitmiş, 1974'te Londra Sanat ve Tasarım Merkez Okulu'nda VİTRAY ve OYMA-BASKI çalışmış, aynı yıl girdiği Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda da 1977'de lisansüstü çalışmasını tamamlamıştır. Aynı yıl İDGSA'da asistanlık görevine başlayan sanatçı, halen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdür yardımcılığını ve MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyeliğini sürdürmektedir. Akademideki figürlü ya da soyut resim tartışmasında figürlü resimden yana tavır alan Kemal İskender, insan merkezli, anıtsal çizgisel nitelikli anatomik çalışmalarını yağlıboya ve guvaj gibi farklı tekniklerde gerçekleştirmektedir. Öğrencilik yıllarında çeşitli ödüller almış; 1979'da DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda ve 2.İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Başarı ödülleri kazanmıştır. *L.Görünür*

İSKİT sanatı → **HAYVAN ÜSLUBU**

**İSLAM mimarlığı ve sanatı**
Genellikle Avrupa sanatı, ÇİN sanatı, İtalyan sanatı (→İTALYA) gibi coğrafi çerçevelere bağlı olarak tanımlanan sanatlar içinde İslam sanatı, İslam dinini kabul eden toplumların sanatı olarak tanımlanmıştır. Hıristiyan sanatı, BUDACI sanat gibi din içerikli sanat tarihleri de yazılmıştır ama, bunlarda yalnızca dini LİTURJİ'nin yönlendirdiği gelişmeler incelenir. İslam'daysa, birbirleriyle biçimsel ilişkileri hiç ya da çok az olabilen camiler, medreseler, hanlar, hamamlar, saraylar hatta bölgesel özellikleri en fazla belirgin olan konutlar genel terminoloji içinde sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bu birleştirici tanım, İslam ülkeleri coğrafyasının doğasından ve Batı dünyasının İslam'ı bir karşı cephe olarak görmesinden kaynaklanmıştır. Ancak bunun da ötesinde İslam ülkelerinin Eskidünya'nın merkezinde yer almasından kaynaklanan bir tarihi-coğrafi olgu söz konusudur. 9.yy'dan bu yana Müslümanlar Avrasya'nın ortasında, Çin ve Uzakdoğu, Hindistan, Afrika ve Avrupa'yı kendi bölgelerine hapseden bir politik egemenlik alanı kurmuşlardır. Müslüman egemenlik alanı bütün dünyayla doğrudan sınır ilişkileri içinde olduğu zaman, Eskidünya'nın öteki kültür alanları (Hindistan, Çin, Avrupa) ancak İslam ülkeleri aracılığıyla birbirleriyle ilişkiye geçebilmişlerdir. Böylece Atlantik'ten Çin'e ve Endonezya'ya kadar sürekli bir coğrafi ilişki içinde uzanan İslam dünyası, bütün periferal kültür alanlarıyla organik bir alışveriş içinde çeşitli yerel sentezler geliştirmiş, bu bölgelerde İslam kültürü bölgesel ve yerel gelenekleri kullanarak değişik sanat üslupları yaratmıştır. İslam sanatının dünya sanat tarihindeki özel statüsü coğrafi konumunun sonucu gelişen bu alışveriş mekanizmalarının ürettiği çeşitlilikler ve bunlara bir tür kulüp üyeliği kazandıran İslami işaretlerdir. Ancak bu işaretlerin sanatın özü gibi yorumlanması, İslam sanat dünyasının doğasını ve zenginliğini anlamayı zorlaştıran kısır yorumlara neden olmuştur.

İlk İslam imparatorluğu ve İslam ortaçağında sanata ortak özellikler getiren öteki etkenleri de anımsamak gerekir. Bunlardan biri büyük coğrafi alanlara yayılan imparatorluklar, öbürü dini içerikli İslam kültürünün taşıyıcısı olan Arap dilidir. Emevi ve Abbasi imparatorlukları döneminde, Çin sınırından Atlantik'e kadar ilk birleştirici temel atılmıştır. Bunları bütün ortaçağ boyunca Türk sülalelerin egemen olduğu bir Orta ve Yakındoğu İslamı, onu da Akdeniz çevresinde Osmanlı İmparatorluğu izlemiştir. Anıtsal mimari, biçim ve strüktür farkları olsa bile litürjik veriler nedeniyle benzer öğeler taşımış, dini içerikli ve Arapça olan anıtsal yazı, İslam kültürüne özgü bir kullanımla bütün dini yapılara benzer bir tını getirmiştir. Kitap sanatları, dokuma ve seramik gibi sanat dalları, İslam dünyasının bütünlüğü içinde ve Türk göçer öğesinin 8.yy'dan sonra Çin, Hint, Doğu Akdeniz ve Doğu Avrupa arasındaki sürekli taşıyıcılığı nedeniyle, ortak bir kullanım ve sanat sözlüğüne sahip olmuştur. Ancak bütün bu birbirine yaklaştıran etkenlere karşın ortaçağ aşıldıktan sonra, ORTA ASYA ve İRAN, HİNDİSTAN, Arap dilli ülkeler ve OSMANLI dünyasında bölgesel sanatlar giderek değişik üsluplarla birbirlerinden farklılaşmışlardır. İslam sanatı genel terimi altında bin yılı aşkın bir kültürel gelişimi tek bir kategoriye sokmak olası değildir, ama 19.yy Avrupa emperyalist ve Oryantalist (→ORYANTALİZM) geleneğinin yanı sıra bu bütünleşmenin yeni İslamcı aydınların politikasına uygun düşmesi eski klişelerin sürdürülmesini sağlamaktadır. Müslüman toplumların Çin, Güneydoğu Asya ve Afrika'daki sanat etkinlikleri ise, hiçbir zaman genel bir İslam üslubu içine giremeyecek kadar yerel özellikler taşımıştır. Bu nedenle de, genel bir İslam sanatı tarihi şimdiye kadar, bu ülkelerin sanatlarını içermemiştir.

***İslam Sanatının Oluşumu:*** Erken İslam sanatı, fethedilen ülkelerin sanatıdır. Peygamber ve Dört Halife döneminden herhangi bir maddi veri kalmamıştır. Emevi sanatı (661-750) mimarlıkta, bezemede ve tek tük kalan resim ve alçı heykellerde, Suriye ve Filistin'in Helenistik geleneklerini (→YUNAN) özümlemiş olan Geç ve Erken Hıristiyan sanatının (→GEÇ ANTİK), İslam dininin ilkeleriyle ters düşmeyen bir uygulamasıdır. Sanatçılar yerel ustalardır. Bu dönemin başta gelen yapıtları arasında, en erkeni Kudüs'te *Kubbet-üs-Sabra* olmak üzere Şam *Emeviye Camisi*, Suriye ve Filistin'in *Batı Kasr-ül-Hayr, Doğu Kasr-ül-Hayr, Hırbet-ül-Mefcer* ve *Meşatta Sarayı* gibi anıtları, bölgenin Geç Roma-Erken Hıristiyan sanatını sürdüren yapılardır (→EMEVİ). Buna Emevi ordularının fethettiği İran illerinden gelen etkilerin karıştığı *Kasr Amre* gibi çöl yapılarındaki figürlü duvar resimleri tanık olmaktadır. 8.yy ortalarında Abbasi Hanedanı (750-1258) Doğulu grupların yardımıyla iktidara gelip devlet merkezi Bağdat olunca, İran'ın ve hatta Orta Asya'nın İslam öncesi sanat ve mimarlığının bütün öğeleri, başta pişmiş toprak yapı geleneğinin



İSKENDER, Kemal, *Çemberde Niyet*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 134x99 cm.

masif anıtsal mimarisi olmak üzere, Bağdat'ta ve Türk paralı askerler için yapılan Samarra'da saptanmaktadır (→ABBASİ). Emeviler tarafından Kuzey Afrika'nın ve İSPANYA'nın ele geçirilmesinden sonra Emevi döneminde ve erken Abbasi saltanatında ilk İslam imparatorluğunun politik egemenlik ortamında, kökeni Bağdat, Suriye ve Mısır olan bir Kuzey Afrika İslam geleneği ortaya çıkmıştır. İslam dünyasının 9.yy'dan sonraki gelişmesinde, kendi içine çekilerek yaşayan Kuzey Afrika ve İspanya, Fustat, Kayrevan, Susa, Fez, Gırnata (b.Granada), Kurtuba (b.Córdoba) gibi merkezlerde, özellikle Batı Akdeniz'de, bezemesel niteliği vurgulanmış bir üslup üretmiştir (→MAGRİP). Granada'da *Elhamra Sarayı*, Magrip üslubunun en güzel ve simgesel nitelik kazanmış örneğidir. Batı Akdeniz ve İspanya'daki ürünler, Avrupalılar tarafından en erken öğrenilen İslam sanatı örnekleri olduğu için, İslam sanatının Avrupalılar tarafından ilk tanımlarına da temel olmuştur. Ama Magrip sanatı ağırlıklı bir yorum İslam mimari ve sanatının tek yönlü, çoğu kez yüzeysel değerlendirilmesi sonucunu vermiştir.

***İslam Ülkeleri Sanatının Yaratıcı Ortaçağı:*** Batı'da bu gelişme, Doğu'dan gelen etkilerle pek fazla beslenmeden gerçekleşirken, MISIR önce FATIMİ (907-1171), sonra EYYUBİ (1174-1250), ardından Türk ve Çerkez Memlükleri (→MEMLÜK) dönemlerinde (1250-1382; 1382-1517) yine bir tür coğrafi yalnızlık ortamında kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Mısır'ın İslam sanat kültürüne en önemli katkısı özgün mimarlığı, ALÇI ve AHŞAP işçiliğidir. Kahire'de 14.yy'ın *Sultan Kalavun* ve *Sultan Hasan Medrese-Türbe* komplekslerinde yapı öğelerine verilen anıtsal boyutlar mimarlıkta politik simgeselliğe özel bir yorum getirmiştir. Doğu İslam ülkelerinde 10.yy'da, SAMANOĞLU (819-999) gibi İranlı hanedanların yönetiminde Eski İran ve Orta Asya geleneklerini sürdüren sanat, yeni Müslüman olmuş İran Selçukluları'nın hoşgörülü yönetimi sırasında (1038-1194), eski İran geleneğini aşan ve hem Abbasi geleneğini hem de bozkır anılarını sürdüren büyük bir sanat sentezi yaratmıştır (→BÜYÜK SELÇUKLU). Bu Selçuklu sentezi, son zamanlara gelene kadar Moğol (İLHANLI, 1256-1335), TİMURLU (1360-1510), SAFEVİ (1502-1736), Özbek, Kaçar gibi Moğol ve genellikle Türk sülalelerin egemen olduğu İran ve Orta Asya'da, Bağdat'tan Horasan'a ve daha ötede Afganistan ve Tarım Havzası'na kadar uzanan büyük coğrafi alanda yarattıkları fiziksel çevrenin egemen mimari üslubuna temel olmuştur. Bu gelişim içinde Emevi yapısı *İsfaban Mescid-i Cuması*'ndan, Büyük Selçuklu sultanı Sencer'in (hd.1118-57) Merv'deki ve İlhanlı sultanı Olcaytu'nun (hd.1304-16) Sultaniye'deki türbelerinden, Timurlular'ın Semerkand yapılarına ve Safevi Şah Abbas'a (hd.1588-1629) uzanan bir süreklilik vardır. Gerçekten de, zaman içinde İran sanatı pişmiş tuğla malzemenin bütün strüktürel ve bezemesel olanaklarını kullanmış (→TUĞLA), bezemede önce geometrinin, özellikle Timurlu ve Safeviler'le birlikte giderek doğalcı desenin egemen olduğu bir üslup ortaya koyduğu gibi, İran ve Orta Asya dünyası, bu mimarinin yanında seramik tarihinin en özgün okullarından birini de yaratmıştır. İslam minyatürünün klasik görüntüsü de ilk kez İran-Türk ortak kültür alanında 15.yy'da gelişmeye başlamıştır.

***Bölgesel Üslupların Gelişmesi:*** Coğrafi temeli daha belirgin olan politik örgütlenmelerin yavaş yavaş biçimlendiği 15.yy'dan başlayarak Kuzey Afrika kendi biçim dünyasına kapanmıştır. Mısır, Memlükler döneminde sanatını Filistin, Suriye ve Yemen'e de ihraç etmiş, Timurlu egemenlik alanı ise İran ve Orta Asya sanatı için artık pek değişmeyecek kalıplar üretmiştir. GAZNELİ döneminden (963-1186) bu yana Hint geleneği ile flört eden Orta Asya sanatının Kuzey Hindistan'a egemen, çoğu Türk sülalelerin yönetiminde yerli geleneklerin egemen olduğu bir sanat anlayışı içinde, bazan Üç'taki (Güney Pakistan) büyük türbelerde görüldüğü gibi Orta Asya'yı anımsatan, bazan da Bengal yapıları gibi her şeyiyle Hintli bir mimari ve ona paralel eğilimde sanat üretimi yaptıkları görülür. Ancak Babürlüler'le (1526-1858) birlikte Orta Asya bir kez daha yeni bir üslup için belirleyici bazı öğeleri Hindistan'a ihraç etmiştir. Öte yandan Hindistan'da yerel halkla kaynaşıp giderek onunla bütünleşen Türk-Moğol Orta Asyalılar, ülkenin büyük sanat gelenekleri ve yerel tekniklerinin egemen olduğu, başka hiçbir Müslüman ülkesinde olmayan çok farklı bir sanat ortamı içinde, yalnızca Hindistan-Müslüman ortamına özgü üsluplarının oluşmasına yol açmışlardır. Hint-İslam sanatının özgün örnekleri Ekber'in saltanatında (1556-1605) kesinleşmiş ve güçlenerek yerelleşmiştir. *Fatehpur Sikri Sarayı* (1569-75, Pencap) ya da *Taç Mahal* (1630-48, Agra yak.), bu tümüyle Hindistan'a özgü mimari üslubun karakteristik anıtlarıdır.

İslam'ın kendine özgü kalıplar yaratan bir başka bölgesi Türkler'in 11.yy sonundan bu yana egemen oldukları Anadolu'dur. Merkez İslam dünyası 8.yy'dan sonra kültür açısından oldukça homojen bir süreç içindeyken, Türkler'in yeni bir Hıristiyan ülkesini fethe başlamaları, İslam'ın başındaki süreçe benzeyen ama yüzyıllar içinde gelişmiş İslam geleneğini de arkasına alan yeni bir sanat ortamının doğmasına yol açmıştır. Anadolu'nun Selçuklu dönemi, yerel sanat gelenekleriyle İran-Selçuk sanatının yeni bir yorumudur (→ANADOLU SELÇUKLU). O sırada Türkler'in ne kültür olarak ne de sanat üslubu olarak katı bir geleneğe sahip olmadıklarını anımsamak gerekir. Ama Osmanlı dönemi bu deneme ve hoşgörüyü, kuralları saptanmış yeni bir geleneğe dönüştürmüştür. Mimarlığın Doğulu yapısı ve görünümü Akdeniz lehine köklü olarak değişmiş ve Mimar SİNAN'la birlikte tasarıma egemen olan rasyonalizm en üst noktasına ulaşmıştır. Mimarlıkla birlikte seramik sanatı da İslam kültürü içinde yeni bir okul yaratmış, giderek bir ayağı Avrupa'da olan Osmanlı dünyasının egemenlik alanlarında, ortaçağ İslam kalıplarını aşan yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır (→OSMANLI).

İslam sanatının bazı özelliklerini vurgulamak gerekir. Bu, başta Arap göçerler, sonra Berberiler ve daha sürekli olarak Türk ve Moğol göçer dünyasının hareketli ortamında oluşmuş; tasarıları, biçimsel sözlüğü ve sanatçıları gezgin, her gittiği yerin sanatından ve ustasından yararlanan, sultanı ve dini yüceltmenin dışında bir ideolojisi olmayan bir saray sanatıdır. Saltanatın sürekliliği oranında (Babürlü, Safevi, Memlük, Osmanlı) kalıplara girmiş, yerelleşmiştir. Sanatçı saray ve çevresi için, biraz da zenginler için çalışmıştır. Anıtsal mimarlık, dokuma, çini, seramik, minyatür, hat, tezhip, maden sanatı hep saraya hizmet eder. Ancak bunların yanında konut mimarisi, yerel geleneklerle yeni istekler bileşkesinde her ülkede özgün gelenekler yaratmıştır. Dokuma, özellikle HALI ve KİLİM göçerin binlerce yıllık kimlik taşıyan sanatı olarak yaşamıştır. Köktendinci bir tavırla bakılırsa, sanatın bu gelişmesi İslami ilkelere, sünnete aykırıdır. Ama Emeviler'den bu yana Selçuklular'ın, Memlükler'in, Ti-

murlular'ın, Babürlüler'in, Safeviler'in ve Osmanlılar'ın zengin sanat gelenekleri tevazuyu unutmuş, büyük sanat yaratmaları, ister dinsel mimarlıkta, ister büyük türbelerde, ister saraylarda ve o saray yaşamı için hazırlanan her tür eşya üretiminde, erken Arap İslam'ının kısıtlayıcılığından çok, bozkırın hoşgörüsü, İran'ın, Hindistan'ın, Geç Roma ve Bizans'ın politik görkem ve PİTORESK'i içinde gelişmiştir. Ayrıca →CİLT; ÇİNİ; DOKUMA; HAT; MADEN sanatı; MİNYATÜR; SERAMİK; SİKKE; TEZHİP.

0210, 0215, 1324, 1383, 1440, 1463, 1464, 1475, 1711, 2351, 3029. **D.Kuban**

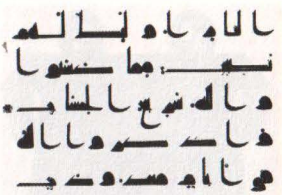
***Yazı Sanatı:***

Yapılan son araştırmalara göre Arap yazısı, bugünkü Filistin ve çevresinde oturan Nabati adlı kavmin yazısından çıkmıştır. Bu yazı ufak değişikliklerle geliştirilerek zamanla bir sanat yazısı haline gelmiştir. İlk örneklerinden biri, Halep'in güneydoğusunda eski bir yerleşim merkezi olan Zebed'de bir kilisenin yazıtıdır. 512'de Yunanca, Süryanice ve Arapça olmak üzere üç dilde yazılmış olan bu YAZIT, "Zebed yazıtı" olarak tanınır. Öbürüyse gene bir kilise yazıtı olup HARRAN'da bulunmuştur. 568'de Yunanca ve Arapça olmak üzere iki dille yazılmış olan bu yazıt da "Harran yazıtı" olarak bilinir. Arap yazısının ilkel biçimlerine rastlanan bu yazıtlardaki yazı, hem köşeli hem de yuvarlak bir karakter taşımaktadır. İslamlık'ı kabul eden ülkeler tarafından da benimsenen Arap yazısı, Müslümanlar'ca ortaklaşa kullanılmış olduğundan, İslam yazısı olarak adlandırılır. Bu yazının sanat karakterini kazanmaya başlaması Emeviler döneminde olmuşsa da bunun içeriğiyle ilgili kesin bilgiler yoktur.

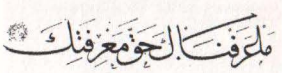
İslam yazısı önceleri, değişen siyasi merkezlere göre adlandırılmaktaydı. Mekke'de "mekki", Medine'ye göçten sonra "medeni", daha sonraysa IV.Halife Ali, Kûfe'yi merkez yapınca KÛFÎ adını almıştır. Burada oldukça güzel yazılan Arap yazısı, bu tarihten sonra bu adla tanınmıştır. Kûfî'de ilk değişme Emeviler'in son döneminde olmuşsa da, 10.yy'da yetişen ünlü Abbasi vezir ve hattat İBN MUKLE'nin elinde biçim bakımından büyük değişikliğe uğramış ve yavaş yavaş terk edilerek ancak bir BEZEME öğesi olarak kullanılmıştır. İbn Mukle, yazılması ve okunması zor, dik köşeli, sert görünümlü kûfî'yi değiştirerek ondan MUHAKKAK, REYHANÎ (reyhan), SÜLÜS, NESİH, TEVKİ ve RİKA adında altı çeşit yazı (AKLÂM-I SİTTE) meydana getirmiştir. Bu, İslam yazısında büyük bir reform olmuştur. Günümüze yazısından herhangi bir örnek ulaşmamış olan bu büyük sanatçıdan sonra gelen Bağdatlı İBN BEVVÂB yazıyı biraz daha ileriye götürmüş ve ona güzellik kazandırmıştır. Yazıda üçüncü atılım Abbasiler'in son halifesi Mustasım'ın saray hattatı olan YAKUT-İ MUSTASIMÎ tarafından gerçekleştirilmiştir. O, kendinden önceki iki sanatçıyı geçmiş, yazının estetik ölçülerini belirlemiştir. Bu alandaki ününden dolayı ortaya koyduğu yazı üslubuna "Yakuti yazı" adı verilmiş ve İslam dünyasının her tarafında onun üslubu geçerli olmuştur. Abbasiler'in yıkılmasından ve Yakut'un ölümünden sonra Bağdat önemini kaybetmiştir (13.yy sonu). Daha o dönemde Türk ve İranlı HATTAT'lar Anadolu ve İRAN'da kendi beğenilerine uygun olarak Yakut'un üslubunu sürdürmüşlerdir.

İbn Mukle'nin ortaya çıkardığı aklâm-ı sitte'den muhakkak'ın dikey ve çanak biçiminde olan harfleri uzunca ve köşelicedir. Reyhani onun küçük yazılan biçimidir. Bunun gibi sülüs'te bu uzunluklar azalmış, köşeli durum kaybolmuştur. Nesih bunun aşağı yukarı küçüğü gibidir. Tevki, boy bakımından daha küçüktür. Bunda birleşmeyen harflerin hem kendi cinsinden olanlarla hem de başka harflerle birleştiği görülür. Rika'ysa tevki'nin küçüğüdür. İran'da Yakut yolunda geliştirilen aklâm-ı sitte, Anadolu'da Amasya'da yetişen, Fatih Sultan Mehmed'e (hd.1451-81) kitaplar kopya eden ve II.Bayezid'e (hd.1481-1512) hocalık yapan Şeyh HAMDULLAH'ın elinde Türk beğenisine uygun olarak biçimlenmiştir. O, Yakut'un eksiklerini tamamlayarak yazıya başka bir güzellik getirmiş ve onu geçmiştir. Bu tarihten sonra İstanbul, HAT sanatının merkezi olmuştur. Şeyh Hamdullah'tan sonra gelen Hafız OSMAN'sa aklâm-ı sitte'yi artık ulaşılamayacak estetik ölçüler içinde yazmayı başarmıştır. Bugün de Türk hattatları onun yolundan yürümektedir. Abbasiler'den sonra İslam dünyasında bu altı çeşit yazıda en ileri gidenler Türkler olmuştur. İkinci planda İranlılar gelirse de Türk hattatları kadar metin yazamamışlardır. Her türlü işte kullanılan aklâm-ı sitte'de İran üslubunda en tanınmış kimselerden biri Timur'un torunu Baysungur'dur.

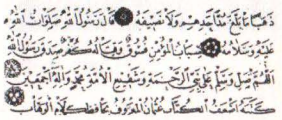
Bu yazılardan sonra, 11.yy'da İranlı sanatçılar, birleşmeyen harfleri de birbirine bağlayarak adına TALİK denen bir yazı icat etmişlerdir. Özellikle okunması pek zor olan talik, 14.yy'dan sonra yavaş yavaş geçerliliğini kaybetmiş ve yerini, kendisine benzemekle birlikte yazılması ve okunması kolay olan NESTALİK yazıya bırakmıştır. 13.yy'da ortaya çıkmaya başlayan bu yazı o tarihten sonra İranlılar'ın resmî yazısı olmuştur. Talik Osmanlılar'da kullanılmamış, ancak nestalik Fatih döneminden başlayarak öteki yazılarla birlikte kullanılmıştır. Osmanlı hattatları 19.yy başına değin İran nestalik okulunun etkisinde kalmışlardır. Ancak bu yüzyılın başında Yesarizade MUSTAFA İZZET Türk beğenisine uygun bir üslup bularak Türk nestalik okulunu kurmuş ve o tarihten sonra Türk hattatları onun yolunda yürümeye başlamışlardır. Bugün de sanatçılar onun yolunu izlemektedirler. Bu yazıda İran'da İmad (?-1615/17) ve Osmanlılar'da yukarıda adı geçen Yesarizade M.İzzet'le babası Yesari MEHMED ESAD ve ayrıca Sami Efendi (1838-1912) en tanınmış hattatlardır. Şeyhülislamlık Dairesi'nde çok kullanılan nestalik, divanların yazılmasında da öteki yazılara yeğ tutulmuştur. Araplar'ın ve İranlılar'ın katkısından başka Türkler de Fatih döneminden başlayarak DİVANÎ, CELİ DİVANÎ ve RİK'A adlarını alan üç yazı icat etmişlerdir. Divani yazı, Divan-ı Hümayun'da kullanılmak üzere Fatih döneminde (bir olasılıkla talik yazıdan esinlenilerek) geliştirilmiştir. Bu yazıda harflerin başları sola doğru eğiktir. Birleşmeyen harflerin birleşmesi ve birbirine çok yakın yazılması dolayısıyla okunması zor olan divani, yalnız resmî işlerde kullanılmıştır. Celi divani adını alan yazıysa divani'nin biraz değişik ve iri yazılan biçimine denir. 15.yy'dan başlayarak meydana çıkan bu yazıda, aklâm-ı sitte'de kullanılan harekeler (okutma işaretleri) ve süs işaretleri kullanılır; divani'de olduğu gibi bunda da satırların sonu yukarıya doğru kalkar. Her iki yazıyla özellikle fermanlar ve beratlar yazılmıştır. Celi divani'de divani'nin tersine harfler birbirini keser ve birbirleriyle iç içe bulunur. Resmî yazılar olması bakımından yazdıklarına imzalarını atmadıkları için 19.yy'a değin bu yazılarda yetişen sanatçılardan pek azı tanınmaktadır. Yalnız 19.yy'dan başlayarak yetişenleri, zamanımıza yakın oldukları için, tanıma olanağı vardır. Bu iki yazıda son yıllarda yetişen ünlü sanatçılar; Sami



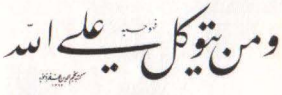
Kûfî (erken dönem)



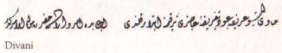
Sülüs



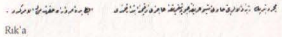
Nesih



Nestalik



Divani

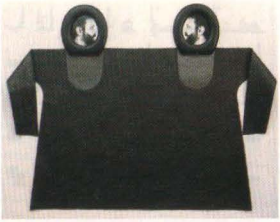


Rik'a



Celi Divani

İslam yazı türleri.



İSLİMYELİ, Balkan Naci, *Deli Gömleği*, 1991, tuval üzerine akrilik, kurşun ve fotoğraf, 175x225 cm.

Efendi, Kâmil Akdik (1861-1941), İsmail Hakkı ALTUNBEZER, Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Hamid Aytaç'tır (1891-1982). Her iki yazı, Türkler'den Arap ülkelerine de geçmiş olduğu için bugün oralarda da kullanılmaktadır. Öteki İslam ülkeleri bu yazıları kullanmamakta, daha doğrusu yazmasını da bilmemektedirler. Türkler tarafından icat edilen üçüncü yazı olan rık'a, 18.yy'ın içinde ortaya çıkmaya başlamış, 19.yy'da Bâbıâli dairelerinde biçimlenmiş ve burada vezirliğe kadar yükselen Mümtaz Efendi tarafından geliştirilmiştir. Bu yüzden rık'a'ya "Bâbıâli Rık'ası" ya da "Mümtaz Efendi Rık'ası" adları verilmiştir. Bu yazıda harflerin sert bir duruşu vardır. Ayrıca birleşmeyen harfler de birbirleriyle ve öteki harflerle birleşebilmektedir. II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) Mekteb-i Sultani (b.Galatasaray Lis.) yazı hocası İzzet Efendi (1841-1904) bu yazıya bazı ölçüler ekleyerek onu bir sanat yazısı haline getirmiş, buna da "İzzet Efendi Rık'ası" adı verilmiştir. Yazılması kolay olduğu için 18.yy'ın ikinci yarısından sonra divani'yle birlikte resmi yazışmalarda kullanılmış, ayrıca günlük işlerde, not tutmada, mektup yazmada da nesih'in yerini almış, okullarda da öğrencilere öğretilmiştir. Bu yazı da divani ve celi divani gibi Arap ülkelerince benimsenmiştir ve bugün de kullanılmaktadır. Öteki İslam ülkelerindeyse rık'a geçerli değildir.

Bugün İslam ülkelerinde kullanılan bütün bu yazı çeşitlerinden başka bir de eskiden yalnız maliyede ve VAKIF işlerinde kullanılan, ancak 1878'den sonra bırakılan SİYAKAT adlı bir yazı daha vardı. Bu, sanat yazısı değildi. Okunması ve yazılması zordu; dairelerde bunu bilen belirli kimseler vardı. Kaynaklar, hesap, arazi ve vakıf işlerinde herhangi bir yolsuzluğu önlemek için kullanılan siyakat'ın Abbasiler döneminde ortaya çıktığını bildirmektedir. Kurallarına uygun yazılmayan yazılara da ŞİKESTE adı verilir; örneğin şikeste nestalik gibi. Bunun gibi normal MEŞK kaleminin (egzersiz kalemi) ağız genişliğini (3-4mm) aşan yazılara da CELİ adı verilir. Celi sülüs, II.Mahmud döneminde (1808-39) MUSTAFA RAKIM adındaki hattat tarafından geliştirilmiştir. Bugün de hattatlar onun yolunda yürümektedirler. Tarihi yapılar üstünde ve içindeki yazıların hepsi o yazı cinsinin celisidir. En fazla sülüs ve nestalik'in celisi kullanılmıştır. Dünyanın en büyük celi yazıları, Kazasker MUSTAFA İZZET'in İstanbul'da *Ayasofya Camisi* (bit.537) için yazdığı sekiz levhadakilerdir. Bundan başka, bir yazının sol yanına o yazının tersinin çizilmesiyle meydana gelen yazılara iki parçadan oluşmuş anlamında "müsenna yazı" adı verilir. Bu bir yazı türü değil, bir üsluptur. Müsenna yazıyı elde edebilmek için hattat, herhangi bir yere yazdığı bir yazının kopyasını bir kağıda çekip igneyle deler. Sonra, yazılan yazının hemen sol tarafına ters olarak koyar ve üstünden, içinde söğüt kömürü tozu bulunan bir küçük torba gezdirerek yazının noktalar halinde ters olarak asıl yazının soluna geçmesini sağlar. Noktalar halinde bulunan yazı, kurşunkalemle hafifçe çizildikten sonra mürekkeple doldurulur. Türk hattatları müsenna yazının yetkin örneklerini vermişlerdir. İstanbul'da *Şişli Camisi*'nin giriş kapısı üstündeki müsenna yazı hattat Hamid Aytaç'a aittir. 0103.

***A.Alparslan***

İSLEME = **FÜMAJ**

**İSLİMYELİ, Balkan Naci** (1947, Adapazarı)
Türk ressam.
Siyah-beyazın egemen olduğu ve yalın bir biçim anlayışıyla gerçekleştirdiği portreleriyle tanınır. 1968'de İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Resim Bölümü'ne girmiş, 1972'de mezun olduğu okula ertesi yıl asistan olarak atanmıştır. Öğrencilik yıllarında akademik resme karşı çıkan İslimyeli başlangıçta, çizgiselliğin belirgin olduğu, fantastik yönelimli düşsel bir dünyayı konu alan resimler yapmış, 1970'lerin ortalarına doğruysa fantastik eğiliminden tümüyle uzaklaşmadan yeni bir figür anlayışı ve Dışavurumcu bir tavır (→DIŞAVURUMCULUK) geliştirmiştir. Bu yıllarda Anadolu'ya yaptığı gezilerin sonucunda halk resmiyle ilgilenmeye başlamış ve belirli simgesel nitelikler taşıyan yeni bir dil oluşturmuştur. Sanatçı, bu dille oluşturduğu cam altı resimlerinde, halk resim sanatı ve nakışlardan esinlenmiştir. İslimyeli'nin bu döneminde çizgi gene resimsel düzenin temelini oluşturur. 1975'te Salzburg Yaz Akademisi'nde Werner Otte'yle taş baskı çalışmaları yapan sanatçı bu tarihten sonra kartpostal, eski fotoğraf, oymabaskı, afiş gibi malzemelerle KOLAJ'lar gerçekleştirmeye başlamış; kompozisyonlarına asimetrik bir yapı egemen olmuş ve simgesel dilin özellikleri daha da netleşmiştir. 1980'lerde siyah-beyazın baskın olduğu, çizgi ve rengin ikinci plana itildiği lekeci bir anlatıma yönelmiştir. Birkaç portre çalışmasıyla başlayan bu yeni anlatım giderek arınmış bir simgeselliğe, figürde gerçekçi bir yalınlık ve duygulu bir anlatıma dönüşmüştür. İslimyeli, insanla yaşam arasındaki sürekli gerilimi, mizah duygusuyla dengeleyerek tuvale yansıtmıştır. 1970'lerde sinemayla da ilgilenen sanatçının 1978'te tamamladığı "Görsel Sanatlarda Anlatım Öğesi Olarak Kurgu" başlıklı yeterlik tezinin önemli bir bölümü bu konuyla ilgilidir. 1979'da Atıf Yılmaz'ın *Adak* adlı filminde sanat yönetmeni olarak çalışan İslimyeli, ertesi yıl İtalyan hükümetince verilen bursu kazanmış ve 1982'ye değin Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fernando Farulli'yle resim, Vamberi'yle sinema sahne dekoru üzerine çalışmalar yapmıştır. Sinemaya yakın ilgisi özellikle 1980'lerdeki siyah-beyaz resimlerini de etkilemiş, yapıtlarında eşzaman ve mekân içinde dinamik kurgu olanaklarını denemiştir. Bu yıllarda üçboyutluluğa yönelmekle birlikte yüzeyden bütünüyle kopamamıştır. Dokusal değerleriyse genel resimsel yapıyı bozmadan, yüzeyi zenginleştiren ve derinlik duygusu sağlayan bir öğe olarak kullanmıştır. 1980'lerin sonunda simgeselliktен daha da arınarak yalın bir biçim anlayışıyla insan ilişkilerini, yaşamın ürkütücü ve karanlık yanlarını hatırlatan, gerçekçi, insanı tedirgin eden ve düşündüren boyutlarda işlemiş; ayrıca maskeli ve maskesiz insan yüzleri ve portreler gerçekleştirmiş, deneysel çalışmalara yönelmiştir. Sanatçı 1990'dan başlayarak deneysel çalışmalarını "Sır" (1990), "Deli Gömleği" (1991), "İz" (1992) ve "Saatler" (1993) başlıklı sergilerde toplamış, 1994'te gerçekleştirdiği "Söz" adlı sergideyse "dil" temasını bir mekân düzenlemesi (→YERLEŞTİRME) içinde işleyerek dikkatleri iletişim-iletişimsizlik ve medya üzerine çekmeye çalışmıştır. DYO Ödüllü Resim yarışmalarında 1968 ve 1975'te Başarı, 1970 ve 1972'de Birincilik ödülleri; İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde 1977'de İkincilik ve Üçüncülük'ün yanı sıra Özel Ödül, 1985'te Başarı Ödülü; 1978'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü alan İslimyeli yurt dışında da 1982 Santa Croce Yarışması'nda (Floransa), 1983 Uluslararası 6. Cleveland Desen Bienali'nde ve 1987 Uluslararası İskenderiye Bienali'nde ödüller kazanmıştır.

*N.Arslan, Z.Rona*

**İSMAİL HAKKI** (Bahriyeli) (1863, İstanbul-1926, İstanbul)
Türk ressam.
Deniz ressamlarından olan İsmail Hakkı, Mekteb-i Bahriye'yi 1884'te bitirmiştir. Ünlü ressam Hoca ALİ RIZA'nın kayınbiraderidir. 1888-90 arasında görevli bulunduğu Almanya'nın Hamburg kentinde, bir yandan da resim yapmış; kuzey denizlerinin gri bir atmosfer altındaki koyu, kasvetli görünümlerini işlemiştir. Denizciliğin teknik sorunlarına karşı büyük bir ilgi duyduğu belirtilen İsmail Hakkı, 1895'te ikinci kez Hamburg'a gitmiş, Bahriye Nezareti'yle olan bir anlaşmazlık sonucu 1897'de Bahriye'den ayrılmış ve burada suluboyalarını satarak ve gemi tezgâhlarında çalışarak yaşamını kazanmıştır. 1908'de II.Meşrutiyet'in ilanıyla yeniden askerlik görevine dönmüş ve Bahriye İnşaat Dairesi başkanlığı yapmıştır. 1913'te emekliye ayrılarak kurduğu özel atölyesinde motorlu tekneler imal etmiştir. Sanatçının deniz ressamlığıyla denize karşı duyduğu derin tutku arasında önemli bir bağ vardır. İstanbul'a döndükten sonra daha çok yağlıboya çalışmıştır. *Yavuz Zırhlısı* (İRHM) ve *Sahil Nöbetçisi* (İRHM) gibi yapıtlarından ayrıntıya önem verdiği anlaşılmaktadır.
0571, 1798. ***S.Tansuğ***

**İSODOMOS** (Gr.)
Sıra yüksekliklerinin birbirine eşit olduğu kesme taş DUVAR örgüsü. Bu terimi ilk kez Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, antik YUNAN duvarcılığına ilişkin bilgi aktarırken kullanmıştır. *İsodomos* (izodom) örgü, blokların belli yükseklik ölçülerinde ısmarlandığını göstermekte, dolayısıyla gelişmiş bir taş ocağı-şantiye ilişkisine işaret etmektedir. Özellikle Yunan mimarlığının klasik dönemindeki çok sayıda yapının duvarı *isodomos*'tur. Bu dönemin birçok örneğinde blokların uzunlukları da eşit tutulmuş; düşey derzlerin, uyuşum içinde birer sıra arayla üst üste gelmesine özen gösterilmiştir. Yüzeyler perdahlanmış, taş doğadaki durumundan soyutlanarak (Klasik Yunan sanatının başka alanlarında da görülen anlayışla) idealize edilmiştir. Atina Akropolisi'nde *Parthenon*, *Erekhteion* ve *Athena Nike Tapınağı* gibi yapılarda *isodomos* örgünün yetkin uygulamaları görülür.

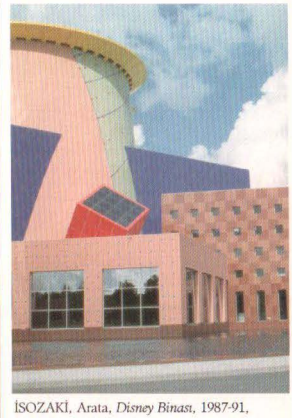
Yine Vitruvius'un tanımına dayanan bir başka örgü türü *pseudoisodomos* (sahte izodom) olarak adlandırılmaktadır. Vitruvius, *isodomos* örgüyü açıklıkla tanımlamakla birlikte, *pseudoisodomos*'u belirsiz ve yoruma açık bırakmıştır. Bugünkü yaygın kullanımında *pseudoisodomos*, kesme taş duvar örgüsünde farklı iki sıra yüksekliğinin, belli bir ritim içinde ALMAŞIK düzende tekrarlanmasını anlatır. Oysa Vitruvius, "sıra yüksekliklerinin eşit olmadığı" durumu *pseudoisodomos* olarak adlandırmış, ayrıntılı bir tanım yapmamıştır. *Pseudoisodomos* genellikle iki cidarlı örgüde, duvar doğrultusuna paralel yerleştirilmiş olan yüksek bloklar ile bunları, duvar doğrultusuna dik konumda yerleştirilerek birleştiren alçak bağ sıralarının cepheye yansımasıdır. Anadolu'da yüksek ve alçak sıraların almaşık düzen içindeki tekrarına dayanan *pseudoisodomos* örgü teknikleri, KARİA ve İONİA bölgelerinde, askeri ve sivil pek çok yapıda, Helenistik Dönem başından (→YUNAN) itibaren geliştirilmiştir. Ayrıca →YAPIM TEKNİKLERİ.
Çizim → DUVAR

**İSOZAKİ, Arata** (1931, Oita, Küşü Ad.)
Japon mimar.
JAPONYA'da olduğu kadar ABD ve çeşitli Avrupa ülkelerinde de genellikle POST-MODERNİZM içinde değerlendirilen uygulamalarıyla tanınır. Mimarlık eğitimini Tokyo Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde yapan İsozaki, 1953'te henüz öğrenciyken girdiği TANGE'nin bürosunda 1963'e kadar çalışmış, bu tarihten sonra kendi bürosunu kurmuştur. 1966'dan günümüze değin farklı anlayışları benimseyen İsozaki'nin yapıtlarına bu açıdan bakıldığında, Tange ile çalıştığı 60'lı ve izleyen 70'li yıllarda, Tange'nin Brütalist yaklaşımının (→BRÜTALİZM) yanı sıra, tümüyle bağlı olmamakla ve teknolojiyi yalnızca bir araç olarak görmekle birlikte, büyük ölçüde teknolojiyi ve teknolojik ilerlemeleri benimsemiş olan kentler içinde sürekli büyüyen MEGASTRÜKTÜR'ler öneren Metabolist grubun (→METABOLİZM) etkisinde kalmıştır. Bu dönemde Brütalist anlayışla tasarladığı projelerden, hepsi Oita'da bulunan *Sağlık Merkezi* (1959-60), *Oita Bölge Kütüphanesi* (1962-66), *Nakayama Evi* (1964) ve *İvata Kız Lisesi* (1963-64), İsozaki'nin küp ve prizma gibi temel geometrik biçimleri üç boyutlu karmaşık biçimler olarak kullandığı Yeni-Biçimci yaklaşımını gösteren, benzer özellikler taşımaktadır. Yine aynı dönemde Metabolistler'in 1962'de düzenlediği Geleceğin Yerleşimi (*Future Dwelling*) sergisine, silindirik düşey bağlantı elemanları arasında esnek mekânlar olarak düzenlenmiş büro ve konutlardan oluşan ve mevcut kent dokusunun üstünü bir ağ gibi saran strüktürler önerdiği *Gökyüzünde Kent* (*City in the Air*; Şinjuku Projesi; 1960-61) ve *Gökyüzünde Kümeler* (*Clusters in the Air*; 1960-62) adlı Metabolist yaklaşımlı ütopyacı tasarımlarla (→ÜTOPYACI MİMARLIK) katılmıştır. İsozaki'nin erken dönem mimarlığının genel özellikleri olarak, bulunduğu çevreden yalıtılmışlık, açıkça görülen bir geometri, temel geometrik biçimlerin birbirine eklenmesiyle oluşan mekânlar ve iç-dış mekân farklılaşması sayılabilir. Bunların yanında mimarlığında hiçbir zaman Japon kültürünü ve mimarlık biçimlerini temel almamış olan İsozaki, 70'li yıllarda daha çok PALLADIO, LEDOUX, BOULLÉE ve TAUT gibi mimarlardan ve Batı mimarlığından aldığı biçimleri yine hiçbir ideolojik temeli olmaksızın yalnızca biçim olarak maniyerist bir anlayışla kullanmıştır. Bu yapılarına örnek olarak, PALLADIO ÜSLUBU'nu kullandığı ve biçimsel olarak Ledoux'ya açık bir gönderme yaptığı *Fujimi Golf Kulübü* (1975, Oita), El LİSSİTSKİ'nin Moskova *Yatay Gökdelen* (1923-25) projesine benzerliğiyle dikkati çeken *Kitakyuşu Merkez Kütüphanesi* (1973-74, Fukuoka, Küşü Ad.) ile AALTO'nun Finlandiya'daki *Viipuri Kütüphanesi*'ne (1927-35; 1943'te yık.) benzetilen Gunma *Modern Sanat Müzesi* (1971-74) gösterilebilir.

1980'lere gelindiğinde ise İsozaki, farklı kültür ve mimarlıklardan aldığı biçimleri yorumlayarak kullanmak yerine, özellikle Batı mimarlığına dayalı daha yorumsuz bir kolaj anlayışını benimsemiş ve bu dönemde zaten belirleyici olmayan geleneksel Japon mimarlığı ve biçimleri önemini tümden yitirmiştir. Bu anlamda İsozaki'nin tarihsel biçimlere dayalı bir Post-Modern tutumu benimsediği söylenebilir. Söz konusu yapıları arasında, en tanınmış uygulamalarından olan ve genellikle İsozaki'nin Maniyerist döneminin sonu ya da Post-Modernist döneminin başlangıcı olarak değerlendirilen *Tsukuba Merkez Binası*'nda (1979-83, İbaragi, Tokyo yak.), MICHELANGELO'nun Roma'daki *Campodoglio Meydanı* düzenlemesinin yanı sıra GIULIO ROMANO, BORROMINI ve Ledoux gibi mimarların biçimlerinden doğrudan yaptığı alıntıları birarada kullanmıştır. Aynı yıllarda Los Angeles *Çağdaş Sanatlar Müzesi*'nde de (1981-86) Ledoux ve Boullée'nin saf geometrik biçimleriyle İtalyan sarayları-



İSMAİL HAKKI, *Portre*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 96x67.5 cm.



İSOZAKİ, Arata, *Disney Binası*, 1987-91, Lake Buena Vista, Flo.

nın (→PALAZZO) geometrisini birlikte değerlendirmiştir. 1990'larda İsozaki, Florida'daki *Disney Binası*'nda (1987-91) görüldüğü gibi, birçok kütlenin eklemlenmesinden oluşan renkli, heykelsi yanı ağır basan ve kimi zaman simgesel biçimler kullandığı bir yaklaşımı benimsemiş, öte yandan, Expo'90 kapsamında Osaka'da gerçekleştirdiği *Uluslararası Kardeşlik Pavyonu*'nda (1988-90) olduğu gibi, kullandığı malzeme ve tasarım yaklaşımıyla HIGH-TECH sayılabilecek uygulamalar da yapmıştır. Ülkesinde ve dışında pek çok ödül ve onursal unvan alan, dünyanın sayılı üniversitelerinde dersler veren İsozaki'nin öteki önemli yapıları arasında, Oita'daki *Karaşima Evi* (1977-78), Fukuoka'daki *Kitakyuşu Sanat Müzesi ve Eki* (1974-86), Gifu'daki (Honşu Ad.) *Kamioka Belediye Binası* (1976-78), Nişivaki'deki (Hyogo) Okanoyama *Grafik Sanatlar Müzesi* (1982-84), ABD'de Phoenix'deki (Ari.) *Belediye Yönetim Merkezi* (1985) ve New York'taki *Brooklyn Müzesi* (1986-sür.), Japonya'da *Mito Sanat Kulesi* (1986-90) ve Barselona'daki *San Jordi Spor Salonu* (1990) sayılabilir.

0153, 1820. *Y.Salman*

## İSPANYA

İber Yarımadası tarihöncesinden (→PREHİSTORYA) başlayarak sanatsal alanda varlık göstermiş Fenike, Kartaca, Yunan, Roma, Vizigot, İslam ve Hıristiyan kültürlerinin yayılma alanlarına girmiştir. Esin kaynaklarının bu denli farklı oluşu, İspanyol sanatının yaratıcı gücünü beslemiş ve ona özgünlük kazandırmıştır. İspanya'nın kültürel ve sanatsal dönemleri: 1) Tarihöncesi ve ilk tarih çağları (MÖ 15000-MÖ 1500), 2) Fenike, Kartaca ve Yunan kolonileri dönemi (MÖ 11.-MÖ 3.yy), 3) Roma ve Erken Hıristiyan dönemi (MÖ 218-MS 414), 4) Vizigot istilası dönemi (MS 5.-7.yy), 5) İspanyol-Arap üslupları (8.yy'dan sonra), 6) Romanesk ve Gotik (9.-15.yy), 7) Rönesans ve Barok (16.-18.yy), 8) 19.yy sanatı ve modern sanat olarak gruplanmaktadır.

***Mimarlık:***

İspanya'da Neolitik Çağ merkezleri, Andalucía'da (Endülüs) Jaén, Almería, Cádiz'de bulunmaktadır. Aynı dönemlere tarihlenen MENHİR ve DOLMEN'ler Katalonya, Antequera ve Soto'da ele geçmiştir. Dikili taşlardan daireler oluşturan bu ilk mimarlık tasarımlarına Balear Adaları'nda da rastlanmaktadır. En erken mimarlık örneklerinden biri sayılan Los Millares surlarınınsa Tunç Çağı'nda gerçekleştirilmiş olabileceği düşünülmekte, yapım yönteminde erken Ege uygarlığından izler taşımaktadır. MÖ 11.-3.yy'lar arasında Fenike ve Kartacalılar'la (→FENİKE) Yunanlar (→YUNAN) İber Yarımadası'nda, özellikle de Akdeniz kıyıları ve Güney İspanya'da ticaret kolonileri kurmuşlardır. Ülkede Roma istilası 600 yıla yakın sürmüş, bu dönemde İspanya yoğun bir yapım etkinliğine sahne olmuştur. Özellikle İmparator Hadrianus (hd.117-138) ve Aurelianus (hd.161-180) dönemlerinde ROMA egemenliğindeki Segovia, Barselona, Mérida gibi merkezlerde yollar, köprüler, sukemerleri, tiyatrolar, evler, tapınaklar ve hamamlar inşa edilmiştir. 6.yy süresince İspanya'da Vizigotlar egemen olmuş, kendileri yeni atılımlarda bulunmamış olsalar da Roma dönemi geleneğini sürdürmüşlerdir. 713'te başlayan Arap istilasıyla ülkede İSLAM kültürü ve sanatının yayılmasına ve özgün yapıtların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum İspanya'ya, Avrupa'da Doğu-Batı (İslam-Hıristiyan) bireşimini gerçekleştiren tek ülke olma şansını vermiştir. *Sevilla Alkazarı* (14.yy), Granada *Elhamra Sarayı* (14.-15.yy), Córdoba'daki (Kurtuba) *Büyük Cami* (*Cami-ül-Kebir/Kurtuba Camisi*) İslam sanatının güçlü etkisini kanıtlayan ünlü örneklerdir. Endülüs Emevileri'nin (→MAGRİP) egemenliği altında yaratılan bu bileşik kültüre Mozarap (Mustarib) kültürü adı verilmiştir. İslam etkisi, Arap istilası sonrası Hıristiyanlık etkisiyle gerçekleştirilen yapıtlarda MUDEJAR ÜSLUBU adıyla sürmüştür. León, Galicia ve Navarra'da sayısız kilise ve manastır bu üslubun ürünleridir. İspanyollar Müslümanlar'dan, altın ve gümüş işlemeyi, yapıların duvarlarını AZULEJO denen renkli ÇİNİ karolarla kaplamayı da öğrenmişlerdir. İslam sanatı, ülkenin kuzey bölümlerinde ROMANESK üslubun oluşmasına da katkıda bulunmuştur. Doğu'dan gelen kültürel etkiler gerek mimari biçimlendirmede, gerek ele alınan konularda kendini duyurmuş, kısa sürede Pireneler'i aşarak Fransa'da ve Ren Vadisi'ne kadar olan bölgelerde, Latin sanatının kalıntılarıyla karışarak, yeni bir üslubun doğmasına yardımcı olmuştur. Yöresel tekniklerle karışıp zenginleşen mimarlık sanatı örneklerinin en görkemlisini *Santiago de Compostela* (1074-1128) oluşturmaktadır. Bu dönemde yapıları çoğalan kilise ve manastırlar içinde, Jaca'da *Freómista*; León'da *San Isidro*; Burgos yakınında Silos'ta *Santa Domingo de Silos* mimarlık kadar heykelleri ve duvar resimleriyle de ilgi çeken yapıtlardır. 9.yy sonundan 12.yy'a değin, Romanesk üslup büyük bir gelişme göstermiş; Katalonya, Aragon-Navarra ve Kastilya-León-Galicia yöreleri bu dönemin en verimli ve olgun yapıtlarına rastlanan bölgeler olmuştur. Katalonya'da özellikle erken dönemde KAROLENJ, geç dönemdeyse Lombardiya etkileri görülür. *Lérida* ve *Tarragona Katedralleri*'yle, Gerona'da *San Juan de las Abadesas Kilisesi* ve Barselona'da *San Cugat de Vallés Manastırı* bu bölgenin önemli yapılarıdır. Mozarap kültürünün izlerinin görüldüğü Aragon-Navarra bölgesinde *Jaca Katedrali* tipik bir örnektir. *Zamora* ve *Salamanca Katedralleri*'yle Ávila'da *San Vicente Kilisesi*'yse üçüncü bölgenin önemli Romanesk yapıları arasındadır.

İspanya'da 13.yy'da GOTİK mimarlık, Cistercium tarikatı mimarlığı ve Fransız Gotiği olmak üzere iki doğrultuda gelişme göstermiştir. İlki, Pireneler'in ötesinden gelen öğeleri bünyesinde toplarken, ikincisi gelişmiş bir Fransız Gotiği'ni kendine model almış ve ilk kez yarımadanın kuzeyinde ortaya çıkmıştır. Çoğu kez İslam ARABESK örgelerle karışmış olan Gotik üslubun tüm ülkeye yayılması ve doruğuna erişmesi 15.yy'ı bulmuştur. Üslubun bu yayılma dönemi olan 14.yy'da yarımadanın güney bölümü Müslümanlar'ın elindeydi ve buradaki yapılarda İslam kültürü egemendi. Navarra, León ve Katalonya'daysa giderek Romanesk'in yerini almış; dinsel yapıların yanı sıra sivil ve askeri yapılarda da yaygınlık kazanmıştır. *Barselona* ve *Gerona Katedralleri*'yle, *Santa Maria del Pino* (yks.1322, Barselona) ve *Santa Maria del Mar* (1328-83, Barselona) bu yörenin önemli yapılarıdır. Gotik üslup Aragon ve Kastilya'da İslam mimarlık biçimlerini, Doğu'nun SERAMİK ve TUĞLA tekniklerini ve ALÇI işçiliğini kullanarak, etkisi 200 yıldan fazla sürecek olan Mudejar sanatını yaratmıştır. Toledo'da *San Juan de los Reyes, Notre-Dame du Tránsito Kilisesi* ve *Santiago Şapeli*, Segovia'da *Sta Cruz*, Madrid yakınlarında *El Panlar Manastırı*'yla *Guadalupe Manastırı* yörenin özgün Gotik yapılarıdır. Katolik krallar döneminde, İtalyan mimari etkileri bu Gotik yapılara eklenerek süslemeci yanı ağır basan PLATERESQUE üslup ortaya çıkmıştır. Örneklerine Burgos *Connétable Şapeli*'nde; Valladolid *San Gregorio Şapeli*'nde; Salamanca *Casa de las Conchas*'da;

Guadalajara *Infantado Sarayı*'nda ve *Salamanca Üniversitesi* cephesinde rastlanmaktadır. Habsburglar yönetiminde İspanya'nın İtalyan Rönesansı'na açıldığı görülmektedir. V.Karl'ın mimarı Joaqín de CHURRIGUERA, Salamanca'da *Calatrava İlahiyat Okulu*'nu (baş.1717), BRAMANTE'nin ve LOMBARDO'nun ilkelerine bağlı kalarak gerçekleştirmiştir. Dinsel duygulara temellenmiş güçlü karşı koyuşlara karşın İtalyan hümanizmi Kastilya çevresi ve Andalucía'da yayılmıştır. Mimari yapı türleri KATEDRAL, KİLİSE, MANASTIR, SARAY ve resmî binalardır. *Granada* ve *Málaga Katedralleri*, Granada'da *V.Karl* ya da *I.Carlos Sarayı*, RÖNESANS üslubu örnekleridir. II.Felipe'nin Juan de Herrera'ya (yks.1530-97) Madrid yakınında inşa ettirdiği görkemli *El Escorial* (1563-84) İspanyol Rönesansı'nın en tipik yapısıdır.

İspanya'da BAROK üslup ilk belirtilerini 16.yy'ın sonunda göstermeye başlamış ve 18.yy'ın ikinci çeyreğine değin egemen olmuştur. Mimar Gomez de Mora (1580-1648) 17.yy'ın başında yalın ve klasik Rönesans biçimlerine karşı çıkmış, Madrid çevresinde erken Barok örneklerini denemiştir. Ancak, Madrid *Plaza Mayor*'da (Büyük Meydan) görüleceği gibi onun yapıları, strüktürde yalınlık ve ağırbaşlılığı korur, klasik düzeni sürdürürler. Baroklaşma yüzeyseldir. Francisco Bautista'nın (1594-1679) gerçekleştirdiği *San Isidro Katedrali* (1661, Madrid), Genç Francisco de Herrera (1622-85) ve José del Olmo'nun (ö.1702) *Las Comendadoras de Santiago Kilisesi* dönemin dinsel yapılarına örnektir. Buna karşılık, Kastilyalı José Benito de CHURRIGUERA'nın gerçekleştirdiği yapılarda, hem iç hem de dış mekânlarda, mimari strüktür yoğun bezeme altında neredeyse ezilerek kaybolur. CHURRIGUERA ÜSLUBU'yla Gotik dönemin Plateresque üslubu arasındaki ilişki açıktır. Sevilla'da daha da karmaşık bir Barok süsleme anlayışı gelmiştir. Zaragoza *San Ildefonso* ve Valencia *Don Aguas Sarayı*'nda olduğu gibi bu örneklerde de GROTESK figürler kullanılmış, Mudejar üslup canlılığını korumuştur. 18.yy'da aristokrasinin karmaşık beğenisi, İspanyol Baroğu kaynaklı, Fransız etkili bir ROKOKO'yu benimsemiştir. Mimari strüktürler, bu dönemde de yoğun bezeme altında kaybolmuştur. Rokoko ve İslam örgeleri karışımı bir bezeme egemendir. Madrid *San Fernando Yetimler Yurdu*; Salamanca *Plaza Mayor* (Büyük Meydan); Sevilla *San Telmo Sarayı*; San Sebastián *Santa Maria Kilisesi* bu çağın mimarlık örnekleridir. Ancak, bunun yanı sıra özellikle Bourbonlar tarafından yaptırılan binalarda, *Versailles Sarayı* örneğinin benimsendiği dikkati çekmektedir. *La Granja Şatosu* ve Madrid *Kraliyet Sarayı* örneklerinde olduğu gibi sivil ve dinsel yapılarda, sağlam, katı, yalın bir plan ve hacim anlayışının egemen olduğu görülmektedir. Bu dönemde Madrid'de Churriguera, Toledo'da da Tomé ailesinden başka Pedro de RIBERA, Juan Bautista Pérez ve Leonardo de Figueroa (yks.1650-1730) önemli yapılar gerçekleştirmişlerdir. *S.Germaner*

Churriguera Üslubu olarak bilinen İspanyol Baroğu'nun İber Yarımadası'nın karışık yapısından kaynaklanan serbestliği, denetimsizliği, duygu yüklülüğü ve özgünlüğü, 18.yy'ın sonlarında yerini yavaş yavaş akademik anlayışa ve bu anlayışın ürettiği, yaratıcılıktan uzak, silik bir YENİ-KLASİKÇİLİK'e bırakmaya başlamıştır. Madrid'in güneyinde Aranjuez'de 1770'lerde tamamlanan *Kraliyet Sarayı*'nın tasarımına katkılarında ve Madrid'deki *S.Marcos Kilisesi* (1749-53) tasarımında hâlâ Barok etkisinde olduğu gözlenen Ventura Rodriguez'in (1717-85) Juan de Herrera'nın ön tasarımlarından tamamladığı Zaragoza'daki *Nuestra Señora del Pilar Katedrali* (1753-66), Geç Barok'tan Yeni-Klasik'e geçiş döneminde iki üslubun birarada gözlenebildiği önemli örneklerdendir. Daha katı ve saf klasikçi yapılarıysa *Vich* ve *Lugo Katedralleri*'nin özellikle cepheleriyle VILLANUEVA'nın Madrid'deki *Prado Müzesi* (1785/87-89) örnek gösterilebilir. Yeni-Klasik 19.yy'da da sıkça kullanılmıştır. Çok dikkati çeken ürünlere rastlanmayan bu yüzyılın önemli Yeni-Klasikçi yapıları arasında başkent Madrid'deki *Kongre Sarayı* (1843-80), *Kraliyet Tiyatrosu*, bugün *Plaza de la Marina Española*'nın ortasında kalan *Toledo Kapısı* (1817) ile 1880'de Marquèz Francisco De Cubas tarafından başlanıp hâlâ bitirilmemiş *Nuestra Señora de la Almudena Katedrali* sayılabilir. 18.yy'da Aydınlanma'nın etkisinde biçimlenen ve mimarlığa Yeni-Klasikçilik'le yansıyan ussal yaklaşımın katılığına ve kuralcılığına tepki olarak pek çok Avrupa ülkesinde olduğu gibi İspanya'da da, 19.yy'ın ortalarında ROMANTİZM başlamıştır. İspanya'da, örneğin İngiltere'dekine oranla, çok sönük kalan bu tepkisel hareketin yansımaları mimarlıkta da görülmüş; esinini Aydınlanma'yla kaybolmaya başlayan toplumsal, dinsel ve ahlaki değerlerle ortaçağın değer sistemlerinden alan Romantizm, mimarlığa ortaçağın üslubu Gotik'i getirmiştir. Yüzyılın önemli Yeni-Gotik (→CANLANDIRMACILIK) yapıları arasında *San Sebastián Katedrali* (1888), Madrid'deki *Merkez Postane Binası* ve *Merkez Bankası* sayılabilir. 1892'de Madrid'de Amerika'nın keşfinin 400.yıldönümü kutlamaları sırasında açılan ve bugün arkeoloji müzesi ve ulusal kütüphanenin yanı sıra sanat galerilerini barındıran *Kütüphaneler ve Müzeler Sarayı*'ysa Madrid'in 19.yy'da yapılmış en görkemli binası olarak kabul edilmektedir.

19.yy'da Yeni-Gotik'le birlikte, başta Romanesk olmak üzere yeniden canlandırılmış başka üsluplarda da yapılar tasarlanmıştır. En önemlileri İspanyol topraklarının ortasında, başkent Madrid'de kümelenen bu ürünlerden kilometrelerce uzakta Barselona'daysa, geçmiş üsluplarla bağlarını bütünüyle koparıp esin kaynağı olarak doğaya ve doğal biçimlere yönelmiş yepyeni, özgün bir üslup en parlak dönemini yaşıyordu. *Modernismo* adı verilen bu akımın en bilinen temsilcisi, İspanya'nın gelmiş geçmiş en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen GAUDÍ'ydi. Mimarın sayıları çok fazla olmayan yapılarının tamamı, Katalonya yöresinde, Barselona ve çevresindedir. Gaudí'nin verimli dönemlerinde Barselona, bir yandan Endüstri Devrimi sayesinde büyük bir endüstrileşme hamlesi başlatıyor, bir yandan da Süveyş Kanalı'nın açılması sonucunda yeniden canlanan denizlerarası ticarette etkin bir liman konumuna gelerek, hem endüstriyel hammadde gereksinimini denizaşırı ülkelerden karşılıyor hem de bankacılık, gemi yapımı gibi sektörlerde güçleniyordu. Bu gelişmelerin beraberinde getirdiği maddi refahın verdiği güçle Madrid'in baskısına karşı bağımsızlık mücadelesi veren Barselona'da, etkileri mimarlığa da yansıyan bir ulusalcılık hızla yayılıyor; endüstri, bankacılık ve deniz taşımacılığıyla zenginleşen orta sınıfın kendini yeni üst sınıf olarak onaylatacak itibarlı bir mimarlığa duyduğu özlem ise sürüyordu. ART NOUVEAU'nun Katalonya'daki devamı olarak nitelenen *Modernismo*, işte böyle bir ortamda biçimlenmiştir. Modernismo'nun temsilcileri arasında Gaudí'nin dışında José Puig y Cadafalch (1869-1956) ve Luis Doménech y Montaner de vardı. Tasarımlarında, İngiliz sanat kuramcısı RUSKIN'in önderliğinde gelişen ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın, Gotik üslubun yapısal usçuluğunu benimseyen Fransız

VIOLLET-LE-DUC'ün ve ünlü Alman besteci Richard Wagner'in etkileri gözlenen Gaudí'nin mistikliği, dindarlığı, zanaatlara ve ortaçağ sanatının dürüstlüğüne duyduğu saygıyla DOĞALCILIK'a ve doğal biçimlerden türetilmiş formların dinsel simgeselliğine duyduğu merak da kendine özgü üslubunun biçimlenmesinde çok belirleyici olmuştur. Gaudí'nin yapılarında Katalonya'ya özgü malzeme ve yapım gelenekleriyle İber Yarımadası'nın Akdeniz-İslam kültürünün etkileri de gözlenir. Gaudí, ortağı Francesc Berenguer ile tasarladığı binaların düşsel canlıları çağrıştıran kıvrımlı biçimlerine uygun görünen ve 1890'larda İspanya'da yaygınlaşan BETONARME yerine, yerel taş ve tuğla yapım tekniklerini yeğlemiştir. Katalonya geleneksel mimarlığından aldığı parabolik kemerler ve payandalardan kurtulmak için kullandığı eğik kolonlar yapılarının en önemli taşıyıcı elemanlarıdır. Süslemelerde de Katalonya'nın yerel dövme demir geleneğini kendine özgü dışavurumculuğuyla yorumlamış; ayrıca, *azulejo* denen geleneksel seramik kaplama tekniğine ve mozaiklere de geniş yer vermiştir. 1900'lerde Gaudí, evrendeki bütün biçimlerin eğrisel olmasından yola çıkarak, "Düz çizgi insana, eğri Tanrı'ya özgüdür" sonucuna varmış ve yapılarının bütün mimari elemanlarını, önceleri yalnızca bezemelerde kullandığı, doğal, organik biçimlerde tasarlamaya başlamıştır. Bellibaşlıları arasında *Güell Konağı* (1885-89), *Güell Parkı* (1900-14), *Battlo Apartmanı* (1904-07) ve yapımı hâlâ (1997) süren *Sagrada Familia Kilisesi* sayılabilecek yapılarının çoğu Barselonalı tekstil fabrikatörü Kont Güell tarafından finanse edilmiş ve yerel ustalarca gerçekleştirilmiştir. İçinde yaşanılabilen heykelleri andıran bu yapılar anıtsallıkları, organik biçimleri, özgün malzeme ve yapım teknikleriyle dünya mimarlığında özel bir yer tutmaktadırlar. Hemen hiç izleyicisi olmayan Gaudí'nin ölümünü izleyen 1929 Barcelona Dünya Sergisi, onun yapıtlarıyla örneklenen *Modernismo*'nun hâlâ heyecanla tartışıldığı bir ortamdı; ancak bu coşku sonraki yıllarda korunamamıştır.

II.Dünya Savaşı sonrasına değin mimarlar yeniden canlandırılan geleneksel üsluplardaki tasarımlarını sürdürmüşlerdir. Madrid'de Barok üsluptaki *Postane Binası* (1913), Retiro Parkı'ndaki klasik *Kral Alfonso Anıtı* (1922), Vitoria'daki Yeni-Gotik katedral (1906-46) bu dönemin ürünleridir. İspanya, Avrupa'nın öbür bazı ülkelerinde 20.yy'ın başından başlayarak gelişen MODERN MİMARLIK'a TORROJA Y MIRET'nin çalışmalarıyla önemli katkılarda bulunmuştur. Betonarme KABUK tasarımlarının babası olarak kabul edilen Torroja, 20.yy'da mimari biçimin en büyük yaratıcılarından biri olmuştur. 1928'de Fransız mühendis FREYSSINET tarafından öngerilmeli betonun (→BETON) ilk patenti alındıktan bir yıl sonra Torroja bir köprü tasarımında bu yeni sistemi kullanmıştır. *Philosophy of Structure* (1958; Strüktürün Felsefesi) başlıklı kitabında topladığı kuramsal çalışmalarıyla ve en önemlilerinden biri Madrid'de *Zarzuela Hipodromu* (1935) olan çok sayıda yapıyla tanınan Torroja, köprü, suyolu ve hangar tasarımlarında betonun olanaklarını araştırmış ve uygulamıştır. Betonarmenin ve öngerilmeli betonun kendine özgü anlatımını oluşturmaya da çalışan bu mühendisin kuramları ve tasarımları, onu izleyen pek çok mimara yol göstermiştir. 1950'lerden sonra, yönetime egemen bütüncül rejimin geleneksel üsluplara yöneldiği ancak genel eğilimin Modern Mimarlık'tan yana olduğu İspanya'da, her şeye karşın pek de önemli Modernist tasarımlar gerçekleştirilememiş; Torroja'nın yapıları, modern İspanyol mimarlığının en dikkate değer ürünleri olarak kalmıştır. General Franco'nun faşist yönetiminin mimari tercihleri, Guadarrama Dağları'ndaki kışla yakınlarına inşa edilen *Santa Cruz Ulusal Anıtı* (1960) ve Madrid'de aynı yıllarda tamamlanmış bazı yapılarla örneklenen Yeni-Klasik'ten yanaydı. Ancak Yeni-Klasik hiçbir zaman egemen tavır olamamış ve Madrid okulu ussal (→RASYONALİZM), Barselona'ysa kökleri Katalan ulusalcı hareketine uzanan bölgeci (→BÖLGESELCİLİK) mimarlık anlayışlarını sürdürmüştür. Madridli mimarların kuşaktan kuşağa aktararak sürdürdükleri ussal (rasyonalist) mimarlıklarının önemli örnekleri arasında Luis Lacasa'nın *Madrid Üniversitesi Öğrenci Yurdu* (1935), Alejandro de la Sota Martinez'in (d.1913) *Tarragona Yönetim Binası* (1957) ve *Maravillas Okulu Spor Salonu* (1962), José Rafael Moneo ve Ramón Bescós'un Madrid'deki *Bankinter Binası* (1976), Francisco Javier Sáenz de Oiza'nın (d.1918) gene Madrid'deki *Torres Blancas* (Beyaz Kuleler; 1959-68) ile *Bilbao Bankası* (1972-81) tasarımları sayılabilir. Aynı anlayışı devralan genç kuşaktan Alberto Campo Baeza, İtalyan Rasyonalizmi'nin etkisindeki Estudio Dos, Manuel de las Casas ile Basklı mimarlar Miguel Garay ve José Ignacio Linazasoro'nun tasarımları da Yeni-Rasyonalist yaklaşıma katılabilir. Miguel Fisac Serna'ysa (d.1913), Bilimsel Araştırma Kurumu (*Consejo Superior de Investigaciones Cientificas*) için tasarladığı *Instituto de Óptica* ve *Instituto de Quinica Orgánica* ile en önemli kiliseleri arasında sayılan *El Espititu Santo* sayesinde Madrid'in en bilinen mimarları arasına girmiştir. Barselona'nın bölgeci yaklaşımıysa 1951'de, Josep Maria Sostres (d.1915) ve BOHIGAS tarafından yönlendirilen Grup R'nin çalışmalarıyla başlamıştı. Bir yandan savaştan önce CIAM'ın İspanya'daki devamı olan GATEPAC'ın (*Grupo de Arquitectos Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporanea* / Çağdaş Mimarlığın Gelişimi İçin İspanyol Teknik Mimarlar Grubu) ussal, faşizm karşıtı değerlerini yeniden canlandırmayı, bir yandan da kitlelere ulaşabilen gerçekçi bir bölgecilik başlatmayı amaçlayan grup, *Modernismo*'dan beri gündemde bulunan geleneksel Katalan tuğla işçiliği, YENİ-PLASTİSİZM, İtalya kökenli YENİ-GERÇEKÇİLİK ve İngiliz Yeni-Brütalizmi'nin (→BRÜTALİZM) etkileriyle oldukça eklektik (→EKLEKTİSİZM) bir mimari anlatım yakalamıştır. Barselona okuluna dahil edilen çoğu mimar bu farklı eğilimler arasında gidip gelerek tasarlamayı sürdürmüştür. Barselona'da Paseo Nacional'daki sekiz katlı *ISM Apartmanı*'nda (1951) Akdenizlileştirilmiş tuğla tasarımına, Sitges'teki *Catasus Evi*'ndeyse (1956) Yeni-Plastisizm'e yönelmiş José Antonio Coderch (d.1913), Calpe'de *Xanadu* (1967) ve Barselona'da Sant Just Desvern'deki *Walden 7* (1970-75) sitelerini tasarlayan Taller De Arquitectura grubuyla *Calle Nicaragua Apartmanları*'nda (1964) Coderch'in tuğla diline, son tasarımlarındaysa anıtsal bir Yeni-Klasikçilik'e yönelmiş BOFILL, Barselona yaklaşımının en önemli temsilcileridir. Önemli İspanyol mimarlar arasında, bütün bu Madridli ve Barselonalı mimarlara ek olarak Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Vázquez-Consuegra, José Antonio Martínez-Lapeña, Elias Torres, Helio Piñón, Albert Viaplana, Jaume Bach, Gabriel Mora, Esteve Bonell, Franceso Rius, Jordi Garcés, Enric Soria, Antonio Ortiz, Carme Pinós, Enric Miralles, Gabriel Ruiz Cabrero, Carlos Puente ve Victor Lopez Cotelo sayılabilir.

Bugün İspanya'daki en kapsamlı yapım etkinliği, az gelişmiş ve kıyıları uygun hemen bütün Avrupa

ülkelerinde olduğu gibi, tatil yerleşmeleridir. Kuzeydoğudaki Barselona'dan güneybatıdaki Cádiz'e kadar İspanya'nın bütün Akdeniz kıyısında, son dönemlerin gözde malzemeleri ve yapım teknikleriyle zamandan, paradan ve işgücünden ekonomi sağlayarak pek çok yeni yerleşme yapılmaktadır. Ayrıca yarımadanın, eskiden Santiago de Compostela'ya giden hacıların konakladığı manastırları, hanları ve sarayları da turizme hizmet için, *parador* adı verilen ve devlet tarafından işletilen konforlu otellere dönüştürülmektedir.

1169, 1274, 3189, 3342, 3629. *Z.Aktüre*

***Resim ve Heykel:***

İspanya, Avrupa'da Aurignacien dönemden Magdalenien döneme, Paleolitik mağara duvar resimleri (→DUVAR RESMİ) içeren başlıca merkezlerden biridir. Altamira Mağarası aralarında en ünlü olanıdır. Bu büyük doğalcı sanatın başka örneklerine Akdeniz kıyısındaki Murcia bölgesinde ve Andalucía'da rastlanmaktadır. Altamira'da gerçekçi ve hareketli hayvan figürlerine karşılık, Akdeniz kıyısı ve Andalucía'da bulunanlar, şematik küçük insan figürleri ve soyut işaretlerden oluşmakta, bu biçimler ilk ÇANAK-ÇÖMLEK parçalarında ve MEGALİT'ler üstünde de yer almaktadır.

İspanya'da Roma döneminden kalan duvar resimleri ve döşeme mozaikleri çeşitli teknik ve üsluplarını yansıtmakta, bu alanda gelişmiş bir sanatın varlığını kanıtlamaktadır. Heykel alanındaysa daha çok Helenistik yapıtların kopyaları yapılmıştır. Bunu izleyen Vizigotlar döneminde sanatın büyük ölçüde BİZANS ve SASANİ etkileri taşıdığı; Romanesk dönemde gerçekleştirilen birçok duvar resmi ve panoda da geleneksel öğelerin Bizans etkileriyle birleştiği görülür. Romanesk dönemde bir Katalan resim okulunun varlığından söz edilebilir. Bugün Barselona Müzesi'nde korunan, ahşap panolar üstüne canlı renklerle yapılmış altar resimleri güzel örneklerdir. Aynı dönemde gerçekleştirilen ağır görünümlü heykellerdeyse Fransız ve İtalyan etkileri sezilir. İspanya'da Gotik resim dört evreye ayrılır. Romanesk etkili "Çizgisel Gotik" özellikle Katalonya, Aragon, Navarra ve Kastilya'da, daha çok duvar resminde ve altar panolarında görülür. 14.yy'ın ikinci yarısında oluşan "İtalyan-Gotik" üslupsa FLORANSA OKULU ve SİENA OKULU'nun etkilerini taşır. İlk kez Ferrer Bassa (ykş.1290-1348) tarafından uygulanmış, Ramón Destorrents'la (etk.1351-91), Jaime (1360-84) ve Pedro (ö.yks.1406) Serra kardeşler tarafından geliştirilmiştir. 15.yy'ın başlarında ULUSLARARASI GOTİK egemen olmuş; Katalonya'da Luis Borrassá (yks.1360-1426), Ramón de Mur (etk.1421); Valencia'da Lorenzo Zaragoza (14.yy sonu), Pedro Nicolau (etk.1390-1408); Aragon'da Juan de Levi, Bonanat Zaortiga'yla Retascón ve Lanaja ustalar bu üslupla çalışmışlardır. 15.yy'ın ikinci yarısındaysa Van EYCK'ların tavrını benimseyen "İspanyol-Flaman" üslubu ortaya çıkmıştır. Luis Dalmau (etk.1428-60), Bartolomé Bermejo (etk.1474-95) ve Jorge Inglés de (etk.yks.1455) bu üslupta yapıtlar üretmişlerdir.

Romanesk dönemden beri mimarlıkla iç içe gelişen heykelcilikte bu dönemde de Fransız ve İtalyan etkileri sezilir. Girişlerin yanı sıra mezarlarda, KORO YERİ çevresinde ve altarlarda da heykeller yoğunlaşmaya başlamıştır. 15.yy'ın önemli heykelcileri arasında Pedro Oller, Pere Joan (etk.1398-1458) sayılabilir. Yüzyılın ortalarına doğru özellikle Kastilya'da resme koşut olarak Flaman (→BELÇİKA) etkileri sezilmeye başlar. Gerek Flaman, gerek süregelen İtalyan etkisi İspanya'da yks.1500'de başlayan Rönesans döneminde de etkili olmuştur. 16.yy'ın başlarında Katalonya'da Gotik ve Venedik üsluplarının bir bileşimi egemenken Kastilya'da Flaman etkisi, Juan de Flandes'le (etk.1496-1519), Juan de Borgoña'nın (etk.1495-1536?) yapıtlarıyla sürmüştür. Andalucía'da da bu dönemde Flaman ressamlar Ferdinando Sturm (1537?-57?), Frans Frutet ve Pieter de Kempener'in (etk.1537-63) etkin olduğu görülür. Luis de Vargas (1502/06-68), Pablo de Céspedes (yks.1538-1608) ve Luis de Morales (yks. 1510-86) bu sanatçıların üsluplarını benimseyerek belli bir gerçekçiliğe yönelmişlerdir.

Ülkeye yeni bir İtalyan etkisi II.Felipe'nin *El Escorial*'i bezemek için İtalya'dan getirttiği Luca Cambiaso (1527-85), TIBALDI ve F.ZUCCARI aracılığıyla girmiştir. Juan Fernández de Navarrete (yks. 1526-79) bu sanatçıların etkisi altında kalmıştır. Bu dönemde Felemenkli Anthonis Mor'la (1519-76) Giritli Domenikos Theotokopoulos'un (→EL GRECO) İspanya'ya gelmesi, İspanyol sanatı için önemli bir dönemin başlangıcı olmuştur. Alonsa Sánchez Coello (1531-88) ve Juan Pantoja de la Cruz (yks.1553-1608) El Greco'nun öğrencileri olmuşlardır. Sanatını Venedik'te geliştirdikten sonra İspanya'ya yerleşen El Greco, MANİYERİZM'in temsilcisidir. Figürlerinde uzatmalara ve BİÇİMBOZMA'lara yer veren sanatçı dinsel konuları gizemli bir anlatımcılıkla ele almıştır.

Heykelde Rönesans ilkelerini ilk uygulayan sanatçı Damian Forment'tir (?-1540). Kastilya'da Vasco de la Zarza (ö.1524) ve Felipe Bigarny'nin (1470-1542/43) dışında İtalya'da öğrenim gören Bartolomé Ordóñez (ö. 1520), mimar SILOE ve Alonso Berrugueta (1489-1561) önemli yapıtlar vermişlerdir. Yörenin estetik değerlerini benimseyerek çalışan yabancı sanatçılar arasındaysa Fransız Juan de Juni (yks. 1533-77) ve Picard Gabriel Joly (ö.1538) gibi heykelciler sayılabilir. Hem yerli hem de yabancı sanatçılar bu yeni beğeniyi altar panolarında, mezar heykellerinde ve dinsel mimarlığın çeşitli alanlarında uygulamışlardır. İspanyol mistisizmiyle karışmış bir gerçekçilik, boyalı ahşap heykellerde göze çarpan önemli bir özelliktir.

17.yy, İspanyol resminin altın çağıdır. Resimde Baroklaşma'ya ilk hızı veren El Greco'nun anlayışı Luis Tristán, Pedro Orrente (yks.1570-1627) gibi İspanyol ressamlarca izlenmiş ve Toledo okulu adı altında geliştirilmiştir. Barok resimlerde çizgiler dalgalanır ve yumuşar, hacimler gevşer, belli yönlerden aydınlatma resmin genel ışığına egemen olur, genel düzen simetriden büyük ölçüde kurtulur. İspanya'da Barok anlayışın 16.yy sonlarında gelişmeye başlayan gerçekçi yaklaşımla birleştiği görülür. Valencia'da Francisco Ribalta (1565-1682) ve J. de RIBERA'ysa CARAVAGGİO'nun IŞIK-GÖLGE karşıtlığıyla koyu renklerini benimseyerek İspanyol Tenebristleri (→CARAVAGGİOCULUK) olarak ünlenmişlerdir. Andalucía, özellikle Sevilla önemli bir merkez olmuş, ZURBARÁN, MURILLO ve Juan de Valdés Leal (1622-90) gibi ressamlar yetişmiştir. Murillo ünlendiği dinsel konuların yanı sıra, halk yaşantısından da esinlenmiş ve bunları gerçekçi bir anlatımla işlemiştir. Onu izleyen sanatçılar Sevilla okulunu 18.yy içinde de etkin kılmışlardır. Zurbarán ise 17.yy İspanya'sının dinsel mistisizmini en başarılı biçimde yansıtan sanatçıdır. Aziz ve rahip resimleriyle olduğu kadar, İspanyollar'ın *bodegon* dedikleri ÖLÜDOĞA'larıyla da ilgi çekmiştir. Bu ressamların hemen hepsinin yapıtlarında yaşamsal gerçeklerin büyük yer tutması, onların halktan kişiler olmalarıyla açıklanmaktadır. Sanat yaşamına Sevilla'de başlayan ve sonra Madrid'e yerleşen VELÁZQUEZ sanat yaşamına *bode-*

gon'larla başlamış, giderek IV.Felipe'in saray ressamı olmuştur. İtalyan resmiyle ilgilenmiş ancak Caravaggio etkisini bir yana bırakarak klasik kuralları yeğlemiştir. Çağdaşı olan Fray Juan Rizi (1600-81), Antonio de Pereda (yks.1608-78), Juan Bautista Martinez del Mazo (ö.1667), F.de Herrera ve Claudio Coello (1642-93) gibi sanatçılar Madrid okulunu oluşturmuşlardır.

Erken dönem Barok heykelde gerçekçi bir biçimde yapılan çok renkli yapıtlar egemendir. Mezar heykelleriyle anılsal yapıtların azaldığı ve Kastilya'nın bir önceki yüzyıla oranla etkinliğini yitirdiği görülür. Teatral anlatımıyla Gregorio Fernández (yks. 1576-1636) bu yörenin yetiştirdiği son Barok ustalardan biridir. Kastilya'nın yerini Andalucía'da Granada ve Sevilla almış; bu iki kentin yakın ilişkisinden ötürü, aşırılıktan ve şiddetten uzak, dengeli bir ortak üslup gelişmiştir. Bu okulun en önemli temsilcilerinden biri olan Juan Martinez Montañés (1568-1649), İsa'nın Çektikleri'ni (→PASSION) konu alan yapıtlarında aşırılıktan kaçınmıştır. Granada'da Alonso Cano (1601-67) ve José de Mora da (1642-1724) klasik geleneği sürdüren heykelcilerdir. 17.yy'ın sonlarında Andalucía, İtalya'dan gelen BERNINI etkisiyle, heykel alandaki etkinliğini sürdürmüştür. Pedro Roldán (1624-1700), Pedro Duque Cornejo (1677-1757) ve Torcuato Ruiz del Peral (1708-73) dönemin ünlü sanatçılarıdır.

1752'de Madrid'de kurulan San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi ülkede resmî sanatın ön plana geçmesine neden olmuş ve dolayısıyla gelişen AKADEMİZM, resimde yapay ve geleneksel bir üslubun doğmasına neden olmuştur. 1761'de Madrid'e gelen Alman ressam MENGS özellikle yazılarıyla Mariano Salvador de Meella (1739-1819), Gregorio Ferro ve Francisco Bayeu (1734-95) gibi sanatçıları etkilemiştir. 18.yy'ın ikinci yarısında resim alanında da gündeme gelen Yeni-Klasikçilik José Madrazo y Agudo (1781-1859), José Aparicio (1773-1838) ve Juan Antonio Ribera y Fernández (1779-1860) gibi ressamlarca uygulanmıştır. Böylece Velázquez'den sonra bir durgunluk dönemine giren İspanyol resmi 18.yy'ın sonlarına doğru GOYA'nın ortaya çıkmasıyla yeniden canlanmıştır. Goya, bir erken Romantik olduğu kadar modern sanatın öncülerinden sayılan bir ressamdır. Resim, çizim ve oymabaskılarında kaygılarını, dileklerini, insana ve ülkesine karşı olan umutlarını dile getirmiştir.

18.yy'da heykel alanında Luis Salvador Carmona (1709-67), Juan Pascual de Mena (1707-84) ve Manuel Alvarez (1727-97) klasik anlayışla çalışmışlardır. Yeni-Klasikçilik ancak 1800'lerde kendini göstermeye başlamış ve benimsendiği dönem içinde köklü Barok geleneğiyle çatışmıştır. Bu nedenle etkisi çok olmamış ve İspanya'da yapay bir üslup olarak kalmıştır. Bu üslupla çalışan sanatçılar arasında Juan Adán (1741-1816), José Alvares y Cubera (1768-1827), Damián Campeny y Estrany (1771-1855) ve Antonio Solá (1787-1861) sayılabilir.

19.yy'da resim alanında Romantizm'in Yeni-Klasikçilik'in yerini almaya başlamasıyla Andalucía'da Valeriano D.Becquer (19.yy) ve Manuel Rodriguez de Guzmán (1818-67) daha popüler temalara yönelmiş; Leonardo Alenza (1807-45), Francisco Lameyer (1825-77) ve Eugenio Lucas y Padilla (1824-70) gibi sanatçılarsa Goya'nın geleneğini sürdürmüşlerdir. Romantik manzara resmiyse İskoç ressam David Roberts'in (1796-1864) etkileriyle biçimlenmiştir. Genaro Pérez Villaamil (1807-54) ve Francisco Javier Parcerisa (1803-75) bu tür üzerinde yoğunlaşarak gelişmesini sağlamışlardır. Antonio Gisbert (1835-?), José Casado del Alisal ve José Moreno Carbonero (1861-?) ise tarihsel konulu resimlere yönelmişler ve başarılı örnekler vermişlerdir. Bu eğilim sonraları TÜR RESMİ'yle taşra yaşamını konu alan resimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Eduardo Rosales (1836-73) ve Mariano Fortuny (1834-74) bu türün en önemli temsilcileridir. İZLENİMCİLİK, İspanya'ya 19.yy'ın sonlarında gelmiş ve Aureliano de Beruete (1845-1912), Dario de Regoyos (1857-1913), Eliseo Meijren (1859-1940), Francisco Gimeno (1858-1938) ve Joaquín Mir (1873-1940) tarafından uygulanmıştır.

Heykel alanındaysa 19.yy'da Yeni-Klasikçilik'in ardından GERÇEKÇİLİK anlayışının egemen olduğu görülür. Venancio Vallmitjana (1828-1919), Jerónimo Suñol (1840-1902), Ricardo Bellver (1845-1912) dönemin ünlü heykelcileridir. 20.yy'a geçişte Katalonya, Miguel Blay (1866-1936) ve José Limona gibi sanatçılarla heykel alanında önemli bir merkez olmuştur.

20.yy'ın başlarında Avrupa'da gelişmeye başlayan modern sanat akımlarına İspanyol sanatçılarının öncülük yaptığı görülür. PICASSO ve GRIS, KÜBİZM'e; MIRÓ, DALI ve DOMINGUEZ de GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'e önderlik ederken, GONZÁLES, GARGALLO, CHILLIDA ve Apelles Fenosa (1899-?) gibi heykelciler de çağdaş heykel sanatının gelişimine büyük katkıda bulunmuşlardır. Söz konusu sanatçılar çoğunlukla İspanya dışında, özellikle de Paris'te çalışmışlardır. Ülkedeyse bu dönemde anlatımcı bir doğalcılık egemendir. José Gutierrez Solana (1885-1945) kent yaşamından sahnelerle, Godofredo Ortega Muñoz (1905-?) manzaralarıyla, Benjamin Palencia da (1902-?) kırsal alanları betimlediği lirik yapıtlarıyla bu dönemde Madrid okulunun temsilcileri olmuşlardır. 1936'da başlayan İç Savaş sanat etkinliklerini büyük ölçüde azaltmış ve İspanyol sanatı ancak II.Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden canlanmaya başlamıştır. İlk çalışmalar Madrid'de José Guerrero'nun (d.1914) DIŞAVURUMCULUK'u diriltme çabalarıyla başlamıştır. Ancak Avrupa'daki çağdaş akımlara koşut olarak modernizme atılan ilk adım Barselona'da kurulan DAU AL SET grubuyla olmuştur. Joan Ponç (d.1927), CUIXART, THARRATS ve TÀPIES'in oluşturdukları bu topluluk Gerçeküstücü ilkeleri benimsemiştir. Tàpies daha sonra ülkesinde ÖTEKİ SANAT'la YOKSUL SANAT'ın öncülüğünü de yapmıştır. Bu dönemde SAURA, MILLARES ve José Caballero da (d.1916) Gerçeküstücüler'den bağımsız olarak düşsel resimler gerçekleştirmişlerdir. SERBEST BİÇİMLİ SANAT ilk kez Zaragoza'da bir grup sanatçı tarafından 1940'ların sonunda denenmiş, daha sonra 1957'de Madrid'de kurulan EL PASO grubuyla pekişmiştir. Saura, Millares, CANOGAR ve Luis Feito (d.1929) tarafından kurulan grup, Franco yönetimine karşı olmuş ve bu tavırlarını, sergiler ve çeşitli yayın organları aracılığıyla 1960'lara değin açık bir biçimde belirtmişlerdir. 1950'lerden başlayarak Serbest Biçimli Sanat ve çeşitli soyutlama eğilimleri (→SOYUT SANAT) İspanyol sanatına egemen olmuştur. Bu doğrultuda ürün veren sanatçılar arasında Manuel Mampaso (d.1924), Juana Francés (d.1926), Francisco Farreras (d.1927), Lucio Muñoz (d.1929), ZOBEL, Antonio Suarez (d.1923), Juan Hernández Pijuan (d.1931) ve Gustavo Torner (d.1925) sayılabilir. 1960'ların ortalarından sonra bu eğilim SOYUT-DIŞAVURUMCULUK etkisiyle daha yetkin bir durum almıştır. GEOMETRİK-SOYUTLAMA da 1950'lerden başlayarak uygulanan bir tür ol-

muştur. 1954'te Córdoba'da Jorge Oteiza öncülüğünde kurulan MEKÂN GRUBU, 1957'de YAPIMCILIK ilkelerini benimseyen GRUP 57'nin oluşmasına neden olmuştur. OP SANAT'ın ülkede bir yaygınlık kazanmamasına karşın MİNİMAL SANAT hem resim hem de heykel alanında, Juan Antonio Aguirre (d.1945), Pedro Antonio Garcia Ramos (d.1942), José Maria Yturralde (d.1942) ve Jorge Teixidor (d.1941) tarafından uygulanmıştır.

Bu dönemde gelişen soyut eğilimlere koşut olarak İspanya'da İç Savaşı izleyen yıllarda TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK'i benimseyen gruplar ve sanatçılar da ortaya çıkmıştır. Jose Garcia Ortega öncülüğünde oluşan POPÜLER OYMABASKI GRUBU Madrid'de, Sevilla'de, Bilbao'da, Córdoba'da ve Barselona'da etkinlik göstermiştir. Soyutlama eğiliminde olduğu gibi Gerçekçilik de İspanya'da farklı bağlamlarda uygulanmıştır. Francisco Cortijo (d.1936) ve Joachin Pacheco (d.1934) daha çok BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK'i; Rafael Solves (d.1940) ve Manuel Valdés (d.1942) alaycı bir gerçekçiliği; GENOVES ve Eduardo Urculo'ysa (d.1938) POP SANAT öğeleri de içeren saldırgan bir gerçekçiliği benimsemişlerdir. Toplumsal bir içeriğe sahip olmayan anlatımcı türde bir gerçekçilik ise José Vento (d.1925), Juan Ignacio Cárdenas (d.1928) ve Joaguin Vaquero Turcios (d.1933) tarafından uygulanmıştır. Gerçekçi üslubun bir başka önemli temsilcisi de Antonio López-García'dır (d.1936). 1960'larda ABD'de ve öbür Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İspanya'da da kimi sanatçılar YENİ GERÇEKÇİLİK doğrultusunda yapıtlar üretmiş ve deneysel sanata yakınlık duymuşlar; OLUŞUMLAR, Yoksul Sanat, BİRLEŞTİRME ve KOLAJ teknikleri denenmiştir.

***El Sanatları:***

İspanya'da seramik, altın, tunç ve cam işçiliği Roma döneminden beri yaygındır. Seramik özellikle İslam etkileriyle büyük gelişme göstermiş, Mayorka, Valencia ve Andalucía gibi yörelerde yapı yüzleri *azulejo* adı verilen renkli çini karolarla kaplanmıştır. Ayrıca gene bu yöreye özgü metalimsi görünüşlü bir seramik türü de daha sonra Avrupa'nın öbür bölgelerinde yaygınlık kazanmıştır. Ayrıca 8.-14.yy arasında mermer, alçı, fildişi, ahşap, yün dokuma ve değerli madenleri işlemede İspanyol sanatçılar üstün bir beceri göstermiş, ürünleri tüm Avrupa'da aranmıştır. Rönesans döneminde Valencia, Paterna ve Sevilla'de atölyeler, karmaşık Gotik yazılı ve İslam bezemeli vazo ve tabaklar gerçekleştirmişlerdir. Kuyumculuk bu yıllarda gelişme göstermiş, tümüyle İspanyol tasarımı kilise eşyası yanında Alman ve Flaman beğenisine göre düşünülmüş, aşırı bezemeli RÖLİKER'ler ve kitap ciltleri hazırlanmış; ayrıca dövme demirle çok sayıda şebeke ve pano gerçekleştirilmiştir. 17.yy'da el sanatlarının geleneksel biçimlerden uzaklaştığı izlenir. Bununla birlikte, ülke içinde krallık ve Kilise tarafından beslenen küçük sanatlar Avrupa'da alıcı bulmayı sürdürmüştür. Santiago de Compostela'da kuyumculuk ve gümüş işçiliği ünlüdür. Aynı dönemde altın iplik ve inciyle gerçekleştirilen İŞLEME'ler ve Talavera seramikleri özellikle ün kazanmıştır. *Burgos, Toledo, Palencia, Zaragoza* ve *Sevilla Katedralleri*'nde örneklerine rastlanan dövme demir işçiliği 18.yy'da en üst düzeye ulaşmıştır. Toledo, silah ve zırh yapımıyla dikkati çekerken, Valencia ipek dokumada; Katalonya da pamuk dokumada ünlü merkezler olmuşlar, cam ve deri işçiliği de ülkede beklenmedik bir gelişim göstermiştir. Madrid'de Kraliyet İşleme Atölyesi; Santa Barbara Halı İmalathanesi, Kraliyet Kuyumculuk Okulu, Kraliyet Tunç Atölyesi; Segovia'da Kraliyet Kristal Atölyesi yetkin örneklerin üretildiği yerler olmuştur.

0313, 0324, 0352, 0429, 0618, 1349, 1435, 1436A, 1550, 1818, 2100, 2207, 2213, 2262, 2295, 2685, 2754A, 3451, 3564A, 3639.

*S.Germaner*

**İSPANYOLET** (Fr.*espagnolette*'den)

İng.*espagnolette*, Alm.*Espagnoletteverschluß*.

PENCERE kanatlarını açıp kapamaya yarayan metal sürgü sistemi. En yalın biçimiyle pencere KASA'sına yerleştirilen ince uzun bir sürgüyle bunu harekete geçiren bir koldan oluşur. Günümüzdeki karmaşık düzenli sistemler de aynı adla anılmaktadır.

**İSTANBUL**

İstanbul'un eşi bulunmayan tarihi kimliği bir YUNAN koloni kentinin ROMA başkenti olmasından başlar. Pagan dünyasının Hıristiyan dünyasına dönüşümü bu merkezde politik ifadesini bulmuş, kent ilk büyük Hıristiyan imparatorluğunun ve uygarlığının merkezi olmuştur. Yeniçağ'ın başlangıcından bu yana da İslam dünyasının en büyük politik merkezi olarak 20.yy'a ulaşmıştır. Çağdaş uygarlığın beşiği Akdeniz çevresinin politik yaşamına ve kültürüne İstanbul kadar uzun süre egemen olan, yüzyıllar boyunca yaratılmış kültür ortamlarının maddi verilerini bu çeşitlilikte ve yoğunlukta saklayan bir başka KENT yoktur. Gerçi Akdeniz çevresinde paganla Hıristiyan'ı, Hıristiyan'la Müslüman'ı yan yana getiren ve prestiji bugün İstanbul'dan da fazla olan kentler vardır. Ama tarihsel birikimi bu denli yoğun ve bileşenleri çok yönlü bir kent gösterilemez. Fenomenal raslantıların sonunda bu birikimi sağlamış olan İstanbul, bu eşsiz konumuna uygun fiziksel ve kültürel özelliklere de sahiptir.

***Kuruluş:***

Bölgede ilk yerleşme kalıntıları Kadıköy'de Kurbağalıdere çevresinde, TROİA'nın erken katlarıyla eşzamanlı bir kültüre ilişkindir. Sarayburnu'nda da, Trakyalı (→THRAKİA) kavimlerin eski adı Lygos olan yerleşmelerine ait olduğu sanılan kalıntılar bulunmuştur. Yunanlar'dan önce Fenikeliler'in de (→FENİKE) Kadıköy'de bir iskeleleri bulunduğu ileri sürülmüştür. Eski Yunanlar Boğaz kıyılarına daha sonra gelmişlerdir. Step dünyasıyla Akdeniz çevresinin ticari ilişkilerini sağlayan deniz yolu üzerinde, açık deniz dalgalarından korunmuş Haliç (e.Khrysokeras: Altın Boynuz) gibi bir liman ve Önasya'yla BALKANLAR arasında kolay aşılabilen bir geçit olan İstanbul Boğazı üzerindeki bu yer, deniz yoluyla gelen Megaralılar'ın kuracakları bir koloni için, ulaşılabilirlikle savunmayı en iyi birleştiren, topografik durumu olağanüstü bir sitti. Anadolu ve Trakya kıyılarını izleyerek kuzeye uzanan kolonizasyon yolları üzerinde önce Khalkedon (b.Kadıköy), sonra Byzantion koloni kentleri kurulmuştur. Sarayburnu üstünde kurulan ikinci koloni kenti, büyük olasılıkla tarımla uğraşan Khalkedon'a göre daha şanslı bir konumdaydı. MÖ 5.yy'da Byzantion, parası Yunan dünyasında geçerli bağımsız bir ticaret kenti olmuştu. Byzantion'un Ege ve Balkanlar'la Anadolu arasındaki ilişkilerde önemi, önce İranlılar'ın Batı'ya, daha sonra Makedonyalılar'ın Doğu'ya dönük egemenlik mücadeleleri sırasında, bağımsız kent olarak değilse bile, stratejik bir yerleşme olarak gittikçe artmıştır. Romalılar'ın gözleri Doğu'ya döndüğü zaman karşılarında Eski Yunan kentleri değil, Makedonya Devleti vardı. O sırada Anadolu'nun kaderine hükmeden PERGAMON Krallığı ve Pontos Devleti'nin Roma'yla mücadeleleri ya da ilişkileri, Byzantion'a

yeni bir jeopolitik ağırlık kazandırmıştı. MS 2.yy'dan bu yana Roma İmparatorluğu'nun kuzey sınırlarındaki barbar kavimlerle mücadelesiyse Balkanlar'ı ön plana çıkarıyor ve Anadolu'nun önemini artırıyordu. 2.yy'ın sonunda kent, Septimius Severus'un (hd.193-211) planlarına karşı çıkan bir engel olarak 196'da işgal ve tahrip edildi. Ama sitin güzelliği ve önemi Severus'un onu daha da büyüterek yeniden inşasına yol açmıştır. 3.yy'da İmparator Diocletianus'un (hd.285-305) Nikomedia'yı (b.İzmit →KOCAELİ) başkent seçmek istemesi de politik ve askeri faktörlerin, imparatorluğun idari merkezini bu bölgeye ittiğini gösterir. Böylece Büyük Konstantinos'tan önce Yunan kolonizasyonunun doğasına uygun ekonomik ve Roma döneminin tarihsel gelişmelerinin saptadığı politik ve askeri faktörler, sonunda Byzantion'un Roma İmparatorluğu'nun başkenti olarak seçilmesine neden olmuştur. Kent, Konstantinopolis adıyla yeni bir idari strüktür içinde, bütün ilgilerin kendisine döndüğü bir başkent olarak dünya kenti kariyerine böylece başlamış oluyordu.

***Konstantinos'tan önce Byzantion:***

Byzantion'dan önce ya da eşzamanlı olarak Boğaz çevresinde kurulmuş Eski Yunan yerleşmeleri olan Khalkedon, Üsküdar'da Chrisopolis, Galata'da Sykides (s.Sykai), giderek Byzantion'un banliyösü durumuna düşmüşlerdir. Haliç içinde Kidaris (b.Alibey) ve Barbises (b.Kâğıthane) derelerinin birleştiği yerde yapılmış *Semistra Sunagı* çevresinde bir başka yerleşmenin varlığı da Bizanslı Dionisios'un *Anaplous tou Bosporon* adlı kitabından öğrenilmektedir. Asıl kent Sarayburnu tepesinde ve Sirkeci'den başlayarak bu tepeyi kavrayan ortalama 5km uzunluğunda surlarla çevriliydi. Toplam 27 kuleyle pekiştirildiği söylenen bu surların Yunan dünyasında sağlamlık açısından Mesene'yle Rodos'tan sonra geldiği söylenirdi. Surların dışında, bugünkü Sirkeci'nin dolmamış olduğu dönemde, rıhtımları ve liman ağzındaki yuvarlak kuleleriyle kentin ana limanı olan Neorion, bunun yanında da daha az korunmuş, büyük olasılıkla bugünkü *Sepetçi Kasrı*'nın bulunduğu yerde Bosporion limanı vardı. Sarayburnu'na doğru inen teraslar üstünde üst düzlükte *akropolis* ve altında tapınaklar, STADİON ve GYMNASİON gibi yapılar, *akropolis*'in arkasında, tepenin en yüksek noktasını işgal eden ve bugünkü Ayasofya Meydanı'nın bulunduğu düzlükte, dört büyük STOA'yla çevrili büyük kent AGORA'sı bulunuyordu. Kentin batıya açılan kapılarından biri de buradaydı. Bu kentten daha sonraki çağlara kalan bazı "röperler" vardır: *Akropolis, Topkapı Sarayı*'nın yerindeydi. *Agora, Augustaeum* ve Ayasofya Meydanı olarak yaşamıştır. Neorion, 12.yy'da da aynı adla anılıyordu ve Osmanlı döneminin de en büyük iskelesiydi. Belki büyük bir rastlantı olarak kabul edilse bile, yönetim yapılarının bulunduğu *Strategion* da sonradan Bâbıâli'nin yerleştiği yerde ya da civarındaydı. Gerçekten de İstanbul'un kaderine hükmeden topografik özellikleri ve geçmişindeki eylem merkezlerinin anıları kentin bütün tarihi boyunca yaşamıştır. MS 2.yy'da Septimius Severus'un yaptırdığı yeni surlar, kentin eski limanlarını içine alıyor ve batıya doğru genişleyerek bugün Cağaloğlu'ndan Eminönü'ne inen bir çizgiye yerleşiyordu. Güneydeyse Severus'un başlattığı ve kalıntıları bugüne değin gelen *Hipodrom*'u da içine alacak kadar büyüyordu. *Hipodrom*'un yanında, belki de eski Agora'nın üstünde yeni bir dört *stoa* (*Tetrastoos*) inşa edilmiş ve buradan başlayan arkadlı bir yol kent surlarının bugün Çemberlitaş yakınındaki batı kapısına kadar uzatılmıştı. Yeni meydanın üstünde *Zeuxippos Hamamı* yapılmış ve Severus döneminde bitmeyen *Hipodrom*'un (yks.350-431; →HİPODROM) yapımı sürdürülmüştür. Eski *akropolis*'in eteklerinde de yeni bir tiyatro inşa edilmiştir. Septimius Severus kente, karısının adından gelen, ama fazla ömürlü olmayan "Antoninia" adını da takmıştı. Bugün Septimius Severus kenti anısı olarak *Hipodrom*'un kalıntıları ve kent kapısına yönelmiş arkadların doğrultusunu koruyan Divanyolu kalmıştır.

***Konstantinopolis:***

Büyük Konstantinos (I.Constantinus; hd.306-337) yeni başkentte eski Roma anılarını yansıtan bir kent (Nea Roma/Yeni Roma) yaratılmasını istemiştir. Yeni kent, eski Yunan kentiyle ölçülemeyecek kadar büyüktür. Yeni surlar ortalama 2.8km daha batıda, kesin yerleri pek belli olmamakla birlikte Haliç üzerinde Unkapanı-Cibali arasında bir noktada başlıyor, *Fatih Külliyesi*'nin batısından geçerek Etyemez'e iniyordu. Bu surların kalıntıları 9.yy'a değin ayaktaydı. Konstantinos surlarının kapılarının günümüze ulaşan bilgilere göre konumları, kentin ana yol ağının bu kapılarla *akropolis* arasındaki tepelerin çizgisini izlediğini göstermektedir. Eski Severus arkadı Konstantinos'un Severus suru önünde yaptırdığı büyük FORUM'a (*Konstantinos Forumu*) bağlanıyor, daha sonra Beyazıt'tan geçerek Fatih yakınındaki *Polyandri Kapısı*'na ulaşıyordu. O yol bugünkü Beyazıt-Edirnekapı yolunun kent topografyasına en uygun olan doğrultusudur. İkinci yolsa Beyazıt'ta "üçüncü tepe" üstündeki düzlükten (sonradan *Theodosius Forumu* olan alan) "yedinci tepe" olarak adlandırılan Kocamustafapaşa'daki *Altın Kapı*'ya bağlanıyordu. Böylece Tarihi Yarımada'nın yol kaburgası o zamandan saptanmış oluyordu. Konstantinos, İsviçreli sanat tarihçisi Jakob C.Burckhardt'ın (1818-97) deyimiyle, kendi şerefine yaptırdığı kenti sayısız anıtla donatmıştır. Bir kapitol, bir senato, bir *pretorio* (adalet sarayı), bir kutlu yol, forumlar, arkadlar ve *Milion* (başkentten öteki kentlere giden yolların başlangıcı sayılan, ZAFER TAKI benzeri anıt) yapılmış, bir yandan pagan tapınaklar yenilenirken, öte yandan kiliseler inşa edilmeye başlamıştır. Konstantinos 330'da Hıristiyanlık'ı devlet dini olarak kabul etmiştir. Onun zamanında tasarlanan ilk *Ayasofya Bazilikası* ve "dördüncü tepe" üstünde (b.Fatih) inşa edilen, Konstantinos'un mezarını da içeren büyük *H.Apostoli* ya da *Havariyum Kilisesi* (*On İki Havari Kilisesi*; 324-370), kentin sonraki tarihinde yerleri ve anılarıyla önemli olan yapılardır. Eski Yunan kentinden arta kalan mekânsal ve işlevsel süreklilikler gibi, Konstantinos döneminden de gene mekânsal, anıtsal ve işlevsel süreklilikler günümüze değin uzanmıştır. Kentin ana limanları gene aynı yerdeydi. Neorion hem liman hem de tersaneydi. Kentin Haliç kıyılarında da iskeleler kurulmuş olmalıdır. Marmara kıyısındaysa 4.yy sonunda dolmuş bulunan Eleutherion limanının, kesin bilgiler yoksa da, Konstantinos döneminde kurulmaya başlamış olduğu söylenebilir. Konstantinos'un *Ayasofya*'nın üstüne inşa edildiği tepenin güneye dönük yamaçlarına yapılan sarayı (*Büyük Saray*), sonradan BİZANS imparatorları tarafından çok büyütülmüş, *Hipodrom*'un güneyinden Marmara kıyılarına kadar uzanarak kentin işlevsel gelişmesinde ve fiziksel yapısında etkili olmuştur. Konstantinos döneminde surların içi tümüyle dolu değildi. Ancak daha o zamandan sur dışında Blakherna (b.Ayvansaray) denen bir mahalle vardı. Byzantion'un karşısında Sykai'nin küçük bir limanı bulunduğunu Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24)

yazar. Konstantinos döneminde burası daha fazla önem kazanmış ve surlarla çevrilmiştir.

Konstantinos, Roma'daki yönetsel bölünmeye paralel olarak kenti 14 bölgeye ayırmıştı. Bu bölgelerin yaklaşık sınırları kentin kuruluşundan bir yüzyıl sonra yazılan (5.yy birinci yarısı) ve İstanbul'un Antik Çağ'ı için en önemli kaynak olan *Urbs Constantinopolitana Noua Roma*'da anlatılmıştır. Bu idari sınırlar kentin *akropolis*'i merkez olmak üzere konsantrik biçimde büyümesine karşılık gelen çizgilerle yol ağına bağlı olarak saptanmıştı. Ana yollarla eski sur çizgilerinin kesiştiği yerlere forumlar yerleşmişti. Böylece *Augustaeum* (b.Ayasofya Meydanı) 1., 2., 4. ve 5. bölgelerin birleştiği yerlere yakındı. *Konstantinos Forumu* (b.Çemberlitaş) 3., 5., 7. ve 8. bölgelerin kavuştuğu yerdeydi. *Theodosius Forumu* (b.Beyazıt) çevresinde 7., 8., 9. ve 10. bölgeler; *Bovis Forumu* (b.Aksaray) çevresinde 9., 11. ve 12. bölgeler bulunmaktaydı. Sykai 13.bölge, Blakherna'ysa 14.bölgeydi. Konstantinos'un "Yeni Roma"sı 324-336 arasında kurulmuştu. 330'da yöneticiler kente yerleşmeye başladılar. *Konstantinos Forumu*'nda 40 gün süren şenlikler yapıldı. İmparatorla birlikte bütün devlet büyükleri kentin imarına katılmışlardır. İmparatorluğun dört bir yanından kenti güzelleştirecek sanat yapıtları getirildi. Daha o zamandan devlet büyüklerinin Boğaziçi'nde villalar yaptırmaya başladığı anlaşılmaktadır. Kente özellikle Trakya'dan ve Balkanlar'dan halk getirilerek yerleştirilmiştir. Konstantinopolis 5.yy'da Roma'dan daha kalabalık olmuş, daha Konstantinos döneminde beslenme zorlukları çekmiştir. J.C.Burckhardt, Anadolu, Suriye ve Mısır'dan sürekli getirilen buğday, yağ ve şarabın halka dağıtılmasının 332'den sonra gelenek haline geldiğini ve bu kadar çok nüfusun başka türlü beslenme olanağı bulunmadığını belirtmiştir.

***Konstantinopolis'in Son Sınırları:***

II.Theodosius döneminde (408-450) gittikçe baskısı artan barbar akınlarına karşı, sur dışı yerleşme alanlarını ve Blakherna'yı da içine alan yeni surların yapımına 413'te başlanmış, Haliç ve Marmara surları da 439'da tamamlanmıştır. Bu yeni surların önündeki ikinci bir sur ve hendeklerse 447'de Hun hükümdarı Attila'nın (hd.434-453) II.Theodosius'u haraç vermeye mecbur ettiği ve Hunlar'ın Büyükçekmece dolaylarına kadar yaklaştığı zaman tamamlanmıştır. Konstantinos ve Theodosius surları arasındaki bölge hiçbir dönemde tam olarak iskân edilmemiş, arada her zaman yeşil tarım alanları kalmış, Roma ve Bizans dönemlerinde bile bu dış kuşakta önemli bir anıtsal yapı yapılmamıştır. Konstantinopolis'in en görkemli dönemi henüz bir geç Roma kenti özellikleri taşıdığı yüzyıllardır (→GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN). 413'ten Bizans İmparatorluğu'nun doğu ve güney bölgelerinin Müslümanlar'ın eğemenliğine girmesine değin geçen 300 yıl içinde Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti Eski Roma'yı aratmayan bir görüntüye ulaşmıştı. Theodosius surları, kentin 20.yy'a değin son batı sınırlarını, Justinianos (Iustinianos) dönemi (527-565) sonuna kadar ulaştığı gelişme de, aşağı yukarı Bizans döneminin sonuna kadar olan yapısını belirlemiştir. Marmara kıyılarıyla Haliç kıyısındaki yamaçlar konut bölgelerinin özellikle yerleştiği alanlar olurken, *Ayasofya*'dan Beyazıt'a ve oradan Aksaray'dan geçerek Cerrahpaşa'daki eski *Altın Kapı*'dan Yedikule'ye ulaşan *Via Triomphalis*, anıtsal yoğunlaşma aksını oluşturmuştur. Tepelerin çizgisini izleyen ve yerleşme alanlarını besleyen arkadlı büyük ana arter, teraslar üstüne yerleşmiş alanların denize doğru basamaklarla inişinin yarattığı plastik etki, eski *Ayasofya Bazilikası*, imparator sarayları, *Hipodrom*, büyük forumlar ve imparator sütunları, tapınak ve kiliseler, *Valens Sukemeri*, kentin içine dağılmış soylulara ait saraylar, büyük hamamlar, NYMPHEUM'lar, büyük arkadlı yollar, mendireklerle çevrili limanlar ve bütün yapıları süsleyen zengin bir heykel koleksiyonu, Konstantinopolis'i Antik Çağ'ın ve Roma İmparatorluk imgesinin bugün tasavvuru güç bir gösterisine dönüştürmüştü. Justinianos döneminin tarihçisi Prokopios, imparatorun yapılarından söz ederken bu geç Roma kentinin zenginliğini de dile getirir: Ünlü Nika Ayaklanması'ndan sonra imparator, kenti Konstantinos dönemindekinden de ileri bir görkeme kavuşturmak istemişti. Prokopios, önce denizin kente kazandırdığı özelliklerden söz eder ve Boğaziçi'ni de övdükten sonra denizin kentin boynunda bir kolye olduğunu yazar. Bütün uzunluğu boyunca gemilerin demirlemesine olanak veren Haliç'in iki yakasının yapılarla donandığını belirtir. İsyanda yanan sarayın da Justinianos tarafından daha görkemli biçimde inşa edildiğini, ama çağının en büyük anıtının *Ayasofya* olduğunu anlatır. Kentin, yapılarına egemen olan, göklere yükselen bu kubbenin güzelliğiyle gururlandığını söyler. Sayısız kiliseyi onaran ya da yenileyen, kente birçok büyük sivil yapı kazandıran Justinianos'un Akhilleus kılığındaki büyük tunç heykeli de *Ayasofya* önünde *Augustaeum*'un ortasındaki sütunun üstünde yükselmekteydi. *Augustaeum*'a bakan büyük bir bazilika da yaptıran imparator, bu bazilikanın altına o bölgenin suyunu sağlayacak büyük sarnıcı (*Yerebatan Sarayı*) inşa ettirmişti (→SARNIÇ). Bu dönemin Konstantinopolis'i, kentin Roma başkenti imgesinin son aşamasıdır (→BİZANS, Erken Bizans). İKONOKLAZM döneminde çoğu yok edilen sayısız anıt-heykel kenti süslüyordu. 200 yıllık bir Hıristiyan dönemi geçmiş olmasına karşın, resmî dili henüz Latince olan kentte, eğer Justinianos'un büyük kiliseleri bir yana bırakılırsa, henüz Roma'nın pagan gücü vardı. Ancak dönüşüm kesin olarak belirmiş ve sanata yansımıştı. Tarihçilerin tartışmaları ne yönde olursa olsun, gerek imge, gerek ruh olarak İstanbul, ancak Justinianos'tan sonra Bizans olmuştur.

Sasaniler'e esir düşen Herakleios döneminden (610-641) başlayarak imparatorluk Batı'da Avarlar ve Slavlar, Doğu'daysa onlardan çok daha güçlü bir İslam imparatorluğu karşısında giderek gerilemiş ve başkenti de devletinkine paralel bir çöküşle 8.yy'a geldiği zaman antik mirasını yiyip bitirmiş bir ortaçağ kenti görünümüne bürünmüştür. 8.yy'da İkonoklazm dönemi içinde Antik Çağ'ın birer tılsımı haline dönüşen heykellerinin çoğu unutulmuş ve yok olmuşlardı. Gerçekten de İstanbul'da Justinianos'un döneminden 10.yy'a gelene değin *Aya İrini*'nin 8.yy'daki restorasyonu dışında hiçbir önemli yapı çalışması yoktur. Konstantinopolis'in Latinler tarafından 1204'te ele geçirilip yağma edilmesine değin kent tarihi ve yapısı açısından en önemli olay surların, özellikle Ayvansaray bölgesinde, sürekli inşası ve onarımı, bir de Bizans imparator sarayının Sultanahmet'ten bu bölgeye, Blakherna'ya taşınmış olmasıdır. *Blakherna Sarayı*'nın önündeki surlar Manuel Komnenos (hd.1143-80) tarafından yeniden yaptırılmıştı. Bu, Konstantinos'tan bu yana kentin en önemli anıtsal bölgesinin bir ölçüde terk edilmesi demekti. Ancak yeni sarayın da, eskisi gibi olmasa bile büyük ve zengin bir kompleks olduğu anlaşılmaktadır. 12.yy'ın ikinci yarısında Konstantinopolis'e gelen haham Benjamin (Bünyamin) de Tudela (Tutila), bu sarayın

dünyanın en görkemli sarayı olduğunu yazar. Haçlılar da kenti aldıklarında aynı duygulara kapılmışlardı. Ama Blakherna'daki saray kompleksinden günümüze kalan, belki de Haçlı istilasından sonra yapılmış *Tekfur Sarayı*'ndan ibarettir. Ortaçağ Konstantinopolis'i, Erken İmparatorluk Dönemi'nin forumlarını, *embolos*'larını (cadde yanı portiği) bir ölçüde korumuş olsa bile, özellikle İkonoklazm sonrasında eski kaynakları kurumuş, nüfusu azalmış, kent içi manastır ve küçük kiliselerle dolu, dini görüntüsü ağır basan, antik mirasını yiyen bir kentti. Ama Avrupa, Slav dünyası ve İslam ülkeleri için büyük uygarlık merkezi ve Roma İmparatorluğu imgesini koruyordu. İstanbul'da Bizans ortaçağını bugün dinsel yapılar temsil eder. Çoğu MANASTIR komplekslerinin kiliseleri olan bu yapılar, genellikle sonradan camiye çevrilmiş ve günümüze değin yaşamlarını sürdürerek kentin mimari imgesini korumuşlardır. Bizans'ta keşişlik daha 6.yy'da bile yaygındı. Manastırlar ortaçağda kent görüntüsünün egemen öğeleri olmuşlardır. Konstantinos Monomakhos (hd.1042-55), Manganlar Mahallesi'nde görkemli bir manastır inşa etmek için saray hazinesini tüketmişti. Lykos Vadisi (b.Bayrampaşa Deresi), kentin az yerleşilmiş alanları ve sur dışı manastırlarla dolmuştu. Laleli'de *Myrelaion Manastırı Kilisesi* (b.*Bodrum Camisi*; 920-944), Vatan Caddesi üzerinde *Lips Manastırı Kilisesi* (b.*Fenari İsa Camisi*; 908 ve 11.yy), *Kalenderhane Camisi* (12.yy'da daha eski bir kilisenin üstüne yapılan ve büyük olasılıkla adı *Kiriotissa* olan bir manastır kilisesi) ve bunların en ünlüsü olup Komnenos ailesinin mezarlarını da içeren *Pantokrator Manastırı Kilisesi* (b.*Zeyrek Kilise Camisi*) Bizans ortaçağ mimarisinin ünlü yapılarıdır (→BİZANS, Orta Bizans).

Bizans döneminde bazı eski yerleşme bölgeleri dışında kent, surlar dışına taşmamıştı. Kent dışındaki köy ya da mahalleler ve manastır kompleksleri kentin sur dışındaki organik uzantıları değildi. Khalkedon, ayrı bir kent olarak en eski yerleşmeydi. Haydarpaşa-Kalamış koyları arasında, Moda burnunda bir Yunan sitesinin bütün öğelerini içeren bu küçük kent, tarih boyunca fazla değişmeden yaşamıştır. Sınırları hakkında kesin bir bilgi yoktur. Chrisopolis ya da ortaçağ adıyla Skutarion (b.Üsküdar), Khalkedon'un uzak bir iskelesi sayılabilir. Antik Çağ'dan bu yana küçük bir yerleşme olarak kalmıştır. Azapkapı'yla Karaköy arasında Sykai, Justinianos döneminde bütün öğeleriyle kendine yeterli bir kentti. Gene de günlük yaşantısı açısından başkentten ayrı bir tarihi olmamıştır. Justinianos belki de bu küçük mahallenin hatırı için, Bizans döneminin tek köprüsünü Ayvansaray'la Kasımpaşa arasında inşa ettirmişti. Vakanüvis Geoffroi de Villehardouin, IV.Haçlı Seferi sırasında (1199-1207) bu taş köprünün *Blakherna Sarayı* karşısında bulunduğunu yazar. Latin işgalinde tahrip edilmiş olmalıdır. Ünlü Arap gezgini İbn Batuta (1304-1368/69) 1330'larda İstanbul'a geldiğinde, karşıdan karşıya kayıklarla geçiliyordu. Galata 13.yy'da Cenovalılar'a verildikten sonra kendi başına önemli bir yönetim merkezi haline gelmiş, 14.yy başında surları genişletilip güçlendirilerek tümden bağımsız bir kent olmuştur. Bütün Bizans tarihi boyunca kentin batısındaki en önemli dış mahalle Hebdomon'du (b.Bakırköy). Burası işlev bakımından Osmanlı döneminde *Davutpaşa Kışlası* çevresinin niteliklerine sahipti. Trakya'ya giden ordu burada toplanıyordu. Hebdomon'da büyük bir kışla ve bir imparator sarayı vardı. Saray mensupları özellikle ilk yüzyıllarda, seferden dönen imparatoru karşılamak ya da yaz aylarını geçirmek için buraya geliyorlardı. Bu resmî çekirdeğin çevresinde bir sivil yerleşme kurulmakta da gecikilmemiş ve burada birkaç kilise, bir *embolos* ve başka yapılar yapılmıştır. Bizans döneminde Haliç, Boğaziçi ve Adalar'da birçok manastır, imparator köşkü ve ziyaret yeri vardı. Beşiktaş'ta 5.yy'da bir saray olduğu, hatta buraya bir de *embolos* yapıldığı biliniyor. Sarayın çevresinde bir küçük yerleşme bulunduğu anlaşılmaktadır. Boğaziçi'nde de küçük köyler ve saraya ait villalar, manastırlar vardı. Köyler arasında en önemlileri, S.Mamas (b.Beşiktaş), S.Phocas (b.Ortaköy), Brochtoi (b.Kandilli), Sephianae'ydi (b.Çengelköy). Haçlılar'dan 1261'de geri alındıktan sonra kentin son 200 yılı, yükselen Osmanlı Devleti karşısında politik egemenliğinin giderek yok olmasına karşın, kültür açısından ilginç bir Rönesans dönemidir. Bu son çağın anıları, ikisi de 14.yy yapıları olan *Kariye Camisi* (*Chora Manastırı Kilisesi*) ve *Fetbiye Camisi*'nin (*Pammakaristos Manastırı Kilisesi*) göz alıcı MOZAİK ve FRESK programlarındadır (→BİZANS, Geç Bizans). Gerçekten de Bizans kültürü yaşamını, RÖNESANS habercisi bir sanat gösterisiyle sonlandırmıştır.

***Türk Çağı Kenti (İstanbul):***

İstanbul'un (*stin polis*'ten [kentte] *istin-bolin*) fethi, İslam'ın ve OSMANLI Devleti'nin en büyük politik amaçlarından biriydi. 1453'te ele geçirilen kent, hemen başkent olamayacak kadar bakımsız ve haraptı. Fatih Sultan Mehmed'in ilk işi kentteki nüfusu barındırmak ve kenti yeniden iskân etmek olmuştur. 1453'ten önce Theodosius surları içinde büyük tarlalar, bahçeler ve boş alanlar vardı ve nüfus iyimser bir varsayımla 40-50 bine düşmüştü. İstanbul'a Anadolu ve Rumeli'nin çeşitli yerlerinden gelenlerin yanı sıra Türk, Ermeni, Rum ve Anadolulu halk yerleştirilmiştir. Fetih sırasında kentteki evleri ellerine geçiren gazilere, Rum halka, ordu mensuplarına ve tarikat ehline evler ve manastırlar tahsis edilmiştir. Bu devşirme halkın çoğunluğu Haliç kıyılarına ve ona bakan yamaçlara, bir-iki grup Beyazıt-Aksaray çevresine, Ermeniler Sulumanastır'a (b.Samatya), Rumlar gene Marmara kıyılarında doğuya doğru, İzmirli Rumlar Galata'ya, Bursa'dan gelen Türkler Eyüp çevresine, Anadolu'dan gelen Türkler Üsküdar'a yerleşmişlerdir. Böylece Fetih'ten hemen sonra İstanbul, surlar dışına taşmaya başlayan bir kent olma sürecine girmiştir. İlk imar eylemleri surların yeniden onarılması, o sırada harap durumdaki *Theodosius Forumu*'nun Haliç'e bakan yönünde bir sarayın (*Eski Saray*) yapımına başlanması ve eski *Altın Kapı*'nın çevresinde, hazinenin saklanması amacıyla bir iç kalenin (ehmedek), yani *Yedikule*'nin inşasıdır. Bunlar kısa bir sürede tamamlanmış ve İstanbul 1457'de Edirne'nin yerini alarak Osmanlı Devleti'nin başkenti olmuştur. Kentin fiziksel gelişmesinin ilginç bir özelliği vardır: Bir yanda surlar batı yönünde kentin gelişmesini sınırlamakta, öte yandan Haliç, Boğaz kıyıları ve Galata surlarının çevresi, Anadolu yakasında Üsküdar ve ona komşu mahalleler, sur dışında giderek büyümektedir. Fatih dönemi (1451-81) sonunda kent nüfusunun 100 bini geçmiş olduğu kabul edilebilir. Mahalleler, Fetih'e katılmış askerler, şeyh ve hocalara ya da kent kapılarına göre adlar almıştır. Kurucuların inşa ettirdiği ya da kiliseden çevirdiği camiler de yeni mahallelere ad vermiştir. İskân bölgeleri Fatih döneminde sur içi İstanbul Kadılığı, Eyüp ve sur dışında, Haliç'in güneyinde kentin batısında kalan bölgeleri içine alan Haslar Kadılığı, Galata Kadılığı ve Üsküdar Kadılığı olarak dört yönetsel bölgeden oluşuyordu. İstanbul Kadılığı dışında kalan bölgelerin üçüne Bi-

lad-ı Selase (üç kent) denmiştir. Kentin Haliç yakalarında yoğunlaşan nüfusunun ticari merkezi Bizans dönemindeki yerinde kalmış, Fatih burada bir BEDESTEN (*Bedesten-i Atik/İç Bedesten*) yaptırmıştır. Çarşının tek katlı ve ahşap olan dükkânları bunun çevresinde yayılıyordu. Kentin ticaret alanları ÇARŞI bölgesinden Haliç surlarına ve oradan sur dışında Haliç boyunca uzanmıştır. Bizans döneminin devamı olarak Unkapanı, Odunpazarı, Balıkpazarı gibi depolama yerleri, bu dönemde de aynı işlevlerini sürdürmüşlerdir. Bir başka çarşı, *Fatih Külliyesi* yakınında saraçlar ve demirciler için kurulmuştu. Türk döneminde Marmara limanları yeniden canlanamamıştır. Yalnızca Kadırga (e.Sophien) limanında bir tersane kurulduğuna ilişkin 1462 tarihli bir kayıt vardır. Gezgin Evliya Çelebi (1611-1682?), Fatih'in Kasımpaşa'da "birkaç göz tersane ve bir cami-i şerif ve kaptanıderyalar için bir divanhane" yaptırdığını yazar. Kentin bu yeni yapılaşması içinde İstanbul'a daha 15.yy'da İslami bir görünüş kazandıran CAMİ ve KÜLLİYE'ler 300'ü bulmuştur. Bunlar da, konut alanlarına paralel olarak Haliç sırtlarında yoğunlaşmıştır. Dinsel eylemler çevresinde gelişen yapıcılığın, geniş amaçlı bir sosyal kompleks niteliğindeki *Fatih Külliyesi*'nde (1463-70), İSLAM dünyasında o zamana değin görülmemiş bir sosyal merkez planlaması düşüncesine ulaştığı görülür. Kentin bundan sonraki gelişmesinde İstanbul'a özgün bir anıtsal nitelik kazandırmış külliyeler dizisinin ilk halkası olan bu yapılar topluluğu, kendi içinde ve çevresinde yarattığı kent içi özellikleri, kent siluetine katkısı ve yoğun toplumsal etkinliklere sahne olan niteliğiyle İstanbul'un bir Türk kenti olarak kimlik kazanması yolunda ilk aşamadır. *Fatih Külliyesi*'nin Konstantinos'un kurduğu *Havariyum Kilisesi*'nin yerine kurulması, Hıristiyan Roma'nın İslam-Türk'le yer değiştirmesini simgeselleştirmektedir. Bine yakın mensubu ve çevresindeki çarşılarla kentin bundan sonraki gelişmesinde etkili olacak yeni bir ağırlık merkezi böylece yaratılmış oluyordu. Bu yeni kent yapısı içinde *Theodosius Forumu*'ndaki sarayın yeri pek emniyetli sayılamazdı. Ama bu sitin seçim nedenine ilişkin bir belge yoktur. Fatih'in 1462'den başlayarak *Yeni Saray*'ı (*Topkapı Sarayı*) eski *akropolis* tepesi üstünde Haliç, Boğaz, Üsküdar ve Marmara'ya bakan en güzel sit üzerine yaptırmaya başlaması, *Ayasofya*'nın da başkentin birinci camisi olarak kabulünden sonra, en doğru karardı. *Yeni Saray*'ın ünlü *Çinili Köşk*'ü, *Fatih Köşkü*, *Arz Odası* ve girişi *Bâb-ı Hümayun* 1478'de tamamlanmıştır. Bundan sonra *Eski Saray* ve *Yeni Saray* İstanbul yaşamında birlikte var olmuşlar ve ancak 16.yy'dan sonra *Yeni Saray* bütün işlevleri tümüyle üstüne almıştır. Fatih dönemi İstanbul'u, özellikle ticari ve idari bölgelerde işlevsel olarak Konstantinopolis'in düzenini sürdürmüştür. Büyük yol akslarının değişmemesi de arazi topografyasının doğal bir sonucudur. Bu ilk dönemde en önemli sur dışı yerleşmesi Eyüp'tür. Hz.Muhammed'in sancaktarı Ebu Eyyub-el-Ensari'nin 674-78'deki Arap kuşatması sırasında İstanbul surları önünde ölüp toprağa gömüldüğü rivayeti üzerine burada yaptırılan *Eyüp Sultan Camisi ve Türbesi*, başkentin en büyük dini merkezlerinden biri olmuştur. Anadolu'dan gelen Türkler, Üsküdar'da Rum Mehmed Paşa'nın 1470'te yaptırdığı büyücek caminin çevresindeki yamaçlara yerleşmiş olmalıdır. Fatih vakfiyesinde burada üç mahalle bulunduğundan söz edilir. Boğaziçi'ndeki ilk toplu Türk yerleşmeleriyse *Anadolu* ve *Rumeli Hisarları* içindeki mahallelerde ve Baltalimanı'nda kurulmuştur. 15.yy'da Boğaz köylerinde Rumlar oturuyordu.

***16.yy'ın sonuna değin İstanbul:***

1490-99'da haç için Kudüs'e giderken İstanbul'a uğrayan Alman şövalyesi Arnold von Harff, İstanbul'u büyük bir kent olarak tanımlar. II.Bayezid'in hükümdarlığı döneminin (1481-1512) ortalarında, kent nüfusu 200 bin dolayındaydı. Bu nüfusun üçte birinden fazlası Haliç'e bakan sırtlara yerleşmişti. En büyük yoğunlaşma *Fatih İmareti* çevresindeydi. Buna karşılık Marmara kıyısında Müslüman nüfusun yalnızca %10 ya da 15'i vardı. Nüfusun üçte biri Bizans'ın son dönemlerinde tümden boşalmış olan Aksaray, sur kapıları ve özellikle Topkapı çevresiyle Kocamustafapaşa'ya yerleşmişti. Kent nüfusunun %10'u Haliç kıyılarında, özellikle Eyüp ve Balat'taydı. Galata'ya yerleşen Müslüman sayısı artmış ve Galata surları dışında yapılan MESCİT'lere bakılırsa, II.Bayezid'in Galatasaray'da Acemioğlan Ocağı açmasından sonra Kasımpaşa'ya bakan sırtlarda bir-iki yeni mahalle kurulmuştur. 16.yy başında *Forum Tauri* üstünde *Bayezid Külliyesi*'nin inşasıyla Konstantinopolis'i İstanbul'dan ayıran en büyük strüktürel özelliklerden biri belirgin olarak ortaya çıkar. Bizans kentinin anıtsal aksı, Marmara kıyısına paralel olarak büyük forumlar dizisinden geçiyordu. 16.yy'da İstanbul Beyazıt'tan Edirnekapı'ya kadar Haliç'e paralel uzanan yeni bir aks yaratılmıştır. Nitekim 16.yy ortalarında önce *Şehzade Külliyesi* (1543-48), bir süre sonra, topografik ve boyutsal nedenlerle bu aksın biraz dışında kalan *Süleymaniye Külliyesi* (1550-59), bu yeni Osmanlı kent strüktürünün eğilimini daha açık ortaya çıkarmıştır. Bu noktada Hıristiyan Bizans'la Müslüman İstanbul toplumları arasında, kent yaşamı açısından önemli farklar vardı. İslam kentinde halkın toplandığı büyük MEYDAN yoktu. Toplumsal ilişkiler, temelde erkekler arasında, çarşı ve camide yer alıyordu. Büyük külliyeler Osmanlı kentinin forumlarıydı. *Fatih*, *Süleymaniye* ve *Şehzade Külliyeleri* eski forumların işlevini görecek kadar büyük alanlar kaplıyorlardı. Kentin eski ticaret bölgesi *Yeni* ve *Eski Bedesten* çevresinde toplanan ve LONCA etkinliklerine göre ayrılmış çeşitli çarşılardan meydana gelmişti. Haliç'te farklı türde malların iskeleleri vardı. Bizans'ın son döneminde görülmeyen bir iç ulaşım düzeni de bu dönemde ortaya çıkmıştır. İstanbul artık karayoluyla da beslenmektedir. Edirnekapı ve Topkapı, Trakya'dan gelen malların giriş noktaları olmuş, kara gümrüğü Edirnekapı yakınına kurulmuştur. Bu yeni aksların genişlemesiyle birlikte giriş noktalarında pazar yerleri ve HAN'lar gibi yeni ticari etkinlik merkezleri de gelişmeye başlamıştır. MATRAKÇI NASUH'un *Mecmua-i Menazil*'inde *Şehzade Külliyesi*'nin yapılmasından önce İstanbul'u betimleyen ünlü minyatüründe önemli yapılar kentin "röperleri" olarak belirtilmiştir. Kentin bu dönemdeki büyük anıtları *Ayasofya*, *Bayezid* ve *Fatih Camileri*'yle çevrelerindeki yapılardır. İki büyük saray, duvarlarla kent dokusundan ayrılır. *Eski Saray*'la *Ayasofya* arasında ahşap revak dizileriyle çarşı bölgesi gösterilmiştir. Bedestenler dışında bütün çarşılar ahşap ve tek katlı dükkânlardan oluşuyordu. O dönemde hanlar da genelde avlulu ahşap yapılardı. Atmeydanı'nın, Bizans dönemindeki gibi saraylarla çevrili olduğu görülmektedir. *Hipodrom*'un Marmara yönündeki arkadları henüz ayakta duruyordu. Minyatür, Kasımpaşa'yla gemi tezgâhlarını ve Tophane'yi de göstermektedir. Galata dışında herhangi bir yerleşme alanı görülmez. Kanuni Sultan Süleyman döneminden (1520-66) I.Ahmed'e (hd.1603-17) değin İstanbul kentinin genel silueti ve başlıca strüktürel odakları kesinleşmiş, 19.yy'a değin sur içinde bu görünümü değiştirecek bir müdahale olmamıştır. Yalnızca iki bü-

yük Barok külliye (*Nuruosmaniye* ve *Laleli*) yeni vurgular olmuştur. Kanuni'nin büyük külliyeler dizisini Edirnekapı'daki *Mihrimah Külliyesi* tamamlar. 17.yy ortasında bitmiş olmakla birlikte, sonuncu klasik külliye sayılan *Yeni Cami*'nin inşasına da 16.yy'da başlanmıştır (→OSMANLI, Klasik Dönem).

16.yy'ın ikinci yarısında kentin "yedinci tepe"si denen Cerrahpaşa-Kocamustafapaşa bölgesi Aksaray'a kadar dolmaya başlamıştır. Tarihi bilinen 16.yy mescitlerinin %21'i bu bölgeye inşa edilmiştir. Kanuni döneminde kent nüfusunun 400 bin dolayında olduğu sanılmaktadır. Bu nüfusun %30-40'ına yakın bir bölümü artık sur dışında yaşıyordu: Galata dışında en yoğun sur dışı yerleşme alanları Haliç'in iki yakasında Eyüp ve Kasımpaşa'ydı. Eyüp'te birçok cami ve MEDRESE yapılmış, kıyılar saraylarla dolmaya başlamıştır. Büyük olasılıkla Kâğıthane bu dönemde bir mesire olmuştur. Galata'nın üzerinde Beyoğlu'na doğru yabancı elçiliklerin yerleşmeye başlaması da 16.yy'ın ikinci yarısına rastlar. Haliç'in karakteristik ögelerinden biri olan Tersane'nin arkadaki *Piyale Paşa Camisi*'ne bir kanalla bağlanması, buradan içeri uzanan mahallelere olanak vermiştir. Büyük duvarlar içindeki Tersane alanının Barbaros Hayreddin Paşa'nın kaptanıderyalık döneminde (1533-46) Azapkapısı'ndan Hasköy'e kadar uzandığı ileri sürülür. O dönemde Hasköy'de küçük bir Yahudi mahallesi de vardı. Boğaz'da Fatih'in kurduğu *Tophane*, Kanuni döneminde büyütülmüş, çevresine duvarlar çekilmiş ve yeni kışlalar yaptırılmıştır. Beşiktaş, Rumeli kıyısındaki en büyük mahalleydi. Rumeli'den Anadolu'ya ulaşımın başlangıç iskelesi olan Beşiktaş, sefere çıkan donanmanın da toplandığı yerdi. Genellikle kaptanıderyaların sahilsarayları da burada bulunuyordu. *Barbaros Türbesi* ve *Sinan Paşa Camisi* bu nedenle burada inşa edilmiştir. O çağda ve daha sonraları buradaki yerleşme, Evliya Çelebi'nin 17.yy'da anlattığı gibi, bağlar bahçeler içindeydi. Sonraki ünlü Beşiktaş saraylarının ilk çekirdeği, bu kıyıda II.Selim tarafından yaptırılan bir kasırdır. Sultanların ve devlet büyüklerinin Boğaziçi'nde yaptırdığı SARAY, KASIR ve büyük bahçeler (→HASBAHÇE) yeni yerleşmeleri de özendiriyordu. Kuleli'de bir saray, Kandilli'de III.Murad döneminde (1574-95) birkaç tane kasır, Çubuklu çevresinde bahçeler içinde Kanuni döneminde yaptırılmış bir başka kasır olduğu bilinir. Beykoz'daki Hasbahçe ya da Bahçe-i Mire, II.Bayezid döneminde yapılmıştır. Gene Beykoz'da, III.Murad döneminde İskender Paşa'nın ünlü bir kasrı ve bahçesi vardı. Rumeli yakasında Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-20) yapılmış olan Büyükdere Bahçesi ve Emirgân'da münşeat (nesir yazıları antolojisi) sahibi Feridun Bey'in bahçeleri bulunuyordu. Boğaz, bu yüzyılda kent yaşantısının sürekli bir parçası değildi. Beşiktaş, bu yeni gelişmelerin kentle ilişkisi olan son noktasıydı. Gene de Boğaz'a işleyen vakıf peremeler (dolmuş kayıklar) olduğunu gösteren kayıtlar vardır. Bu, Boğaziçi deniz ulaşımının başlangıcı sayılabilir. İstanbul'la Üsküdar arasındaysa düzenli kayık seferi yapılmaya başladığı 1595 tarihli bir belgeden anlaşılır. Üsküdar, 16.yy sonunda kent nüfusunun 10'da birini barındırıyordu. Yüzyılın sonunda yamaçlara doğru yaptırılan büyük *Atik Valide Külliyesi* (1571-83), Üsküdar'ın kuzey yönünde Cumhuriyet dönemine kadarki sınırlarını oluşturmuştur. Salacak'ta sahilsaraylar, Selimiye'deyse büyük *Kavak Sarayı* kompleksi bulunmaktaydı. Yüzyılın ortasında bu bölgenin anıtsal görünüşünün önemli bir öğesi, Mihrimah Sultan'ın Mimar SİNAN'a yaptırdığı kıyı külliyesiydi.

İstanbul'un 16.yy'daki en önemli sorunu, bütün tarihinde olduğu gibi, artan nüfusun beslenmesi ve suyunun sağlanmasıydı. Kente gelen nüfusu kontrol etmek, hatta geri göndermek için tedbirler düşünülmüştür. Kanuni döneminin en önemli bayındırlık işlerinden biri de Sinan'ın yürüttüğü Kırkçeşme Suları adlı su tesisatının yapımıdır (→SUKEMERİ). 1550'lerdeki büyük susuzluktan sonra Sinan, otobiyografisinde özellikle vurguladığı su sistemini Kanuni dönemi içinde gerçekleştirmiştir. Belgrad Ormanları'ndan toplanmış suları kente getirecek en büyük su şebekesi olan bu sistem, Eğrikapı dolayında birçok kola ayrılarak Ayvansaray'dan Yedikule'ye ve Sarayburnu'na kadar kentin su gereksinimini karşılama amacıyla kurulmuştur. 16.yy gezginlerinin anlattıkları gibi İstanbul, dış görünüşüyle dünyanın en anıtsal yerleşmelerinden biri ve büyük olasılıkla Avrupa ile Akdeniz çevresinin en kalabalık kentiydi. Henüz sağlam olan surlar, Yedikule, ayrı bir kent gibi surlar içinde Galata, uçsuz bucaksız bir liman, her yönde siluete egemen her boyutta binlerce kubbe ve cami minaresi, bütün yabancı gözlemcileri çok etkilemiştir. Melchior Lorichs ve Dillich'in panoramaları bu güçlü kent görünümünün özelliklerini yansıtır. Bu görkemli görüntüye karşın kent içi hayal kırıklığı yaratmaktaydı. Tek düz yol *Ayasofya*'yla Beyazıt arasındaki Divanyolu'ydu. O da birkaç metre genişliğindeydi ve pek de düzgün olmayan yapılarla çevriliydi. Halkın oturduğu evlerin, moloz taş ya da bir çeşit HIMIŞ sistemiyle yapıldığı ve çoğunun tek ya da en çok iki katlı gösterişsiz yapılar olduğu anlaşılıyor. Daha zengin olanların gene iki katlı taş kâgir ya da taş zemin kat üstüne kâgir KONAK'ları vardı. *İbrahim Paşa Sarayı*'nda (b.Türk ve İslam Eserleri Müz.) saptandığı gibi büyük vezirlerin daha görkemli sarayları da olmuştur. Çarşı, han ve dükkânlar genelde ahşaptı. Yabancı devlet sefirlerinin kaldığı *Elçi Hanı* bile ahşaptı. İstanbul'un bugüne anıları kalan sivil mimarisi o dönemde henüz gelişmemişti.

***Lale Devri'ne değin İstanbul:***

Bu yüzyılda kent giderek büyümüş, nüfusu artmış, buna karşın geçmiş yüzyıllara göre anıtsal yapı etkinliği daha sınırlı olmuştur. Yüzyıl başında *Sultan Ahmed Camisi* ve ikinci yarısında 1596'da başlanıp yarım kalmış olan *Yeni Cami* bitirilmiştir. Kentin fiziksel yapısına büyük katkıları olan bu iki büyük sultan yapısı dışında, Divanyolu'nun yanı sıra Beyazıt-Fatih aksı üzerinde, yüzyılın ikinci yarısında sadrazamlar tarafından yaptırılan küçük cami ve medreseler, dönemin ekonomik ve politik boyutlarını bir önceki yüzyıla göre daha iyi yansıtır. Yüzyıl içindeki çok sayıda büyük yangının halkı sur dışında Haliç, Üsküdar ve Boğaz kıyılarına yerleşmeye zorladığı düşünülebilir. Bütün bu büyük yangın hasarlarına karşın, bu yüzyılda yapılan camilerin sayısı geçen yüzyılın üçte birini bile bulmaz. Kent içinde büyük boşluklar, yeşillikler bulunduğu, surlar içinde birçok mesirenin adını sayan Evliya Çelebi'den anlaşılmaktadır. Yabancı gözlemcilerin anlattıkları boş alanlar yangın yerleriydi. 1638'de yapılmış bir sayıma dayandığını söyleyen Evliya Çelebi, kentte 262 bin lonca üyesi bulunduğundan söz eder. Buna denk düşen kadın ve çocuk sayısı düşünülünce, bu sayının epeyce abartılı olduğu anlaşılır. 17.yy İstanbul'u için ayrıntılı bir araştırma yapmış olan Robert Mantran, 1690-91 tarihli iki belgeden Müslüman olmayanların oturduğu 68 bin hane bulunduğunu ve buna göre gayrimüslimlerin

250-300 bin dolayında olabileceğini düşünmektedir. İstanbul'un bu yüzyılda gayrimüslim nüfusu %45 düzeyindeydi. Böylece kent nüfusunun 17.yy sonlarında 700 bine yaklaştığı sanılmaktadır. 17.yy'da Celali Ayaklanmaları'nın Anadolu'da yaratığı kargaşayla Avrupa'da imparatorluk sınırlarının eskisi gibi emin olmaması, başkente göç eğilimini doğurmuştur. Bu nüfus, o döneme değin pek fazla iskân edilmeyen sur dışı batı bölgelerine bile taşmış, Yedikule dışında Türkler'in oturduğu büyük bir mahalle oluşmaya başlamıştır. Bu yüzyıldan sonra Galata ve Beyoğlu'nun kent içindeki önemleri giderek artmış, 1581'de ilk kez Fransız Sefareti Beyoğlu'nda inşa edilmiş, 1628'de Fransızlar *St.Louis des Français Kilisesi*'ni inşa etme iznini almışlardı. Türkler geldikten sonra etkinliklerini Galata'da sürdüren Latinler, 17.yy'da Beyoğlu'na yerleşmeye başlamışlardır. Yabancı gezginlerin ayrı bir kent olarak baktıkları Üsküdar, bu yüzyılda yoğunlaşmaya devam etmiştir. Doğudan gelen karayolunun bittiği bu noktada, 16.yy'dan bu yana daha çok konaklama ve depolama işlevi olan bir ticaret bölgesi de gelişmiştir. Evliya Çelebi burada 11 han, 2060 dükkân bulunduğunu, *Mihrimah* ve *Atik Valide Kervansarayları*'nın 100'er ocaklı olduklarını yazar. Bu dönemde Boğaz kıyılarının da kentle ilişkileri giderek artmıştır. Evliya Çelebi Tophane'yi 100 mahalleli ve yedi camili bir semt olarak anlatır. Bu kıyıda Fındıklı'ya kadar boydan boya yalılar vardır. Cihangir'le Fındıklı arasında, salı günleri pazar kurulduğu için Salıpazarı adı verilen semtte büyük bir çarşı alanı bulunmaktadır. IV.Mehmed döneminde (1648-87) *Beşiktaş Sarayı* giderek önem kazanmış ve geniş bir kompleks halini almıştır. Değişik cemaatler tarafından iskân edilen Boğaz köylerinde Rumlar sayıca fazladır. Türkler'in çokluk olduğu köyler Anadolu ve Rumelihisarları, Kanlıca, Beykoz, Anadolu ve Rumelikavakları'yla Yeniköy'dür. Yahudiler Kuruçeşme, Kuzguncuk ve Ortaköy'de, Rumlar Çengelköy, Arnavutköy ve İstinye'nin kuzeyindeki köylerde çoğunluktadır. Boğaz'ın bu yerleşme düzeni II.Dünya Savaşı'na değin aynı kaldığı gibi, 18. ve 19.yy'larda Boğaziçi yerleşmesinin eğilimlerini ve sosyal yapısını da hazırlayan bir temel oluşturmuştur. Boğaz o sıralarda kıyıda toplanmış küçük köyler ve ekili vadiler dışında doğal görünümü ve yeşil örtüsünü tümüyle korumaktaydı. Bazı köyler sebze ve meyvecilikle, bazıları da balıkçılıkla geçinmekteydiler. 18. ve 19.yy'larda Boğaziçi yerleşme kültürü denebilecek bir özgün kent fiziksel yapısının kurulmaya başlaması 17.yy'a rastlar. Sultanların, saray mensuplarının ve devlet büyüklerinin yazlıkları olarak yapılan YALI'lar, yarı aristokratik sınıfsal bir içerikle de olsa deniz, orman, koru arasında eşsiz bir uyumun örneklerini sergileyecek bir çevre yaratmaya koyulmuşlardır. Kentin kıyılar boyunca gelişmeye başlaması deniz ulaşımını önemli bir faktör haline getirmiştir. 1680 tarihli bir belgede limanda 1444 kayık ve pereme olduğu görülmektedir. Evliya Çelebi 15 bin kayıkçı ve peremeci olduğunu yazar. İskelelerin onarımını 16.yy'dan sonra devlet üstlenmişti. Kayıkçı ve peremeciler belli iskelelere bağlıydılar. Taşıyacakları kişi sayısı ve ücret belirlenmişti.

İstanbul'un bir Türk-İslam yaşama çevresi olarak tümden biçimlendiği ve modern çağa değin gelişim yönünün artık belirginlik kazandığı bu yüzyılda, kentin işlevsel bölünmesi de aşağı yukarı belirlenmiş durumdaydı. İstanbul'da yaşayan cemaatlerin farklı bölgelerde yoğunlaşmasını R.Mantran göstermiştir. Müslüman olmayanların başında Rumlar geliyordu. Fetih'ten sonra Adalar'dan ve Anadolu'dan getirilen Rum halk, Haliç'te Fener'le Cibali arasında (Rum Patrikhanesi 1601'den bu yana Fener'e yerleşmiştir), Marmara kıyılarında Kumkapı ve Samatya'da, Galata'da, daha az yoğun olarak Kasımpaşa, Tophane ve Hasköy'de yaşıyordu. Ama kentin hemen hemen her yerinde Rum yerleşme alanları olmuştur. Ticaret merkezleriyle ilişkisi çok olan semtlerde yoğunlukları fazlaydı. Denizcilik, balıkçılık, bunlarla ilişkili olan meyhanecilik gibi meslekler tümden onların elindeydi. İç ticarette çalışan gemi kaptanlarının çoğu da Rum'du. Ermeniler Fatih döneminden bu yana daha çok Marmara kıyılarına yerleşmişlerdi. Ermeni Patrikhanesi 1641'e değin Sulumanastır'da kalmış ve bu tarihten sonra da Kumkapı'ya taşınmıştır. Samatya, Sulumanastır'dan Kumkapı'ya kadar bütün kıyı boyunca Ermeni mahalleleri vardı. Yahudiler'in Bizans döneminde de Sirkeci'den öteye Haliç kıyılarına yerleşmiş oldukları bilinmektedir. Fatih vakfiyesinde Haliç'te 17 Yahudi mahallesinin adı vardır. "Çıfıt Kapısı" denen Bahçekapı'da yoğun oldukları ve *Yeni Cami* yapılmaya başlarken mahallelerinin istimlâk edildiği bilinmektedir. Ama genellikle Ayvansaray'dan Cibali'ye kadar olan kıyıda Hasköy, Galata, Üsküdar, Kuzguncuk, Ortaköy ve Beşiktaş'ta oturduklarını Evliya Çelebi ile Eremya Çelebi yazarlar. Öbür azınlık grupları içinde en önemlisi Latinler'dir. Bunlar Galata'nın yukarı mahallelerinde ve Galata surları dışında gelişmeye başlayan Pera'da yerleşmişlerdir. R.Mantran, İstanbul'un temelde bir ithalat limanı olduğunu ve kentin hemen hemen hiçbir şey ihraç etmediğini anlatarak İstanbul'u bir *Cité-ventre* olarak niteler. Galata, İran üzerinden gelen transit malların toplandığı ve Avrupa'ya gönderildiği yerdir. Genel olarak bu dış ticareti ellerinde tutanlar Frenkler, Yahudiler ve Rumlar'dır. 17.yy'dan bu yana başka Avrupalılar da bu ticaret etkinliklerine katılmış olmakla birlikte, aracı olarak İstanbullu azınlıkları kullanmışlardır. Limanın yeri, kent tarihi boyunca iç çarşıların yerini de belirlemiştir. Haliç kıyıları, bunları Ayasofya-Beyazıt aksına bağlayan çarşı bölgesi günümüze değin değişmemiştir. Bu ticaret bölgesi zamanla Beyazıt'tan Aksaray'a ve Beyazıt'tan Saraçhane başına kadar uzanmış ve orada Fatih'in kurduğu çarşıyla birleşmiştir. Han ve KERVANSARAY'lar özellikle Eminönü ve Beyazıt arasına yerleşmişlerdir. Sürekli olarak büyük yangınların çıkması sonucunda bu yüzyıldan sonra yeni yapılan hanlar, *Vezir Han* gibi kâgir olarak inşa edilmiştir.

İstanbul'un Klasik Osmanlı Dönemi sonunda, devletin politik ve askeri başarısızlıklarının, değişik kültürel eğilimler yaratmasından önceki durumu budur. Kentin biçimlenmesi sosyal yapının bütün özelliklerini şaşılacak bir doğrulukla yansıtır. Yarımadaya ve Galata'ya yayılmış kentin küçük boyutlu konutları ve büyük külliyeleri arasındaki diyalektiği vurgulayan ilginç yapısını, Fransız gezgin GRELOT'nun (17.yy) gezi notlarındaki İstanbul oymabaskısı çok iyi yansıtır. Bu karşıtlık, Klasik Dönem İstanbul'unun en önemli fiziksel özelliklerinden biridir. 17.yy İstanbul'u, 18.yy sonunda ve 19.yy'da İstanbul'a gelen gezginlerin oymabaskılarında görüldüğünden farklıdır. İstanbul'a 1678'de gelen BRUYN, surlar içindeki kenti bahçeler, serviler, renk renk evler, köşkler ve kubbelerle betimler. İstanbul evlerinin renk renk boyalı olması ilgi çekicidir. O yüzyılda hımış inşaat sisteminin ve özellikle Batı Anadolu'da karakteristik olan renkli badananın İstanbul'da yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Bruyn kent içinin dar, eğri sokaklardan oluştuğunu ve araba yolu bulunmadığını da anlatır. Yük taşıma

arabadan çok hayvan ve insan sırtında yapılmaktaydı. Aynı yıllarda Londra'nın ulaşım sisteminde arabanın oynadığı rol düşünülürse, yol dokusunun İstanbul'u Avrupa'nın büyük kentlerinden ayıran öğelerden biri olduğu anlaşılır. Bruyn ve başka gezginler yolların çoğunun toprak olduğunu da vurgular. Bunun da nedeni büyük olasılıkla yüzyıl boyunca çıkan sayısız yangının ve sürekli değişen yol sınırlarının iyi bir yol bakımına olanak vermemesiydi.

***Lale Devri'nden III.Selim dönemine değin İstanbul:***

18.yy'ın genel gelişmesini belirleyen eğilim, kentin Boğaziçi ve Haliç'i kendi yapısına katmasıdır. Bu yüzyıl içinde sınırları çok değişmemiş olsa bile sur içi aleyhine bir nüfus dağılımı olduğunu gösteren işaretler vardır. 16.yy'da sur içindeki cami ve mescitlerin bütüne oranı %62.4 iken, 17. ve 18.yy'larda aynı oran ancak %45 dolayındadır. Özellikle Boğaz'da büyük bir artış vardır. 1716'da Cibali'den başlayan yangın kentteki evlerin sekizde birini, 1727'de Balat Kapısı'ndan başlayan yangınlar kentteki evlerin dörtte birini, III.Osman dönemindeki (1754-57) yangınlar kentin oldukça büyük bir bölümünü, I.Abdülhamid dönemindeki (1774-89) Cibali yangını 20 bin dolayında evi yok etmiştir. Halkın sur dışına yerleşme eğilimi bunların sonucu olmalıdır. 18.yy içinde yapıldığı bilinen ÇEŞME'lerin sur içinde olanları ancak %35 dolayındaydı. Geri kalanın %20'si Üsküdar'a, %22'si Boğaz'a, %14'ü Haliç kıyılarına, %9'u Galata ve Beyoğlu'na yapılmıştır. Yerleşmelerin buna paralel olarak yoğunlaştığı düşünülür. 1680'de 1444 olan kayık sayısı, 18.yy sonunda 3996'yı bulmuştur. Bu artış kıyıların kent yaşamında artan önemini gösterir. 1680'de Ayvansaray'dan Samatya'ya kadar 450-500 kayıkçı varken, bu sayı 1751'de 1274'ü bulmuştur. G.A.Olivier, 1793'te banliyölerin iskân edildiğini ve Boğaziçi'nde bağ ve bahçelerin yıkıma uğradığını yazmaktadır. Kent nüfusu da 18.yy'da artmaya devam etmiştir. Münir Aktepe, III.Ahmed döneminden (1703-30) başlamak üzere bütün yüzyıl boyunca nüfusun denetimine ilişkin çıkarılan ferman ve belgeleri açıklar. 18.yy'da I.Mahmud, Beyoğlu yakasının artan gereksinimini karşılayabilmek için Bahçeköy su tesislerini gerçekleştirmiştir. III.Ahmed dönemi bugün ancak yazılı anılardan bilinen bir İstanbul'dur. Bu dönemde Osmanlılar, Batı'yla o güne değin görülmeyen ölçüde bir ilişkiye girmişti. Batı'da XIV. ve XV.Louis dönemlerinin, Doğu'da Safeviler'in görkemli mimarlık ve şehircilik uygulamalarının (→SAFEVİ) aşağı yukarı eşzamanlı, belki daha sınırlı bir örneği İstanbul'da Lale Devri'nde (1718-30) ortaya çıkmaktadır. Yüzyılın bu ilk çeyreğindeki büyük imar hareketi Kâğıthane'de *Sadâbad Kompleksi*'nin 1721/22'de temelinin atılmasıyla başlamıştır. Kâğıthane Deresi'nin yatağı değiştirilip suyun bir bölümü bir kanala alınmış ve bu kanal çevresindeki bahçeler, havuzlar, küçük köprüler arasına kasırlar yerleştirilmiştir. Haliç'in doğu yakasına, Baruthane'ye kadar uzanan mermer rıhtımlar yapılmış, çevrede devlet büyüklerinin yaptırdığı köşk ve kasırlar tepelere kadar uzanmıştır. Haliç'in iki yakasında da büyük köşk ve saraylar bulunuyordu. Bunların içinde Eyüp'te *Valide Sultan Köşkü*, Karaağaç'ta *Karaağaç Köşkü* ve *Tersane Bahçesi*, III.Ahmed'in yazı geçirdiği yapılardı. Boğaz'da Salıpazarı'nda Emnâbad'dan başlayarak Bebek'teki Hümayunâbad'a kadar saraylar sıralanıyordu. *Kandilli Köşkü* de yeniden onarılmıştı. Ahmed Refik, Üsküdar'da genellikle iki, bazan tek katlı payon ya da köşklerden meydana gelen sahil köşk ve saraylarının 100'ü bulduğunu yazar. Madam Montagu (Lady Mary Wortley Montagu), 1710'ların sonunda Üsküdar'daki *Ayşe Sultan Sarayı*'nın ilgi çekici bir betimlemesini yapar. İstanbul'un bu baş döndürücü sivil inşaat döneminden bugüne hemen hemen hiçbir şey kalmamıştır. Lale Devri'nin İstanbul'a bıraktığı ve bugünkü kent görünümünde yeri olan öğeler *Ayasofya, Üsküdar, Tophane* ve *Azapkapı Meydan Çeşmeleri* ve daha mütevazı ama tipik bezemeleriyle dikkati çeken başka çeşmelerdir. III.Ahmed'in saltanatında Üsküdar'da yapılan *Yeni Valide Camisi* ve Saraçhane'deki *Amcazade Hüseyin Paşa Külliyesi* de bu çağın tipik yapılarındandır.

18.yy'da kent, yeni bahçe mimarisi ve Batılı mimari üsluplarla yeni bir görünüm kazanmıştır. Lale Devri'nden bu yana belgelerden edinilen izlenimlere göre Türk bahçesine Fransız saray bahçesinden esinlenen bir mimari düzen kavramı girmiştir (→PEYZAJ MİMARLIĞI). Türk ve İslam kültüründe, suyun egemen rol oynadığı bahçe düşüncesi çok eskiden beri vardı. Osmanlı döneminin başlarından bu yana İstanbul çevresine yayılan hasbahçelerin varlığı bilinir. Ama Sadâbad'da olduğu gibi büyük su kanalları, bunların iki tarafını birbirine bağlayan köprüler, aralarına serpiştirilmiş kasırlarla yabancı gözlemcilere Fransa'daki Fontainebleau ya da Marly'yi anımsatan bahçe modelinin İstanbul'a Lale Devri'nde girdiği anlaşılmaktadır. Bunların izlerinin kalmamış olması, hem dayanıksız malzemeden yapılmış olmalarından hem de Kabakçı isyanında büyük ölçüde tahrip edilmelerindendir. III.Ahmed dönemine değin kâgir yapılardan oluşan *Topkapı Sarayı*'nın içinde kıyıda ahşap bir köşk yapılmış ve o dönemin bütün önemli konutları bu modayı sürdürmüşlerdir. Ahşap böylece temel yapı malzemesi olarak Cumhuriyet dönemine değin gelmiştir. Ancak zaman içinde bu ahşap köşklerle birlikte bahçeleri de yok olmuştur. İstanbul'un anıtsal tarihinde 18.yy'ın getirdiği ikinci yenilik, Avrupa'nın mimarlık ve bezeme etkilerinin köklü biçimde Türkiye'ye girmesidir. İstanbul'un Batılılaşma'ya başlaması, düşünce alanında ya da günlük yaşantıdan önce yapı ve bezeme alanında ortaya çıkmıştır. Mimari bezeme alanında çok kısa bir sürede egemen olan BAROK üslup, bahçe düzenleri, Avrupa'dan getirilen mühendislerin yapıtları, Batı'dan esinlenen büyük askeri kışlalar, yüzyılın sonunda III.Selim döneminde (1789-1807) bir ızgara sistemine göre inşa edilen Selimiye ve İcadiye mahalleleri, Batılılaşma'nın dönüşü olmayan görüntüleridir. Bütün bu gelişmelerde henüz kültürel uyarlama gücünü yitirmemiş bir toplumun dışarıdan gelen kültür öğelerini özümlediği ve doğrudan taklit sürecine girmediği söylenebilir. Bu yerel yorum, 18.yy'ı Osmanlı tarihinin en ilginç dönemlerinden biri yapmaktadır.

Günümüz İstanbul'unda o dönemi vurgulayan yapıların başında SİMON KALFA'nın tasarladığı *Nuruosmaniye Külliyesi* gelir. Çarşı bölgesinin ortasında ve *Konstantinos Forumu* ya da *Esir Pazarı* üzerinde I.Mahmud'un yaptırdığı, ama III.Osman döneminde biten bu cami ve külliyesi gerçekten görkemli ve başarılı bir mimari başyapıttır. Daha klasik ölçüleriyle, Mimar MEHMED TAHİR AĞA'nın *Laleli Külliyesi* bunu izler. Bu külliyeyi yaptıran III.Mustafa, Üsküdar'daki *Ayazma* ve Fatih'in yıkılan camisi yerine yapılan *Yeni Fatih Camisi*'nin de kurucusudur. I.Abdülhamid ve III.Selim dönemleri Batılı görünümü yerleştiren büyük askeri kışlalar ve yapıların çoğaldığı dönemlerdir. *Kuleli Süvari Kışlası* ve *Selimiye Kışlası*, o dönemin büyük ve

etkili anılarıdır. Boğaz'da büyük yerleşme alanlarının gelişmesi özellikle I.Abdülhamid saltanatına rastlar. Beylerbeyi'ndeki IV.Murad sarayının yüzyıl ortasında yıktırılıp arsasının halka satılmasından sonra köy gelişmeye başlamış ve 1779'da I.Abdülhamid bir de cami yaptırınca Beylerbeyi bir Türk mahallesi olarak önem kazanmıştır. Gene IV.Murad döneminde (1623-40) Emirgüne Han oğlunun yerleştiği yerde Abdülhamid bir cami ve çeşme yaptırarak bir mahalle (Emirgân) kurdurmuştur. Büyükdere'de kıyıdan içerideki mesire Kırkağaç'a kadar bir yol yaptıran da aynı padişahtır. Üsküdar'ın Haydarpaşa'ya doğru gelişmesi, III.Selim'in *Eski Kavak Sarayı*'nı yıktırarak *Selimiye Kışlası*'nı buraya yaptırması ve Selimiye mahallesini kurmasıyla başlamış, buna karşın Kadıköy gelişmemiştir. Kentin asıl gelişen bölgesi Beyoğlu'dur. Beyoğlu 1730'da I.Mahmud tarafından getirilen suların dağıldığı Maksem'e doğru ve Kasımpaşa yönünde, Boğaz tarafındaysa Fındıklı'nın yamaçlara doğru büyümesiyle gelişmiştir. Yüzyıl sonlarında Beşiktaş mahallesi, Teşvikiye yamaçlarına doğru uzanmıştır. Bu yeni mahalleler henüz bahçeli kırsal nitelikli bir yerleşme dokusu gösteriyorlardı. 18.yy İstanbul'unun gelecek yüzyılın kozmopolit mimari imgesini hazırlayan yapılar içinde, yukarıda da belirtildiği gibi, büyük askeri kışla ve okullar başta gelir. Bu, orduda başlayan Batılılaşma'nın bir yansımasıdır. Cezayirli Hasan Paşa'nın *Kalyoncu Kışlası* (1782) gibi üç katlı masif bir yapı, III.Selim'in Tophane ve Selimiye'deki kışlaları, Halil Paşa'nın 1780'de Taksim'de yaptırdığı topçu kışlası, Kuleli ve Ayazağa'ya yaptırılan kışlalar, Batılı üsluplarıyla yeni bir fiziksel çevrenin ağırlıklı habercileridir. Bu yapıların büyük bir bölümü, yıkılan eski hasbahçelerin, sarayların yerine yapılmış, 19.yy'da da yerlerini benzer yapılara bırakmışlardır. III.Selim'in saltanatı Batı üstünlüğünün yarattığı düşünülen koşulları bilinçli olarak Türk toplumuna maletme çabalarının yoğunlaştığı bir çağdır. O çağın İstanbul'unun en güzel anlatımı MELLING'in çizimlerinde görülür. Ayrıca →OSMANLI (Geç Dönem).

***İslam Strüktüründen Batı Strüktürüne:***

İstanbul'un büyük Osmanlı geçmişinin fiziksel yapısına sahip olduğu son dönem, II.Mahmud'un saltanlığına (1808-39) rastlar. Büyük bir tarihi birikimin yarattığı maddi ve manevi ortamın, her gün ağırlığını daha fazla hissettiren dış koşulların baskısı altında daha fazla dayanamayacağı, o dönemde bütün açıklığıyla ortaya çıkmıştır. Osmanlı toplumunun strüktüründe, geleneksel düşüncenin kolay kolay hazmedemeyeceği köklü değişmeler gerekiyordu. Bu bir ölüm-kalım sorunuydu ve 19.yy koşulları içinde gerçekleştirilmesine çalışılmıştı. İstanbul'un 17. ve 18.yy'larda nüfusu sürekli artmıştır. Rus seferi dolayısıyla ekmek vesikası vermek için yapılan bir yazımda İstanbul, Galata ve Üsküdar'ın toplam nüfusu, Lutfi Efendi'nin tarihine (*Tarih-i Lutfi*, c.1-7, 1873-89; c.8, 1912) göre 359 bindi. Bunun bütün kent için 400 bin dolayında olduğu söylenebilir. Kentin ilk planı, II.Mahmud döneminin sonlarında o sırada Türkiye'de bulunan Prusyalı genelkurmay başkanı Helmut von Moltke (1800-91) tarafından hazırlanmıştır. Böylece Tanzimat'la birlikte planlama düşüncesi de uygulama alanına giriyordu. Aslında imar planı adı altında yapılan teklifler, yeterli genişlikte düzgün yollar açılması ve bazı meydanların düzenlenmesi yolunda olmuştur. Moltke, 20 arşınlık (14m) yollar önermişti. Ama 1848'de yollar için kabul edilen en fazla genişlik 10 arşındı. Moltke'nin hazırladığı 1837 tarihli bir İstanbul haritası vardır. Bu harita 1776'da KAUFFER'in yaptığı ve 1786'da düzeltilip genişletilerek 1822'de yayımlanan plandan sonra İstanbul'un ilk etraflı ve bilimsel planı sayılabilir. Bu plana göre İstanbul sınırları Yedikule ve Takkeci Mahallesi dışında surlar içindeydi. Bayrampaşa Deresi Langa'ya kadar uzanarak orada kanallara ayrılıyordu ve çevre hâlâ bahçe ve bostanlıktı. 1838'de açılan ilk yaya köprüsü Unkapanı'yla Azapkapı arasında yapılmıştır. Kentin iki yakasını köprüyle birleştirme Moltke'nin önerisi de olabilir. O sıralarda Haliç kıyılarındaki bazı sultan sarayları hâlâ ayaktaydı. Boğaz kıyılarıysa bir şerit halinde tümüyle iskân edilmişti. Kentin gelişmesini bu tarihler arasında yapılan haritalarda izleme olanağı vardır. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun öğrencilerinin yapmış olduğu 1851 tarihli bir kent haritasında 1845'te inşa edilen ilk *Karaköy Köprüsü* görülür. Beyoğlu yakasındaki büyük askeri yapılara *Gümüşsuyu Askeri Hastanesi*, ilk *Taşkışla* ve *Harbiye Mektebi* eklenmiştir. Taksim'den Harbiye'ye giden yolun sol tarafı yapılanmıştır. Bu harita sur dışında Bakırköy'ün büyük bir banliyö olarak geliştiğini gösterir. Abdülaziz dönemindeki (1861-76) kent sınırları Alman mühendis C.Stolpe'nin yüzyıl ortasında hazırlayıp 1882'ye kadarki düzeltmelerle yayımlanan haritasında (İÜK) görülür. Haliç'in Eyüp tarafındaki yerleşme Rami Çiftliği'ne kadar uzanmıştır. Galata yakasında tersane ve *Aynalıkavak Kasrı*'ndan sonra Hasköy ve Piripaşa mahalleleri, askeri kurumlar ve Haliç sonuna doğru kiremit imalathaneleri bulunmaktaydı. Abdülmecid'in, mimarları Garabet ile Nigoğos BALYAN'a yaptırdığı *Dolmabahçe Sarayı* (1848-56) ve 1853'te biten *Bezmiâlem Valide Sultan Camisi*, Boğaz'a yepyeni ve kesinlikle Batılı bir görünüş getiriyordu. *Dolmabahçe Sarayı* Kabataş'ın üzerinde devlet büyüklerinin ve zenginlerin konaklarının yerleşmelerine de yol açmıştır. Abdülaziz döneminde Harbiye ve Nişantaşı, Feriköy mahalleleri kurulmaya başlamıştı. Üsküdar, Selimiye'yle Kadıköy'e uzanmıştı; ama Haydarpaşa çayırı hâlâ büyük bir mesire alanıydı.

19.yy'ın ikinci yarısında sur içinin geçirdiği en büyük değişiklik, Sarayburnu'ndaki sahilsarayı ortadan kaldıran ve kentin Theodosius döneminden bu yana bütünlüğünü korumuş dış sur çizgisini parçalayan tren yoludur. Osmanlı Devleti'nin beyni olan *Topkapı*'nın bile parçalanmasına rıza gösterilmesi, imparatorluğun içinde bulunduğu değişme sürecinin köklü niteliğini açıklar. Abdülaziz döneminde İstanbul sınırlarının geçirdiği değişiklikler kentin gelecekteki gelişme eğilimlerinin habercisidir. 1845'te yapılan *Karaköy Köprüsü* iki ayrı karakterli ticaret bölgesini birleştirmiştir. Bu köprü, inşasından bu yana kentin ana ulaşım arteri olmuştur. Osmanlı toplum yaşamında Batı'nın, Batı'yla ekonomik ilişkilerin önemi arttıkça Galata ve Beyoğlu'nun da büyüdüğü görülür. Bundan böyle Galata ve Beyoğlu yalnızca Müslüman olmayanlara değil, Batılılaşan Türkler'e de açılıyordu. Galata yakasının gittikçe büyümesi Osmanlı dünyasındaki değişiklikleri simgeler. Tanzimat'la birlikte İstanbul'a yeni bir yasa ve öğretim düzeniyle endüstri ürünleri girmiştir. Bu gelişme sırasında sultan sarayının yerinin ve statüsünün değişmesi ilgi çekicidir. II.Mahmud'dan sonra *Topkapı Sarayı*'nın itibarı azalmış, II.Mahmud yazları uzun bir süre *Beşiktaş Sarayı*'nda kalmaya başlamıştır. 1855'te Osmanlı donanmasını yenileme girişimleri sırasında, *Yalı Köşkü*'nün yerine İngilizler'in kurduğu bir fabrikada gemi makinesi yapılması öngörülmüştü. Abdülaziz'in ilk saltanat yıllarında *Topkapı Sahilsarayı* da büyük bir yan-

gın geçirmiştir. 1874'te açılan Edirne-İstanbul Demiryolu'nun, sarayın bu bölümünü ortadan kaldırması padişah tarafından kabul edilince, tren güzergâhına rastlayan Sirkeci ve Ahırkapı arasındaki sahil surları, bazı köşklerle kasırlar ve bu arada III.Murad yapısı *İncili Köşk* ortadan kalkmıştır. Böylece demiryolu İstanbul'un en önemli özelliklerinden birini yok ederek denizin sarayla ilişkisini kesmiş oluyordu. İstanbul'un büyük bir kent olarak ulaşım sorunları olduğu, ilk kez II.Mahmud'un son yıllarında bilinçli biçimde saptanmıştır. İstanbul'da ilk buharlı gemiyi 1829'da padişah satın almış, 1838'de tersanede ilk buharlı gemiler yapılmaya başlamıştır. Bu sıralarda Boğaz yolcularını Rus ve İngiliz gemileri taşıyordu. İlk kez 1844'te hükümet, "Fevaid-i Osmaniye" adlı kuruluşla yalnızca yaz aylarında ve kalabalık köylere iki vapur işletmeye başlamıştır. 1850'de Şirket-i Hayriye bütün devlet büyüklerinin çabası ve katkısıyla altı vapurla kurulmuş, 1859'da buna altı vapur daha eklemek zorunda kalınmıştır. 1858'de Kabataş'la Üsküdar arasında ilk araba vapuru seferi yapılmıştır. Abdülaziz döneminde, Beyoğlu'nun gelişmesi 1871-74 arasında Tünel'in yapılmasını gerektirmiştir. Tünel'in açılmasından iki yıl sonraysa Eugène Henri Gavand adlı bir Fransız mühendis Kumkapı-Beyazıt-Eminönü-Karaköy-Tophane-Dolmabahçe-Beşiktaş-Ortaköy yolunu izleyecek ve Haliç'i köprüyle geçecek bir tünel projesi önermiştir. Bu tünelin bir de Karaköy-Beyoğlu bölümü vardı. Tünelin Kumkapı'dan başlamasının nedeni de aynı mühendisin Yedikule'yle Sarayburnu arasında teklif ettiği 3670m uzunluğunda ve en fazla 600m genişliğinde bir alanı kaplayan büyük bir limandı. Böylece liman demiryoluyla birleşiyordu. Demiryolu da bir tünelle Haliç'in altından karşı yakaya geçecekti. Gavand bir de Haliç'in üzerinden köprüyle geçerek Kilyos'a uzanacak bir ikinci hat önermişti. İstanbul'u bugünkünden tümüyle farklı bir yapıya sokacak ve bugünkü sorunların bir bölümünü o zamandan çözecek olan bu proje, ne yazık ki gerçekleşmemiştir. Abdülaziz dönemi kentin yeni çağa yakışacak altyapı tesislerinin kurulmaya başladığı dönemdir. İstanbul'da atlı tramvay şirketi 1869'da, Dolmabahçe Gazhanesi 1874'te kurulmuştur. Haydarpaşa'da sonlanan İstanbul-İzmit Demiryolu 1873'te bitirilmiştir. II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) bu tesislerin gelişmesi ve yenilerinin kurulmasına paralel olarak endüstrileşme öncesi İstanbul'unun yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığı görülür. İstanbul'un bütün İslam kentleri gibi, önemli bir özelliği ve zaafı, kent yönetiminin birkaç bürokrata dayanması, bağımsız olmamasıydı. Şehremaneti adı altında ilk kez 1855'te daha kapsamlı bir kent yönetimi kurulmuş ve İstanbul 14 belediye dairesine bölünmüştü. Bu 14 dairenin büyük bir çoğunluğunun surlar dışındaki bölgeler olması ilgi çekicidir. İstanbul'a ve Bilad-ı Selase'ye (Eyüp, Galata, Üsküdar) denk düşen daire sayısı yalnızca beşti. Öbürleri 18. ve 19.yy'larda gelişmiş semtlere tahsis edilmişti. Bu örgütün kurulmasından sonra, en önemli işlerinden biri sokakların kaldırımlanması olan İntizam-ı Belde komisyonu kurulmuştur. Belediye dairelerinin en ünlüsüyse 1858'de, o sırada kentin en uygar semti sayılan Beyoğlu'nda bağımsız olarak kurulan Altıncı Daire-i Belediye'ydi (b.Beyoğlu Belediyesi). Kadastro yapılması, sokak ve caddelerin genişletilmesi, yapı inşaatının denetimi ve kâgir olmalarının sağlanması, parkların açılması, bu kurumun başlıca görevleri arasındaydı. O sırada Galata'yla İstanbul arasında yoğunlaşmış olan ulaşımın rahatlaması için Karaköy Meydanı'nın genişletilmesi bu daire tarafından yapılmıştır. Eski kentin ek yolu olan Divanyolu'nun genişletilmesi de o döneme rastlar. *Eski Saray*'ın yerini alan yeni *Seraskerlik* kapısı önündeki Beyazıt Meydanı'nın düzenlenmesi de ilk kez 1870'te olmuştur. Tanzimat'ın ilanından sonra Abdülmecid ve Abdülaziz, bugünün İstanbul'unun görünüşünü etkileyen ve Avrupa başkentlerinin saltanat havasını Osmanlı başkentine getiren geniş bir saray yapımına girişmişlerdir. Bunların birincisi Abdülmecid'in 1853'te eski *Beşiktaş Sarayı*'nın kalan bölümlerini yıktırarak arsasına yaptırdığı *Dolmabahçe Sarayı*'dır. Ahşap *Küçüksu Kasrı* da onun tarafından 1857'de yeniden inşa ettirilmiştir. Abdülaziz bunlara 1865'te *Beylerbeyi* ve 1874'te *Çırağan Sarayları*'nı katmıştır. Ayrıca saray mensupları tarafından değişik üsluplarda ahşap ve kâgir başka saraylar da inşa edilmiştir. Bu saraylara, Bezmiâlem Sultan'ın başlattığı ve oğlunun 1853'te tamamlattığı *Dolmabahçe Camisi*'ni, Çırağan'da *Mecidiye Camisi*'ni ve *Ortaköy Camisi*'ni de, yeni Boğaz görünümünün öbür öğeleri olarak katmak gerekir. Ölçüleri ve üsluplarıyla Batı'yı İstanbul'a getiren bu yapılara, sur içinde de başkaları katılıyordu. İmparatorluğun idari alanda yeniden örgütlenmesi ve yeni eğitim düzeni kurulmasıyla ilgili olarak çoğu Yeni-Klasik üsluplarda nezaret (bakanlık) ve eğitim binaları inşa edilmiştir. Divanyolu'nda II.Mahmud'un AMPİR üslubundaki türbe ve sebiliyle başlayan bu yeni yapıların en önemlileri arasında, Abdülmecid döneminde (1839-61) FOSSATI kardeşler tarafından inşasına başlanan ve *Ayasofya*'nın önünde *Bâb-ı Hümayun*'la *Sultan Ahmed Camisi* arasına yerleşen, devasa ölçüleriyle Yeni-Yunan üsluptaki ilk *Darülfünun Binası* gelir. Sonradan adliye olarak kullanılan ve 1933'te yanan bu yapı, İstanbul siluetini bozan dev gövdesiyle, yenilik uğruna bütün bir kent karakterini ortadan kaldırabilecek zihniyetin erken örneklerinden biridir. *II.Mahmud Türbesi*'nin yanına ikinci üniversite binası da 1870'te yapılmıştır. Bugün İÜ Merkez Binası olan *Seraskerlik*, Abdülaziz döneminin bir başka büyük yapısıdır. Avrupa etkili yapıların, kentin en çok Osmanlı kalan köşelerine dinsel yapılarla birlikte girdiği görülür. 1851'de *Hırka-i Şerif Külliyesi*, 1871'de Yeni-Gotik *Aksaray Valide Camisi*, artık kentin mimari karakterindeki dönüşümün köklü bir süreç olduğunu göstermektedir. Yukarıda adları geçen bütün büyük kışlalar da bu iki sultan döneminde 19.yy seçmeciliği (→EKLEKTİSİZM) paralelinde yapılmışlardı. Bugün yıkılmış olan *Taksim Kışlası*, *Taşkışla*, *Gümüşsuyu Kışlası* ve yeniden yapılan *Maçka Kışlası*, Abdülaziz dönemi yapılarıdır. İstanbul'un, büyük özveriler pahasına da olsa çağdaş bir imparatorluk merkezi görünümü kazanmasına çalışılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun endüstri uygarlığına katılma isteği Abdülaziz döneminde güçlenmiştir. 1863'te Atmeydanı'nda Avrupa'daki uluslararası sergilerden esinlenerek demir konstrüksiyonlu bir sergi binası içinde "Sergi-i Osmani" açılmıştır. Avrupa'da ilk ulusal endüstri sergisinin yüzyıl başında Fransızlar tarafından açıldığı düşünülürse, Osmanlı yönetiminin Batı'ya yetişme çabasının ifadesi olan bazı etkinliklerin çok geç ortaya çıkmadığı ileri sürülebilir. Ancak bu isteklerle toplum strüktürünün potansiyeli arasında büyük bir dengesizlik vardı. II.Abdülhamid'in saltanatı devletin bütün alanlarda Batı'ya mahkûm olduğu ve yenileşme çabasının da o oranda güçlendiği dönemdir. Bu çağda en ünlü imar başarılarını gösteren kent Paris'ti. Abdülhamid, Paris Belediyesi'nin bir mühendisine kent için imar planları ısmarlamıştır. Gerçi bu girişimler sonuçlanmamışsa da eğilimler karakteristik-

tir. Abdülhamid'in saltanatının sonlarında İstanbul için gelişme planları hazırlayan da bir başka Fransız'dır. Onun önerisiyle Divanyolu, Beyazıt'tan Aksaray'a uzatılmış ve Yenikapı'yla Unkapanı bağlanmıştır. Osman Nuri Ergin, Aksaray, Çırçır, İshakpaşa ve Beyazıt yangın yerleri için yapılan mevzi planların bu mühendis tarafından hazırlandığını kaydetmektedir. Abdülhamid döneminde bugünkü İstanbul'un fiziksel yapısına katılan en önemli tesislerin liman ve demiryollarıyla ilgili olduğu söylenebilir. Bugünkü *Sirkeci Garı* ve yan tesisleri 1887'de bitirilmiş, *Haydarpaşa Garı* ve yardımcı tesisleri 1909'da Mimar Helmut Cuno ve Otto Ritter tarafından Alman Yeni-Rönesans üslubunda yapılmıştı. Gerekli depolama tesisleriyle birlikte ilk yapılan liman Galata'daydı. 1895'te biten ilk bölümün 758m'lik bir rıhtımı vardı. Bunun yarısı kadar olan Sirkeci rıhtımı, daha büyük antrepo tesisleriyle 1900'de bitmişti. Haydarpaşa mendireği ve liman tesisleri 1899-1903 arasında yapılmıştı. O zamana değin İstanbul'un mesirelerinden biri olan Haydarpaşa, demiryolu ve limanı, silo ve antrepolarıyla birkaç yıl içinde kent girişinde sanayi karakteri en belirgin bölge olmuştur. Bu, köklü bir fiziksel değişmeydi. Liman ve demiryolunun kent bünyesine katıldığı yerlerin kentin tarihi gelişmesi sonucu olduğu açıkça görülmektedir. Galata ve Sirkeci rıhtımlarıyla liman tesisleri, Byzantion ve Sykai'nin limanları üzerine yerleşmiştir. Yüzyıl sonunda gene gerçekleşmemiş üç büyük ulaşım projesi daha vardı: 1900'de gene bir Fransız mühendisi olan Anodin, Kandilli-Rumelihisarı ya da Sarayburnu-Üsküdar arasından geçerek Rumeli ve Anadolu demiryollarını bağlayacak bir köprü önermiştir. Aynı yıl Hisarlar arasında yapılması düşünülen, *Hamidiye Köprüsü* adını taşıyacak egzotik bir köprü projesi de padişaha sunulmuştu. 1913'teyse bir Alman firması, Gavand'ın projesinden daha gösterişsiz ve Beyazıt'ı Şişli'ye bağlayacak olan bir tünel önermişti.

19.yy'da endüstri bölgesinin oluşumu da kentin tarihsel gelişmesinin sonucudur. İstanbul'da bugünkü endüstri alanlarının dağılımına bakılacak olursa, bunların içinde oldukça önemli bir bölümünün yakın zamanlara değin Eminönü, Fatih ve Eyüp ilçelerinde bulunduğu görülür. Bunlar İstanbul limanının Sirkeci'yle Balat arasındaki tarihsel işlevinin sürekliliğini kanıtlar. Haliç boyunca Eyüp'e doğru uzanış, İstanbul limanının doğal gelişme çizgisiydi. Haliç'in bir endüstri alanı olmasının tohumu Fatih'in Kasımpaşa'da kurduğu ilk tersanedir. 19.yy'da tersane tesislerinin gelişmesine bağlı olarak daha çok askeri gereksinmeler için başka endüstri tesisleri kurulmuştur. 1828'de Eyüp'te *Rıştebane* ve *İplikhane Kârhanesi* adı verilen bir halat fabrikası ve sonra *Fesbane*, hep yıktırılan sultan sarayları arsalarına inşa edilmiştir. II.Mahmud'un feshanesi 1868'de yandıktan sonra yeniden inşa edilmiş ve burada kumaş imaline başlanmıştır. Abdülaziz'den sonra ekonomik ve politik nedenler endüstrileşme çabalarını sınırlamıştır. Buna karşın kentin ticari alanları, çoğunlukla Galata'ya bağlı olarak genişlemiştir. O zamandan bu yana Haliç'in her iki yanında denetimsiz bir küçük endüstri yerleşmesinin önü alınamamıştır. Bu yüzyılın başında Odunkapısı-Unkapanı arasında kentin minareleriyle boy ölçüşen yüksek fabrika bacaları vardı. Abdülhamid döneminde bazı altyapı tesisleri de tamamlanmaya çalışılmıştır. Su ve gaz şirketleri, yabancı şirketlerce bu yıllarda kurulmuştur.

İstanbul'un mimari yapısı, I.Dünya Savaşı'ndan önce iki yeni üslubun katkısıyla biraz değişmiştir. Daha önceki yılların Yeni-Klasik ve seçmeci üsluplarına ek olarak ART NOUVEAU akımlarının etkisi, özellikle Abdülhamid'in saray mimarı olarak çalışan D'ARONCO zamanında artmıştır. Abdülhamid saltanatının son yıllarında ve Sultan Mehmed Reşad döneminde (1909-18) mimar KEMALEDDİN BEY'in ve Vedat TEK'in Türk Yeni-Klasik yapıları, ulusal kaynaklara dönmek isteyen bir silkinme ortamının yankılarıdır. İstanbul'daki son büyük Yeni-Klasik yapılardan biri, 1891'de Osman Hamdi Bey döneminde biten *Arkeoloji Müzeleri*'ydi. Bugün İstanbul Erkek Lisesi olan *Düyûn-ı Umumiye Binası*, Haydarpaşa Tıp Fakültesi olan *Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane*, yüzyıl sonunun Art Nouveau'yla beslenen mimari anlayışıyla oluşmuştur. Bundan sonra bir süre *Büyük Postane*, Atmeydanı'nda *Defterhane* ve Sultan Mehmed Reşad döneminde yapılan *Vakıf Hanları* (en ünlüsü Kemaleddin Bey'in *IV.Vakıf Hanı*, 1916-26) gibi yapılar, Avrupa'da bütün 19.yy boyunca denenmiş bir süreci yineleyerek, değişik yönlerde örgütlenen bir toplumun ortaya çıkardığı yeni işlevleri tarihsel biçim gelenekleri içinde çözmeye çalışan yapılardır. Bu çağın seçmeciliğinin bugüne değin gelen en ilginç örnekleri Bankalar Caddesi'nde ve İstiklal Caddesi'ndedir. 19.yy'da evrensel bir değişme sürecine katılan Osmanlı başkentinin başka tipik görüntüleri, kâgir konutlu tipik mahalleler olan Kumkapı, Cibali, Balat gibi azınlıkların yaşadığı semtlerde hâlâ korunmaktadır. Beşiktaş'taki *Akaretler*'se bu tür konut dizilerinin gerçekten en güzel örneklerinden biridir. II.Abdülhamid döneminin kente kattığı son gelişme *Yıldız Sarayı* kompleksi olmuştur. Osmanlı sultanlarının Yıldız tepelerine yerleşmeleri 18.yy sonunda Mihrişah Sultan'ın burada yaptırdığı bir kasırla başlamıştı. II.Mahmud buraya *Yıldız* adlı bir köşk yaptırmıştı. Bundan sonraki eklerle büyüyen kompleks, Abdülhamid tarafından yeni yönetim merkezi olarak seçilmiş ve saraya müze, tiyatro gibi öğeler eklendiği gibi, çevresine *Hamidiye Camisi*, *Ertuğrul* ve *Orbaniye Kışlaları* da inşa edilmiştir.

I.Dünya Savaşı'ndan önce kentin Boğaziçi, Beyoğlu ve Kadıköy yörelerinde büyümesi sürmüştür. Cumhuriyet döneminde de görülen bu eğilim, surlar içinde toplumun üst tabakalarını barındıran mahallelerin yerini, yavaş yavaş kozmopolitleşen yönetim sınıflarının da yerleşmeyi yeğlediği Kadıköy, Harbiye, Şişli gibi semtlerin almasında etken olmuştur. Gerçi 1873'te Tünel tamamlanıp Beyoğlu caddesinde atlı tramvay işletilmesine karşın, 1896 tarihli bir kent haritasında Ayazpaşa, Pangaltı, Osmanbey, Bomonti, Şişli ve Maçka'nın henüz bostanlarla kaplı olduğu görülmektedir. Ama 1913'teki ilk elektrikli tramvay Şişli'ye kadar uzanmıştır. Kentin sosyokültürel yapısı, İstanbul'da yabancı azınlıkların statüleriyle bazı yerleşme bölgelerinin gelişmesi arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Beyoğlu her zaman bunların başında gelmiştir. Kırım Savaşı sırasında Kadıköy ve Adalar henüz pek gelişmemiş bölgelerdi. Hatta Adalar kentle ilgisi bulunmayan köyler niteliğindeydi. Kentin sayfiyesi temelde Boğaziçi'ydi. 1900 tarihlerinde Kadıköy'ün sınırı Kurbağalıdere'ye kadar ancak uzanmaktaydı. Ama Haydarpaşa koyu karşısında Talimhane'de dik açıyla kesişen (ızgara sistemi) sokakların belirlediği yeni bir doku oluşmuştu. Bahariye de düzgün bir sokak düzenine göre yeniden inşa edilmişti. I.Dünya Savaşı başında Moda zarif bir yerleşme alanıydı. Kalamış, Fenerbahçe ve Kızıltoprak'ta büyük bahçeler içinde konakların bulunduğu zengin mahalleler oluşmuştu. Abdülhamid'in son yıllarında Suadiye ve Bostancı'da da yazlık

köşkler yapılıyordu. Adalar'ın sayfiye olarak önem kazanması da I.Dünya Savaşı'ndan önceki döneme rastlar. Bu kırsal yerleşme alanlarının sık dokulu kent alanlarına dönüşmesi 1950'lerden sonra olmuştur. Boğaz'ın Rumeli yakasında özellikle azınlıkların ve yabancı elçilik mensuplarının yerleşmiş bulunduğu Yeniköy, Tarabya ve Büyükdere, lüks konut alanları olarak 19.yy'ın ikinci yarısından bu yana çok gelişmişlerdir. Abdülmecid döneminde belediye daireleri kurulurken Büyükdere en büyük daireydi. 18.yy'ın ahşap mimarisi yerini yavaş yavaş kâgir yapılara bırakmış, Tarabya ve Büyükdere'ye oteller yapılmaya başlamıştı. 1914'ten önce Şirket-i Hayriye'nin, Büyükdere İskelesi'ne günde 1024 kişi taşıdığı bilinir.

Sur içindeyse sık sık yanan mahallelerin yerini yavaş yavaş ızgara sistemine göre düzenlenmiş bir dokunun almasıyla yeni bir görünüm ortaya çıkmaya başlamıştı. Ama nüfus yoğunluğunda bir artış olmamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşama gücünün tükendiği yıllarda kentin Batı dünyasıyla ilişkiler kuran bölümlerinin gelişmesine karşın, tarihi çekirdeğin ve eski yerleşme bölgelerinin terk edilmiş bir görüntüsü vardır. Osmanlı İstanbul'u, imparatorlukla birlikte çökmüştür. Cumhuriyet'ten sonra kentin planlı olarak büyümesi gerekliliği daha iyi anlaşıldığı zaman, II.Dünya Savaşı'ndan önce PROST tarafından meydana getirilen nazım planlarda kentin 19.yy boyunca gösterdiği gelişme eğilimleri düzene sokulmaya çalışılmış ve bir yandan sur içinin bazı sıhhileştirme ve kısıtlamalarla fazla bozulmamasına çalışılırken, öte yandan Abdülaziz döneminde mühendis Gavand'ın hazırladığı projenin bir paraleli yeniden önerilerek Yenikapı'da büyük bir liman ve gar öngörülmüştür. O sırada KENT PLANLAMA çalışmalarına egemen olan düşünceler, İstanbul'un Doğulu yapısını göz önüne almadan büyük külliye çevrelerinin, Avrupa kentlerinde Rönesans'tan bu yana yapıldığı gibi açılmasını destekliyordu. Tarihsel dokuya yapılan bu tür müdahaleler, İstanbul'un tarihi strüktürünün son özelliğini de ortadan kaldırmış ve giderek artan bir doku ve yapı değişmesi, birkaç sokak ve mahalle, anıtsal görüntüler ve siluetler dışında, Osmanlı İstanbul'unu ortadan kaldırmıştır.

***Cumhuriyet Dönemi:***
Cumhuriyet'in ülke başkentini Ankara'ya taşıma kararı ve imar etkinliklerini Anadolu'ya kaydırılma gerekliliği, devletin İstanbul'u uzun yokluk yıllarının sonucu olan acıklı durumdan kurtarmasına bir süre olanak vermemiştir. Ama tarihsel birikimi ve Türk toplumu içindeki simgesel statüsü İstanbul'u gene ticaretin ve kültürün merkezi yapmak zorundaydı. II.Dünya Savaşı sonuna değin devletin bütün kaynakları Anadolu'ya ve özellikle yeni başkente sarfediliyordu. Ama çok partili rejime geçildikten sonra İstanbul kapitalist kent gelişmesi ve nüfus patlamasının bütün hastalıklarıyla yüz yüze gelmiştir. İstanbul'da II.Dünya Savaşı'ndan önce çalışan A.Agache, H.Lambert, Elgoetz ve H.Prost gibi plancılar 1950'lerden sonraki nüfus patlamasını hayal edemedikleri için kentin tarihsel karakterini bir ölçüde korumayı öngören, bugünün ölçüleri içinde ancak düzenleme ve denetim olarak adlandırabilecek ve kent bütününü kapsamayan planlar geliştirmişlerdir. Bu önerilerin içinde bugüne değin etkili olan Atatürk Bulvarı ve *Unkapanı Köprüsü*'nün yapımları, Taksim'in bir opera binasıyla yeni bir kültür merkezi olması, *Dolmabahçe Stadyumu*'nun inşası, sur içinde yapı yüksekliği denetimi, Sultanahmet çevresine arkeolojik alan statüsü verilmesi gibi kararlar vardır. Prost'un hazırladığı plan da, sonradan İstanbul için en büyük sorunlardan birini yaratacak olan, endüstrinin Haliç'e yerleşmesi kararı da vardı.

İstanbul 1950'lerden sonra gerçek gelişmeyle planlama arasında sürekli bir ikilemin yaşandığı bir kent olmuştur. 1945-60 arasında İstanbul Belediyesi'ne bağlı iskân edilmiş alanlar dört kat artarak 28 bin hektara ulaşmıştır. 1950 sonrasının sınır tanımayan büyüme eğilimi içinde iki olgu kentin yapı ve görüntüsünü değiştirmiştir: Birincisi iç göçe bağlı olarak kent çevresinin 1990'larda sürüp giden gecekondulaşması (→GECEKONDU), ikincisi daha Elgoetz ve Prost planlarında genel hatlarıyla öngörülen yeni ulaşım akslarının gerçekleşmesidir. Bu arada ilginç olan, yönetim ve üniversite merkeziyle ticaretin tarihi konumlarını korumalarıdır. Belediye Sarayı'nın, Adliye'nin, İstanbul Üniversitesi'nin, daha sonra Vilayet'in hep eski kent içinde kalmaları, eski ticaret bölgelerinin aynı yerlerde gelişmesi, tarihsel İstanbul'u zamanla ortadan kaldıracak baskılar yaratmıştır. Bu eski işlevlerin aynı yerlerdeki sürekliliği, giderek artan araç sayısı ve bu merkezleri kullanan nüfusun artması, denetimi olanaksız bir arazi spekülasyonu ortamı yaratmış ve ne devlet ne de kent belediyesi bunu denetleyebilmiştir. İstanbul tarih boyunca kıyıları izleyerek doğrusal bir kent olmuştu. II.Dünya Savaşı'ndan sonra bu alan giderek genişlemiş ve İstanbul kıyı boyunca gelişme eğilimini yitirmemekle birlikte, Trakya ve Anadolu'nun engebeli topografyası üzerinde de derinliğine yayılmış, kent alanı sur içinin 20 katını aşarak 100 bin hektarı geçmiştir. Bu alan içinde nüfusu 10 milyonu aşan ve denizin iki yakasında yayılan bu kent, yarısı gecekonduda oturan ve %80'i kırsal kökenli nüfusu, yetersiz altyapısı, büyük sosyoekonomik ve kültürel sorunlarıyla gene Osmanlı döneminde olduğu gibi, ülkenin midesi ve beyni olmuştur. Politik karar merkezinin Ankara'da kalmış olması bu ağırlığı değiştirmemektedir. Ne var ki İstanbul, bütün bu önemine karşın yeni sosyal yapısının Anadolulu kökeni nedeniyle, fiziksel görüntüsü, halkının davranışları, istekleriyle, bugüne değin var olmayan bambaşka bir İstanbul'dur. Mimari çevrenin karakteri de, artık eskisi gibi kozmopolit olmayan bir halkın eğilim ve zevklerini yansıtmaktadır. İstanbul'da yeni sanayi ve ticaret burjuvazisinin genellikle incelmemiş çağdaş isteklerini yansıtan bir mimariyle Anadolu'nun herhangi bir kasabasındaki mimari, gecekondularla birlikte yaşamaktadır. 1980'ler, 1950'ler gibi yapı etkinliklerinin bugüne değin var olmayan boyutlarda yoğunlaştığı ve Batılı modellerin daha büyük bir istekle kopye edildiği, ama o oranda da bugüne değin görülmeyen arazi rantlarının kent ve ülke ekonomisini büyük ölçüde hırpaladığı bir yeni kent yaratmıştır. Bu kentin imgesini oluşturan yeni öğeler yüksek apartmanlar, yavaş yavaş sayıları artan gökdelenler, Boğaz köprüleri ve Boğaz yamaçlarının yeşil örtüsünü yok ederek aşağı sarkan yoğun konut kümeleri, Haliç üzerindeki yeni köprüler, 10 binlerce metrekarelik alanlar kaplayan yeni ticaret kompleksleridir. Ayrıca →CUMHURİYET DÖNEMİ (Mimarlık).

[0329A], 0918, 1184, 1194, 1404, 1521, 1574, 1787, 1811, 2004, 2242, 2255, 2305, 2360, 2429, [3115A]. ***D.Kuban***

**İSTİMAR** (Ar.*tamir*'den)
Bir yeri bayındır duruma getirme.

İSTİNAT DUVARI → **DUVAR**

İSTİNAT PAYESİ = PAYANDA AYAĞI → **PAYANDA**

**İSTİRİDYE KABUĞU**
İng.*shell*, Fr.*conque*, Alm.*Muschelschale*.
**1.** İstiridye kabuğu biçiminde BEZEME örgesi. YUNAN ve ROMA sanatlarında örnekleri görülen bu örge, özellikle BAROK dönemde çok tutulmuş ve yaygın olarak kullanılmıştır.
**2.** İstiridye kabuğu biçiminde yivlendirilmiş yarım KUBBE.

İŞİYAMA, Osamu → **JAPONYA (20.yy Mimarlığı)**

İŞLEM SANATI = **SÜREÇ SANATI**

**İŞLEME**
İng.*embroidery*, Fr.*broderie*, Alm.*Stickerei*.
"Nakış" olarak da bilinir. Yün, keten, pamuk, ipek vb, ince ya da kalın DOKUMA'larla deri üstüne iğne, tığ, ciğerdeldi, tırnak, gergef, kasnak gibi araçlar ve çeşitli teknikler kullanılarak, beyaz ya da renkli iplik, ipek iplik, sırma ya da simle yapılan örgeler. Başlık, üstlük, maşlah, cüppe, kürk, biniş, ferace, kaftan, kap, cepken, şalvar, camadan, fermene, yelek, mintan, entari, gömlek, dizlik, yemeni, pabuç, çizme, terlik, çarşaf, hırka, başörtüsü, alın çatkısı, bileklik, kemer, yelpaze, peçe, kaşbastu, çevre, kuşak, mendil, eldiven, gecelik, uçkur, sünnet takkesi, iç çamaşırı, gelinlik, paçalık ve askeri eşya gibi kadın ve erkek giyiminde kullanıldığı gibi, ÇADIR, örtü, yorgan, yastık, havlu, bohça, kılıf, kırlent, perde, raf örtüsü, SECCADE vb eşyada da işleme yaygın olarak görülür.

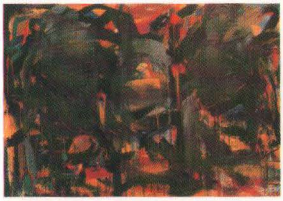
***Malzeme:***
İşleme, bez (hilal), pamuk (tülbent, bağısı), keten, ipekli (atlas, kutnu, kemha, kadife, tafta), çuha, havlu ve deri gibi her türlü ince ya da kalın malzeme üstüne uygulanabilir. Hesap işleri en çok, bezayağı tekniğiyle seyrek dokunmuş kumaşlara yapılır. İşlenecek desenin örneği kumaş üstüne kalem, kalıp ya da iğneleme (karbon) teknikleriyle geçirilir. İşleme, iğne ve tığ kullanarak gergefte (kasnak) ya da gergefsiz, elde yapılır. İğneyle kasnakta yapılanlarına "süzeni" denir. Nakışlarda kullanılan örge, figür ve işleme tekniklerinden, bunların nerenin işi oldukları kolayca anlaşılır. Değişik renk ve cinste (pamuk, ipek, sim, sırma, boncuk ya da değerli taşlar) malzemeler kullanılabilir. Eskiden yalnızca doğal boyalarla (→BOYA) renklendirilen iplikler kullanılırken, bugün sentetik boyalardan da yararlanılmaktadır.

***Teknikler:***
**1)** *Beyaziş:* Beyaz zemin üstüne, beyaz iplikle iğne yardımıyla yapılan işlerdir. Beyaziş yapılacak olan kumaş, bezayağı tekniğiyle dokunmuş olmalıdır. Genelde ya çözgü ya da atkı iplikleri desene göre kesilip çıkarılır. Arada kalan boş iplikleri seçilmiş tekniklere göre sararak işleme yapılır. Uygulanan teknikler Antep işi, DELİK İŞİ (ajur), ciğerdeldi, sarma, antika adlarını alır. **2)** *Hesap işi:* İki yüzü aynı olan işlemelerin genel adı "hesap iğne"dir. Hesap işlerinde, kumaşın atkı ve çözgü ipliklerinin çapraz, dikey, sağa, sola sarılması söz konusu olduğundan zemin kumaşının seyrek bezayağı tekniğiyle dokunmuş olması gerekir. Pamuklu, yünlü, keten ve ipekli kumaşlar üstüne işlenen hesap işlerine 16.yy'dan başlayarak rastlanmaktadır. İşlemenin özelliğinden dolayı her iki yüzde de aynı görünümün elde edilebilmesi nedeniyle havlu, uçkur, peşkir, mendil, örtü vb eşya üstünde pek çok örneği vardır. Uygulanan teknikler düziğne, verev (çapraz) iğne, Türk işi, muşabbak, mürver, susma, kesme, pesent, civankaşı, renkli sarma, sarmalı hesap, atma işi, tepebaşı, telkırma ve ince iştir. **3)** *Yazma işlemeler:* Önce işlenecek örnek kumaşa geçirilir, ardından iğne ya da tığla kasnak kullanılarak örgeler doldurulur. Kumaş seyrekse örge içinde kalan bölüm hesap iğne tekniklerinden biri uygulanarak doldurulur. Yazma işi teknikleri, sarma işi, kasnak işi, süzeni, Çin iğnesi, iğneardı, balık kılçığı, balık sırtı, dival, anavata, zerdüz işi olarak anılır. **4)** *Aplike:* Bir kumaş üstündeki işlemelerin, konturlarından kesilip ajurlanarak başka bir yüzey üstüne yapıştırılmasına "aplikasyon" adı verilir. Bu işleme tekniğinin bir başka adı da "oturtma"dır. Örgeler çoğaltılmak istendiğinde kağıt ya da deriden kalıp çıkarılır. Aplike bazan yapıştırılır, bazan da renkli ya da renksiz yün tireyle dikilir. Osmanlı döneminde aplike tekniğiyle yapılmış pek çok yazı ve manzara örneklerine rastlanmaktadır. "Benaluka" denen teknikteyse yüzey aplike gibi oluşturulur, ancak zemin yoktur. Kesilen parçaların birleştirilmesiyle örgeler, bu örgelerin birleştirilip dikilmesiyle de yüzey elde edilir. **5)** *Pulat ve boncuk işi:* Köy işleri arasında yer alır. Tığla yapılan işleme ve örgülerde boncuk kullanarak meydana getirilen bu teknik günümüzde hâlâ uygulanmaktadır.

İşleme yapılırken kullanılan örge ve desenler, genellikle doğa kaynaklıdır. Kimi zaman çiçek ve hayvan örgelerinin stilize edildiği de görülür. Ancak örgeler gelişigüzel kullanılmamış, desenler her zaman malzemenin niteliğine, kullanılacağı yere uygun seçilip uygulanmıştır. Bitki ve hayvan örgelerinin yanı sıra geometrik biçimlerle ÇİNTAMANİ gibi soyut örgeler de kullanılır. Kimi örnekteyse bütünüyle bir manzaranın işlendiği görülür. Genellikle simetrik yerleştirilen örgeler, belli ilkeler doğrultusunda uygulanmışsa da, renk ve desen her zaman özgürce oluşturulmuştur.

***Tarihçe:***
İşlemenin ilk kez ne zaman ve nerede ortaya çıktığı kesin bilinmemesine karşın, çok eski çağlardan beri yapıldığı, günümüze ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır. Eski MISIR'dan kalma ince keten kumaş üstüne geometrik biçimlerle bezeli giysiler bulunmuştur. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde bulunan, MS 4.-6.yy'dan kalma dokuma parçalarının üstündeki işleme, kabartma ve püsküller de önemli örneklerdir. MEZOPOTAMYA'da MÖ 4000'den MÖ 330'a değin egemen olan Sümerler'de kadın giysilerinin işlemeler ve saçaklarla bezendiği, bulunan örneklerden anlaşılmaktadır. Ayrıca ASUR, Pers (→İRAN) ve HİTİT devletlerinden kalan örnekler de ele geçmiştir. Anadolu'da Frig (Phryg →PHRYGİA) işlemeciliği, dokumacılık ve tentene (DANTEL) işçiliği kadar ileri bir düzeydeydi. Kazılarda çıkan buluntular LYDİA yerleşmelerinde de işlenmiş ve boyanmış kumaşların yapıldığını göstermektedir. BİZANS işlemelerinin en güzel örnekleriyse elbise ve yüz örtülerinde görülür. İran'da genellikle seccadeler, yatak örtüleri, duvar panoları, perdeler, masa örtüleri ve birçok eşyanın işlemelerle bezendiği günümüze ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır. Bu örneklerde en yaygın olanlar yama örgüsü, atma işi ve kesme işidir. HİNDİSTAN'da Mohenco Daro'da yapılan kazılarda bulunan tunç iğnelerin işleme için kullanıldığı sanılmaktadır. Kuç ve Kathiavar'da saten üstüne zincir tekniğiyle yapılan işlemelere rastlanır.

Batı'da işleme sanatı fazla yaygınlaşmamış, ancak devlet yöneticileriyle din adamlarının giysilerinde kullanılmıştır. Türkler'deyse devlet yöneticilerinin giysi ve eşyasında görülen işlemelerin yanı sıra halk sanatında da yaygın bir işleme geleneği gelişmiştir. Bu gelenek başka el sanatı ürünlerinde de



İŞLER, Asım, *Siyahlı Salome*, 1990, tuval üzerine akrilik, 175x225 cm.

(→EL SANATLARI) olduğu gibi çoğu kez üreten kişinin duygularını yansıtmada bir araç olmuştur. Yapıldıkları yörelere özgü özellikleri yansıtan Türk işlemeleri üç grupta toplanır: **1)** Saray işlemeleri: OSMANLI saraylarında kullanılan giysilerde, eşyada ve askeri malzemelerde zengin işleme örneklerine rastlanır. Bu işlemeler saray terzihanelerinde bulunan işlemeciler ya da cariyeler tarafından yapılmaktaydı. Saray işlemeleri, kullanılan kumaşların niteliği ve üstünlüğü, işçiliğin ustalığı, parçaların boyutları ve kullanılan örge ile desenler açısından kent ve halk işlemelerinden ayrı özellikler gösterir. Saray işlemelerinde görülen düzenli, kıvrak ve yetkin örge ve desenler köy işlemelerinde yoktur. Saraylarda, desenlerin oluşması ve malzemeye uygulanması sanatçılar tarafından yapılırdı. Saray ve köy işlemelerinin farklı olmasının bir nedeni de gereksinimlerinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu da genellikle işlemelerin boyutlarını etkiler. Örneğin köy işlemelerinde rastlanmayan eyerler, atlar üstündeki cibinlikler, yastıklar, sedir örtüleri, perdeler, sakalbentler (yük taşınması için kolonlar) geniş yüzeylerdir. Bunlar genellikle sırma ve değerli taşlarla atlas ya da ipek üstüne yapılmıştır. **2)** Kent işlemeleri: Bunlar, sarayda yapılanlara özenilerek meydana getirilmiştir. İstanbul işlemelerinde lale, karanfil, sümbül, gül ve bahar çiçeklerinin yanı sıra ağaçlar, palmiyeler, köşkler, konaklar ve yalılar incelikle stilize edilmiştir. Türk işi ve atma işi teknikleriyle üstün sanat değeri olan ürünler ortaya çıkarılmıştır. Ege Bölgesi'nde İzmir ve çevresinde yapılan işlemelerde meyvelerin yanı sıra geometrik örgelere de rastlanır. Bu bölgenin en belirgin özelliği renktir. Çoğunlukla beyaz ve kırmızı ipek kullanılarak hesap işi tekniği uygulanmıştır. Konya işlemelerinde Çin iğnesi, Malatya'da çapraz iğne, Gaziantep'te Antep işi, Kahramanmaraş'ta da dival tekniği kullanılarak işlemeler yapılmıştır. **3)** Halk işlemeleri: Örge açısından büyük çeşitlilik gösterir. Efsane ve halk masallarının yanı sıra resimler ve ayetler de işlenmiştir. Halk işlemeleri sürekliliğini çeyiz geleneğiyle pekiştirmiştir. Halk inançlarının işlemelere yansıması bu grubun tipik özelliğidir. Saray ve kent işlemeleri günün modasını izlerken halk işlemeleri bu modanın dışındaki gelenekler doğrultusunda gelişme göstermiştir. ***L.Girgök***

**İŞLER, Asım** (1941, Tirebolu, Giresun)
Türk ressam.
Manzara, figür ya da metafizik öğelerden yararlanarak gerçekleştirdiği resimlerinde kendine özgü BAROK bir anlatım kullanmıştır.

1966'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (s. İDGSA, b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiş, eğitimine 1970-74 arasında Paris'te devam etmiştir. 1974'te döndüğü İstanbul'da İDGSA Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Günümüzde de bu görevini sürdürmekte olan İşler'in estetik ifadeye yönelik çalışmalarında dış çizgilerin erimesi resimsel öğelerin yan yana ve üst üste gelerek düzlemler oluşturması, aşamalı katlarla çalışılan OYMABASKI (gravür) tekniğini çağrıştırır. Gerek Paris'te, gerek MSÜ Gravür Atölyesi'ndeki çalışmalarıyla ÖZGÜN BASKI alanında teknik ustalığa erişen sanatçının önceleri manzara ve figür yorumlamalarından yola çıkarak gerçekleştirdiği yapıtları, son yıllarda büyük boyutlu ve çok renkli tuvallerde öznel bir yaklaşımla, yer yer boyanın hem konuyu hem de nesneyi tanımladığı soyutlamalara dönüşmüştür. İşler, 1979'da "Günümüz Toplumunda Resmin Yeri" adlı çalışmasıyla yeterlik derecesini almış; 1982'de "Çağdaş Gravürde Renk" ile doçent, 1993'te de "Support Surface" adlı çalışmasıyla da profesör olmuştur. 1976'da DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı Ödülü'nü, 1977'de 1.İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Özgün Baskı Ödülü'nü almıştır.
*M.Bozkurt*

**İŞLEV**
İng.*function*, Fr.*fonction*, Alm.*Funktion*.
"Fonksiyon" da denir. Latince *de fungi, de functus, de fungor* (*functio*) köklerinden gelen fonksiyon, "görev"in yanı sıra "ifule, vazife, yerine getirme, gerçekleştirme"nin karşılığıdır. İşlev sözcüğü bir nesnenin gördüğü iş, iş görme yetisi olarak tanımlanmaktadır.

Mimarlıkta işlev, gereksinme ve amaçları binayla ilişkileri içinde yerine getirme ve gerçekleştirme anlamında kullanılmaktadır. Bu tür bir görüş tüm yapı öğelerinin olduğu kadar, mekânların ve biçimin de gereksinimelere ve amaçlara uygunluğuyla ilişkilerini kapsar. İşlevin çeşitli tanımları bulunabilmektedir: **1)** İşlev "süreçtir" denen görüşte, birbiri arkasından oluşan bir dizi olayın işlevi oluşturduğu kabul edilir. Buna göre; insanların bina içinde yaptıkları belirli eylemlerle ilişkili olarak bina öğelerinin kararlaştırılmış görevleri vardır. Örneğin, bina doğal ve yapma çevreyle ilişki içindedir, insanlar binayla algısal ilişkiler içindedir. **2)** İşlevi bir "amaç"la özdeşleştiren görüşte işlev, bir şeye bakmak, onun neye yöneldiğini anlamak olarak tanımlanmaktadır. İşlev aynı zamanda bir süreç de olduğuna göre, süreçteki eylemlerin amaçları da bu kavram içinde kabul edilir. Böylece binanın işlevi onun ne için inşa edilmiş olduğuyla ilgilidir. **3)** İşlev bir "bütünlük" olarak tanımlandığında, bütünlük sürecin kendisi, bir varlığın eylemde bulunuşu olarak kabul edilmektedir. Binanın içindeki insanların eylemde bulunuşu gibi, bir varlığın kendisi ve eylemde bulunuşuna işlev denmektedir. **4)** İşlevi "davranış" kabul eden görüşte, işlev bir nesnenin gösterdiği davranış, bir binanın nasıl çalıştığı, nasıl bir görev üstlendiğiyle ilgili olarak tanımlanmaktadır. **5)** "İlişkileri" işlev olarak tanımlayan görüşteyse ilişkilerin bütünün karmaşıklığını belirlediği açıklanmakta ve bu karmaşıklığın birtakım elemanların ortak görev ilişkileri, özellik ilişkileri, insan eylemi ve çevre ilişkilerinden oluştuğu ve bunun işlev olduğu ortaya konmaktadır. Bu ilişkilerin her zaman somut olması gerekmez, soyut da olabilirler. **6)** İşlevi "ihtiyaçlar" olarak kabul eden görüşte, belirli ilişkiler içinde, özellik ve niteliği olan bir şeyin işleyişi bu kavramla anlatılmaktadır. İlişkilerdeki herhangi bir değişme işlevi değiştirmektedir. Bu nedenle işlev bir binanın işlemesi için gereken özellikler ve ilişkiler olarak tanımlanmaktadır. Bir binanın tasarlanmasına neden olan bütün amaçlar eylemlere dönüştüğünde işlevleri ortaya koymakta ve işlev bütün yardımcı işlevlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu nedenle işlev, bütün gerekli ilişki ve parçaların birleşimidir.
0075, 1578, 2690. ***N.Bayazıt***

**İŞLEVSELCİLİK**
"Fonksiyonalizm" de denir. 18.yy'da başlamış bir akım olmasına karşın, kavram olarak Antik Çağ'dan beri kullanılmıştır. Yunan filozoflar Platon ve Aristoteles, MÖ 1.yy'da Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, daha sonra 15.yy'da da ALBERTI, yapıların arsadaki işlevleriyle ilgili olarak rüzgâr, güneş, drenaj gibi konulardan söz etmişlerdir. 19.yy'ın son yarısında daha iyi anlaşılan bu kavram, 20.yy mimarlığının en önemli akımı olmuştur. 19.yy'da yaptığı ortaçağ şatoları onarımlarıyla tanınan ve bir kuramcı olan VIOLLET-LE-DUC ilk kez

mimarlığı ussallaştırmaya (rasyonalize etmeye) çalışmış, yani "biçimin işlevi yansıtması" (işlevselcilik) görüşünü savunmuş; mimarlık sanatını basit kuralları olan, süslemeden arınmış, mantıki bir sistem haline getirmiştir. LE CORBUSIER ve WRIGHT çeşitli yazılarında Viollet-le-Duc'un ussallaştırma ilkesini güncelleştirmiş ve "Biçim işlevi izler" (*Form follows function*) sloganı bu akımın simgesi olmuştur. Aslında tek bir ilkeden çok, çeşitli ilkelerin geçerli olduğu bu akımın gelişmesinde 1775'ten sonra demirin (→DEMİR), 1884'ten sonra da çeliğin (→ÇELİK) yapılarda bir STRÜKTÜR öğesi olarak kullanılmaya başlanması etken olmuştur. Bu çağda yeni yapı gereçlerinin ortaya çıkışı bir bakıma tasarım ilkelerini tümden değiştirmiştir. Yapıların yalınlaştırılması; kolon, kiriş gibi taşıyıcı öğelerin tasarımın bir parçası olarak saklanmadan aynen gösterilmesi İşlevselcilik'in en önemli özelliklerindendir. Ayrıca Endüstri Devrimi'yle birlikte insanların maddi konforuna ilişkin çalışmalar ve bu yöndeki istemlerin artması da bu akımı desteklemiştir. Kullanıcı gereksinmelerinden ısıtma, aydınlatma, sıhhi tesisat ve öteki sistemler eski mekân organizasyonlarını geçersiz kılarak, mimarların yeni mekân düzenlemelerine yönelmesine neden olmuştur. İlk İşlevselciler en çok makinelere hayran olmuş, onlardan esinlenmişlerdir. Örneğin, akımın en fazla yaygınlaştığı 1920'lerde Le Corbusier, Amerikan asansörlerini ve fabrika tasarımını öven yazılar yazmıştır. İşlevselcilik'in başka bir özelliği de makine hayranlığının bir yansıması olarak yapının kullanımını ya da strüktürünü sergilemedir. Tıpkı bir uçak tasarımında olduğu gibi, yapıda bezemesiz, yalın bir biçim uygulanarak güzelliğe ulaşılmaya çalışılır ve yapının estetik İŞLEV'i geometrik biçimle elde edilir. Bu arada İşlevselcilik'te, doğayla yapıların uyumu, yaratıcılıkta doğa bilimlerinin buluşlarından yararlanma, doğada bulunan bilimleri mimarlıkta kullanma gibi organik bir yaklaşım da görülmektedir. Bir başka yaklaşımsa istenen sonuca götürecek deneme ve tasarım metotlarının kullanılmasıdır. Akılcı metotlar, bilimsel deneyler, tasarımın içi mantığının ortaya konması, tasarımın amaçlarını belirleyip sonucu rastlantıya bırakmayan farklı davranışlar da İşlevselcilik'in içinde sayılmıştır. Bu eğilimlerin oluşmasında 19.yy'ın sonu ve 20.yy'ın başlarında ortaya çıkan YARARLIK (*utilitarian*) felsefesinin de önemli bir yeri vardır. Bu felsefeye göre maddi refahın değer ölçüsü olan yararlılık bilimsel olarak ölçülebilmekte ve akılcı bir temele dayanmaktadır. İşlevselcilik, Modernizm'le eşanlamlı kabul edilmiş ve 20.yy'ın ilk yarısında MIES VAN DER ROHE ve AALTO gibi öncü mimarların gerçekleştirdiği yapılarda işlev ön plana alınmıştır (→MODERN MİMARLIK); ancak bu akım günümüzde değişime uğramaktadır. ***N.Bayazıt***

İŞLİK = **ATÖLYE**

## İTALYA

İlk kez MÖ 2000'lerde uygarlık alanında varlık göstermeye başlayan İtalya Yarımadası'nda, Antik Çağ boyunca YUNAN, ETRÜSK ve ROMA uygarlıklarının yeşerdiği izlenmektedir. İtalya gerek eski çağlardaki sanat üretimiyle, gerek 15.yy ve sonrasında yarattığı üsluplarla Batı kültürüne temel oluşturmuş zengin sanat birikimine sahip bir ülkedir.

Sicilya ve Güney İtalya kıyıları MÖ 8.yy'dan sonra Yunanlar için verimli bir yerleşme alanı olmuş ve burada çok sayıda İon, Akha ve Dor kolonisi kurulmuştur. Deniz ticaretiyle zenginleşen Yunan kentleri MÖ 6. ve 5.yy'larda İtalya'da Yunan uygarlığının doruk noktasını oluşturmaktadır. Paestum, Selinunte (Selinus) ve Agrigento'daki dev boyutlu tapınaklar bu dönemlerden kalma mimarlık örnekleridir. Güneyde Siracusa ve Tarente, Yunan kentleri arasında en gelişmiş olanlarıdır. Kentler arası rekabet ve Kartacalılar'ın (→FENİKE) artan etkinliği bu uygarlığın çöküşüne ortam hazırlamış, MÖ 3.yy'ın sonunda Roma istilasıyla İtalya'da Yunan uygarlığı sona ermiştir. Ayrıca →YUNAN.

Yarımadanın güneyinde ve Sicilya'da Yunan sanatı gelişimini sürdürürken, Etrüskler Orta İtalya'da MÖ 8.yy'ın sonlarından başlayarak MÖ 3.yy'a (Roma egemenliğine) kadar süren bir uygarlık yaratmışlardır. Batı Anadolu'nun LYDİA bölgesinden İtalya'ya göç ettikleri düşünülen Etrüskler'in önce Arno ve Tiber ırmakları arasındaki bölgeye yerleştikleri, daha sonra Po Ovası'na ve Campania bölgesine yayıldıkları anlaşılmaktadır. MÖ 6.yy'da uygarlıklarının doruk noktasına ulaşmış olan Etrüskler, Etruria'da (b.Toscana) 12 kent devletinden oluşan ve "Lucomonies" adı verilen bir federasyon oluşturmuşlardır. Veii (b.Veio), Volsinii (b.Bolsena), Tarquinia, Volterra, Perugia bu federasyona bağlı kentlerdir. Demir, bakır, gümüş gibi madenleri işleterek, işleyerek ve ticaretini yaparak zenginleşen Etrüskler özellikle heykel, duvar resmi, seramik, metal işçiliği ve kuyumculuk alanlarında özgün yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca →ETRÜSK.

Roma kentinin MÖ 8.yy'da kuruluşundan 476'da imparatorluğun çöküşüne kadar ykş.12 yüzyıl boyunca, İtalya'da Roma uygarlığı egemen olmuştur. Krallık Dönemi (MÖ 753-510) ve Cumhuriyet Dönemi'ni (MÖ 510-27) izleyen İmparatorluk Dönemi'nde (MÖ 27-MS 476) Roma'nın gücü Büyük Britanya Adası'ndan Basra Körfezi'ne, Afrika'dan Almanya'ya kadar uzanmıştır. Bu dönemde İtalya, kültür ve sanat birikimini tüm Akdeniz dünyasıyla paylaşmış ve paylaştığı oranda yerel kültürlerden etkilenmiştir. İtalya'da Roma döneminde mimarlık, mühendislik, şehircilik (→KENT PLANLAMA) alanlarında olduğu kadar, heykel, resim (MOZAİK; DUVAR RESMİ) ve el sanatları dallarında da verimli bir üretim ve özgün üsluplar yaratılmıştır. Ayrıca →ROMA.

4.yy'da Roma İmparatorluğu'nun ikiye bölünmesinden doğan Doğu Roma (BİZANS) parlak bir uygarlığın merkezi olmuştur. 476'da Batı Roma'nın ortadan kalkmasından sonra İtalya'nın kuzey Adriyatik kıyılarının Bizans etkisi altına girdiği, istilacı kavimlerden Ostrogotlar'ın, Lombardlar'ın, Franklar'ın, Normanlar'ın ve Araplar'ın ele geçirdikleri bölgelerde etkili oldukları bilinmektedir. Öte yandan ilk çağın Yunan, Etrüsk ve Roma uygarlıklarının tartışmasız mirasçısı olan İtalyan sanatçılarının, bu uygarlıklardan edindikleri ve özümsedikleri belli sayıda temel örge ve karakteri her dönemde kullandıkları gözlenmektedir. Bunun sonucunda, ortaçağın başlarında yukarıda adı geçen kavimlerin sanatları ile Antik Çağ'dan edinilen birikimin bir senteze götürülmesiyle İtalya'da bölgesel özellikler içeren bir sanat doğmuştur. Ancak tüm bu bölgesel farklılıklara karşın İtalyan sanatçıları 12.yy'dan 15.yy'a uzanan bir süreçte "uyum, biçim sağlamlığı ve bütünlüğü, denge, ussal bir mekân duygusu" gibi ortak nitelikler aramaya başlamışlar ve sonuçta, RÖNESANS'la ideal bir imgelem dünyası yaratmayı başarmışlardır.

***Ortaçağ:*** 4.yy'ın başlarından itibaren, 313 tarihli Milano Fermanı ile Roma'da Hıristiyanlık'ın etkin bir konuma geçmeye başladığı gözlenmektedir. Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminden

(306-337) başlayarak Roma'da Erken Hıristiyan mimarlığı (→GEÇ ANTİK) örnekleri belirmiştir. 404'te İmparator Flavius Honorius (hd.393-423) tarafından Batı Roma'nın başkenti seçilmiş olan Ravenna, Adriyatik kıyısındaki elverişli limanı Classis sayesinde Yunan dünyasıyla ve Bizans'la alışveriş içinde bulunuyordu. Ravenna, Yunan-Roma uygarlığını benimsemiş Ostrogot kralı Theodorich'in (yks.454-526) ölümünden sonra Justinianos (Iustinianos) döneminde (527-565) Bizans'ın yönetimine geçmiş ve tüm Kuzey İtalya'da Bizans sanatının yayılmasında etkin bir rol oynamıştır. 7.yy'da Batı dünyası istilacı kavimler ve Bizans arasında ikiye bölünmüş durumdadır; Roma İmparatorluğu ortadan kalkmış ve Roma kenti kültürel açıdan Bizans'ın bir taşrası durumuna gelmiştir. Bizans imparatorları Ravenna ve Venedik'te 8.yy'dan sonra tutunamamış olsalar da egemenliklerini 11.yy'a kadar Sicilya'da ve Güney İtalya'nın bir bölümünde sürdürmüşlerdir. İtalya'da Bizans, Erken Hıristiyan sanatı ile Yunan Orientalizan Dönem sanatının bir karışımından oluşmuştur.

Erken Hıristiyan ve Bizans dönemlerinde mimarlık alanında genellikle dinsel yapılar gerçekleştirilmiştir. İlk Hıristiyanlar, bu dine inananların kıyıma uğradığı dönemlerde gizlice zengin Romalı Hıristiyanlar'ın malikânelerinde ve KATAKOMP'larda toplanmış ve ibadet etmişlerdir. Bu dönemde katakomplara Hıristiyanlar'ın ölüleri de gömülmüştür. Duvarlarında Erken Hıristiyan resim örneklerini barındıran Roma'da *Callixtus*, *S.Sebastiano* ve *Domitilla Katakomplan* bu türün en ünlü örnekleridir. Büyük Konstantinos döneminde Hıristiyanlar'a inanç özgürlüğü tanınınca yeni yapı tipleri gündeme gelmiştir. BAZİLİKA'lar, VAFTİZHANE'ler, MARTYRIUM'lar Erken Hıristiyan döneminin belirgin yapı türleridir. Konstantinos Roma'da *S.Giovanni Laterano*, *S.Paolo fuori le Mura* ve *S.Lorenzo fuori le Mura* gibi çok sayıda bazilika yaptırmıştır. İtalya'da Bizans KİLİSE'leri bazilikal, mezar yapıları ve vaftizhaneler de çoğunlukla dairesel planlıdır. Tuğla ve taşın birlikte kullanıldığı bu yapıların yalın ve ağırbaşlı dış görünümleri ile mozaik kaplı iç mekânları etkileyici bir karşıtlık sunar. Bunlar arasında hem mimari yapısı hem de mozaikleri açısından en ünlü olanları Ravenna'da *Galla Placidia Anıtmezarı* (5.yy), *S.Vitale Kilisesi*, *S.Apollinare Nuovo* ve *S.Apollinare in Classe* (6.yy) *Bazilikaları*'dır. Dönemin heykelcilik ürünlerine LAHİT'ler üzerinde, kiliselerin koro yerlerinde (→KORO YERİ) ve vaaz kürsülerinde alçak KABARTMA olarak rastlanır. Bu örneklerde Hıristiyanlık'la ilgili simgesel ve stilize figürler, karşılıklı yerleştirilmiş hayvan figürleri ve stilize bitki örgeleri yer alır. 6.yy sonunda Roma'da mozaik Antik Roma'dakinden farklı bir anlamda, Hıristiyan ikonografisi (→İKONOGRAFİ) bağlamında ve güçlü bir Bizans etkisi altında yeniden kullanılmaya başlar (ör.*S.Agnese fuori le Mura Kilisesi*, *S.Zenon Kilisesi Oratuarı*). Roma katakomplarını duvar resimleriyle bezeme geleneği 6. ve 7. yy'larda da sürmüştür. İtalya'da ortaçağ boyunca özellikle RESİM alanında, kompozisyon kuralları ve mozaik tekniğinin kullanımında Bizans sanatı uzun süre etkili olmuş, 11. ve 12.yy'da da Venedik'te *S.Marco Bazilikası*'nda, Sicilya'da *Cefalù*, *Palermo*, *Monreale Katedralleri*'nde etkilerini göstermiştir. Ayrıca →BİZANS.

***Romanesk:*** İtalya'da ROMANESK mimarlık büyük ölçüde dönemin Doğu sanatıyla beslenmiş, 12.yy'da ise taşra ve Norman etkileri altına girmiştir. 10.-12.yy'lar arasında İtalyan dinsel mimarlık örneklerinin bazilikal plan özelliği taşıdığı, ancak cephe biçimlendirmeleri yönünden farklılıklar gösterdiği izlenir. Bunlar arasında en güçlü olanı Lombardiya'da Comolu ustaların (*maestri comacini*) yarattığı Lombard üslubudur. Lombard üslubu bütün Orta ve Kuzey İtalya'ya yayılmıştır. Bu üslupta yapılar, yanlarında bağımsız bir çan kulesinin yükseldiği büyük tonozlu kiliselerdir; dışta Lombard bantları, düşey bantlar ve küçük yuvarlak kemer dizilerinden oluşan bir düzen yer alır. Cepheden dışarı taşan bir kapı sundurması aslan figürlerinin taşıdığı sütunlar üzerinde yükselir. Dönemin tipik örnekleri *S.Abbondio* (Como), *S.Ambrogio* (Milano), *S.Michele* (Pavia) ve *S.Zeno Maggiore* (Verona) *Kilise*leri'dir. Piza üslubu, mimarlıkta Lombard etkileri, bezemede de Doğu etkilerinin birlikteliğinden ortaya çıkmıştır. Kemer ve sütun dizilerinden oluşan GALERİ'lerin cephede katlar halinde yükselmesi, körkemer dizilerinin yan cephelerde ve APSİS'te yer alması, eşkenar dörtgen ve benzeri küçük örgelerle oluşturulmuş renkli mermer marketörilerin kullanılması Piza üslubunun en belirgin özellikleridir. *Piza Katedrali*, Lucca'daki *S.Michele in Foro Kilisesi* ve *S.Martino Katedrali* bu gruba örnek oluştururlar. Floransa üslubu, özgün olmasına karşın Toscana dışına pek taşmamış bir üsluptur. Cephelerde Antik Çağ'dan esinlenmiş saf çizgilerin yer alması, beyaz ve yeşil mermerin kullanımıyla geometrik biçimler yaratılması bu üsluba özgündür. *Floransa Vaftizbanesi*, Floransa *S.Miniato al Monte Kilisesi* ve *Fiesole Manastırı*'nın (*Badia Fiesolana*) cephesi bu üsluba örnektir. Romanesk üslup içinde Güney İtalya ve Sicilya'da ise Lombard, Norman (→NORMAN ÜSLUBU), Kuzey Afrika ve İspanya İslam sanatı (→İSPANYA) etkileri birbirine karışmıştır. Lombard ve İslam sanatı etkileri bezeme alanında etkili olurken, Norman etkisi daha çok plan düzeyinde görülmektedir. *Monreale*, *Cefalù* ve *Catania Katedralleri* en tipik örneklerdir. 12. ve 13.yy'larda İtalya'da Latium'dan Campania'ya kadar olan bölgede renkli mermer parçalarını birleştirmekte uzman olan ve "Cosmati" adı verilen mermer işçisi örgütleri bezeme dalında çok etkili olmuşlardır. Bunlar yalnızca cephelerde değil, yer döşemelerinde, piskoposluk tahtlarında (KATHEDRA), AMBON'larda ve başka kilise eşyasının (→LİTURJİ) yapımında da görev almışlardır. Dönemin heykel sanatı dinsel mimariye bağımlıdır ve stilize bir üslup doğrultusunda gelişmiştir. Romanesk dönem Lombard heykel sanatının iki önemli sanatçısı Modena'da çalışmış olan Guglielmo ve Parma'da çalışmış olan ANTELAMI'dir. Ayrıca →ROMANESK.

***Gotik:*** Fransa'nın, Citeaux kentinden İtalya'ya gelen Cistercium tarikatı rahiplerinin 13.yy'da gerçekleştirdiği *Fossanova Manastır Kilisesi* Gotik üslubun burada ilk uygulandığı yapılardan biri olmuştur. Fransisken ve Dominikenler de aynı tipi yeğlemişler, Assisi ve Floransa'da bu üslubun örneklerini gerçekleştirmeye başlamışlardır. Floransa yakınında *S.Galgano Manastırı* bu döneme tarihlenen bir yapıdır. Öte yandan Fransız kökenli Angevin Hanedanı'nın 1266-1442 arasında Napoli ve Sicilya'da egemen oluşu, onların emrinde çalışan Pierre d'Agincourt, Jean d'Autun, Guillaume de Bourgogne gibi mimarlar aracılığıyla bölgeye sivri kemerli TONOZ'ları ve sivri, yüksek kuleleriyle GOTİK etkileri sokmuştur (ör.Napoli *S.Lorenzo Maggiore*). Bu çift yönlü etki, mimar ve heykelci ARNOLFO DI CAMBIO'nun 1296'da yapımına başladığı *S.Maria del Fiore*'de (*Floransa Katedrali*) izlenmektedir. Gotik, İtalya'ya bir moda olarak girmiş, yapı ustaları bu üslubun genel kavramları ve strüktüründen çok, bezeme programına ilgi duymuşlardır.

Romanesk'te kullanılan bazilikal planın yalınlığı, yatay hatların egemenliği, *Siena* ve *Orvieto Katedralleri*'nde olduğu gibi iki renkli yatay taş kaplama bantların kullanımı ortaçağ boyunca İtalya'da her zaman yeğlenmiş, KATEDRAL yapımcılarını Gotik üslupta egemen olan düşey çizgilerden uzaklaştırmıştır. İtalyan Gotiği'nde düşeylik daha çok, Floransa *Badia Kilisesi* ve Milano *S.Gottardo*'da olduğu gibi, çan kulelerinde uygulanmıştır. Toscana'da Gotik üslupta gerçekleştirilmiş yapılarda uçan payandalara (→PAYANDA), yüksek tonozlara ve VİTRAY'lı pencerelere rastlanmaz, bunların yerine küçük ve dar pencereler bulunur. Ancak GÜLBEZEK'lerde ağ biçiminde işlenmiş zarif taş işçiliği görülür. Renkli mermer bantlar yaygın kullanılmıştır. Üslubun tipik örnekleri *Orvieto* (1290), *Siena* (baş.1226, cephe 1284-1377) ve *Floransa* (baş.1296) *Katedralleri*'dir. 14.yy'da Mendikantlar (Dilenci Tarikatlar) yalın, sert ifadeli, kemer açıklıkları geniş, çatısı kaburgalı ve koro yeri genişletilmiş olan yeni bir "hol-kilise" (→BAZİLİKA) tipi geliştirmişlerdir. Dominiken kiliselerinden Floransa *S.Maria Novella* (baş.1278), Venedik *SS.Giovanni e Paolo* (1234-1390); Fransisken kiliselerinden Assisi *S.Francesco* (1228), Floransa *S.Croce* (baş.1294), Venedik *S.Maria Gloriosa dei Frari* (1250-1338) bu yeni türe örnektir. 1386'da yapımına başlanan ve İtalyan Gotiği'nin en büyük mimari projesi olan *Milano Katedrali*, büyük kütlesi ve bezeme bolluğuyla ilgi çeker. Gotik'in bu bezeme programı (→ALEVLİ GOTİK) 15.yy'da Venedik'te de izlenmektedir. Alevli Gotik Venedik'te ticaret yoluyla Doğu'dan gelen etkilerle de karışarak daha çok sivil yapılarda uygulanmıştır. Her biri zarif birer taş işleme örneği olan çok sayıda pencerenin yer aldığı cephelere Venedik'te 15.yy'ın sonuna kadar rastlanır (ör.*Düklük Sarayı*, 1309-1424; *Ca'd'Oro*, 1421-36).

13.yy'ın başında Güney İtalya'da Kutsal Roma-Germen imparatoru II.Friedrich'in (hd.1220-50), Roma İmparatorluğu'nu yeniden canlandırma isteğinden kaynaklanan bir Antikite etkisi ve DOĞALCILIK anlayışı izlenir. Piza, bu alanda çok önemli bir heykelcilik merkezidir. Pizalı PISANO ailesinden Nicola Pisano antik örneklerden esinlenirken, oğlu Giovanni Pisano ifadeci ve ULUSLARARASI GOTİK üsluptan kaynaklanan bir Doğalcılık'la çalışmıştır. Çok sayıda sanatçı Piza okulunun özelliklerini Siena, Bologna, Roma, Napoli ve Venedik gibi merkezlere taşımıştır. Bunlar arasında Siena'da Tino di Camaino (yks.1285-1337/39); *Orvieto Katedrali*'nin cephe kabartmalarını yapan Sienalı Lorenzo Maitani (yks.1270'ten önce-1330); Floransa'da ORCAGNA; Roma ve Floransa'da çalışmış olan Arnolfo di Cambio; Bologna'da *S.Domenico Kilisesi*'nde azizin mezarını yapan Fra Guglielmo (1240-yks.1313); Venedik'te Dalle Masegne kardeşler (etk.1389-1400'den sonra) ve Bartolommeo Buon (etk.geç 14.yy-15.yy'ın 1.yarısı), *San Marco* ve *Düklük Sarayı*'nda çalışan Venedikli ve Toscanalı sanatçılar sayılabilir.

Hıristiyanlık dönemi İtalyan resminin ilk örnekleri 12.yy'da çarmıha gerilmiş Hz.İSA figürleriyle başlar. 13.yy'da İtalya'da Roma, Floransa ve Siena olarak başlıca üç resim okulunun var olduğu görülür. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ROMA OKULU'yla FLORANSA OKULU Bizans etkilerinden uzaklaşmaya başlamış; Romalı Pietro Cavallini (etk.1273-1308) FRESK ve mozaiklerinde Antik Çağ'dan esinlenmiş izlenimi veren bir uslupla çalışmış, Floransalı CIMABUE ise Assisi *S.Francesco Kilisesi*'nde yaptığı duvar resimlerinde yeni, etkileyici ve dokunaklı (patetik) bir anlatım kullanmıştır. 13.yy İtalyan resminde izlenen bu gelişmelerin sonuçları GIOTTO'nun Assisi, Padova ve Floransa'daki yapıtlarında mekânsal derinlik, devingenlik ve duyguların anlatımı biçiminde ortaya çıkar. DUCCIO, Bizans etkilerinin güçlü olduğu SIENA OKULU'nun en önemli sanatçısıdır ve Siena resmine özenli kompozisyon ve mekân düzenlemeleri, ışıklı renkler ve duygulara yönelmek gibi özellikler kazandırmıştır. İzleyicilerinden SIMONE MARTINI, Geç Gotik resim üslubu ile de yakınlık kurabilecek bu lirik anlayışı daha Doğalcı bir yöne çekmiş, ayrıca yapıtlarında üst düzeyde bir renk duyarlığına ve biçimde ayrıntıya yer vermiştir. LORENZETTI kardeşler ise çizgi dilinden ayrılmadan Siena geleneğine daha gerçekçi bir ton getirmişlerdir. 15.yy'da Floransa tutkuyla antik biçimlerin ve mitlerin yeniden keşfine yönelirken, Lorenzo Monaco (yks.1370/71-1425/26) ve Sassetta (1392?-1450) gibi Sienalı sanatçılar Geç Gotik değerlerin temel ilkelerine bağlı kalmışlardır. 14.yy'da Orcagna ve Andrea da Firenze olarak da bilinen Andrea di Bonajuto (etk.yks.1337-77) Floransa Okulu'nun başlıca ustalarıdır. Bu sanatçıların mistik etkili ve gerçekçi üslupları zarif çizgiler, canlı renkler, keskin bir gözlem, büyük bir dekoratif incelikle tanımlanır ve Uluslararası Gotik ya da Geç Gotik kapsamına girer. Bu üslubun yayılmasında GENTILE DA FABRIANO, PISANELLO, Stefano da Zevio (Stefano da Verona, yks.1374-1438), Giacomo Jaquerio, Allegretto Nuzi (1346-1373?) gibi sanatçılar etkili olmuştur. Ayrıca →GOTİK.

***Rönesans:*** İtalya'da 15.yy'da güçlenen Akdeniz ticaretiyle uzak ülkelere ilginin artması, değişen dünya görüşü ile evrenin merkezinde yer alan yeni bir insan kavramının doğması, sarsılan ortaçağ değerlerinin yerine yenileri oluşturulurken sanat ve edebiyatta Antik Çağ'a yöneliş, bunun giderek bir tutkuya dönüşmesi, sanatçı, ozan ve bilim adamının yüceltilmesi, sanat koruyucu bir prensin (→MESEN) çevresinde güçlü biçimde örgütlenmiş bir kent toplumunun oluşması Rönesans'ın başlıca özellikleridir. Rönesans üslubu yukarıdaki tanımlara uygun olarak ifadesini 15.yy'da en geniş biçimiyle Mediciler'in kenti Floransa'da bulmuştur. 16.yy'da ise hümanist düşünceyi benimsemiş papaların koruyuculuğundaki Roma ve Doğu ticaretiyle giderek zenginleşen Venedik ön plana çıkmıştır. Yüzyılın sonunda İtalyan Rönesansı'nın yarattığı estetik modeller bütün Avrupa'ya yayılmıştır.

15.yy'ın başında Floransa'daki en yenilikçi mimar BRUNELLESCHI'dir. Çizgilerin denge ve yalınlığı, uyum, simetri ve anıtsallık, ideal biçimler olarak kabul edilen geometrik biçimlerin rasyonel bir mimarlık dilinin yaratılmasını amaçlayan ilkeleri büyük ölçüde Antik Çağ'dan kaynaklanır. Ancak Brunelleschi'nin mimarlık anlayışında Antik Çağ kadar 11. ve 12.yy İtalyan Romanesk mimarlığının da etkilerini görmek olanaklıdır. Sanatçının bu yaklaşımını MICHELOZZO, ALBERTI, ROSSELLINO, FRANCESCO DI GIORGIO, FILARETE, MAIANO kardeşler ve LAURANA daha da ileri götürmüşlerdir. Dönemin en önemli ürünleri, cepheleri Antik Roma tapınaklarından esinlenmiş kütlesel, prizmatik görünümlü kiliselerle kaba yontma taş işçiliğiyle dikkat çeken ünlü ailelere ait saraylardır (→PALAZZO). Bu yıllarda kent yapılarının ortak bir perspektif içinde algılanması kent planlama anlayışının temelini oluşturmuştur.

16.yy'da gerek resim, gerek mimarlık alanında Roma kenti ön plana çıkmış; dönemin mimarları Antik Roma mimarlığının yeniden canlandırılmasına duydukları olağanüstü ilgiyle 15.yy'ın kütlesel Flo-

ransa saraylarının yerine Antik Çağ'dan esinlenmiş, ama daha zarif görünüşlü yapılar gerçekleştirmişlerdir. Mimarlık anlayışı Antik Çağ'ın yanı sıra kendi buluşlarından da kaynaklanan BRAMANTE, pencere boşlukları, duvara gömülü sütunlar ve nişlerin ritmik kullanımına dayanan cephe düzenlemeleri üzerinde yoğunlaşmış, ayrıca Roma *San Pietro Kilisesi* örneğinde olduğu gibi, merkezî plana önem vermiştir. En önemli izleyicileri PERUZZI ve SERLIO'dur. Aynı dönemde ressam RAFFAELLO ile Genç Antonio da SANGALLO klasik üsluptan esinlenen bir mimarlık anlayışını benimsemişlerdir. MICHELANGELO ise Raffaello ve Bramante'nin uyumlu dinginliği ile çelişen, her bir mimari biçimin tek tek ve tüm hacmi ile heykelsi biçimler olarak algılanmasına yönelik, MANİYERİZM ve BAROK'a yol açan bir üslubu yaratmış ve uygulamıştır.

15.yy'da İtalya'da heykel ve kabartma alanında en önemli merkez Floransa'dır. Floransa heykel okulunun ünü Roma ve Napoli'den Urbino'ya, Venedik ve Milano'ya kadar tüm yarımadaya yayılmıştır. Bu dönemde mimarlık alanında Brunelleschi, Michelozzo ve Alberti'nin yapıtlarında egemen olan Antik Çağ etkileri heykel ve kabartma dalında da görülür. Heykelcilikte Gotik gelenekten ilk uzaklaşma GHIBERTI'nin *Floransa Vaftizhanesi*'nin kuzey kapısında (1403-24) yer alan panolarda izlenmektedir. Ghiberti *Cennet Kapıları* olarak da adlandırılan doğu kapısındaki (1425-52) uygulamalarıyla bu alandaki öncülüğünü sürdürmüştür. Floransa'da 15.yy heykel ve kabartma sanatının en ünlü ustası ve bilimsel perspektifin (→PERSPEKTİF) kabartma alanında en önemli uygulayıcısı DONATELLO'dur. Çağdaşı Luca DELLA ROBBIA sırlı seramik çalışmalarıyla ün yapmıştır. Agostino di Duccio (1418-81?), DESIDERIO DA SETTIGNANO ve Mino da Fiesole (1429-84) ise Donatello tarzında çalışmış ünlü ustalardır. Nanni di Banco (yks.1384-1421), Bernardo Rossellino ve kardeşi Antonio Rossellino (1427-79) ile Benedetto da Maiano dinsel yapılar için olduğu kadar kentlerin varsıl patronları için de antik esinli büstler ve mezar anıtları gerçekleştirmişlerdir. Yüzyılın sonunda etkin olan VERROCCHIO'nun ünü de Floransa'nın sınırlarını aşmıştı. Floransa dışında Siena'da Gotik gelenekten henüz tam anlamıyla kopmamış olan QUERCIA, Napoli ve Urbino'da Francesco Laurana (yks.1420-1503), Venedik'te Antonio Rizzo (1465?-83?) ve LOMBARDO önemli yapıtlar ortaya koymuşlardır. Ayrıca Modenalı Guido Mazzoni (1525?-1618?) ve Niccolò da Bari de denilen Niccolò dell'Arca (etk.yks.1460-94; →FERRARA OKULU) gibi sanatçılar boyalı pişmiş toprak ve boyalı ahşaptan ifadeci heykeller gerçekleştirmişlerdir. Bu dönemde mermer, tunç döküm ve ahşap işçiliğinin yanı sıra pişmiş toprak ve seramik örneklere de sık rastlanmaktadır. İtalyan Erken Rönesans kabartma sanatı ile dönemin resim sanatı arasında kompozisyon, perspektif, anlatım açısından büyük paralellikler vardır. 16.yy'da Michelangelo'nun kişiliği İtalyan Rönesans heykeline olduğu kadar resim ve mimarlık sanatına da egemendir. Michelangelo sanatının ilk dönemlerinde Antik Çağ'dan etkilenmiş, olgunluk döneminde ise dramatik bir yaklaşımla ele aldığı insan vücudunu Yeni-Platoncu bir görüşle yorumlamıştır.

Resim sanatı 15.yy'da Floransa başta olmak üzere Siena, Umbria, Venedik, Padova, Ferrara, Napoli ve Sicilya'da büyük gelişme göstermiştir. Floransa'da yeni resim anlayışı Giotto'nun yolunu izleyen MASACCIO ile başlamıştır. Kompozisyonlarında çizgisel perspektifi kullanan Masaccio, figür ve nesneleri önden arkaya küçülen boyutlarda dizerek gerçek mekân izlenimi yaratmış (→KISALTIM); figürlerinde anıtsallığa olduğu kadar portre özelliklerine de önem vermiş, doğrudan anlatımcı bir resim mekânı kurmuştur. Masaccio ise Brunelleschi ve Donatello ile 15.yy sanatının temel ilkelerini oluşturmuş bir sanatçıdır. UCCELLO, yeni mekân anlayışını ve perspektif bilgisini Medici'ler'in sarayı için gerçekleştirdiği savaş sahnelerinde ortaya koymuştur. Bir Dominiken rahibi olan Fra ANGELICO bu yalın üslubu dinsel konuları öğretmek amacıyla uygulamış, Fra Angelico'nun yapıtlarındaki dinginlik ve renk duyarlılığı DOMENICO VENEZIANO ve Alesso Baldovinetti (1425-99) tarafından da benimsenmiştir. Çalışmalarında güçlü bir Donatello etkisi görülen ANDREA DEL CASTAGNO çizgi diline öncelik tanıyan Fra Filippo LIPPI, Flaman portreciliğinin gerçekçiliğiyle yoğun bezemeyi birlikte kullanan Benozzo Gozzoli (1420-97) ve GHIRLANDAIO, Rönesans kuramlarını uygulayan öbür önemli Floransalı sanatçılardır. Ustası Filippo Lippi gibi, kompozisyonlarında çizgisel üslubu geliştiren BOTTICELLI, Lorenzo Medici'nin sarayında, hümanist bir çevrede yetişmiş, portre, dinsel ve özellikle de mitolojik konulu yapıtlar gerçekleştirmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru Verrocchio ve Antonio POLLAIUOLO atölyelerinde sanatın çeşitli dallarında ürün vererek Rönesans üslubunun yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemde İtalya'daki öbür merkezlerde Floransa'nın etkileri görülür. Sienalı sanatçıların çoğu Geç Gotik üslubu sürdürürken mimar, heykelci ve ressam Francesco di Giorgio, Rönesans kurallarını benimsemiştir. Perspektif üzerine çalışmalar yapan ve insanların her şeyin ölçüsü olduğunu öne sürerek mimarlığın matematiksel oranlarının insanın uyumlu vücudunun matematiksel ilişkilerinden kaynaklandığını savunan Umbria'lı PIERO DELLA FRANCESCA'nın geliştirdiği büyük duvar resmi geleneği öğrencilerinden Melozzo da Forlì (1438-94) ve SIGNORELLI tarafından sürdürülmüştür. Umbria'da, Raffaello'nun ustası PERUGINO Yüksek Rönesans'ın geniş mekânlı kompozisyonlarına öncülük edecek çalışmalarını gerçekleştirirken, PINTORICCHIO, UMBRIA OKULU'nun özelliği olan anlatımcı ve ayrıntılı bir dil geliştirmiştir. Napoli ve Sicilya'da çeşitli eğilimlerin birarada yaşadığı kozmopolit bir sanat ortamı görülür. Bu ortamda ANTONELLO DA MESSINA Flaman üslubunu (→BELÇİKA) uygulamış ve 1475 dolaylarında Flaman tarzını Venedik'e taşımıştır. Ancak, Antonello da Messina'dan önce daha 15.yy'ın başlarında gezgin sanatçılar Gentile da Fabriano ve Veronalı Antonio Pisanello, Kuzey sanatına özgü gerçekçiliği ve kompozisyonda ayrıntılara önem veren anlayışı Venedik'e getirmişlerdi. Bununla birlikte Floransalı ressam ve heykelcilerin Venedik'e gelip burada çalışmaları Venedik resim sanatında önemli bir değişime neden olmuştur (→VENEDİK OKULU).

Venedik resmini Bizans etkilerinden arındıran Antonio Vivarini (yks.1420-76/84) 1440'larda Venedik'te etkin olan bir sanatçıdır. Kardeşi Bartolomeo Vivarini (yks.1432-yks.91) ve oğlu Alvise Vivarini'den (yks.1445-1503/05) oluşan bu sanatçı aileyle J.BELLINI'nin çalışmaları Venedikli ve Muranolu sanatçıları etkilemiştir. 1450'lere doğru Venedik'te iki farklı eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri başlıca temsilcileri Gentile Bellini ile CARPACCIO olan tanımlayıcı yaklaşım, öbürü ise Padova okulunun başı olan MANTEGNA'nın öncülüğünde Bar-

tolomeo Vivarini ve CRIVELLI'nin uyguladığı heykelsi ve anıtsal biçimlere yönelik tutumdur. Giovanni Bellini, Antonello da Messina'dan etkilenmiş olmakla birlikte anıtsal biçimleri yumuşak renklerle vererek, yapıtlarına daha ılımlı bir ifade kazandırmıştır. Cima da Conegliano (ykş.1459-ykş.1517), Marco Basaiti (1480-1530) ve Vicenza'da Bartolomeo Montagna (ykş.1450-1523) da aynı yöntemi benimsemiş sanatçılardır. Venedik Okulu'nun gerçek kurucusu Giovanni Bellini'nin, GIORGIONE, TIZIANO, Palma Vecchio (ykş.1480-1528), Sebastiano del Piombo (ykş.1485-1547) gibi genç kuşaktan pek çok sanatçının eğitildiği, kentin en büyük ve en ünlü atölyesine sahip olduğu bilinmektedir. Mantegna ile hocası ve ona Antik Çağ sevgisini aşılamış olan Francesco Squarcione (ykş.1397-1468) Padova okulunun en önemli temsilcileridir. Mantegna, erken dönem çalışmalarında Donatello'dan ve antik heykelden etkilenmiş, yapıtlarında arkeolojik bilgilerle Hıristiyan ikonografisinin kaynaştığı anlatımcı bir üslup kullanmıştır. 15.yy'da resim sanatında etkin olan merkezlerden bir başkası da Ferrara'dır (→FERRARA OKULU). Abartılmış bir gerçekçilikle çarpıcı biçimler, fantastik öğeler kullanan Cosima Tura (1430-95), Francesco del Cossa (ykş.1436-78) ve Ercole de'Roberti (1451/56-96) gibi Ferrara'lı sanatçılar Mantegna'nın sert üslubundan etkilenmişler ve bir oranda Rönesans kurallarından ayrılan ifadeci özgün yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.

16.yy İtalya'da Yüksek Rönesans resim üslubunun geliştiği dönem olmuştur. Bu dönemde Roma'nın kısa süren ama çok parlak bir sanat üretimine sahne olduğu, Venedik resminin en başarılı yapıtlarını verdiği, Floransa'nın ise gerilemeye başladığı izlenir. LEONARDO DA VINCI, Raffaello ve Michelangelo çağın yarattığı üç evrensel adam (*universali uomini*), sanatın tüm dallarında yetkin üç büyük sanatçıdır. Her üçünün de kaygısı insan figürüne temellenmiş bir anlatım, anıtsallık, hacim ve biçime önem verme, kompozisyonda geometrik kurgu olmuştur. 16.yy'ın başında Venedik resim sanatına gizemli konularıyla, lirik ve romantik üslubuyla yenilik getiren Giorgione, birlikte çalıştığı Tiziano'nun erken dönem yapıtları üstünde etkili olmuştur. Giorgione ve Tiziano'nun yanı sıra Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo, LOTTO yağlıboya ve *medium* (→BAĞLAYICI) kullanarak renk ve ışığı en başarılı biçimde ortaya koyan sanatçılardır. Venedik resminin bu dönemdeki son iki ustası kompozisyonlarında kullandığı ışık-gölge ve hareketle Rönesans kurallarını aşarak Maniyerist özellikler gösteren TINTORETTO ve büyük boyutlu kalabalık figürlü, derin mekânlı kompozisyonları, duvar ve tavan freskleriyle VERONESE'dir. Jacopo da Ponte (BASSANO) Venedik okulunun geç temsilcileri arasında yer alan bir başka ressamdır. Floransa'da ANDREA DEL SARTO, Parma'da CORREGGIO ve Milano'da Bernardino Luini (ykş.1480/90-1532) bu dönemde etkinlik gösteren öbür sanatçılardır. Ayrıca →RÖNESANS.

***Maniyerizm:*** Rönesans örgelerini bir tavır (Fr.*manière*) içinde yeniden ve çoğu kez abartılı biçimde ele alan Maniyerizm, Rönesans'ın sonunu belirleyen bir öznel ve duygusal üsluptur. Maniyerizm'le, Yüksek Rönesans'ın ağırbaşlı biçimleri ve akılcı perspektifi terk edilmiştir. Raffaello'nun ve özellikle Michelangelo'nun figürlerinin ezici etkisi ile insan figürünün üzerinde yoğunlaşılmış, üslup, ifade aracı olarak kullanılan figürün biçiminin bozulmasıyla sonuçlanmıştır. Erken Maniyerist mimarlığın ve heykelsi biçimlerin yaratıcısı Michelangelo olmuştur. Mimarlık alanında Karşı-Reformcu Katolik Kilisesi tarafından da desteklenen Maniyerizm'in en ünlü örneği VIGNOLA'nın *Il Gesù Kilisesi*'dir. Floransa'da VASARI, BUONTALENTI ve AMMANATI, Michelangelo'nun Maniyerist çalışmalarından esinlenmişlerdir. Mantova'da *Palazzo del Te*'yi gerçekleştirmiş olan Raffaello'nun başyardımcısı GIULIO ROMANO ve Vicenza'da zengin Venedikliler için çalışan PALLADIO, Maniyerist mimarlığın önemli temsilcileridir. Palladio'nun öğrencisi olan SCAMOZZI ustasının pek çok yapıtını tamamlamış ve onun üslubunda çalışmalarını sürdürmüştür. Bir Bramante hayranı olan Floransalı mimar ve heykelci J.T.SANSOVINO 1527'den sonra Venedik'te *San Marco Kütüphanesi* örneğinde olduğu gibi, Maniyerist üslupta çalışmıştır.

Maniyerizm'i mimarlığın yanı sıra heykel alanında da ilk uygulayan Michelangelo olmuştur. Sanatçının Floransa'da gerçekleştirdiği *II.Julius Mezar Anıtı* ve *Medici Şapeli*'ndeki *Lorenzo Medici Mezarı* ile *Rondanini Pietàsı* ve *Floransa Katedrali Pietàsı* bu üslubun başlıca örnekleri arasındadır. Floransa'da heykel ustası, kuyumcu ve yazar CELLINI, Ammanati, GIOVANNI DA BOLOGNA, Venedik'te A. SANSOVINO olarak tanınan Andrea Contucci akımın öbür önemli temsilcileridir. Michelangelo'dan esinlenen Benedetto da Rovezzano (1474-1552), Giovan Francesco Rustici (1474-1554), Niccolò Tribolo (1500-50) ve Baldinelli bu yeni üslubu sürdüren heykelcilerdir. Raffaello ve Michelangelo'nun resim üslubundan etkilenen sanatçılardan PONTORMO ve ROSSO FIORENTINO, Floransa'da; Giulio Romano, Mantova'da; PARMIGIANINO, Parma'da Maniyerist resim üslubunun ilk kuşak sanatçılarıdır. Andrea del Sarto'nun öğrencisi olan Rosso 1530'da Fransa'ya giderek Kral I.François'nın (hd.1515-47) hizmetine girmiş ve FONTAINEBLEAU OKULU'nun ilk kurucularından biri olmuştur. PRIMATICCIO da 1532'de Fontainebleau'da Rosso ile birlikte çalışmıştır. Dönemin öbür önemli sanatçıları Bronzino (Angelo di Cosimo di Mariano, 1503-72), Domenico Beccafumi (1486-1551) ve ZUCCARI kardeşlerdir. Ayrıca →MANİYERİZM.

***Barok ve Rokoko:*** 17.yy'da İtalya politik açıdan parçalanmış, Milano, Napoli, Sicilya ve Sardinya, İspanyol Habsburglar'ın egemenliği altına girmiştir. Öte yandan Mantova, Montferrat, Parma, Piacenza, Modena ve Piedmont düklüklerinde Fransız etkileri izlenmektedir. Otuz Yıl Savaşları (1618-48) sonucunda Katolik Kilisesi bütün Avrupa'da güçlenmiş, Karşı-Reform ve Trent Konsili'nden sonra Roma kenti büyük önem kazanmış, papaların koruyuculuğunda, onların siparişleriyle gerçekleştirilen çalışmalarla BAROK üslup ortaya çıkmıştır. İtalya bu üslubun da en önemli merkezidir. 17.yy İtalya'sında dinsel mimarlık Cizvit rahiplerinin etkisi altında gösterişli ve teatral bir görünüm kazanmıştır. Denetlenemeyen bir devingenlik, duygusal bir doğalcılık, göz yanıltıcı görüntüler (→YANILSAMA), irrasyonel bir perspektif ve düşsel mekânlar (→QUADRATURA) yaratma isteği Barok mimarlık, heykel ve resim sanatının başlıca özellikleri olmuştur. MADERNO'nun Roma *San Pietro Kilisesi* cephesinde ve *S.Susanna Kilisesi*'nde uyguladığı düzen; BORROMINI'nin *S.Carlo alle Quattro Fontane* ve *S.Ivo alla Sapienza Kiliseleri*'nde kullandığı çarpıcı biçimler ve oval planlı tasarımlar; BERNINI'nin gerçekleştirdiği *S.Andrea al Quirinale Kilisesi*, *San Pietro Meydanı* (1656), *San Pietro Kilisesi*'nin içinde yer alan BALDAKEN ve mezarlar, Roma'da gerçekleştirdiği çeşme ve heykeller, Barok üslubun en tipik örnekleridir. Bernini ile bir-

likte Roma Yüksek Barok üslubunun temsilcisi olan CORTONA'nın *S.Maria della Pace Kilisesi*'nin cephesi, *S.Maria in Via Lata* ve *S.Carlo al Corso*'nun kubbesi; GUARINI'nin Torino'daki *S.Lorenzo Kilisesi* dönemin öbür önemli ürünleridir. Sansovino, Palladio ve Scamozzi geleneğinin sürdüğü Venedik, bu dönemde başlıbaşına özgün bir mimarlık yaratmıştır. Heykelci ve mimar LONGHENA *S.Maria della Salute*'de altıgen planlı ve kubbeli bir yapı geliştirmiş, ayrıca *Scalzi Kilisesi* ile *Palazzo Pesaro*'yu yapmıştır. Öbür önemli mimarlar Giuseppe Sardi (yks.1630-99) ve Alessandro Tremignon'dur. İtalya'da Barok üslup bölgelere bağlı olarak belli özellikler göstermektedir. Toscana'da ağırbaşlı biçimlerin kullanıldığı, Emilia'da daha akademik uygulamalara yer verildiği, Lombardiya'da simetrik ve biçimsel tekrardan hoşlanan bir beğeninin geliştiği, Apulia'da Lecce ve çevresinde İspanyol CHURRIGUERA ÜSLUBU'nun etkilerinin görüldüğü, Sicilya'da ise Barok'un daha hafif ve lirik bir karakter kazandığı izlenmektedir.

18.yy'da İtalyan mimarlığında Barok'tan ROKOKO'ya doğru süreklilik gösteren bir evrimleşme gözlenir. Bezeme öğelerinin aşırı bolluğu Lecce ve Sicilya'daki yapılarda izlendiği gibi İki Sicilya Krallığı'na (Sicilya-Napoli Krallığı) özgüdür ve İspanyol Churriguera Üslubu etkilidir. Bu dönem mimarlığında yanılsama, *trompe l'œil* (GÖZ ALDATIMI) ve tuhaf perspektifler saraylarda ve dinsel yapılarda sevilerek ve sıkça kullanılmıştır. 1670-1780 arasında bu konularda etkin olan BIBIENA ailesi mimarlar ve sahne tasarımcıları yetiştirmiş (→TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM) ve bu sanatçılar tüm Avrupa kentlerinde çalışmışlardır. Saraylarda olduğu kadar kiliselerde de uygulanan fantastik tasarımlı geniş merdivenler, mekânda boşluk duygusunu arttıran perspektifli duvar resimleri, yapılarda yatay ve düşey kayıtların aşırı vurgulanması, çok renkli malzemeye yer verme, ipek, altın ya da gümüş yaldız kaplanmış ahşabın, sedef kakma, porselen ve aynaların kullanımı İtalyan Rokokosu'nun belirleyici özellikleridir. Roma'da 18.yy'ın başında inşa edilmiş olan *İspanyol Merdivenleri (Scala di Spagna)* ve Nicola Salvi (1697-1751) tarafından yapımına başlanan *Trevi Çeşmesi*, Alessandro Galilei'nin (1691-1736) gerçekleştirdiği *S.Giovanni Laterano*'nun cephesi Rokoko örneklerdir. Öte yandan Barok geleneğin korunduğu Venedik'te Rokoko yalnızca bezeme alanında etkili olmuştur. Boşluk duygusunu veren TIEPOLO tarzı tavan resimleri saraylarda ve kiliselerde sıkça uygulanmıştır. M.Lecchesi, Tommaso Temanza (1705-89) ve SELVA gibi daha geç kuşak sanatçılar YENİ-KLASİKÇİLİK'ten etkilenmiş, Venedik ve Vicenza'da PALLADIO ÜSLUBU da canlandırmacı bir anlayışla (→CANLANDIRMACILIK) yeniden ele alınmıştır. B.Bolli (ö.1761), Carlo Giuseppe Merli (etk.1690) ve PIERMARINI Milano'da çalışan önemli sanatçılardır. Bunlardan Piermarini, *La Scala Tiyatrosu*'nun mimarı olarak ünlenmiştir. Cenova'da, *Palazzo Carrega Cataldi* örneğinde olduğu gibi Fransız Rokoko bezemesi egemenliğini sürdürürken, Torino 18.yy'ın büyük yapılarının gerçekleştirildiği bir yöre olmuş; JUVARA burada *S.Cristina, S.Filippo Neri* ve *Superga Kiliseleri*'ni gerçekleştirmiştir.

Heykel alanında Roma'da Bernini'nin egemenliği sürmekle birlikte, Antik Çağ'dan esinlenen ve hareketi anlatım amacıyla kullanan Cristoforo Stati (1556-1619), Pompeo Ferucci (yks.1566-1637) ve Stefano Maderno (yks.1576-1636) gibi sanatçıları ondan önce saymak gerekir. Bernini'nin yardımcılarından Antonio Raggi (1624-86) ve Giuliano Tinelli (1601-71) de dönemin tanınmış sanatçılarındandır. ALGARDI, Domenico Guidi (1625-1701), Ercole Ferrata (1610-86) ve Melchiorre Caffa (yks.1630-69'dan sonra) gibi Barok üsluba karşıt klasik yanlısı heykelciler bu dönemde de varlıklarını sürdürmüşlerdir. Floransa'da ise 17.yy heykel sanatında başlıca iki eğilim egemendir. Pietro Tacca (1577-1640) ve Ferdinando Tacca (1619-86) gibi heykelciler Giovanni da Bologna'nın yarattığı geleneği izlerken, Giovanni Battista Faggini (1652-1725) ve başka bazıları Bernini'nin ve Algardi'nin üslubunu benimsemişlerdir. Milano'da Dionigi Bussola (1612-87), Giuseppe Rusnati (ö.1713) ve Volpini'nin (Giovan Battista Maestri; etk.1660-80) *Milano Katedrali* için yaptığı heykel çalışmaları dikkati çekerken; Cenova'da Floransa Maniyerizmi'nin, daha sonra da Fransız heykelci PUGET'nin etkili olduğu görülmektedir. 18.yy heykeli hareket, incelik ve zerafete verilen önemle özellik kazanır. Roma'da Yaşlı Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), Camillo Rusconi (1658-1728), Filippo della Valle (1696-1770); Floransa'da Innocenzo Spinazzi (yks. 1720-95); Napoli'de Giuseppe Sammartino (1720-93); Venedik'te Antonio Corradini (1668-1752) dönemin ünlü sanatçılarıdır.

17.yy İtalyan resminin merkezi Roma'dır. Cenova ve Napoli'nin özgün resim okulları yaratabilmelerine karşın Venedik ve Floransa bu dönemde daha az ilginçtir. Maniyerizm'in aşırılıklarına karşı oluşan tepkiler farklı iki hareketi doğurmuştur. Bunlardan birincisi İtalya'da uzun bir geçmişi olan idealizm anlayışını kökünden sarsan CARAVAGGIO'nun gerçekçiliği, öbürü ise CARRACCI'lerin eklektik, doğalcı ve Barok dekoratif anlayışıdır. Carracciler 1585'te Bologna'da kendi adlarıyla anılan bir akademi açmışlar ve RENI ile DOMENICHINO gibi sanatçılar üzerinde etkili olmuşlardır. Yalınlaştırılmış biçimlerin ve gerçekçi bir anlatımın egemen olduğu, dramatik ışık-gölge karşıtlıklarının kullanıldığı kompozisyonlarıyla Caravaggio resim sanatında gerçek bir devrim yaratmış ve kendi adıyla anılan bir üslubun oluşmasına yol açmıştır (→CARAVAGGIOCULUK). Öğrencisi Orazio Borgianni (yks. 1578-1616) bu üslubun İspanya'da yayılmasında önemli rol oynamıştır. Venedikli Carlo Saraceni (yks.1585-1620), tür resimleriyle Bartolomeo Manfredi (yks. 1580-1620/21), gerçekçi tavrıyla Orazio (1563-1638) ve kızı Artemisia (yks.1597-1651'den sonra) Gentileschi, Giovanni Serodine (yks.1594-1631) ile sanatçının yakın arkadaşı ve asistanı Leonello Spada (1576-1622) Caravaggioculuk anlayışının özellikli sanatçılarındandır. Caravaggio'nun Napoli'de yaşamış ve çalışmış olması genç ressamlar üzerinde çok etkili olmuştur. Bunlardan J. de RIBERA İspanyol sanatından çok Napoli okuluna bağlıdır. Napoli okulundan Giovanni Battista Caracciolo (Battistello) (yks.1570-1637), Massimo Stanzione (1585-1656), Andrea Vaccaro (1598-1670), Mattia Preti (1613-99) de Caravaggio etkileri yansıtır. Koyu ve romantik resimleriyle Salvator Rosa (1615-73) ve Fa Presto da denen ünlü dekoratör GIORDANO, dönemin son Napoli okulu sanatçılarıdır.

18.yy'da Roma her ülkeden sanatçıları çeken bir merkez durumundadır. Pompei ve Herculaneum kazılarıyla gündeme gelen Yeni-Klasikçilik akımı etkili olmaya başlamıştır. Napoli'den gelen Sebastiano Conca (1680-1764) 1706'dan 1750'ye kadar Roma'da yaşamış ve ünlü atölyesini kurmuştur. Harabe resimlerinin (→TOPOGRAFİK RESİM) ilk uygulayıcılarından Giovanni Paolo Pannini (yks. 1691-1765/68) özellikle kente gelen yabancılar tara-

ından satın alınan Roma VEDUTA'larıyla ün yapmış, yüzyıl başının Roma'sını betimleyen manzaraları kadar, *capriccio*'ları (*veduta ideata*; gerçeğe dayanmayan düşsel *veduta* örnekleri) ile de PIRANESI ve CANALETTO üzerinde etkili olmuştur. Yeni-Klasikçilik akımının öncülerinden olan ve yazılarıyla tüm Avrupa'da etkili olan Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-68) kuramlarını uygulayan MENGS, Roma'ya yerleşmiş ve burada açtığı atölyede öğrenciler yetiştirmiş bir Alman sanatçıdır. 18.yy'da çok canlı bir başka sanat merkezi de Napoli'dir. Sayısız Napoli kilisesini resimlemiş olan Francesco Solimena (1657-1747) onun Barok üslubunu sürdüren çok sayıda öğrenci yetiştirmiş, Giuseppe Bonito (1707-89) ve Gaspare Traversi (ö.1769) gibi sanatçılarla TÜR RESMİ Napoli'de önem kazanmıştır. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelen soyluların katkılarıyla ve görkemli törenlerle kutlanan Venedik Festivali'nin 18.yy'da bu kentin yeniden önemli bir sanat merkezi olmasında payı büyüktür. Aynı yıllarda Venedik görünümlerini konu alan *veduta*'lar yaygınlaşmış; Canaletto'nun yanı sıra, yeğeni ve öğrencisi Bernardo Bellotto (1720-80) ve GUARDI de manzaralarında kenti, festivalleri ve günlük yaşamı yansıtmışlardır. Dinsel konularla tür resimleri yapan Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754), Bolognalı sanatçı Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), ünlü fresk ustası Tiepolo, portre ressamı ve pastelle çalışan Rosalba Carriera (1675-1757) ile döneminin vakanüvis tür ressamı Pietro LONGHI Venedik'in başlıca sanatçıları arasında yer almaktadır.

***19.yy:*** 18.yy'ın sonları ve 19.yy'ın başlarında İtalya mimarlık ve öbür sanat dallarında tüm Avrupa'yı kaplayan Antik Çağ yanlısı görüşün etkisine girmiş, tarihsel üsluplar (→TARİHSELCİLİK) anıtsal yapılarda yaygın biçimde uygulanmıştır. Mimarlar arasında Alessandro Antonelli, ART NOUVEAU akımının temsilcisi Pietro Fenoglio ve D'ARONCO sergi pavyonları ve özel konutlar gerçekleştirmişler, 20.yy mimarlığına geçişi hazırlamışlardır. İtalya'da Yeni-Klasik heykelin en önemli temsilcisi CANOVA'dır. 1774'te Venedik'te açtığı atölyesi büyük ün kazanmıştır. Bu dönemde Roma'da Yeni-Klasik üslupta çalışan sanatçıların pek çoğu yapıtlarında yalın çizgilere ve zarif ancak biraz soğuk bir anlatıma önem vermişlerdir. 19.yy'da Paris'te ortaya çıkan ROMANTİZM akımı İtalyan sanatçılar üzerinde de etkili olmuş; TARİHSEL KONULAR, MANZARA ve tür resminin yanı sıra Oryantalist konular (→ORYANTALİZM) da İtalyan ressamlarının ilgisini çekmiştir. Francesco Hayez (1791-1882), İpolito Caffi, Alberto Passini, PREZIOSI, Domenico Morelli (1826-1901), Cesare Maccari (1840-1919), Cesare Biseo, Salomon Corrodi bunlardan yalnızca birkaçıdır. Geçerliliğini uzun süre koruyan AKADEMİZM'e karşı ilk tepkiler 1855-65 arasında Fransa'da etkin olan MACCHIAIOLI grubundan gelmiş; Fransız COROT ve COURBET'nin GERÇEKÇİLİK anlayışından esinlenmiş olan bu ressamlar, yapıtlarında lekeci ve renkçi bir anlayışı benimsemişler, doğayı ön plana alarak, manzara ve tür resimleri yapmışlardır. Giovanni Fattori (1825-1908), Silvestro Lega (1826-95), Telemaco Signorini (1835-1901) gibi sanatçılar bu akımın temsilcileridir. 19.yy sonunda, DEGAS'nın arkadaşları Giuseppe de Nittis (1846-84), Federico Zandomeneghi (1841-1917) ve Giovanni Boldini (1842-1931) gibi bazı sanatçıların Paris'in izlenimci (→İZLENİMCİLİK) çevreleriyle ilişkide olduğu gözlenmektedir. İtalya'da DİVİZYONİZM'in öncülerinden olan Giovanni Segantini (1858-99) 20.yy'a geçişi sağlayan sanatçıların önde gelenlerindendir. Segantini, Gaetano Previati (1852-1920), Giuseppe Pelliza da Volpedo, Vittorio Grubicy de Dragon ve Angelo Morbelli Divizyonizm'i, akademik geleneğe, taşralı yaklaşıma ve ampirik gerçeğin resimsel sınırlamalarına bir tepki olarak benimseyip, Simgeci anlatımın (→SİMGECİLİK) bir ifadesi olarak kullanmışlardır. *S.Germaner*

***20.yy:***

***Mimarlık:*** Yüzyıl başında İtalya'da *Stile Liberty*'nin (→ART NOUVEAU) iki öncü mimarı vardı: Sicilyalı Ernesto Basile (1857-1932) ve Udineli D'Aronco. *Stile Floreale* olarak da anılan akım, bir sanatsal hareket olmaktan çok bir "moda" olarak gelişmiştir. Adı ilk kez 1902 Torino Uluslararası Dekoratif Sanatlar sergisiyle duyulan D'Aronco, 1908'e kadar 11 yıl İstanbul'da Sultan II.Abdülhamid'in (hd.1876-1909) mimarı olarak çalışmış, pek çok önemli yapı gerçekleştirmiştir (→D'ARONCO). O.WAGNER, OLBRICH ve Basile ile dostluk kurmuş; Torino yarışmasını kazandıktan sonra "İtalyan Olbrich"i olarak anılmaya başlamıştır. Art Nouveau dönemi İtalya'sında etkinlik gösteren bir başka mimar da GELECEKÇİLİK akımından SANT'ELIA'dır. Ünlü İtalyan mimarlık tarihçisi ZEVI'nin de belirttiği gibi İtalya'da kültürel hareketin öncüleri her zaman mimarlar olmuştur. Avrupa'da I.Dünya Savaşı arifesinde, KÜBİZM'le eşzamanlı gelişen Gelecekçilik, İtalya'nın gerçek anlamdaki ilk AVANT-GARDE hareketidir. Sant' Elia'nın mimarlık anlayışında öncelikle etkili olan mimarlar, Viyana'da SEZESSION'un öncülerinden O.Wagner ile İtalyan Giuseppe Sommaruga'dır (1867-1917). Sant'Elia'nın tasarım ve yazıları üzerine temellendirilen "Manifesto dell'Architettura Futurista" (Gelecekçi Mimarlık Bildirgesi) 1914'te MARINETTI tarafından yayımlanmıştır. Bu yeni mimarlık anlayışı, gelenekle tüm bağlarını koparıp anıtsallığa, ağır ve durağan biçimlere karşı çıkmış, hafiflik, pratiklik ve hızı esas almıştır. Geleceğin evi dev bir makineye benzemeliydi. BETON, CAM ve DEMİR gibi çağdaş malzemelerin estetiği egemen kılınmalı, artık kullanılmayan merdivenler terk edilmeli, asansörler demir ve camdan yılanlar gibi bina cephelerine tırmanmalı, her tür bezeme öğesi ortadan kaldırılmalıydı. Gelecekçi mimarlar bildirilerinde Avusturya, Macaristan, Almanya ve Amerika'daki sözde yenilikçi mimarlığa; klasik, ağırbaşlı, yapmacıklı, süslemeci, anıtsal ve uçarı yapıların tümüne; anıtların ve eski sarayların korunmasına, yeniden yapılmasına ya da kopya edilmesine; durağan, ağır ve ezici olan kübik ve piramidal biçimlere karşı çıkmışlardır. Geleceğin mimarlığını da kısaca şöyle tanımlamışlardır: Gelecekçi mimarlık hesaplı, atak ve yalın bir mimarlıktır. Ahşap, taş ve tuğlanın yerine kullanılan betonarme, demir, cam, karton, dokuma elyafı gibi esneklik ve hafiflik sağlayan malzemelerin mimarlığıdır. Mimarlık, pratik ve işlevsel olanın kuru bir bileşimi değil, bir sanat, sentez ve dışavurum olmalıdır. Eğrisel çizgiler dikey ve yatay çizgilerden çok daha fazla dinamiktir; dolayısıyla dinamik bir mimarlık eğrisel çizgilerle yaratılabilir. Esin kaynağı da yeni mekanik dünyanın öğeleridir. Gelecekçi mimarlığın önemli bir özelliği de geçicilik olacaktır. Evler sahiplerinden daha kısa ömürlü olacak, her kuşak kendi kentini inşa etmek zorunda kalacak, mimari çevre sürekli yenilenecektir.

I.Dünya Savaşı'nın başlaması ve Sant'Elia ile Boccioni'nin 1916'daki ölümleri Gelecekçilik akımının sonu olmuş, Gelecekçi bir örnek uygulanamamıştır.

1931'de Marinetti tarafından "Manifesto dell'Arte Sacra Futurista" (Kutsal Gelecekçi Sanatın Bildirgesi) kaleme alınmış; akım, 1932 Faşist Devrim Sergisi'nde "İkinci Gelecekçilik" adı altında canlandırılmaya çalışılmış, ama başarılı olunamamıştır. 1919'dan sonra Marinetti, Boccioni ve Sant' Elia'nın Modernizmi'ni devam ettirenler İtalyanlar değil, Rus Yapımcıları (→YAPIMCILIK) olmuştur.

Hepsi Milano Politekniği Mimarlık Fakültesi'nden mezun olan ve Grup 7'yi kuran FIGINI, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera (1903-63), POLLINI, Carlo Enrico Rava ve TERRAGNI, 1926'da İtalyan Rasyonalizmi'ni (→RASYONALİZM) ilan etmişler, Aralık 1926'dan Mayıs 1927'ye kadar *Rassegna Italiana*'da yazdıkları bir dizi makalede grubun genel bakış açısını açıklamışlardır. Grup 7, İtalyan Klasikçilik'inin ulusalcı değerleriyle makine çağının strüktürel mantığı arasında yeni ve daha rasyonel bir senteze varmayı amaçlamıştır.

I.Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da klasik bir mimarlık dili yayılmaya başlamıştır. Öncelikle resimde, *Valori Plastici* (Plastik Değerler) dergisi kapsamında De CHIRICO öncülüğünde METAFİZİK RESİM gelişmiş, ardından mimar Giovanni Muzio, hem 1900'lerin klasikçi hareketini hem de savaş öncesi gelecekçi polemiğin gelişmesini temsil ederek İtalyan Rasyonalizmi'nin başlangıcı olan kompleks noktayı oluşturmuştur. Bu dönemde Muzio'nun Milano'da gerçekleştirdiği apartman bloku *Ca'Brutta* (1919-23), Gelecekçiler'in dinamik endüstriyel biçimleriyle klasik dil arasında bir orta yol bulma çabasıdır. Rasyonalistler'in ilk yapıtları, özellikle Terragni'nin tasarımları endüstriyel temalar üzerine temellendirilmiştir. LE CORBUSIER'nin 1923'te yayımlanan *Vers une architecture* (Mimarlığa Doğru) adlı kitabının, İtalyan Rasyonalistleri üzerinde belirgin bir etkisi vardır. Grup ayrıca Alman Werkbundu (→WERKBUND) ile Rus Yapımcılığı'na da ilgi duymuştur. Terragni'nin Como'daki *Novocomum Apartmanları* (1927-28), beş katlı simetrik bir kompozisyondur. "Transatlantik" adıyla bilinen bu yapının köşeleri, cam birer silindiri açığa çıkaracak biçimde kesilmiştir. Bu çözüm doğal olarak PÜRİZM'den çok Rus Yapımcılığı'nın izlerini taşır. Rasyonalist mimarlığın ilk sergisi 1928'de Roma'da düzenlenmiştir. Grup 7'nin buradaki projelerinde temel özellikler, konstrüksiyonlardaki basitlik, saf ritimlerin soyut yetkinliği, klasik bir düzen, mantık ve aydınlıktır. 1931'de yine Roma'da açılan ikinci sergiyi aynı yıl üçüncüsü izlemiş ve İtalyan Rasyonalist hareketi bu sıralarda kurulan *Movimento italiano per l'architettura razionale* (MIAR / Akılcı Mimarlık İçin İtalya Hareketi) ile resmiyet kazanmıştır. Sanat eleştirmeni Pietro Maria Bardi, çok sayıda taraftarca desteklenen sergiyi ele aldığı "Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)" (Mussolini İçin Mimarlık Üzerine) başlıklı yazısında, Rasyonalist mimarlığı faşist ilkelerin tek güçlü ifadesi olarak nitelendirmiştir. MIAR da aynı dönemde, tek amaçlarının Mussolini'ye hizmet etmek olduğunu açıklamıştı. Mussolini'nin sergiyi açmasından üç hafta sonra Ulusal Mimarlık Sendikası, Rasyonalist mimarlığın faşizmin retorik gerekliliklerile uyuşamayacağını açıklayan bir bildiri yayımlamış, buna karşın PIACENTİNİ, metafizik gelenekselcilikle Rasyonalist *avant-garde* arasında bir orta yol bulma ve partinin son derece eklektik resmî dilini önerme görevini üstlenmiştir. Brescia'da gerçekleştirdiği *Yeni Kent Meydanı* (*Nuovo foro Cittadino*, 1929-32), anıtsal etkisiyle bu arayışın tam bir ifadesidir. Dönemin en önemli uygulamalarından biri de yeni *Roma Üniversitesi* binalarıdır. Piacentini'nin yanı sıra PONTI, Giuseppe Pagano Pogatsching (1896-1945), Giuseppe Capponi ve Giovanni Michelucci (1891-1990) gibi mimarların yer aldığı bu projeye Grup 7'den hiçbir mimarın katılmaması dikkat çekicidir. 1932-35 arasında gerçekleştirilen yapılar grubu soğuk ve ağır bir mekân, dengeli, bitmiş ve anıtsal bir atmosfer sunar.

1930'da Giuseppe Pagano ile sanat eleştirmeni ve tasarımcı PERSICO, yönetmeye başladıkları *Casabella* dergisinde NOVECENTO İTALİANO'nun kararsız üyelerini Piacentini'nin üslubunu terk edip Terragni'nin Rasyonalizmi'ne yönelmeye çağırmışlardı. 1934'te Persico sanatçıların önüne çözmeleri gereken bir ikilem koymuştur: Dönemin faşist ideolojisine bağlılık ya da "anti-modern" gerekliliklere karşı mücadele. Bu sıralarda Terragni, İtalyan Rasyonalist hareketinin başyapıtı sayılan *Casa del Fascio*'yu (b.*Casa del Popolo*; 1932, Como) gerçekleştirmiştir. Tam bir yarım küp olarak tasarlanmış yapının cepheleri de geometrik modülerliğe sahiptir. Entelektüel Rasyonalizm'in anlatımı olan yapı, hiçbir özel yönlendirme olmadan yukarı-aşağı-sağa-sola devam eden sınırsız bir strüktür imgesi sunmakta, aynı zamanda tarihsel çevrenin tam kalbinde yer alan mermer ve camdan beyaz, geometrik kütlesiyle çevreye aykırılığı, çağdaş malzeme ve mekân anlayışını temsil etmektedir. Aralarında Terragni'nin de yer aldığı sekiz mimar tarafından 1933 Milano Trienali için tasarlanan *Bir Sanatçı İçin Ev*, büyük yankı uyandırmıştır. İtalyan Rasyonalizmi artık bir yandan sıradan Modernizm'le, bir yandan da tepkisel tarihselcilikle hesaplaşmaktaydı. Persico'nun 1936'daki erken ölümü üzerine Rasyonalistler'in siyasal ve kültürel sorunları artmış, resmî çevrelere her zaman yakın olan Pagano, Piacentini ile birlikte 1942 Roma Dünya Sergisi (EUR / *Esposizione Universale Romana*) planlamasında çalışmıştır. Burada yer alan müzeler, anıtlar, saraylar vb, Mussolini tarafından Roma imparatorluk başkentinin kalbini oluşturması öngörülen yapılardı. Bu ideolojik amaç yapıları Yeni-Klasik biçimlerin bir bileşkesi haline getirmiştir. Kompozisyonun temelinde yer alan *İtalyan Uygarlığı Sarayı* (*Palazzo della civilta Italiana*; 1937-40, Ernesto La Padula, Giovanni Guerrini ve Mario Romano) boş, kübik, bol kemerli biçimiyle, ilk bakışta De Chirico'yu anımsatmaktaydı. Geniş bulvarlar içeren bu proje "Haussmann, Roma'sı" diye de adlandırılmıştı. EUR 1942, yeni başkentin temelleriydi. Ütopyacı, sosyal gerçekten tamamen kopuk, klasik ve anıtsal bir tarz benimsemişti.

İtalya'yı uluslararası sahneye çıkaranlar iki dünya savaşı arasında yetişen Giuseppe Samona (1898-1983), Mario Ridolfi (1904-84), Ludovico Quaroni (d.1911), ALBİNİ ve Ignazio Gardella (1905-?) gibi mimarlarla BBPR üyeleri (→BBPR) olmuştur. Bu mimarların yapıtları dışında İtalya, özellikle eleştiri ve mimarlık tarihi yazımı alanında kayda değer bir gelişme göstermiş, Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Zevi, BENEVOLO, PORTOGHESİ ve TAFURİ uluslararası ün kazanmışlardır. 1950 ve 60'larda ise Yeni-Gerçekçilik ve *Neo-Liberty* gibi iki eğilim ortaya çıkmıştır. YENİ-GERÇEKÇİLİK Zevi'nin 1945'te tanıttığı ORGANİK MİMARLIK hareketiyle (APAO / *Associazione per l'Architettura Organica*) ilişkilidir. Organik Mimarlık, Rasyonalist mimarlığın ideolojik soyutluğunu, teknolojiye yönelmesini ve dilsel pürizmini eleştirerek, psikolojik, mekânsal, çevresel ve doğal yaklaşımı öne çıkarmıştı. 1950'lerde Ridolfi ve Quaroni'nin başında olduğu bir grup mimar tarafından gerçekleştirilen *Tiburtino Yerleşmesi* (Ro-

ma) ile gene aynı yıllarda Ridolfi, AYMONINO ve Quaroni'nin birlikte yaptığı *INA-Evi* (Roma) farklı bir kent mekânı oluşturmaya başlamışlardır ve pek çok eleştirmene göre savaş sonrasının ilk başyapıtlarıdır. Organik biçimlere sahip spontane denilebilecek bir mimarlığın ürünleri olan bu örnekler, doğanın bir tür taklididir. Yeni-Gerçekçilik aynı yıllarda edebiyatta, resimde (Guttuso) ve sinemada da (Rosselini, Visconti, De Sica) anlatım bulmuştur.

Eğer Yeni-Gerçekçilik'in, Post-Rasyonalizm'in yeniden ele alınışının değişik bölgesel hareketleriyle oluştuğu varsayılırsa, *Neo-Liberty* de çağdaş mimarlık araştırmalarına her zaman belirli bir yönelimi, tarihselciliği katarak olgunlaşmıştır denebilir. İtalya'da *Neo-Liberty* akımının en önemli ve tipik uygulamalarını Torinolu iki mimar Roberto Gabetti (d.1925) ve Aimaro Isola (d.1928) gerçekleştirmiş, Milanolu bazı genç mimarlar da bu doğrultuda çalışmışlardır. Ancak *Neo-Liberty* İtalya'da hiçbir zaman Art Nouveau gücünde bir hareket olamamış, yalnızca DUDOK, Amsterdam Okulu ya da DE STIJL gibi Rasyonalizm'in öncü ürünlerini anımsatmakla kalmıştır. Bu akıma yakın ürünler veren önemli mimarlardan biri Venedikli SCARPA'dır. Venedik Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü, Giuseppe Samona tarafından yönetildiği 1945-71 döneminde önemli mimarlar yetiştirmiş ve ülkenin mimarlık eğitiminin merkezi durumuna gelmiştir. Bu okulda ders veren Scarpa, *Neo-Liberty*'nin başlatıcısı olarak kabul edilir. Scarpa, "yeninin geleneği"nin temsilcisi olmuş; yapıtlarında olağanüstü zanaatçılığını, dil ustalığını, kompozisyon serbestliğini, ayrıntılardaki özenini, dekorasyon yeteneğini ve renk zevkini sergilemiştir. WRIGHT'in mimari dilinden MACKINTOSH, HOFFMANN, Olbrich ve De Stijl'in geometrik özgürlüğüne varan bir yelpaze içinde değerlendirilebilecek Scarpa'nın en önemli yapıları, Possagno'daki *Gipsoteca Canoviana*'nın genişletilmesi (1956-57), Venedik'teki *Olivetti Dükkânı* (1957-58), Verona'daki *Castelvecchio Müzesi* yenilemesi (1964-68), San Vito d'Altivole'deki *Brion Mezarlığı* (1970-72) ve Verona'daki *Ottolenghi Evi*'dir (1979). 1962'de Floransa'da Michelucci'nin gerçekleştirdiği *Güneş Kilisesi* (*Chiesa dell'Autostrada del Sole*), formu kıran dinamik yapısı, statik görünümü reddeden yeni mekân anlayışı ve alışılmamış karmaşıklıktaki kompozisyonuyla spontane, organik, Dışavurumcu, fantastik bir boyut sunmaktadır.

Savaş sonrası İtalyan mimarlığının yeniden doğuşuna işaret eden en güçlü örneklerden biri de Leonardo Savioli (1917-81) ve Leonardo Ricci'nin (d.1918) Pescia'da gerçekleştirdikleri *Çiçek Pazarı*'dır (1948-51). Kapalı MEYDAN temasından yola çıkan proje, 73x24m'lik bir alanı örten büyük bir tonozdan oluşmaktadır. Örtünün iki yanında simetrik birer sıra halinde parabolik kemerlerle sağlanan yırtılmalar iç mekânı aydınlatmakta ve bu hafif tonoza rüzgârla şişirilmiş bir tente görünümü vermektedir. Pescia'da yine Savioli'nin projesi olan ikinci bir *Çiçek Pazarı* da (1970-81) mimari ve statik sisteminde mantıklı, dengeli ve açık bir ifadeye sahiptir. Birincinin betonarme strüktürünün yerini burada metal almıştır. Bir kenarı 100m uzunluğunda olan kare mekânın üzerindeki şeffaf örtü, çift sıra çelik ayaklara asma köprü sistemiyle taşıtılmıştır. Endüstri döneminin ilk metal köprülerine ve sera mimarlığına göndermeler yapan bu Brütalist (→BRÜTALİZM) yapı, PIANO ve ROGERS'in 1970'lerde Paris'te gerçekleştirdiği *Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi*'nin öncüsü olması açısından önemlidir.

1960'ların ikinci yarısında bazı gruplar, sonradan "Floransalı Radikal Mimarlık" diye adlandırılan bir hareket oluşturmaya başlamışlardır. Bu yaratıcı akım özellikle Savioli'nin asistanlarından Adolfo Natalini (→SUPERSTUDIO), Paolo Galli (Grup 9999) ve Alberto Breschi (Grup Ziggurat) çevresinde gelişmiştir. Bu mimarların oluşturduğu grupların ortak çıkış noktası, yeni teknolojiyle belirlenen yeni bir mekân düşüncesiydi. Projelerini *Ipotesi di Spazio* (Mekân Varsayımları) adlı bir kitapta yayımlayan bu mimarlardan Natalini'nin tanımladığı katılımcı mekân, bitmemiş, tam olarak belirginleşmemiş bir mimari mekân ve bir dizi görsel etkidir. Gelenekselden farklı, duyulara seslenen, yeni öğelerle ve hatta bir dizi elektronik üründe izleyiciyi uyaran bir mekân anlayışı yaratmaya çalışan Floransalı Radikal Mimarlık hareketinin öncüleri resim ve öteki görsel sanatlarla, POP SANAT, OP SANAT ve başka çağdaş *avant-garde* akımlarla ilişki içindeydiler. Umberto Eco'nun bu sırada yayımlanan *Opera aperta* (1962; Açık Yapıt) adlı kitabı büyük etki uyandırmıştı. Ayrıca bu yazarın 1969'da Floransa Üniversitesi'nde ders vermesi de Floransa kaynaklı hareket açısından anlamlıdır. 1964 Venedik Bienali'nde uluslararası platformda seslerini duyurma şansı bulan sanatçılar, Amerikalı ressamları etkilemişlerdi. Amerikan Pop sanatçıları tüketim toplumu nesnelerini sanatlarına kattılar, ama karşıt bir tutum benimsemediler. Mimarların öncülük ettiği İtalyan *avant-garde*'ı ise, tüketim toplumuna çok belirgin bir karşıtlık, eleştiri ve saldırganlıkla belirlenir. İmgeleri alaycı ve yergici bir tarzda kullandılar. Aynı zamanda dönemin genel, radikal politik tavrıyla da paralellik içermekteydiler. 60'ların sonu ve 70'lerin ilk yarısında bu genç ve enerjik hareket *Casabella* sayfalarında yer almış; derginin yönetimindeki Alessandro Mendini ve Giovanni Klaus Koenig doğal olarak hareketin liderleri durumuna gelmişlerdir. Dünyayı kuşatan "Sürekli Anıt" (1969) dönemin en tipik ve kavramsal projesidir. New York Modern Sanat Müzesi'nde Emilio Ambasz tarafından düzenlenen 1972 sergisinde (*Italy: The New Domestic Landscape*) bu İtalyan gruplardan pek çoğu temsil edilmiştir. Floransalı Radikal Mimarlık hareketinin, özellikle de Natalini'nin sonraki yıllarda Tendenza grubu ve ROSSI üzerinde önemli etkileri olmuştur.

1966-67'de İtalyan yayın dünyasında art arda yayımlanan iki kitap mimarlığa yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bunlardan birincisi Rossi'nin *L'architettura della Città*'sı (1966; Kent Mimarlığı), öbürü ise Giorgio Grassi'nin (d.1935) *La costruzione logica dell'Architettura*'sıdır (Mimarlığın Mantıklı Konstrüksiyonu). Modernizm ötesi mimari yaklaşımlarda ABD'li ve Japon mimarların uygulamalarında izlenebilen ve kuramlarını JENCKS, Vincent Scully (1920-74) ve VENTURI'nin ortaya koyduğu seçmeci, eğlendirici, tüketici ve popülist yaklaşımın karşısına Avrupalı mimarlar farklı bir söylemle çıkmışlardır. Bu köktenci söylem, tarihi, değişmez temel tipolojiler ve rasyonel yapı geleneği olarak kavramaktadır. En güçlü kuramcıları ise Rossi ve Grassi'nin yanı sıra UNGERS ve Demetri Porphyrios'tur. Zevi'nin "klasikçiliği kopya etmeye çalışan yeni-akademik tavır" diyerek eleştirdiği bu mimarları Tafuri ve Georges Teyssot, "klasik melankolikler" olarak tanımlamaktadırlar. Rossi'nin kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi en çok etkilendiği sanatçıların başında De Chirico gelmektedir. Rossi için gerçek sorun, mimari göstergenin kaynaklarını yeniden oluşturmak; mimari mirasın, yeni şeylerin üzerinde oluşabileceği bir hareket noktası olduğu-

nu göstermektir. Gelip geçici tüketim dünyasının karşısına metafizik varoluşun kaynakları üzerine düşünmeyi alternatif olarak sunmaktadır.

Rossi, Grassi ve Aymonino, İtalya'da Yeni-Rasyonalist Eğilim'in (*La Tendenza*) kurucularıdır. Mimarlığın her şeyden önce bir düşüncenin ifadesi olduğu ilkesinden yola çıkmışlar, kalıcılığın ve anıtsallığın "bellek" anlamına geldiğini ve kente bir yapı kazandırdığını ileri sürmüşlerdir. Rossi'nin öncülleri arasında Mussolini dönemi mimarlarından Muzio ve Piacentini'nin yanı sıra Stalinci Yeni-Klasik mimarlık da sayılabilir. Anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzemeyi yeğleyen ve klasik biçimleri soyutlayarak büyük boyutlarda kullanan bu yapılar devletin gücünü kitlelere yansıtmayı amaçlayan diktatör yönetimlerce kolaylıkla benimsenmiştir. Rossi'ye göre kentte sürekliliğini koruyan kentsel gerçekler vardır; zamanın geçişine dayalı, kenti biçimlendiren, kuran ya da oluşturan bu kentsel gerçekler, anıtlardır. Dolayısıyla anıtın anlaşılabilen bir atmosfer oluşturan değerinin ve mimari bir güzellik olmanın ötesinde kentin geçmişini anımsatan, belleğini kullanan, kent yaşamına anlam katan bir yanı vardır. Anısı bellekte saklanan her durumun, her olayın karşılığı olan bir mimari yanıt, her olayı sabitleştiren bir işaret vardır. Rossi'nin önemli yapıtları arasında Aymonino ile birlikte farklı bölümlerini yaptıkları Milano'daki *Gallaratese Konutları* (1967-73), Venedik Bienali için tasarladığı yüzen tiyatro *Teatro del Mondo* (1979-80), *Modena Mezarlığı* (1971-83) ve Cenova'da Gardella ile birlikte gerçekleştirdiği *Carlo Felice Tiyatrosu* (1982) sayılabilir. POST-MODERNİZM'in İtalya'da gerçekleştirilen uluslararası düzeydeki en önemli olayı, Portoghesi'nin 1980 Venedik Bienali'nin mimarlık bölümünde düzenlediği ve aralarında HOLLEIN, KRIER, Venturi gibi yabancıların da bulunduğu pek çok ünlü mimarın cephe tasarımlarıyla oluşturulan *Strada Novissima*'dır (Yepyeni Sokak). *La presenza del passato* (Geçmişin Varlığı) başlığını taşıyan serginin tanıtım yazısında *La fine del proibizionismo* (Yasakçılığın Sonu) deyişiyle Modernist ustalara eleştirel atıfta bulunulup, Post-Modernizm karmaşık bir kültürel olgu olarak kabul edilmiştir.

İtalya'da çağdaş mimarlığın en önemli etkinliklerinden biri, günümüzde de dünyadaki öncülüğünü sürdüren dergiler olmuştur. Kent planlamadan mimarlığa, restorasyondan dekorasyona çok geniş bir yelpazede yayın yapan bu dergilerin bellibaşlıları *Casabella, Domus, Metron, L'architettura, Spazio, Zodiac, Lotus International, Controspazio* ve *Rassegna*'dır. 1920'li yıllarda yayına başlayan *Casabella*, 1932'den itibaren Pagano ve Persico yönetiminde devam etmiş; II.Dünyа Savaşı sonrasında 1946'da Ernesto Nathan Rogers (→BBPR) tarafından *Casabella-Continuità* adıyla sürdürülmüş ve 1970'te Mendini yönetiminde yeniden *Casabella* adını almıştır. 1928'de yayımlanmaya başlayan *Domus*'un yönetmenliğini ise uzun yıllar Ponti yapmış; 1934-35'te Persico'nun dergiye önemli katkısı olmuştur. İtalya'da savaş sonrasında yayına başlayan ilk dergi *Metron* olmuştur. 1945'te Ridolfi yönetiminde yayımlanmaya başlayan dergi, 1948'den itibaren Zevi tarafından yönetilmiştir. Zevi, *Metron*'dan sonra 1955'te *L'architettura-cronache e storia*'yı kurmuş; bu dergi eleştirel yazılarıyla özellikle sanat ve mimarlık tarihçileri üzerinde etkili olmuştur. *Spazio*, Luigi Moretti tarafından 1950-53'te çıkarılmıştır. 1957'de Adriano Olivetti tarafından kurulan *Zodiac*'ın iki belirgin dönemi vardır: 1957-73 arası ve 1989'dan günümüze. Genelde yılda birkaç sayı çıkan bu derginin ilk dönemine, aralarında Zevi, Portoghesi, Tafuri, Henry-Russell Hitchcock ve GIEDION'un da bulunduğu çok sayıda yönetmen imza atmış; 1967'den başlayarak dergi, mimarların uygulamalarını kendilerinin tanıttığı monografik nitelikli bir yayına dönüşmüştür. *Zodiac*'ın ikinci döneminin en önemli yönetmenleri Bruno Alfieri, Renato Minetto ve Guido Canella'dır (d.1931). Monografik nitelikte bir başka yayın da 1963'ten bugüne dek süren *Lotus International*'dır. Önemli yönetmenleri sırasıyla, *Zodiac*'tan ayrılan Alfieri, Hitchcock, Giedion, GREGOTTI ve SCHULZ'dur. 1969'da Portoghesi tarafından kurulan *Controspazio*, Rossi'nin düşünce ve yapıtlarını temel almış; 1979'da Gregotti'nin kurduğu *Rassegna* ise monografik yayınlar arasına katılmıştır.

0387, 0392, 0643, 1274, 1333, 2254, 2726, 2743, 3286, 3671.

*S.Gezgin*

***Resim ve Heykel:*** Yüzyılın başlarında (1909) oluşan ilerici Gelecekçilik akımı Divizyonistler'in özellikle renk kullanımından ve müzik, çizgi, renk arasında kurdukları sinestetik (*synesthesia*: farklı duyular arasında ilişki yaratan) ilişkilerden etkilenmiştir. Gelecekçilik akımı içinde yer almayan, ama ilerici sanata bağlı olan MODIGLIANI, MORANDI, ROSSO, MARINI, MANZÙ ve Arturo Martini (1889-1947) gibi ressam ve heykelciler yapıtlarıyla 20.yy başı İtalyan sanatını etkilemişlerdir. Bu dönemin bir başka ilerici akımı da I.Dünya Savaşı sırasında gelişen Metafizik Resim'dir. De Chirico öncülüğünde gelişen ancak yaygınlaşmayan bu akımın sonradan Gerçeküstücüler (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) üzerinde derin etkiler bıraktığı anlaşılmıştır. 1920'lerin başında gelişmeye başlayan Faşizm bu yıllarda İtalyan sanatını pek etkilemiş görünmemekle birlikte ilerici sanat ifade bulmakta zorlanmış; Marinetti ve CARRÀ'nın yanı sıra Giuseppe Prezzolini, Achille Funi (1890-?), Mario Sironi (1885-1961), Primo Conti ve Ottone Rosai (1895-1957) gibi birçok sanatçı Mussolini'ye yakınlık duymuştur. 1925'te Faşist Ulusal Kültür Enstitüsü'nün, 1926'da da İtalyan Kraliyet Akademisi'nin kurulmasından ve 1930'da Venedik Bienali'nde yönetimin ele geçirilmesinden sonra Mussolini bilinçli bir biçimde kültür ve sanat çevrelerini rejimi desteklemeye çağırmaya başlamıştı. 1920'lerin başında bir yandan Marinetti Gelecekçilik akımını yeniden canlandırmaya çalışırken, 1922'de Mussolini'nin yakın arkadaşı yazar-eleştirmen Margherita Sarfatti'nin (1880-1961) önayak olmasıyla, Faşizm'in milliyetçi söyleminin ilk belirtilerini taşıyan "Yedi 20.yy Ressamı" adlı bir sergi düzenlenmişti. Sironi, Funi, Pietro Marussig (1879-1937), Leonardo Dudreville (1885-?), Anselmo Bucci (1887-1955), Ubaldo Oppi ve Gian Emilio Malerba'nın yapıtlarının yer aldığı bu sergi, 1926'da resmen kurulan Novecento Italiano'nun çekirdeğini oluşturmuştur. Novecento genelde geleneksel İtalyan resmine bir dönüşü amaçlayarak rejime ters düşmemekle birlikte 1930'larda rejimin, Faşist Meslek Adamları ve Sanatçılar Sendikası gibi sendikalara destek vermesi ve bir kültürel bürokrasi oluşturması Novecento ve benzeri sendika dışı grupların kısa sürede dağılmasına yol açmıştır. Novecento'nun dağıldığı dönemde İtalya'da dört ayrı sanat anlayışını benimseyen gruplar vardı: 1) Faşizm'le ilgili konuları ilerici bir tavırla betimleyen ikinci kuşak Gelecekçiler, 2) Uyguladıkları soyut geometrik biçimlerin Faşizm'in düzen ve disiplin kavramlarıyla özdeşleştiğini savunan Milanolu soyut sanatçılar, 3) Akademik Gerçekçiler, 4) Doğalcılar. Faşist sanat, ortak estetik bir tavırdan çok ortak bir siyasal ve ideolojik tavra daha

fazla önem verdiği için tam anlamıyla bir Faşist üslup söz konusu olmamıştı. Bu yıllarda bilinçli olarak apolitik davranan ve Avrupa sanatıyla ilişkilerini sürdüren bazı sanatçılar da vardı. Bunlardan MAFAI ve Scipione'nin (1904-33) öncülüğünde oluşturulan ROMA OKULU (2), PARİS OKULU'nun DİŞAVURUMCULUK anlayışını benimsemiş, yazar ve yayımcı Edoardo Persico'nun desteklediği GRUP ALTILI (Torinolu Altılı) ise kökeninde ARD-İZLENİMCİLİK akımının 20.yy çeşitlemelerinin yattığı Avrupa modernizminden hareketle sanatta modernizm kavramını irdelemiştir. Faşizm'in merkeziyetçi ve milliyetçi politikasına karşın 1930'lar boyunca İtalya'da bu tür yerel kümelenmelere sık rastlanır. Bu gruplar "izm"lerden kaçınarak yerel adlar almışlardır. Çoğu figüratif anlatımı benimseyen bu gruplardan en etkin olanı 1938'de Milano'da kurulan La CORRENTE'ydi. La Corrente, belli bir ortak program geliştirmemekle birlikte yerelliğin sınırlarını aşarak kültür çeşitliliğinden yana olmuş ve anti-faşist sanatçılara var olma ortamı hazırlamıştır.

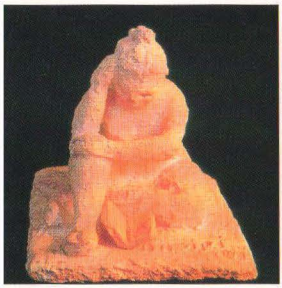
İtalya'da 1910'larda ilk örneklerine rastlanan SOYUT SANAT, Simgecilik ve Divizyonizm akımlarının renk ve optik öğelerinden esinlenmişti. 1920'lerdeki ikinci kuşak soyut sanatçılarsa BALLA ve PRAMPOLINI'nin YAPIMCILIK, YENİPLASTİSİZM ve BAUHAUS'la olan ilişkilerinin etkilerini yansıtıyordu. İtalya'da gerçek soyut sanat bu öncü örneklerden farklı olarak 1930'ların sonunda oluşmaya başlamıştır. Bu yeni yaklaşımın kökeninde Paris'te kurulan DAİRE VE KARE ile SOYUTLAMA-YARATMA gruplarının etkileri görülür. Birçok İtalyan sanatçı, Faşizm'in kültür politikasına ters düşmekle birlikte, belli bir özgürlük içinde bu gruplara katılma ve soyut sanatın odak noktası haline gelen Galleria del Milione'de (Milano) çağdaş Avrupalı sanatçıların yapıtlarını izleme olanağı bulmuştu. Galleria del Milione gerek yabancı, gerek Oreste Bogliardi, Gino Ghiringhelli, Mauro Reggiani (1897-?), Osvaldo Licini (1894-1958), Luigi Veronesi (1908-?), Lucio FONTANA, Atanasio Soldati (1896-1953), Fausto Melotti (1901-86) gibi İtalyan soyut sanatçıların sergilerini açarak soyut sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca Milano yakınlarındaki Como'da çalışan Mario Radice (1900-?), Manlio Rho, Carla Badiali, Aldo Galli, Carla Pirini ve Cordelia Cattaneo bu galerinin etkinliklerine katılmışlardır.

II.Dünya Savaşı'nın ardından İtalya'da Gerçekçilik tartışması gündeme gelmiş, birçok sanatçı resmin devrimci işlevini soruşturmaya başlamıştı. Bu bağlamda 1946'da oluşturulan YENİ SANAT CEPHESİ, 1948 Venedik Bienali'nden sonra üyeler arasında Yeni-Gerçekçilik'le ANLATIMCI-SOYUTLAMA üzerine anlaşmazlık çıkınca dağılmış, Anlatımcı-Soyutlama yanlısı bir grup sanatçı, eleştirmen Lionello Venturi öncülüğünde 1952'de SEKİZ İTALYAN RESSAMI adı altında biraraya gelerek SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın İtalya'da tohumlarını atmışlardır. İtalya'da Serbest Biçimli Sanat'ın ilk temsilcileri MEKÂNSALLIK akımının kurucusu Fontana ile BURRI ve VEDOVA'dır. 1948'de oluşturulan SOMUT SANAT akımı, gelişmekte olan Serbest Biçimli Sanat'a karşı GEOMETRİK-SOYUTLAMA, Yapımcılık ve KİNETİK SANAT'ı savunmuş, kısa sürede genç kuşak *avant-garde* sanatçıları kendine çekebilmiştir. 1950'lerden başlayarak İtalya'da ortak araştırma ve çalışma yapan grupların sayısı artmıştır. 1959'da Milano'da kurulan GRUP T, Kinetik Sanat; 1960'ta Padova'da kurulan GRUP N de Op Sanat ve ÇEVRESEL SANAT üzerinde yoğunlaşmış, 1961'de oluşturulan CONTINUITA grubuysa temelde soyut anlatımı benimsemiştir. 1960'larda İtalya'da etkinlik gösteren sanatçılardan CAPOGROSSI, Anlatımcı-Soyutlama ile somut sanat arasındaki yapıtları; Mimmo Rotella (d.1918) Yeni-Gerçekçilik; Rodolfo Aricò (d.1930) Geometrik-Soyutlama; ADAMI ve Enrico Baj (d.1933) Pop Sanat; Giuseppe Romagnoni (1930-64) FANTASTİK GERÇEKÇİLİK doğrultusundaki yapıtları; Enrico Castellani (d.1930), Kinetik Sanat etkisi bırakan "kabartma resimleri"; Mario Schifano (d.1934), fotograf ve tarihsel belgelerden yararlandığı yapıtları; Franco Angeli (d.1935), siyasal ve toplumsal simgeleri; Maria Ceroli (d.1938), "nesne heykelleri"; Sergio Vacchi (d.1925) de Gerçeküstü imgelere yer verdiği Serbest Biçimli Sanat örnekleriyle öne çıkmıştır.

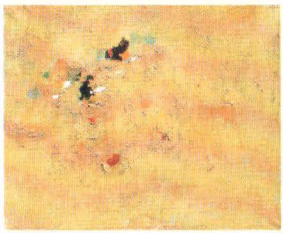
İtalya'da 1970'lerin en önemli eğilimi, kökeninde Fontana, Burri, Vedova ve Piero Manzoni'nin (1933-63) deneysel yapıtlarının bulunduğu YOKSUL SANAT'tır. KOUNELLIS, PAOLINI, Luciano Fabro (d.1936), Pier Paolo Calzolari (d.1943), Alighiero Boetti (d.1940), Gino De Dominicis (d.1947), MERZ, PISTOLETTO, Pino Pascali (1935-68), Giovanni Anselmo (d.1934) ve Giuseppe Penone (d.1947) gibi sanatçılar gerçekleştirdikleri yapıtlarında antik heykellerin alçı kalıplarını ya da Rönesans resminden imgeler kullanarak İtalyan sanatının geçmişiyle bağ kurmuşlardır. Yapıtlarında antik öğelere yer veren De Chirico ve kardeşi Alberto Savinio (1891-1952) gibi Metafizik ressamlarla benzerlikler taşıyan bu sanatçıların, sanatın geleneksel ilgi alanları ve malzeme olanaklarını irdelemelerinde dönemin *Zeitgeist* (zamanın ruhu) anlayışının etkisi vardır. Bu bağlamda da FLUXUS'la benzerlikler taşırlar. İtalya'da 1980'lerden başlayarak figüratif resim yeniden gündeme gelmiş, Sandro Chia (d.1946), Francesco Clemente (d.1952), Enzo Cucchi (d.1949) ve Mimmo Paladino'nun (d.1948) yanı sıra Nicola De Maria, Luigi Ontani ve Ernesto Tatafiori gibi sanatçılar eklektik konuları, romantik bir nostalji, şiirsellik ve belli bir mizah anlayışını işlemişlerdir. Eleştirmenler bu yeni eğilimi *transavanguardia* olarak adlandırır. *Z.Rona*

***El Sanatları:***

İtalya'da ilk METAL İŞÇİLİĞİ örnekleri Assisi yakınında Nocera Umbra ve Ascoli Piceno yakınında Castel Trosino'da MÖ 7. ve 8.yy'lardan kalma mezarlardan çıkan silahlardır. Bu buluntularda Tunç Çağı'nın (→PREHİSTORYA) sarmal örgeleri, ele geçen broşlarda da TELKÂRİ (filigran) işçiliğiyle Demir Çağı'nı hatırlatan örgeler görülmektedir. Ortaçağın başlarında Ostrogotlar döneminde üretilen zırh ve silahlar üzerinde de, zengin bezemeli metal işçiliğine rastlanmaktadır. Metal işçiliği ortaçağ boyunca altar panolarından (→ALTAR PANOSU) kiliselerin kapı kanatlarına kadar çeşitli dinsel mimari ve eşyada uygulanmıştır. *Città di Castillo*'nun gümüş altar panosu (1144), *Troia Katedrali*'nin üç tunç kapısı (1119), *Piza* (1180) ve *Monreale* (1186) *Katedralleri*'nin kapıları dönemin önemli örnekleridir. Dönemin kuyumculuk örnekleri arasında, Venedikli kuyumcuların gerçekleştirdiği *San Marco Bazilikası*'nın *Altın Altar*'ı (*Pala d'Oro*) önemlidir. Orvieto ve Floransa özellikle 14.yy'da önde gelen kuyumculuk merkezleridir. Ghiberti gibi pek çok heykelci ve ressam sanata kuyumculukla başlamıştır. *Floransa Vaftizhanesi*'nin gümüş altarı 1451-59 arasında mimar-heykelci Michelozzo, kuyumcu-heykelci-ressam Verrocchio ve aynı nitelikleri taşıyan Pollaiuolo tarafından ortak bir çalışmanın sonucunda bitirilmiştir. Ressam Pisanello tunç ma-



İYEM, Nasip, pişmiş toprak, 1996.



İYEM, Nuri, *Kompozisyon*, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 97x119 cm.

dalyon sanatını yeniden canlandırmış, öğrencilerinden Matteo de'Pasti (ö.1467'den sonra) ve Savelli Sperandino (15.yy) bu sanatın başlıca ustaları olmuşlardır. 16.yy'da Cellini gibi gümüş ve altın eşya yapımcıları saraydan saraya dolaşmış, değerli metallerden yapılan liturjik eşya, RÖLİKER'ler, soyluların malikâne ve saraylarında kullandıkları tabak, sürahi, kadeh vb eşya, MİNE işçiliği ve necef üzerine değerli taşlarla yapılan KAKMA'larla bezenmiştir. 17.yy İtalyan kuyumculuğunda Kuzey etkileri egemendir ve daha çok sofra takımları gibi kullanıma yönelik parçalar üretilmiştir. Milano'da zırh yapımı, modelleri ve üzerindeki gümüş ve altın oymalarından ötürü önem kazanmıştır. 18.yy'da metal işçiliğinde doğadan alınmış örgelerle Barok biçimler egemen olmuş; 19.yy'daysa Floransa ve Venedik'te altın işçiliği geleneği Yeni-Klasikçilik doğrultusunda sürdürülmüştür.

İtalya, SERAMİK sanatında önemli bir merkezdir. Roma döneminin ardından Bizans döneminde seramik üretimi gerilemişse de Rönesans'la birlikte yeni bir ivme kazandığı görülür. Luca della Robbia'nın atölyesinde üretilen ve mimarlıkta dekoratif amaçla kullanılan sırlı seramik işler bu dönemde yaygınlaşmış; ayrıca, Faenza'da 15.yy'dan başlayarak MAJOLİKA adıyla anılan beyaz kalay sırlı akçiniler (→SERAMİK) üretilmiş; 16.yy'da da LÜSTER tekniği uygulanmıştır. Faenza'nın yanı sıra Siena, Pesaro, Deruda ve Gubbio da seramik sanatının ünlü merkezleridir. Seramik sanatı canlılığını 17.yy boyunca da korumuştur. İtalya'da CAM ve VİTRAY yapımı gene Rönesans döneminde yaygınlaşmış; Murano, cam eşyası, boyalı aynaları ve kristalleriyle ülke dışında da ünlenmiştir. Ortaçağ boyunca Doğu'dan İtalyan tüccarların, haçlıların ve hacıların getirdikleri görkemli ve lüks DOKUMA'lar dinsel ayinlerde ve kilise iç mekânlarında kullanılmış, Romanesk sanatın örge ve üslup gelişiminde önemli rol oynamıştır. El tezgâhlarında dokunan HALI ve İŞLEME'ler bölgelere göre yerel özellikler taşımaktadır. 16.yy'da mobilyalarda figürlü ahşap yontular başta olmak üzere resim ve kabartma STÜKO'lar kullanılmış, oyma olarak ya da MARKETÖRİ tekniğiyle yapılmış parçalarda dönemin mimarlık üslupları uygulanmıştır (→MOBİLYA). Napoli ve Milano'da meşe üstüne fildişi oyma parçalar kakılmış (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ); Floransa'da ise sedef, fildişi, bağa ve yarı değerli taşlar kullanılmıştır. 17.yy'da gerek mobilyalarda, gerek iç mekân döşemelerinde (→İÇ MİMARLIK) kabartmalı bezemenin bolluğu dikkat çekicidir. Rönesans'ta sık görülen sandıkların yerine 17.yy'da çekmeceli dolaplar üretilmiş, marangozlukta fildişi kullanımı yaygınlaşmıştır. "Floransa tarzı mozaik" denilen yöntemle masa üstleri farklı renklerden oluşan mermer parçalarıyla bir kompozisyon meydana getirecek biçimde kaplanmıştır. 18.yy'da mobilya ve iç mekân düzenlemesinde Roma *Palazzo Colonna* ve Vicenza *Palazzo Valmarana*'da (b.*Palazzo Braga*) olduğu gibi Yakındoğu ve OSMANLI etkileri izlenir. Venedik'te stüko kullanımının yanı sıra renkli taş kakmalar, değerli ahşap ve duvar kaplamalarına yer verilmiş; mobilyada özellikle güney İtalya ve Torino'da Fransız modası egemen olmuştur. Saray ve dinsel yapıların iç mekânları aynı görkemli beğeniyi yansıtır.

0146, 0280, 0355, 0402, 0403, 0497, 0611, 0659, 0932, 0939, 0940, 1296, 1316, 1557, 1604, 1637, 1758, 1771, 2147, 2273, 2282, 2295, 2415, 2416, 2417, 2735, 3287, 3464, 3476, 3618.

*S.Germaner*

İTO, Çuta → **JAPONYA (20.yy Mimarlığı)**

**İVASA MATABEİ** (1578-1650, Edo)
Japon ressam.
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminin (1600-1868) başlarında TOSA OKULU'nun ilkeleri doğrultusunda etkinlik gösteren İvasa, bazı sanat tarihçileri tarafından UKİYO-E'nin öncüsü sayılır. Asıl adı Araki Katsumoçi'dir. Asker olan babasının bir yenilgi ardından intihar etmesi üzerine dadısıyla birlikte Kyoto'daki Hongan Tapınağı'na sığınmıştır. İlk sanat eğitimine ilişkin kesin bilgiler olmamakla birlikte kendisini Tosa ailesinin mirasçısı olarak gördüğünden bir olasılıkla Tosa Mitsunori'nin (1583-1638) yanında yetişmiştir. 1637'de Edo'ya (b.Tokyo) giden sanatçının 1640'ta Tokugava şogunları tarafından ısmarlanan *36 Şair* portresini yaptığı sanılır. İvasa hem YAMATO-E (Japon resmi) hem de KARA-E (Çin tarzı) tekniklerinde ustalaşmış ve bu iki tekniği birleştirerek kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. En önemli yapıtları *Genci Öyküsü'nden Sabneler* ve *İse Öyküsü'nden Sabneler* gibi Japon klasiklerinden hareketle gerçekleştirdiği resimlerdir.

*Z.Rona*

**İYEM, Nasip** (1921, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
Anadolu insanını konu aldığı PİŞMİŞ TOPRAK çalışmalarıyla tanınan İyem, 1939'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin (b.MSÜ) Resim Bölümü'ne girmiş; SERAMİK yaşamı 1958'de Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda başlamıştır. 1963'te İstanbul'da kendi özel atölyesini kuran sanatçının çalışmalarının çoğu insan sorunları ve yaşam kavgası üzerine kurulmuştur. Anadolu kadın ve çocuk figürlerinden oluşmuş pişmiş toprak biçimlerinde sırsız bir yüzeyi yeğleyen İyem, çalışmalarında renge pek yer vermemektedir. 1962'de Prag'da düzenlenen Uluslararası Seramik Sergisi'nde Gümüş Madalya kazanan ve 1972'de Bassano del Grappa Uluslararası Seramik Sempozyumu'nda Türkiye'yi temsil etmiş olan sanatçı, ressam Nuri İYEM'le evlidir ve yapılara uygulanmış 25'in üstünde yapıtı vardır.

*L.Özer Yeltan*

**İYEM, Nuri** (1915, İstanbul)
Türk ressam.
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK anlayışıyla ele aldığı iri gözlü köylü kadın PORTRE'leriyle tanınmıştır.

İlköğrenimini tamamladığı İşkodra'da (Arnavutluk) ortaöğrenimini yarıda bırakarak lise eğitimini İstanbul'da sürdürmüştür. 1933'te Nazmi Ziya GÜRAN'ın önerisiyle Güzel Sanatlar Akademisi'ne (GSA, b.MSÜ) girmiş ve Güran'ın öğrencisi olmuştur. Daha sonra 1935'te Hikmet ONAT'ın, 1936'da İbrahim ÇALLI'nın atölyelerine devam etmiş ve bu arada LEVY'nin çalışmalarını da izlemiştir. 1937'de akademiyi birincilikle bitirip 1939'a değin askerlik görevini sürdüren İyem, 1940'ta yeni açılan yüksek bölümünü tamamlamak için akademide Lévy atölyesinde öğrenim görmüştür. Aynı yıl bir grup arkadaşıyla Liman Resim Sergisi'ni düzenlemiş, ertesi yıl aynı sanatçılarla birlikte YENİLER GRUBU'nu kurmuştur. Bu sıralarda ikinci kez askere çağrılmasıyla öğrenimini yarım bırakmak zorunda kalmışsa da 1942'de yeniden akademiye dönerek 1944'te ikinci kez diploma almıştır. Aynı yıl seramik sanatçısı Nasip Özçapan'la (Nasip İYEM) evlenen sanatçı, öğrenci olaylarına karıştığı gerekçesiyle 1944-45'te aralıklı olarak iki kez tutuklanıp yargılanmış ve tahliye edilmiştir. İyem, Yeniler Grubu'nun 1950'lere değin süren grup sergilerine katılmış, 1946'da da ilk kişisel sergisini açmıştır.

İyem, Yeniler Grubu üyeleriyle birlikte resimde toplumculuk anlayışını benimsemiş bir sanatçı olarak görülür. 1949'a değin gerçekçi ve anlatımcı resimler üreten sanatçı, bu tarihten sonra giderek iç gerçeğini yansıttığı soyut (→SOYUT SANAT) denemeler yapmıştır. Bu çalışmalarıyla Türkiye'de ilk soyut çalışan sanatçılar arasında yer alan İyem'in bu çalışmaları daha çok manzara ve nesnelerin, özelliklerini yitirmeden soyutlanmaları biçimindedir. İyem, 1950'lerin sonlarına doğru yeniden figüratif resme yönelmiştir. *Çeşme Başı* (1979) ve *Tükenmeyen Çilenle Anlatabilmek Seni* (1979) gibi resimlerinde işlediği kadın başları, sanatçının toplumsal kaygıyla yaklaştığı Anadolu kadınını simgeleyen resimlerdir. İyem, desendeki güçlülüğüyle biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır. 1969'da Ankara'da Ulus Çarşısı'na, 1970'te de Türkiye Petrolleri'nin Gölbaşı Gazinosu'na duvar resimleri yapmıştır.

0415, 0417, 1798. ***E.Dal***

İYONYA = **İONİA**

**İZBE** (Rus.*izba*'dan)

1. Kuzey Avrupa ve Kuzey Asya'da, genellikle çam ağacı kütüklerinden yapılan küçük ev.
2. Türkçe'de (halk dilinde) kuytu, loş ve nemli ev.

**İZER, Zeki Faik** (1905, İstanbul-1988, İstanbul)
Türk ressam.
Lirik-soyut yapıtlarıyla tanınır.

Ortaöğrenimini Vefa Sultanisi'nde tamamladıktan sonra 1923'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girerek İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olmuştur. 1928-32 arasında Paris'te LHOTE ve FRIESZ atölyelerinde çalışan sanatçı, Paris dönüşü Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'ne (s.Gazi Eğitim Ens.) resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1933'te İstanbul'da D GRUBU'nun kuruluşuna katılmış; 1934'te Paris'e ikinci kez giderek iki yıl kalmıştır. İzer, Türkiye'ye döndükten sonra 1937'de GSA'da bir fotoğraf atölyesi kurmuş, 1948-52 arasında akademi müdürlüğü yapmış, 1951'de de Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün kuruluşunda görev almıştır. 1942'de 4.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ve 1957'deki 18.sergide Birincilik ödüllerini kazanmıştır. 1946'da UNESCO'nun Paris'te düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi'yle Gernuschi Müzesi'nde açılan "Bugünün Türk Resmi, Dünün Türkiyesi" adlı sergilerin düzenlenmesinde çalışmıştır. 1961'de Türkiye birincisi olarak Guggenheim Uluslararası Sergisi'ne katılan İzer, 1970'te emekli olduktan sonra Fransa'ya yerleşmiştir.

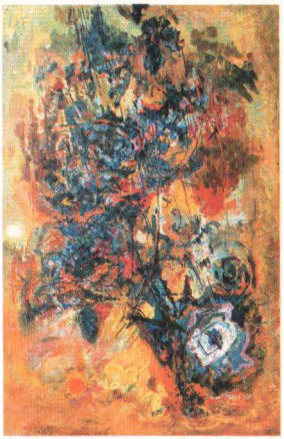
Paris'te bulunduğu sırada Friesz ve Lhote'dan yararlanan İzer, çizgisellikten çok renk lekelerinin düzenlenmesine yönelik bir çalışmaya eğilim göstermiş, önceleri figürlü kompozisyonlar yaparken giderek 1950'lerin ortalarında soyut (→SOYUT SANAT) düzenlemelere yönelmiştir. Kaligrafik biçimleri (→KALİGRAFİ) anımsatan soyut kompozisyonları, iç dünyasını yansıtan hızlı ve sürekli fırça vuruşlarıyla, II.Dünya Savaşı sonrasında önce Amerika'da başlayan ve oradan tüm dünyaya yayılan SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımı içinde değerlendirilir. Sanatçının soyut kompozisyonlarını oluştururken kullandığı teknik, TAŞİZM'i (lekecilik) anımsatır. İzer, 1960'larda geliştirdiği ve *Missa Solemnis* (1963) ile *İmparator Konçertosu* (1963) gibi yapıtlarında izlenen soyut anlatımı 1970 ve 80'lerde de sürdürmüştür. Sanatçı 1980'lerde, ilk kez 1940'larda ilgi duyduğu DUVAR HALISI üzerine de çalışmaya başlamış ve KOLAJ tekniğinden yararlandığı bu dokumalarda resimlerine benzer bir üslup kullanmakla birlikte yer yer ORTA ASYA ve Anadolu Türk sanatına özgü örgelere yer vermiştir.

0020, 0181, 0415, 0417, 1798. ***E.Dal***

**İZET, Hakkı** (1909, İstanbul-1977, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
Stilize hayvan figürlü, işlevsel SERAMİK'leriyle tanınır.

1928'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin (b.MSÜ) Afiş Bölümü'nü bitiren Hakkı İzet aynı yıl devlet bursuyla Almanya'ya gönderilmiştir. Breslau'da (b.Wrocław, Pol.) bir yıl okuduktan sonra Berlin Akademisi'nin Heykel Bölümü'ne girmiş, mezun olduğu 1933'te Türkiye'ye dönmüştür. İlk olarak Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) modelaj (→MODELASYON) dersleri veren Hakkı İzet, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1952-55 arasında Ankara Kimya Teknik Yüksek Okulu'nun Seramik Bölümü'ne atanmıştır. 1953'te ABD'de *Washington Camisi* çinilerini yapmak üzere görevlendirilen sanatçının desenlerini çizdiği bu 40 bin adet ÇİNİ, Kütahya'da üretilmiş ve yerinde monte edilmiştir. 1956'da hammadde araştırmaları yaparak henüz kuruluş aşamasında olan Çanakkale Seramik Fabrikası'na da yardımcı olan Hakkı İzet'e 1957'de İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Seramik Bölümü'nü kurma görevi verilmiştir. 1970'lerde bu okulun müdürlüğünü de yapan sanatçı aynı dönemde Kütahya'da Türk-Alman ortaklığıyla kurulan Çinikop'ta (Çini Kooperatifi) teknik danışmanlık yapmıştır. Süslemeci olmayan bir tavır gözlenen seramiklerinde özellikle stilize hayvan figürlerine yer vermiştir.

*L.Özer Yeltan*



İZER, Zeki Faik, *Missa Solemnis*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 205x132 cm.

**İZGİ, Utarit** (1920, İstanbul)
Türk mimar ve eğitimci.
Geleneksel değerlerle beslenmiş modern (→MODERN MİMARLIK) konut yorumları ve rasyonalist (→RASYONALİZM) büro binası uygulamalarıyla olduğu kadar, iç mekân düzenlemeleri, mobilya tasarımları ve eğitimciliğiyle tanınır.

Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra 1946'da GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nden mezun olan İzgi, aynı yıl bu kurumda yapı dersi ve mimari proje asistanlığına atanmıştır. 1950'de, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yapı Kürsüsü'nde hazırladığı yeterlik tezi ile asistanlık dönemini tamamlamış, GSA'daki ince yapı ve proje derslerine daha sonra Dekoratif Sanatlar Bölümü'ndeki iç mimarlık dersleri de eklenmiştir. 1969'da profesör unvanını alan İzgi, akademik mimarlık eğitimi düzeyinin geliştirilmesi, yeniden yapılanması, genç ve dinamik bir öğretim kadrosunun oluşturulması için çaba verdiği, 1961-62'de Mimarlık Bölümü başkanlığı da yaptığı GSA'dan, bu eğitimin standart bir kavram içinde değerlendirilmesini ve yaşamdan soyutlanmasını uygun görmeyerek 1975'te kendi isteğiyle emekli olmuştur. Öğretim görevinin yanı sıra yürüttüğü mesleki uygulamalarına 1956'da Mahmut Bir'le birlikte tasarladığı konutlarla (*Nedim Karakurt Villası*, Feneryolu; *Esat Karakurt Apartmanı*, Kalamış) başlayan İzgi, kamuoyunda adını ilk kez 1958 Brüksel Uluslararası Sergisi'nde yer alacak *Türk Pavyonu* yarışmasında Birincilik Ödülü'nü kazanan projesiyle (Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy , İlhan Türegün ile) duyurmuştur. Bundan sonra ağır ve emin bir çizgi izleyen mesleki çalışmaları Mahmut Bir'le gerçekleştirdiği *M.İmamverdi Villası* (1957, Gözte-



İZGİ, Utarit, Muslubaş, Ali ve Demirkan, Mustafa, *Jak Kambi Villa ve Yalısı*, 1979, Beylerbeyi, İstanbul.

pe) ve *Muammer Artan Villası* (1959, Göztepe); Ankara *Şehirlerarası Otobüs Terminali* (Birincilik Ödülü; tas.1959, 1968; A.Mutlu, E.Suher, Yılmaz Zenger, Ünal Demiraslan ile) ve A.Mutlu, E.Suher'le tasarladığı *Başak Sigorta ve Ziraat Bankası Şubesi Binası* (Birincilik Ödülü; 1964, Harbiye), *Haluk Saman İkiz Villası* (1959, Feneryolu), *Adnan Kunt Villası* (1965, Pendik), *Seyfettin Aydemir Villası* (1966, Kalamış), *Kambi-Grünberg İkiz Villası* (1968, Burgazada), Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş'la birlikte uyguladığı *Adil Fansa Villası* (1970, Tuzla), *Yavuz Celasun Apartmanı* (1971, Feneryolu), *İzzet Pensoy Villası* (1971) ve *Bahçe Pavyonu* (1975, Yeniköy) ile *Periban Pleyne Apartmanı* (1975, Erenköy) gibi çok sayıda konutla sürmüş, gene M.Demirkan ve A.Muslubaş'la tasarladığı *Jak Kambi Villa ve Yalısı* (1979, Beylerbeyi) ve *Ferit Edgü Villası* (1980, Kanlıca) ile başlayıp *Tobank İstanbul Şube Binası* (1984, Sirkeci) ve *Nova Baran İş Merkezi*'yle (1989, Şişli; Ataman Demir, Nihat Gök ile) doruğuna ulaşan yükseliş dönemini yaşamıştır. Mimari tasarıma paralel olarak yürüttüğü *Gima Mağazaları* iç mekân düzenlemesiyle (1967, Ankara; Önder Küçükerman ile) başlayan, *İstanbul Ticaret Odası* (1969, Eminönü; Ö.Küçükerman, A.Muslubaş, A.Demir ile), *Fransız Konsolosluğu Kültür Ataşeliği* (1977, Taksim; M.Demirkan, A.Muslubaş ile), *Profilo Holding Büro Binası* (1978, Mecidiyeköy), *Pamukbank Şube Binası* (1981, Mecidiyeköy) ve *Adabank* (1985, Mecidiyeköy; 1986, Mersin ve Ankara; 1987, İzmir; Dilek Akbeğ ile) iç mekân düzenlemeleriyle çok sayıda özel konut dekorasyonu, hareketli mobilya tasarım ve uygulamaları en çok bilinen çalışmaları olmuştur.

İzgi'nin mimarlığı özel tasarlanmış ayrıntılar ve standart endüstriyel malzemelerin bu ayrıntıların gerektirdiği özenli teknik emekle uygulanmasıyla ayırt edilir. İzgi, özellikle ahşap malzeme kullanımında geleneksel ayrıntıları yorumlamaya çalışmışsa da mimarlığının genel çizgileri ULUSLARARASI ÜSLUP ilkelerine uyan bir yaklaşım sergiler. Yapılarında önemle üzerinde durduğu bir başka konu da plastik sanatçıların yapıtlarına yer vermek ve bunları mimariyi zenginleştiren, bütünleyen öğeler olarak başarıyla kullanmak olmuştur.

Çeşitli dergilerde yapı tekniği ve mimarlık eğitimi konularında makaleleri yayımlanmış olan İzgi'nin *Pencere, Hafif Bölmeler ve Yardımcı Koruyucular* (1975) adlı iki ciltlik kitabı kaynak yapıt niteliğindedir. İzgi'ye 1981'de İDGSA Mezunlar Derneği Onur Belgesi, 1983'te MSÜ 100.Yılı nedeniyle Osman Hamdi Onur Ödülü ve 1988'de Mimarlar Odası 1.Ulusal Mimarlık Sergisi Yapı Dalı Başarı Ödülü verilmiştir.

0481, 1786, 2067, 2779A *M.Kazmaoğlu*

## İZLENİMCİLİK

"Empresyonizm" olarak da bilinir. 19.yy'ın ikinci yarısında FRANSA'da oluşan İzlenimcilik akımı, görsel sanatların yanı sıra edebiyat ve müzik dallarında da etkili olmuş; ayrıca döneminde bir yaşam ve düşünce biçimi olarak gelişmiş ve 20.yy sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. İzlenimcilik, MONET, RENOIR, SISLEY, BAZILLE gibi sanatçıların 1860'larda AKADEMİ'lere karşı çıkarak kendi aralarında bir grup oluşturmalarıyla gelişmeye başlamıştır. Daha sonraları C.PISSARRO, CÉZANNE, Berthe Morisot (1841-95), Armand Guillaumin (1841-1927) ve DEGAS'nın da katılmalarıyla grup özel sergiler düzenlemeye başlamıştır. 1870'lerde Paris'te akademinin denetimi altında açılan resmi SALON SERGİLERİ yenilikçi görüşlere oldukça kapalıydı ve pek çok genç sanatçı yapıtlarını sergileme olanağını bulamıyordu. Reddedilenler Salonu (*Salon des Refusés*) bu açığı kapatmak amacıyla 1863'te kurulmuştu. İzlenimciler 1874-86 arasında bu salonda sekiz sergi düzenlemiştir. Grup, adını ilk sergilerinde yer alan Monet'nin *İzlenimler: Gündoğumu* (1872, Marmottan Müz., Paris) adlı yapıtlarından almıştır.

İzlenimciler'in o güne değin resim sanatına egemen olan akademik kuralların ve geleneksel konuların dışına çıkabilmesini etkileyen önemli bir olgu da MANET'nin 1860 sonlarında geliştirdiği yeni estetik anlayıştı. Manet resmi, konunun egemenliğinden çıkartarak dikkatleri biçim ve renge çekmişti. Bu doğrultuda İzlenimciler de mitolojik ve tarihsel konuları bir yana bırakarak günlük yaşamı işlemeye başlamışlardır. MANZARA ve neşeli insan grupları en sevdikleri konulardı. Yapıtlarında dönemin moda olan yaşam biçimini yansıtırken, doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümlerini doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Teknolojiyi, yaşam biçimini olumlu etkilemesinden ötürü yadsımamışlar ve geleceğe iyimser bir bakış açısıyla yönelmişlerdir. Geleneksel kurallar doğrultusunda konu her zaman tuvalin ortasına yerleştirilmemiş, kimi zaman bir yana ya da köşeye çekilmiştir. Derinlik, figürlerin farklı boyutları ve mekânsal konumlarıyla elde edilmiştir. İzlenimciler cisimleri gördükleri gibi betimlemekle birlikte kesin dış çizgiler kullanmayarak biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır. Işık, önemli bir öğe olarak kullanılmış, koyu tonlardan kaçınılarak, ışığı en iyi yansıtan parlak ve açık renkler yeğlenmiştir. Boyalar palette karıştırılmadan; ayrı ayrı ve tek tek birbiri üstüne gelen fırça vuruşlarıyla uygulanmış, ışıltılı etki bu yöntemle elde edilmiştir. Su ve kar, yansıtıcı niteliklerinden ötürü en sevilen temalardır. Renk ve teknik açısından ortak bir dil geliştirmelerine karşın İzlenimciler'in konu ve anlatım biçimi birbirinden farklıydı. Renoir, kadınları, çocukları ve neşeli sahneleri; Degas, atları, balerinleri ve ev işleri yapan kadınları; Sisley, Pissarro ve Monet'yse doğa görünümlerini betimliyordu. Bir başka ortak yanları da konu ne olursa olsun anlık izlenimleri yakalamalarıydı.

1880 ortalarında İzlenimcilik belli bir doyum noktasına erişmiş, sanatçılar yeni arayışlara yönelmeye başlamışlardır. SEURAT, İzlenimcilik'in renk kullanımından hareketle DİVİZYONİZM'i geliştirmiş ve YENİ-İZLENİMCİLİK'i oluşturmuştur. Cézanne, Van GOGH ve GAUGUIN gibi sanatçılarsa ARD-İZLENİMCİLİK'i geliştirerek kuramları ve teknikleriyle çağdaş resmin gelişmesinde etkili olmuşlardır. İzlenimcilik'in, Fransa'da etkisini yitirdiği bu yıllarda İngiltere, ABD ve Almanya'da kısa süreli de olsa etkili olduğu izlenmektedir. İngiltere'de 1884'te SARGENT öncülüğünde kurulan YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ, 1898'de ABD'de John H.Twachtman (1853-1902), T.W.Dewing (1851-1935), Childe Hassam'ın (1859-1935) kurdukları ONLAR Grubu ve CASSATT, Theodore Robinson (1852-96) ve J.Alden Weir (1852-1919) gibi sanatçılarla, 1880'lerin başında Almanya'da LIEBERMANN, CORINTH ve Max Slevoght (1868-1932) İzlenimcilik'in ilkelerini benimsemiş, ancak Fransız İzlenimciliği'ne kıyasla gerek konu, gerek teknik açısından daha dramatik örnekler vermişlerdir.

İzlenimcilik'in Türkiye'ye gelmesi 1910'lara rastlar. Ancak 1914 KUŞAĞI, Çallı Kuşağı ya da Türk İzlenimcileri adlarıyla anılan bu kuşağa öncülük eden HALİL PAŞA'dır. 1880-86 arasında Paris'te

bulunan sanatçının 1888'den sonra yaptığı İstanbul manzaraları büyük ölçüde İzlenimci öğeler taşır. Fransa'da Fernand Cormon (1845-1924), Jean-Paul Laurens (1838-1921), Paul-Albert Laurens (1870-1934), LHOTE; Almanya'da Corinth ve Liebermann gibi ressamların yanında eğitim gören 1914 Kuşağı sanatçılarının yapıtlarında ışık ve renk öğelerinin egemen olmasına karşın, İzlenimcilik'in öteki kurallarının tümüyle uygulandığı söylenemez. Şeref AKDİK, MEHMED RUHİ (Arel), Vecih BEREKETOĞLU, İbrahim ÇALLI, Feyhaman DURAN, Nazmi Ziya GÜRAN, NAMIK İSMAİL, Ziya KESEROĞLU, Mehmet Ali LAGA, AVNİ LİFİJ, MİHRİ MÜŞFİK, Hikmet ONAT, Eşref ÜREN ve Sami YETİK'ten oluşan bu kuşağın yapıtlarında ortak bir İzlenimci hava gözlenmekle birlikte, gerek konu, gerek teknik açısından oldukça farklı arayışlara ve uygulamalara rastlanır. Dolayısıyla bugün bazı uzmanlar Türk İzlenimcileri teriminin pek yerinde olmadığı görüşünde birleşmektedir.

1037, 3102. *Z.Rona*

## İZMİR

Türkiye'nin bugün en büyük ve en önemli üç kentinden biri olduğu gibi eski çağların da en önde gelen ticaret, sanat ve kültür merkezlerinden biri olan İzmir'in adı eski İon lehçesinde "Smurne", Attika (Atina çevresi) lehçesindeyse "Smyrna" diye yazılırdı. Günümüzde Ellenler bu adı "Smirni" biçiminde okumaktadırlar. Ancak "Smyrna" sözcüğü Yunanca olmayıp Ege yöresindeki birçok yer adı gibi Eski Anadolu kökenlidir. Nitekim MÖ 2.binin başlarına ait, Kayseri'deki KÜLTEPE yerleşmesinde elde edilen metinlerde "Tismurna" diye bir yer adına rastlanmaktadır. "Tismurna"daki "ti" bir ön ek olup büyük olasılıkla bir şahıs ya da yer adını belirtmektedir. Anlaşılan Helenler ya da onlardan önce Bayraklı Höyüğü'nde oturanlar ön eki atmışlar ve asıl adı, Smurna'yı kullanmışlardır. Böylece kent, büyük olasılıkla MÖ 3.binin başlarında ya da en geç MÖ 1800 sıralarında "Smurna" adıyla anılıyordu. Kültepe tabletlerinde rastlanan yer adının bugünkü İzmir kenti olup olmadığı çok kesin değildir; çünkü aynı adı taşıyan birkaç kent daha bulunabilir. Örneğin Eski Yunan kaynaklarına göre hem Bayraklı'daki yerleşme hem de Ephesos kenti ya da onun bir bölümü "Smurne" adını taşıyordu.

***Eski İzmir (Bayraklı):***

Eski İzmir kenti, körfezin kuzeydoğusunda yer alan ve yüzölçümü yklş.100 dönüm olan bir adacık ya da yarımadacık üstünde kurulmuştu. Son yüzyıllar boyunca Meles Irmağı'yla Sipylos (b.Yamanlar) Dağı'ndan akan sellerin getirdiği mille bugünkü Bornova Ovası oluşmuş ve bu yerleşme bir tepe haline dönüşmüştür. Günümüzde Tepekule adını taşıyan Eski İzmir Höyüğü'nün üstünde Tekel Bakanlığı'nın İzmir Şarap ve Bira Fabrikası'na ait numune bağı bulunmaktadır. 1965'ten beri yoğun bir gecekondu bölgesi olan bu çevrede Bayraklı Höyüğü, Türk Tarih Kurumu'yla Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün ortak yardımlarıyla ortaya çıkarılmıştır. Batı Anadolu kıyılarında Troia Savaşları'ndan sonra kurulan Pitane, Phokaia, İzmir, Klazomenai, MİLETOS (Aydın) ve İASOS (Muğla) gibi Aiol (→AİOLİA), İon (→İONİA) ve Dor kentlerinin hemen hepsinin küçük bir yarımada üstünde yerleştiği görülür. Bu konum biçimi Helenler'in denizci olmalarından kaynaklanmaktadır. Böylece yarımada sakinleri kara yönünden ve denizden gelmesi beklenen saldırılara karşı güvence altındaydılar. Yarımada yerleşmelerinin bir başka önemli yönü de iki limana sahip bulunmalarıydı. Limanlardan birinde hava elverişsiz olduğunda, yelkenliler ikinci limandan yararlanıyorlardı. Bayraklı, bu tür küçük yarımadacıkların en güzel örneklerinden biriydi. Özellikle, körfezin kuzeydoğu köşesinde yer alması, arkasında (kuzeyinde) sarp kayalı Yamanlar Dağı'nın yükselmesi karadan gelebilecek saldırılara karşı güvence sağlıyordu. Üstelik önü (güneyi) imbata, serin deniz rüzgârına açıktı. Bu nedenle Eski İzmir kenti 3000 yıla yakın bir zaman boyunca bu yarımada üstünde yer almış ve ancak MÖ 4.yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkan büyük nüfus patlaması sonucu, günümüzde *Kadifekale*'nin yer aldığı Pagos Dağı'nın eteklerine taşınmıştır.

***Tunç Çağı (MÖ 3000-1050):*** Eski İzmir'in tarihöncesi (→PREHİSTORYA) yerleşmeleri Bayraklı Höyüğü'nün alt katlarında bulunduğu için bunların kazılması ancak ilerdeki çalışmalarla gerçekleşebilecektir. Bununla birlikte höyüğün çeşitli yerlerinde yapılan derin sondajlar yoluyla kentin tarihöncesi dönemleri konusunda da bilgi edinilmiştir. Sonuçlara göre ilk İzmirliler evlerini en üst düzeyi denizden 3-5m yükseklikte olan kayalar üstünde kurmuşlardı. İlk Tunç Çağı'na ait olan bu ilk yerleşmenin çanak-çömleği, TROİA I (MÖ 3000-2500) uygarlığıyla benzerlik göstermektedir. Bu tabakanın üstünde yer alan Orta Tunç Çağı yerleşmesinde bulunan ÇANAK-ÇÖMLEK parçaları Troia II kentindeki uygarlıkla (MÖ 2500-2000), üçüncü yerleşme katı da Troia VI ve HİTİT uygarlığıyla çağdaştır (MÖ 1800-1050). Üçüncü katta elde edilen büyük ve sağlam bir vazo, Afyon ve Uşak'ın güneyindeki BEYCESULTAN kazılarında elde edilen kapların türündendir. Ayrıca birçok kap biçimi Orta Anadolu'yla olduğu ölçüde Troia VI çanak-çömleğiyle de benzerlik göstermektedir. Bundan başka gene Troia VI'da gün ışığına çıkarılan "Minyan" tipi vazolar Bayraklı'da da bulunmuş; ayrıca dörtbeş MİKEN seramiği parçasına da rastlanmıştır. Açılan sondajlar küçük olduğundan, ev tipleri konusunda belirgin bilgi edinilememiştir. Ayrıca Tunç Çağı'nda İzmir'de yaşayan yerli halkın dili konusunda da herhangi bir bilgi edinmek olanaksızdır. "Minyan" tipi seramiğin ele geçmesi birçok Batı Anadolu kentinde olduğu gibi, burada da 2.binde Akhalar'a ait bir ticaret kolonisinin bulunduğuna işaret sayılabilir.

***Demir Çağı (MÖ 1050-650):*** Hititler döneminde (MÖ 1800-1200) Anadolu'da yazı kullanılıyordu ve dolayısıyla tarih çağına ulaşılmıştı. Ancak MÖ 1200'lerde Troia VIa ve Hitit başkenti Hattuşa'nın (BOĞAZKÖY) Balkan kavimleri tarafından tahrip edilmesi sonucunda Orta ve Batı Anadolu yeniden yazısız bir çağa, bu kez Demir Çağı'na girmiştir. Demir Çağı Anadolu'da yazının yeniden kullanılmasıyla Phryg (Frig) Krallığı'nda (→PHRYGİA) MÖ 730'a, geri kalan Orta ve Batı Anadolu'daysa 650'lere değin sürmüştür. Kazılarda ortaya çıkarılan çok sayıdaki çanak-çömlekten kesin olarak anlaşıldığına göre Demir Çağı boyunca Eski İzmir'de Hellas'tan (b.Yunanistan) göç eden Aiollar ve İonlar yaşıyordu. Yarımada üstünde yerli Anadolu halkının oturduğunu gösteren bir ize henüz rastlanmamıştır. Böylece Bayraklı Höyüğü'nün MÖ 1050'de kurulmaya başlayan yerleşmesinin Hellas kökenli olduğu anlaşılmaktadır. 400 yıl süren bu ilkel dönem boyunca başlıca beş yerleşme katı saptanmıştır: I. Aiol yerleşmesi (MÖ 1050-1000), II. Erken, Orta ve Geç Protogeometrik yerleşme (MÖ 1000-875), III. Erken ve Orta Geometrik yerleşme (MÖ 875-750), IV. Geç Geometrik yerleşme (MÖ 750-675), V. Subgeometrik yerleşme (MÖ 675-650). Bu beş yerleşme katı denizden 6.40m yükseklikte başlamakta ve 9.50m'de son bularak 3m kalınlığında

bir kalıntı oluşturmaktadır. Kazılarda bulunan Aiol seramiği Submiken kökenlidir. Protogeometrik ve Geometrik üsluptaki çanak-çömlek, genellikle Attika vazoculuğunun bir devamıdır.

Demir Çağı boyunca İzmir evleri, büyüklü küçüklü tek odalı mekânlardan oluşmaktaydı. Gün ışığına çıkarılan en eski ev, MÖ 925-900 tarihlerine aittir. İyi korunmuş durumdaki bu tek odalı evin (2.45x4m) duvarları kerpiçten, damıysa sazdan yapılmıştı. Erken Geometrik Dönem'den başlayarak (MÖ 875 sıralarında) böyle tek odalı evler, at nalı biçimli bir AVLU'nun üç yanını çevirmekteydiler. Eski İzmirliler kentlerini MÖ 850'de kerpiçten yapılmış kalın bir surla korumaya başlamışlardır. Bu tarihten sonra Eski İzmir'in bir kent-devleti kimliğini kazanmış olduğu söylenebilir. Kenti bir olasılıkla *basileus* adı verilen bir bey yönetmekteydi. Göçleri gerçekleştirenler ve kent ilerigelenleri soylu tabakayı oluşturuyordu. Kent duvarı içinde yaşayan nüfus yklş.1000 kişiydi. Geç Geometrik ve Subgeometrik seramikle tanımlanan dönemdeyse (MÖ 750-650) yarımadanın nüfusu daha kalabalıklaşarak belki de 1500 kişiye ulaşmıştı. Kent-devlete ait halkın büyük bir bölümü çevredeki köylerde yaşıyordu. Oralarda, bu çağdaki Eski İzmir'in tarlaları, zeytin ağaçları, bağları, çömlekçi ve taşçı işlikleri yer alıyordu. Geçim, tarım ve balıkçılıkla sağlanıyordu. Kentin baş kutsal yapısı *Athena Tapınağı*'ydı. Bu tapınağın günümüze değin korunan en eski kalıntısı MÖ 725-700 tarihlerindendir. Daha önceki dört dönemde, yani MÖ 1050-750 arasındaysa büyük bir olasılıkla gene Athena'ya tapınılıyordu; ancak o tarihlerde tanrıça heykeli belki küçük bir yapı (NAİSKOS) içinde yer alıyordu. Bilindiği gibi Homeros'un destanı *İlyada*, Aiol ve İon lehçelerinin karışık olduğu bir dille yazılmıştır. Bu nedenle dünya tarihinin bu çok önemli destanı büyük olasılıkla sözü geçen iki lehçenin sınır bölgesi olan İzmir'de meydana gelmiştir. Nitekim Helenistik Dönem'de (→YUNAN) İzmirliler Homeros için *Homereion* adlı bir yapı gerçekleştirmişlerdir.

***Parlak Dönem (MÖ 650-545):*** Eski İzmir'in yüzyıl süren parlak dönemi özünde bütün Helen uygarlığının en yüksek düzeyini oluşturur. Bu dönemde Miletos'un önderliğinde Mısır'da, Suriye ve Lübnan'ın batı kıyılarında, Propontis'te (b.Marmara Böl.), PONTOS'ta (b.Karadeniz Böl.) koloniler kurulmuş ve Doğu Helen dünyası Kıta Yunanistanı'yla yarışmaya girerek birçok alanda ve konuda onun yerini almaya başlamıştır. Bu dönemde İzmir'in tarımcılıkla yetinmeyip Akdeniz ticaretine katıldığı görülür. Söz konusu dönem katlarında bulunan FENİKE kökenli parçalar, Kıbrıslı heykel ve HEYKELCİK'ler, Önasya ya da Akdeniz kökenli FAYANS figürcükler, bu uluslararası ticaretin günümüze değin kalan belgeleridir. Parlak dönemin İzmir'deki önemli belirtilerinden biri MÖ 650'den beri yazının yaygınlaşmaya başlamasıdır. Tanrıça Athena'ya sunulan armağanların birçoğunda ithaf kitabeleri (sunu yazıtları) bulunmaktadır. Kent halkının, sayısı kabarık olmasa bile bir bölümü okuryazardı. Kazılarda ortaya çıkan *Athena Tapınağı* (MÖ 640-580) Doğu Helen sanatının bilinen en eski mimarlık ürünüdür. En eski ve en yetkin sütun başlıkları (→SÜTUN BAŞLIĞI) bugüne değin yalnız Eski İzmir'de bulunmuştur. Samos (Sisam), Miletos, Ephesos, Erythrai ve Phokaia'da ortaya çıkarılan sütun başlıkları MÖ 6.yy'ın ikinci çeyreğinden yani MÖ 575-550 tarihinden daha eski değildir. Helen sanatının en özgün mimarlık öğeleri olan Aiol ve İon türü başlıklarla İon ve Lesbos *kymation*'ları (→KYMA) doğuşlarını, Eski İzmir'de gün ışığına çıkan ve büyük ölçüde Anadolu Hitit sanatından esinlenmiş olan bu sütun başlıklarına borçludurlar.

Helen dünyasının çok odalı EV tipinin en eski örneği de Eski İzmir'de bulunmuştur. MÖ 7.yy'ın ikinci yarısında yapılmış olan iki katlı, beş odalı, ön avlulu çifte MEGARON, Helenler'in bugün için bilinen, bir çatı altındaki en eski çok odalı evidir. Ondan önceki Yunan evleri yan yana dizilmiş *megaron*'lardan oluşuyordu. Eski İzmir'in cadde ve sokakları daha 7.yy'ın ikinci yarısında ızgara planlıydı; caddeler ve sokaklar kuzeyden güneye ve doğudan batıya uzanıyor, evler genellikle güneye bakıyordu. İlerde, MÖ 5.yy'da "HİPPODAMOS tipi" adını alacak olan bu kent planı (→KENT PLANLAMA) özünde Yakındoğu'da çoktandır biliniyordu. Bayraklı kent planı bu tür kent dokusunun Batı dünyasındaki en erken örneğidir. İon uygarlığının en eski parke döşeli yolu Eski İzmir'de ortaya çıkarılmıştır. Helen dünyasının en eski sivil mimarlık yapıtı da gene Eski İzmir'de 7.yy'ın ilk yarısında yapılmış olan taş çeşmedir. Bir zamanlar Tantalos'un Yamanlar Dağı üstünde yükselen mezarı, anıtsal mezarların güzel bir örneğidir. *Tantalos Tümülüsü*'nün mezar odası adı geçen çeşmenin planındaydı ve onun gibi "İsopata tipi" adını taşıyan yapı türündeydi; yani planı dörtgendi ve üstü bindirme tekniğindeki bir tonozla örtülüydü. Bu anıtsal yapıt, Eski İzmir'de MÖ 620-580'de yönetimi elinde tutan *basileus*'un ya da tiranın mezarı olmalıdır.

Eski İzmir'de çömlekçi işlikleri, arkeoloji literatüründe Orientalizan ya da Friz Üslubu adıyla anılan SERAMİK türünün seçkin örneklerini üretiyor, taşçı ustaları mimarlık yapıtlarından başka anıtsal boyda heykeller ve heykelcikler yontuyor ve bütün bu sanat yaratılarının bir bölümü dış pazarlara sürülüyordu. MÖ 6.yy'ın ilk yarısında o zamanki dünyanın kültür merkezi Batı Anadolu'daydı. Özellikle Miletos'ta tarihte ilk kez batıl inançlardan ve her çeşit din etkisinden kurtulmuş, özgür düşünceye dayalı bilimsel araştırmalar başlamıştı. Doğu dünyasının zengin bilgi ve deneyiminden yararlanarak ve özellikle özgür düşünce yöntemiyle Thales, Anaksimenes ve Anaksimandros gibi "doğa filozofları" bugünkü Batı uygarlığının temellerini atmışlardı. Thales dünyada ilk kez bir doğa olayını, MÖ 28 Mayıs 585'teki Güneş tutulmasını olusundan önce hesaplamıştır. Böylece kültür ve bilim alanında tarihin başlangıcından beri 2500 yıl boyunca MEZOPOTAMYA ve MISIR'ın elinde olan önderlik, Batı Anadolu'yu geçmiştir. Batı Anadolu bu önderliğini İranlılar'ın Anadolu'yu işgal ettikleri 545'e değin korumuştur. Ancak İRAN işgaliyle filozoflar, bilim adamları ve sanatçılar Atina'ya göç edince, kültür ve bilim alanındaki önderlik de Atina'ya geçmiştir. Miletos, Ephesos, Samos gibi İzmir de 6.yy'ın başlarında büyük olasılıkla düşünce ve bilim alanında önde gelen bir kentti. Ancak Eski İzmir'in MÖ 640-545'te dönemin en ileri kültür merkezlerinden biri olmasına karşın daha sonraları önemini yitirdiği için, çalışmaları daha çok MÖ 450'den sonra başlayan Eski Yunan yazarlarının bilgisi ve ilgisi dışında kalmıştır. Bu nedenle de Eski İzmir'in edebiyat, şiir, tarih, felsefe ve bilim bakımından ne düzeyde olduğuyla ilgili herhangi bir belge yoktur. Mimarlık yönünden ön sırada yer alan, hatta bu konuda öncülük eden bir kent, büyük olasılıkla başka kültür alanlarında da başarılıydı. Nitekim Helen sanatının en eski olduğu ölçüde en güzel mimarlık yapıtı olan *Athena Tapınağı* bile aynı nedenle Eski Yunan yazarlarının bilgisi dışında kalmıştır.

HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos (MÖ 5.yy), Eski İzmir'i LYDİA kralı Alyattes'in aldığını söyler. Kazılar bu tarihi olayın MÖ 600 sıralarında yaşandığını ortaya koymuştur. Ancak alınış sırasında kentin ve *Athena Tapınağı*'nın harap olmalarına karşın İzmirliler kısa bir süre sonra yks.MÖ 590'da tapınağı yeniden yapmışlar ve evlerini onararak parlak dönemi sürdürmüşlerdir. Buna karşılık Eski İzmir'in 6.yy'ın ortalarında uğradığı ve 545'te bütün Anadolu'yu ele geçiren Persler'in neden olduğu yıkım bu küçük kent-devletinin parlak dönemini sona erdirmiştir. Bu tarihten sonra *Athena Tapınağı*'na sunulmuş hiçbir yapıt ele geçmemiştir.

***Gerileme Dönemi (MÖ 500-300):*** *Athena Tapınağı* MÖ 545'te terk edilmişse de kentte yerleşim sürmüş, ancak bundan sonra 200 yıla yakın bir sürede Eski İzmir önemini yitirmiştir. MÖ 5.yy boyunca küçük, ancak zengin bir yerleşmenin yer aldığı Bayraklı Höyüğü, MÖ 5.yy'ın sonunda ve özellikle 4.yy süresince yeniden yoğun bir yerleşime sahne olmuştur. Bu dönemde, ortalarında büyük avlular bulunan biri altı, biri sekiz ve başka biri de 16 odalı olmak üzere üç ev gün ışığına çıkarılmıştır. Bunların, kenti yöneten ve bir olasılıkla dönemlerindeki PERS etkisine uyarak, yakın çevredeki Larisa'da da görüldüğü gibi, birer tiran olan beylere ait bulunmaları akla yakındır. Nitekim Yamanlar Dağı'nda önemli kişilerin mezarları olması gereken, kısmen korunmuş durumdaki düzgün KRE-PİS'li birkaç 4.yy TÜMÜLÜS'ü bu düşünceyi desteklemektedir. Söz konusu merkezi avlulu büyük üç evden başka, birçoğu *megaron*'dan bozma dörtgen planlı küçük evler bulunmuştur. Bayraklı Höyüğü'nün bütün üst düzeyinin 4.yy boyunca evlerle kaplı olduğu söylenebilir. Öyle anlaşılıyor ki Anadolu'daki Pers işgali 4.yy'da gücünü yitirmiş ve İon kentlerinin büyümesine neden olmuştur. Ortaya çıkan nüfus patlamasıyla 100 dönümlük Bayraklı Höyüğü İzmirliler'e küçük geldiğinden MÖ 300'lerde Pagos Dağı'nın eteklerinde yeni İzmir kenti kurulmuştur.

***Helenistik ve Roma dönemleri (MÖ 333-MS 395):***

Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) İskenderun Körfezi kıyısında İssos'ta III.Dareios'u (hd.MÖ 336-330) yenmesinden (MÖ 333) ve arkasından bütün Doğu'yu ele geçirmesinden sonra Helen dünyası büyük bir refah düzeyine erişmiş, daha 4.yy'da büyümeye başlayan kentler bir nüfus patlamasına sahne olmuştur. Helenistik Dönem'de Aleksandria (İskenderiye, Mısır), Rhodos (b.Rodos), Pergamon ve Ephesos kentlerinden her biri 100 bini aşkın bir nüfusa erişmişti. İzmir de gelişmek zorundaydı. Küçük bir tepeciğin üstünde bulunan Eski İzmir kentinin duvarlarının içinde yalnız birkaç bin kişi yaşayabiliyordu. Bu nedenle en geç MÖ 300 sıralarında Pagos Dağı'nın eteklerinde yeni, büyük bir kent kurulmuş ve bu yeni yerleşme etsanevi bir üne erişmiştir. Ünlü coğrafyacı Strabon, (MÖ 64/63-MS 19/24) Smyrna'nın kendi zamanında, yani MÖ 1.yy'a geçiş sırasında en güzel İon kenti olduğunu belirtmektedir. O dönemde kentin küçük bir bölümü Pagos Dağı'nın üstündeydi, büyük bölümüyse düz arazideki liman çevresine toplanmıştı. Ana tanrıçanın tapınağıyla *Gymnasion* da burada bulunuyordu. Caddeler düzdü ve tümü büyük taşlarla düzgün bir biçimde kaplanmıştı. Smyrnalı hatip ve yazar Aelius Aristides de yolların düzgünlüğünü ve iyi döşenmiş durumunu belirtir. Aristides, kentin doğu-batı doğrultusunda uzanan iki ana yolunun (Kutsal Yol ve Altın Yol) bulunduğunu ve bu yollarla kentin denizden gelen esintiyle serinlediğini anlatmaktadır. 1930'larda Eşref Paşa Yolu genişletildiğinde onu kesen bir Roma dönemi yolu bulunmuştu. Bir bölümüyle korunmuş olan bu yol, 10m genişliğinde olup çok iyi döşenmiştir. Denizi gören yanı eskiden üstü kapalı, direkli bir portikti, böylece yayaları yağmurdan ve güneşten koruyordu. Bu eski yolun uzantısı belki de Kutsal Yol'un bir bölümüydü. Strabon, İzmir'de *Homereion* olarak adlandırılan bir STOA'nın (belki de bir PERİSTİL yapı) var olduğunu belirtmektedir. Bu yapının içinde, bir HERO-ON'daki gibi tanrılaştırılmış olan Homeros'un heykeli duruyordu ve ona tapınmak için kutsal bir yer vardı. ROMA döneminde İzmir'de inşa edilen yapılar zamanla kaybolmuştur. Eskiden Pagos Dağı'nın kuzeybatı eteğinde bulunan *Tiyatro*'yla batıdaki *Stadium*'un her ikisinden de pek az iz kalmıştır. İmparator Hadrianus (hd.117-138) tarafından yaptırılmış olan bir silo, limanın yanında bulunmaktaydı. Bundan, ticari agoranın doklara yakın bir yerde bulunduğu sonucu çıkarılabilirse de yerini kesin olarak saptamak olanaksızdır. Öte yandan *Devlet Agorası* çok iyi korunmuştur. MS 150 sıralarında inşa edilmiş olan bu yapının büyük bir bölümü 1932-41 arasında Rudolf Naumann ve Selahattin Kantar tarafından Türk Tarih Kurumu'yla Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü adına kazılmıştır. *Agora*'nın, bir yanı 120m öbür yanıysa en azından 80m uzunluğunda bir avlusu vardır. Doğuda ve batıda, ikişer katlı birer *stoa* yer alıyordu. Bunların her biri iki sütun sırasıyla uzunlamasına olarak üç bölüme ayrılmıştır. *Agora*'nın kuzey bölümünde de bir orta salonla iki yanında koridorlardan oluşan iki katlı benzer bir kolonad bulunmaktadır. Genişliği 28m olan bu yapı *Bazilika* olarak anılır. Mahkeme işleri, kuzey kolonadın batısındaki bir EKSEDRA'da görülüyordu. Bugüne değin kazılmamış olan güney *stoa*'nın da, bir orta salonla iki yan koridordan oluşan iki katlı bir yapı olması gerekmektedir. *Bazilika*'nın altında, bugüne değin çok iyi korunmuş, büyük kemerli bir bodrum katı bulunmaktadır. Görkemli bir görünümü olan bu bodrum katın kuzey koridoru, Roma dönemindeki bir caddeye açılması gereken dükkânları oluşturuyordu. MS 178'de Smyrna'nın şiddetli bir depremle sarsıldığı ve kentin Marcus Aurelius'un (hd.161-180) yardımıyla yeniden inşa edildiği bilinmektedir. Bu bilgi, batı kolonadın bir kemerinin üstünde bugüne değin korunmuş olan Marcus Aurelius'un karısı II.Faustina'nın portresiyle kanıtlanmaktadır. Buradan, batı kolonadın MS 178'den hemen sonra onarıldığı anlaşılmaktadır. Aelius Aristides, MS 150'de *Agora*'nın ortasına Tanrı Zeus için bir sunak yerleştirildiğini belirtir. Büyük bir tanrılar grubunu oluşturan yüksek kabartmalar, kazılar sırasında bulunmuştur; bunlar belki de sunakla ilişkiliydiler. Bu kabartmalarda Toprak ve Bereket Tanrıçası Demeter'in Deniz ve Su Tanrısı Poseidon'un yanında ayakta durduğu görülmektedir. Bu iki yüksek kabartma, Roma heykeliciliğinin Anadolu'da gün ışığına çıkarılmış olan en iyi korunmuş ve en güzel örnekleridir. Bu iki tanrının, *Agora*'nın merkezinde, öbür tanrılar arasında yan yana görülmesi bir rastlantı değildir. Belki de İzmirliler böylece, o günlerde bu iki tanrıyı yan yana göstermekle, kentlerinin, dönemin kara ve deniz ticaretine egemen olduğunu belirtmek istiyorlardı.

Bayraklı'da ele geçen buluntular Türkiye'nin en zengin ve en önemli üç müzesinden biri olan İzmir Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Burada ayrıca II.Dünya Savaşı'na değin bütün Ege Bölgesi'nde ortaya çıkarılan mimarlık, heykelcilik, vazo-

culuk ve küçük sanat konularına ait buluntular yer almaktadır.
0055, 0056, 0059. **E.Akurgal**

***Bizans ve Türk dönemleri:***
İzmir kentinin tarihini belirleyen etmenler arasında en önemlisi, kentin coğrafi konumundan kaynaklananlardır. İzmir'in bir yandan zengin bir hinterlanda sahip verimli bir kıyı şeridinde kurulu olması, öte yandan yüzyıllar boyu korkulu günlere ve uzun bir hasar listesine yol açan tehlikeli bir deprem kuşağının üzerinde bulunması, bu coğrafi etmenlerin başında yer alır. Bir başka önemli nokta da kentin, Batı Anadolu'nun en büyük akarsularından birinin döküldüğü körfezde yer almasından dolayı, Ephesos ve Miletos'takine benzer bir biçimde su baskınlarına uğrama tehlikesiydi. Pergamon, Ephesos ve Miletos'la birlikte yüzyıllar boyu Anadolu'nun batısındaki metropollerden biri olan antik Smyrna'dan günümüze, çok az sayıda arkeolojik kanıt kalmıştır; bu nedenle kentin o dönemdeki konumuna ve görünümüne ilişkin tasarımlar oldukça belirsizdir. İzmir'in Geç Antik Çağ ve ortaçağın başındaki gelişimiyle ilgili bilgiler de çok azdır. Ancak bu dönemde, gene Pergamon, Ephesos ve Miletos'la birlikte piskoposluk merkezi olduğu bilinmektedir. 5.yy'ın ortalarına doğru başpiskoposluk merkezi olunca, Roma İmparatorluğu'nun doğu bölgelerindeki öteki kentlerde olduğu gibi, 672'den beri süregelen Arap akınlarına karşı kentin savunmasını sağlamak için Helenistik Dönem'den kalma surlar onarılmıştır. Kent, BİZANS yönetsel bölünmesinden önce Anatolikon adlı *thema* (vilayet) içinde yer almış, 720/730'da yapılan yeni bölünmedeyse Thrakesion Themaası sınırları içine alınmıştır. VI.Leon'un (hd.886-912) uyguladığı bu yeni düzenlemeyle İzmir, donanma komutanlığının merkezi olmuştur. Kent, söz konusu dönemde belirgin bir gelişme göstermemiş; 1040'taki şiddetli deprem sonucunda nüfusunun büyük bir bölümünü ve birçok yapısını yitirmiştir. İmparator IV.Romanos Diogenes'in 1071'de Malazgirt'te yenilmesiyle, İran'dan Batı'ya doğru yönelen Selçuklular'ın önünde Orta ve Batı Anadolu yolunun açılmasından sonra, bölgede çok sayıda emirlik kurulmuş, İzmir ve çevresi de Emir Çağa'nın egemenliği altına girmiştir. Ancak kentteki bu ilk Türk egemenliği birkaç yıl sürmüş, 1097'de Johannes Dukas komutasındaki Bizans ordusu kenti Türkler'den geri almıştır. İzmir 12.yy'ın ortalarından beri Konstantinopolis'le (→İSTANBUL) ticari bağlar kurmasının yanında, temel olarak bölgesel ticarette önem taşıyan küçük bir limandı. Bizans egemenliğindeki Anadolu'nun batısı için parlak bir zaman dilimi olan Laskarisler döneminde önem kazanmıştır. I.Theodoros Laskaris (hd.1204-22) kent surlarını, İmparator III.Johannes Vatatzes'se (hd.1222-54) daha sonra birkaç kez yenilenecek olan Pagos Tepesi'ndeki kaleyi (*Palaio Kastro*) onartmışlardır. Eski limanın girişinde yer alan *Liman Kalesi* de bu dönemden kalmış olabilir. 14.yy'ın başlarında İzmir'deki Bizans egemenliği sona erince, 1317'de Aydınoğlu Mehmed Bey *Pagos Kalesi*'ni zaptederek, bölgeyi Selçuk'ta yerleşmiş beyliğinin topraklarına katmış; buna karşın, kentin liman ve kıyı kesimi, burada kurulan küçük kaleyle birlikte, kısa bir ara dışında (1392-44) Hıristiyanlar'ın elinde kalmıştır. Önce Cenevizler, 1374'ten başlayarak da Rodos Şövalyeleri bölgeye egemen olmuştur. Rodos Şövalyeleri 1402/03 kışında Timur'un akını sırasında bölgeyi boşaltmışlarsa da Moğol (İLHANLI) ordusunun çekilmesinden sonra geri dönmüşler ve *St.Peter Kalesi*'ni ve kenti yeniden inşa etmişlerdir. Osmanlı sultanı I.Mehmed'in (hd.1402-21) 1415'te kenti almasına değin, Smyrna önemli bir köprübaşı olarak Rodos Şövalyeleri'nin elinde kalmış; kentin düşmesiyle Rodos Şövalyeleri Halikarnassos'taki korunaklı kalelerine çekilmişlerdir. İzmir bu olaydan sonra birkaç yıl Cüneyd adında bir asinin denetiminde kalmış, bu isyanın Sultan II.Murad'ın (hd.1421-44, 1446-51) ordusu tarafından bastırılmasıyla OSMANLI yönetimine geçmiştir. 1425'ten sonra Anadolu Eyaleti'ne bağlı Sığla Sancağı'nın merkezi durumuna gelmiş, 1540 dolayındaysa Kaptanpaşa Eyaleti'ne bağlanarak sık sık değişen kadıların yönetiminde kalmıştır.

Kentin ilk kez Türk egemenliğine girişinden (1317) sonraki yüzyılda, Osmanlı döneminde ve 20.yy'a değin İzmir'in toplumsal dokusunu belirleyecek olan bir ayrım gerçekleşmiş; Türk nüfus kentin yukarı bölgesine yerleşirken, Rum, Yahudi ve Ermeniler kıyı kesimini benimsemiştir. Ticaret, Timur'un 1402'deki kuşatması sırasında kısmen doldurulan eski liman ve çevresinde yoğunlaşırken, yukarı kent saf bir yerleşim merkezi özelliğini korumuştur. 1472'deki bir Venedik saldırısından sonra 1463'ten 1479'a değin süren Osmanlı-Venedik Savaşı sırasında kent bir Venedik filosunun saldırısına uğrayarak yağmalanmış ve yakılmıştır. Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81) İzmir'in koruganlarını, özellikle *Kale-i Kaidafa*'yı (*Kadifekale*) güçlendirmiştir. Ana kapısındaki duvara yerleştirilmiş antik Amazon başının halk arasında Saba Melikesi'ne ait olduğu inancıyla bu adı alan kalenin içinde ve yukarı kentte 14.yy'dan beri küçük camiler bulunmaktaydı. Liman kesimindeki ilk camiyse Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) yaptırılan ve bugün yerinde *Şadırvan Camisi* bulunan yapıdır. Bunu 1592'de *Hisar* ya da *Yakup Bey Camisi*'nin yapımı izlemiştir. Kısa bir süre sonra İspanya'dan göç eden Yahudi nüfusun artması sonucunda, eski limanın doğusunda bulunan mahallede ilk sinagog inşa edilmiştir. Bu göçe karşın kent nüfusu, 16.yy'da 4-5 bin kişiyi aşmamaktadır; ayrıca kentin 17.yy'ın ortalarına değin bir liman olarak oynadığı rolün önemi tartışmalıdır. Sultan IV.Mehmed'in (hd.1648-87) daha güneyde yer alan Skalanova'yı (b.Kuşadası) ele geçirmesiyle, liman önem kazanmaya başlamıştır. Ani hücumlar açısından korunaklı bir liman niteliği taşıyan İzmir, Osmanlı-Venedik Savaşı'nda (1645-69) uzun süre Girit'i almak için savaşan Osmanlı ordusuna bir ikmal merkezi ve üs işlevi görmüştür. Bu bağlamda, 1635'te kentten birkaç kilometre uzaklıkta, liman girişinin en dar yerinde küçük bir tabya olan *Sancak Kalesi* kurulmuştur. Böylece hem Venedik gemilerinin ani baskınına karşı bir savunma önlemi alınmış hem de limana giriş yapan gemilerin denetimi sağlanmıştır. 17.yy'ın başlarında Felemenkli, İngiliz ve Fransız tüccarlarının giderek çoğalması bu denetimleri daha gerekli kılmıştır. Yabancı ticaretinin artması sonucunda İzmir'de konsolosluklar kurulmaya başlanmış, Felemenk ve İngiliz ticaret kolonileri kendi kiliselerini inşa etmişlerdir; onları 1628'de Fransız Kapuçin rahipleri izlemiştir. İran ve Orta Anadolu üstünden İzmir'e uzanan kervanlar nedeniyle 17.yy'ın üçüncü çeyreğinde İran'dan gelen ham ipek ve Anadolu'da üretilen pamuğun yanı sıra geleneksel tarım ürünlerinin depolandığı kentte, hanların sayısı da 60'tan 82'ye çıkmıştır. Limanın uluslararası ticaret ve Türk donanması yüzünden taşıdığı önem gittikçe artmış, Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmed Paşa döneminde (1661-76) *Liman Kalesi*'nin kuzeyinde, *Büyük* ve *Küçük Vezirhanı*, bir cami, *Büyük Vezirhanı*'yla bağlantılı ola-

rak bir bedesten ve hamamdan oluşan büyük bir çarşı kompleksinin (1675-78) yapımına başlanmıştır. Gene aynı dönemde *Kadifekale*'nin arkasına düşen alanda büyük bir sukemeri ve kentin çeşitli yerlerinde 73 yeni çeşme yapılmıştır. Yapılar için gerekli taş malzeme, o dönemde yerinde duran antik tiyatrodan ve eski kent surlarından sağlanmıştı. Kentte bir ticaret merkezinin oluşumu ve bölgenin ekonomik öneminin artışıyla birlikte nüfusta da bir artış olmuştur. 17.yy'ın sonlarına doğru İzmir'e gelen Avrupalı gezginlere göre kentin nüfusu 50 binle 80 bin arasındaydı. Bu sayı gerçekte biraz abartılmış olabilir. Ancak İzmir'in demografik gelişimi aynı hızla devam etmemiş; sayısız salgın hastalık ve en önemlisi 1654-80 arasındaki bir dizi deprem, yıkımlara ve nüfus kayıplarına yol açmıştır. 10 Temmuz 1688'de büyük can kaybıyla sonuçlanan depremde 14 büyük cami, üç Latin kilisesi, çok sayıda ev ve han yerle bir olmuş, depremden sonra çıkan yangınlar nedeniyle ahşap evlerin ve depoların büyük bir bölümü yanmıştır. 1688 depremini 1723 ve 1739'daki büyük depremler izlemiş, daha sonraki yangınlarsa (1742, 1763, 1772 ve 1797) kimi mahalleleri tümüyle ortadan kaldırmıştır. Binlerce kişinin ölümüne yol açan veba salgınları, ekonomik durumun kötüleşmesi gibi olaylar da Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemine rastlamıştır.

Osmanlılar bütün sınırlarda savaşırken Akdeniz'deki eski düşmanları Venedik'le de karşı karşıya gelmişler; Khios'un düşmesinden sonra bir Venedik filosu 1694'te İzmir'i abluka altına alarak tehdit etmiş; ancak Avrupalı devletlerin İzmir'deki konsolosları aracılığıyla yaptıkları uyarı karşısında Venedik filosu geri çekilmiştir. İzmir'de üslenen Yeniçeriler'in ayaklanması (1727) ve hinterlandda güçlenen bir derebeyi olan Sarayköylü Mustafa Sarıbeyoğlu'nun saldırıları (1736), İzmir'in huzurlu bir ortama gereksinim duyan ticari ve ekonomik ilişkilerini bozmuştur. 18.yy'ın ilk yarısından kalan belgelerde kentteki imar ve ticaret etkinliklerinden pek söz edilmemesi bu huzursuzluğun yanı sıra Atçalı Kel Mahmud (1829) ve zeybek (1883) ayaklanmaları gibi bölgede 19.yy'ın sonlarına değin süren olaylara bağlanmaktadır. 18.yy'ın ortalarına doğru yeniden bir düzen sağlanmış gibi görünmektedir: 1744'te Kızlarağası Hacı Beşir Ağa tarafından kurulan *Kızlarağası Hanı*, yeni başlayan bu huzurlu dönemin ilk belirtisi sayılabilir. Bu yapıtın ardından çok sayıda han, medrese ve caminin yapımına girişilmiştir. Ekonomik hareketlenme, İzmir'de oturan yabancı tüccarların sayısına da yansımıştır. Bunlar arasında Fransızlar birinci sırayı almışlardır. İstanbul'da 11, Selanik ve çevresinde 8 Fransız ticaret bürosu varken, İzmir'de 29 ticaret bürosunun bulunması ilgi çekicidir. Fransız büroları çoğunlukla Marsilya'yla ticaret yaparlardı. Eski limanın ortadan kalkması aynı döneme denk düşmektedir. Limanın bu bölümüne 17.yy'da artık yalnızca küçük deniz taşıtları girebiliyordu. 1795'te R.Chandler'in bildirdiğine göre, uzun süren yağışlardan sonra bile su düzeyi eski limanda fazla yükselmemekteydi. Sonunda, 1778 depreminin molozlarıyla bu liman tümüyle dolmuştur. 1778 depremi, kentin gelişimini bir kez daha kesintiye uğratmış, haftalarca süren sarsıntılar sonucu camilerin büyük bir bölümü yıkılmış ya da zarar görmüş, ayrıca hanların tümü de ya deprem ya da onu izleyen yangınlar nedeniyle ortadan kalkmıştır. Kent sakinlerinin çevredeki bostanlara kaçtığı bu felakette evler de büyük ölçüde yıkıma uğramıştır. 1778'den sonra hemen tümü köklü bir onarım gören ya da yeniden inşa edilen camiler arasında *Başdurak* ya da *Hacı Hüseyin Camisi* (1784/85), *Kemeraltı Camisi* (1784), *Şadırvan Camisi* (1815) ve bir olasılıkla da *Kestane Pazarı Camisi* vardır. Çarşıyı kuşatan bu yapıların tümünde dükkân ve ambar olarak kullanılan kemerli bir zemin katı bulunmaktadır. Böyle bir zemin katının düzenlenmesi, caminin pazar yerindeki öbür yapılara göre daha yüksekte olmasını da amaçlıyordu. Kentteki imar çalışmaları ve ticari canlılık, 19.yy'ın başında gene kesintiye uğramıştır: 1821/22 Yunan ayaklanması, İzmirli Rumlar'ı da dolaylı olarak etkilemiş ve kentte aylarca süren bir huzursuzluğa ve deniz ticaretinin aksamasına neden olmuştur. Ayrıca büyük yangınlar (1825, 1834, 1841 ve 1845) ağır kayıplara yol açmıştır.

Sultan III.Selim'in (hd.1789-1807) başlattığı ve II.Mahmud'un (hd.1808-39) kararlılıkla sürdürdüğü reformların İzmir'deki ilk somut belirtisi, 1827-29 arasında kentin güney ucunda, Yeniçeriler'in dağıtılmasından sonra yeni kurulan ordu için yaptırılan büyük kışladır. Bir başka reform belirtisi de ilk günlük gazetelerin yayımlanmaya başlamasıdır. 1823'te A.Blacque'ın çıkardığı aylık *Le Smyrnéen* gazetesini, 1830'da *Journal de Smirne* ve 1839'da *Echo de l'Orient* izlemiş; kentin ekonomik yaşamı yeni bir atılımın eşiğine gelmiştir. 18.yy'da kentte yalnızca birkaç boya ve sabun imalathanesi bulunuyordu. Yüzyılın sonlarına doğru bunlara ek olarak bir basmahane kurulmuş ve 1840'lardaysa ilk fabrikalar açılmaya başlamıştır. 1843-44'te Halkapınar'da yapılan kağıthane ve 1847'de kurulan ipek ipliği fabrikası bu dönemin ilk işletmelerindendir. İngiliz mühendis William Fairbairn tarafından planlanan ve tasarımına göre ilginç bir dökme demir konstrüksiyona sahip olması gereken büyük dokuma fabrikasıyla (1842) ilgili fazla bilgi yoktur. Ulaşım bağlantılarının düzeltilmesiyle birlikte İzmir'in ekonomik yaşamında yeni gelişmeler olmuş; deniz ticaretinde kullanılan yelkenli gemilerin yerini 1830'lardan başlayarak artan sayıda buharlı geminin almasıyla İzmir, düzenli biçimde öteki büyük Akdeniz limanlarına bağlanmıştır. Ulaşım bağlantılarıyla, ekonomik ve ticari ilişkilerin artmasının yanı sıra, kenti 19.yy'ın sonlarına değin etkileyen canlı bir kültür alışverişi dönemi yaşanmış, İzmir uzun süre "Doğu'nun Paris'i" olarak anılmıştır. Deniz ulaşımının gelişimini, kentin yeni demiryollarıyla Ege Bölgesi'ne bağlanması izlemiştir. Çağdaş ulaşım olanaklarının sağlanmasına karşın 19.yy'ın ortalarında bile bölgedeki malların taşınmasında yararlanılan geleneksel taşıma yöntemi olan kervanlar önemini yitirmemişti. Bu kervanlarda 50 bin dolayında deve bulunmaktaydı. 1857'de bir İngiliz şirketi, 188km uzunluğundaki İzmir-Aydın Demiryolu'nun yapımına başlamış, ekonomik nedenlerin doğurduğu gecikmelerden ötürü demiryolu ancak 1866'da işletmeye açılabilmiştir. 1863'te gene bir İngiliz şirketi tarafından yapımına başlanan ve İzmir'i, Manisa ve Kasaba'ya (b.Turgutlu) bağlayan demiryolu, İzmir-Aydın hattıyla aynı zamanda tamamlanmıştır. Avrupa'daki örneklerinde olduğu gibi, her iki şirket kentteki garlarını birbirinden oldukça uzakta kurmuşlardı. Bu arada, giderek daha çok geminin uğradığı limanı genişletmek için planlar yapılmaktaydı. 1868'de yklş.4km uzunluğunda, tümüyle yeni bir rıhtımın yapımına başlanmış ve çok sayıda küçük bölmeye ayrılmış olan girintili çıkıntılı eski sahil şeridinin yklş.60-100m kadar önünde yer alan ve hafif bir dirsek yapan yeni bir rıhtım duvarı inşa edilmiştir. Bu duvarın gerisinde kalan arazi doldurulduktan sonra dükkânları, otelleri, tiyatrosu ve başka yapılarıyla modern

kıyı şeridi Kordon oluşmuştur. Kordon'un hemen yanında, denize doğru uzanan iki yeni iskeleyle birlikte, gümrük barakaları, doklar ve daha dışarıdaysa, iç limanı ve güneye açık liman girişini fırtınalı havalarda güvenceye alan yklş.1km uzunluğundaki dalgakıran, yeni rıhtımı tamamlayan öbür yapılardır. Bütün bu büyük ölçekli yapıların gerçekleştirilmesi için gereken kaynaklar, yeni rıhtımın yapımı sırasında doldurularak kazanılan arazinin satışıyla sağlanmıştır. Bu yeni bölgenin oluşumuyla birlikte 18.yy'dan beri kentin en önemli ve görkemli caddesi olan *Rue Franque*'taki (Frenk Sokağı) küçük parseller değerini yitirmiş, eskiden varlıklı tüccarların oturdukları bölge, tütün ve kereste depolarıyla kimi ihracat firmalarının ambarlarını barındıran bir mahalle niteliğine bürünmüştür. Bir zamanlar Frenk Sokağı'nda oturan varlıklı kesim kenti terk ederek Bornova, Buca, Seydiköy gibi çevre köylere taşınmıştır. Kıyı kesimindeki gelişmeler, kentin içindeki işlev dağılımında ya da mahallelerin yüzyıllardan beri belirlenmiş etnik yapısında başkaca bir değişime neden olmamıştır. Buna karşın söz konusu gelişim dalgası kentin çeşitli yerlerinde tarihsel nitelikli kimi kayıplara yol açmıştır. 1872'de, uzun süredir ticarethanelerin ortasında kalan ve *Krommydokastro* ya da *Okkalesi* diye bilinen eski *Liman Kalesi* yıkılarak yerine modern ticarethaneler ve İngiliz postanesi yapılmıştır. Gene aynı yıllarda (1868-72), 1841'den beri İzmir'de bulunan eyalet yönetimi de büyük kışlanın yakınlarında yeni bir hükümet konağına kavuşmuştur. İzmir'in bu atılım döneminde gerçekleştirilen projeler içinde limanın geleceği açısından en önemlisi, Gediz Çayı'nın yatağının değiştirilmesidir. Gediz Çayı 1866'da Fransız mühendis A.Rivet'nin yönetiminde, Menemen'den başlayıp denize kadar uzanan bir kanalın tamamlanmasıyla yatağını değiştirmiş, böylece İzmir Körfezi'ni tehdit eden bir su baskını tehlikesi ortadan kalkmıştır. Çok tartışılan ancak gerçekleştirilemeyen bir proje de tren istasyonlarıyla liman dokları arasında kurulacak bir bağlantı hattıyla yüklerin taşınmasını kolaylaştırma düşüncesiydi.

Bir yandan geniş çaplı yapı işleri, ticaret ve ulaşımdaki hızlı gelişmeler, öte yandan bu projelerin çok sayıda insana iş olanağı sağlaması ve oldukça büyük bir sermaye birikiminin varlığı, kent nüfusunda ve canlılığında belirgin bir artışa neden olmuştur. 18.yy'ın sonundan 19.yy'ın sonuna değin yüzyıllık zaman dilimi içinde kent nüfusu ikiye katlanarak 100 binden 200-210 bine yükselmiştir. 19.yy'ın son 10 yılında İzmir artık bir metropol görünümü kazanmış ve bu değişim, kentin kapladığı alanı da genişletmiştir. 18.yy'da kentin yüzeysel büyümesi daha çok kuzeye ve doğuya doğru yönelmişken daha sonraları batıya, körfezin kıyıları boyunca Karataş ve Göztepe'ye doğru genişlemeye başlamış, 1891'de bu bölgelere giden anayollar (b.Halil Rıfat Paşa ve Hatay caddeleri) açılmıştır. Buna koşut olarak, 1884'ten beri Karşıyaka'yla (a.Kordelio) İzmir arasında sefer yapan buharlı gemiler İzmir Körfezi'nin kuzey kıyılarındaki yerleşim merkezlerinin giderek kalabalıklaşmasına olanak sağlamıştır. Metropolün birçok mahallesinde halkın 100 ya da 200 yıl önceki yalın yaşantısını sürdürmesine karşın, kentte daha iyi bir yaşam standardına gereksinim duyan bir orta sınıf da oluşmuştur. 19.yy'ın son yıllarında orta sınıfın gereksinim duyduğu çağdaş standartları sağlamaya yönelik birçok işletme kentteki yerini almıştır: 1890'da buzhane, 1893'te bir Belçika kumpanyası tarafından kurulan İzmir içme suyu tesisatı, 1902'de Punta (b.Alsancak) Garı yakınına yerleşen gazhane ve 1905'te bunlara eklenen elektrik şebekesi, bu bağlamda sayılabilir. Teknik gelişmelerin yanı sıra gene 19.yy'da çeşitli etnik gruplar tarafından hastane, okul gibi toplumsal ve kültürel kurumlar açılmış, ayrıca İzmir'de basılan gazetelerin sayısında da bir artış görülmüştür. Kentin açılımındaki temel etmen ticaret olduğundan, küçük çaptaki sigorta şirketleri ve bankalar gibi kurumlar da hizmete girmiştir. İzmir'de 19.yy'dan günümüze pek az şey kalmıştır. Ege'de filizlenen bu ticaret metropolünün büyük bir bölümü [1919-22 arasındaki Yunan işgalinin ardından] 1922 yangınıyla yok olmuş, ancak kentin yangından etkilenmeyen bazı bölümlerinde bu dönemi anımsatan bazı yapılar kalmıştır.

0352, 2433, 2454. **W.Müller-Wiener**

***İzmir'in İlçeleri:***

***Aliağa*** ilçesinde birer Aiolia kenti olan KYME ve MYRİNA bulunmaktadır.

***Bergama*** ilçesinde yer alan ve Helenistik Dönem'de önemli bir krallık merkezi konumuna gelerek bu dönemin en etkileyici yapı örneklerini sergileyen Pergamon, Anadolu'nun en ünlü antik kentlerinden biridir (→PERGAMON). Bergama'da bulunduğu semte adını veren *Ulucami*, 1398'de I.Bayezid (hd.1389-1402) tarafından yaptırılmış ve 1905'le 1949'da onarım görmüştür. Arkeoloji ve etnografya olmak üzere iki bölümden oluşan Bergama Müzesi, Pergamon Akropolisi'nde 1936'da açılmıştır. Ayrıca Asklepieion ve *Kızıl Avlu* da açık hava müzeleri olarak düzenlenmiştir. Bergama ilçe sınırları içinde, güneyde Aliağa'ya yakın üç antik kent daha bulunmaktadır. AİGAİ, Gryneion ve Elaia, Aiolia'nın 12 kentindendir.

***Çeşme*** (a.Kyssus) ilçesinin Ildırı köyünde yer alan ve Giritliler'ce kurulmuş olan ERYTHRAİ, 12 İon kentinden biridir. Erythrai yakınındaki Mordoğan'da İlk Tunç Çağı'na tarihlenen bir yerleşmeye ait buluntular ele geçmiştir. Çeşme'de günümüzde Silah Müzesi olarak kullanılan ve 1508'de II.Bayezid (hd.1481-1512) tarafından yaptırılan *Çeşme Kalesi* ilçenin Osmanlı dönemine ait en önemli yapısıdır. 1770'teki Çeşme Savaşı'nda oldukça zarar görmüş ve yeniden onarılmıştır.

***Dikili*** ilçesi yakınında, Bergama-Dikili Karayolu'nun üzerinde Ağılkale'de antik Aterneus kenti bulunmaktadır. İlçenin Çandarlı bucağında, MÖ 10.yy'da Bakırçay'ın denize döküldüğü yarımada üstünde kurulmuş olan PİTANE antik kentinde, Ekrem AKURGAL tarafından Arkaik Dönem'e ait *nekropolis*'te (mezarlık) yapılan kazılarda, MÖ 625-500'e tarihlenen vazolar, Geometrik ve Protogeometrik Dönem çanak-çömleği, MÖ 6.yy'ın ilk yarısına ait Orientalizan üslupta çok sayıda vazo ve Khios seramiğinin bugüne değin bulunmuş en eski örnekleriyle Arkaik Dönem'e ait bir heykel ele geçmiştir. Buluntular İstanbul Arkeoloji, İzmir ve Bergama müzelerindedir. Çandarlı'da, 13. ya da 14.yy'da Cenevizler'ce inşa edilen, 15.yy'ın ikinci yarısında Türkler tarafından yenilenen ve 1955'te de aslına uygun olarak onarılan *Çandarlı Kalesi* Anadolu'nun en iyi korunmuş kalelerinden biridir.

***Foça*** ilçesinde, Atina'dan gelen göçmenlerce, Kymeliler tarafından kendilerine verilen topraklarda kurulan PHOKAİA antik kenti bulunmaktadır.

***Karaburun*** (a.Mimas) ilçesinde Manastır köyü yakınındaki Çakmaktepe'de Kalkolitik Çağ'dan bu yana yerleşildiği saptanmıştır. Burada Hamit Zübeyr KOŞAY ve Hakkı Gültekin arkeolojik araştır-

malar yapmışlar ve özellikle İlk Tunç Çağı'na ait buluntulara rastlamışlardır.

***Kemalpaşa*** ilçesinde antik Nymphaion kenti bulunmaktadır. Aydınoğulları döneminde "Nif" adıyla anılan kent bu adı *nympha*'lardan (su perileri) almıştır. Günümüzde Kemalpaşa ya da Nif Dağı olarak bilinen ve üstünde bir Bizans kalesi yer alan tepe de Antik Çağ'ın Olympos'larından biridir. İlçe merkezinde *Kız Kalesi* adıyla anılan yapı, aslında bir Bizans sarayıdır. Tarihi Roma dönemine değin uzandığı sanılan yapının Bizans imparatoru I.Andronikos Komnenos (hd.1183-85) tarafından ya da Nikaia (İZNİK) imparatorlarından I.Theodoros Laskaris (hd.12057-22) tarafından yaptırıldığı öne sürülmektedir. Nikaia imparatoru III.İoannes Dukas'ın (hd.1222-24) burada öldüğü bilinmektedir. İlçeye 6km uzaklıkta, Torbalı yolu üzerindeki Karabel'de bulunan ve MÖ 13.yy'a tarihlenen kaya kabartmasında Hitit kralı IV.Tuthaliya (hd.MÖ 1250-1220) ya da bir Hitit tanrısı betimlenmiştir.

***Menderes*** ilçesinin Değirmendere bucağında KLAROS kutsal alanının yanı sıra KOLOPHON ve NOTİON antik kentleri yer almaktadır.

***Menemen*** ilçesinde MÖ 6., 5. ve 4.yy'lardaki Aiolia mimarlığının güzel örneklerini veren Larisa (b.BURUNCUK) antik kenti bulunmaktadır. İlçe içindeki *Kubilay Anıtı* 1930'daki ayaklanmada şehit olan Asteğmen Kubilay anısına açılan yarışmayı kazanan heykelci Ratip Aşir ACUDOĞU tarafından 1932'de yapılmıştır.

***Ödemiş*** ilçesinin Birgi bucağında antik Hypaipa kenti yer alır. Birgi 14.yy'da bir süre Aydınoğulları tarafından başkent olarak kullanıldığından kentte bu beylik döneminden kalma yapılar bulunmaktadır (→BEYLİKLER DÖNEMİ). Bunların en önemlileri 1312'de Aydınoğlu Mehmed Bey'ce yaptırılan ve *Aydınoğlu Camisi* olarak da adlandırılan *Birgi Ulucamisi*, 1310'da gene Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından Sultan Şah Hatun adına yaptırılan *Sultan Şah Türbesi* ve *Ulucami*'nin bitişiğinde, 1333'te Aydınoğlu Mehmed Bey'le üç oğlu için yaptırılan *Mehmed Bey Türbesi*'dir. 18.yy'dan kalma *Çakıraga Konağı* günümüzde müze olarak ziyarete açıktır.

***Seferihisar*** ilçesinde, Teselya'dan gelenlerce kurulan ve önemli İon kentlerinden biri olan TEOS'un yanı sıra Kısık Yarımadası üstünde gene bir İon kenti olan LEBEDOS yer almaktadır.

***Selçuk*** ilçesi sınırları içindeki antik Ephesos kenti İonia'nın olduğu kadar Antik Çağ'ın da en önemli yerleşimlerindendir (→EPHESOS). Türk döneminde Ayasuluğ adıyla anılmıştır. Selçuk'a 12km uzaklıkta Belevi köyü sapağı yakınında *Belevi Mezar Anıtı* ve *Belevi Tümülüsü* (→BELEVİ) yer almaktadır. İlçe içinde, 1374'te İsa Bey'ce mimar ALİ BİN MÜŞEYMEŞ'e yaptırılmış *İsa Bey Camisi* Anadolu'da Şam *Emeviye Camisi* (→EMEVİ) plan şemasına oturan ender örneklerden olduğu kadar, getirdiği yeniliklerle de dikkat çekici bir yapıdır (→BEYLİKLER DÖNEMİ). Selçuk ilçesinin kültürel önemi büyük kuruluşlarından biri Efes Arkeoloji Müzesi'dir. 1929'da kurulan ve 1960 başında onarım geçiren müzede ilçenin önemli anıtlarından mimari öğeler, heykelcilik ürünleri, yazıtlar ve küçük buluntular sergilenmektedir. Ayrıca *St.Jean Kilisesi* ve *Meryem Ana Evi* de açık hava müzeleri olarak düzenlenmiştir.

***Tire*** (a.Tyre/Tyrha) ilçesinde Beylikler Dönemi'nden ve Osmanlılar'dan kalma çok sayıda yapı görülmektedir. Tek kubbeli olan camilerin çoğu daha sonraki dönemlerde yapılan onarımlarla özgün biçimlerini yitirmişlerdir. 1334'te Aydınoğlu Mehmed Bey'ce yaptırılan *Mehmed Bey Camisi*; 1442'de Duatepe Mahallesi'nde Kazganoğlu Mehmed Bey'ce yaptırılan *Kazganoğlu Camisi*; 16.yy'ın ilk yarısında Sadrazam Lütfi Paşa'ca yaptırılan *Paşa Camisi*; 1589'da Behram Paşa'ca yaptırılan ve cami, medrese, dükkân, hastane ve şadırvandan oluşan bir KÜLLİYE olan, 1914'te yandığı, 1665, 1887 ve 1961'deyse onarım gördüğü anlaşılan *Yeni Cami*; Aydınoğlu Cüneyt Bey'ce yaptırılan ve yazıtı olmadığından yapım tarihi anlaşılamayan ancak 1667 ve 1932'de önemli onarımlar gördüğü bilinen *Ulucami* ilçenin önemli camileridir. *İbni Melek Medresesi*'nin yanında, Aydınoğlu Mehmed Bey'in oğullarının öğretmeni bilgin Abdüllatif bin Melek Efendi için kurulan *İbni Melek Türbesi* yıkık olduğundan 1956'da yeniden yaptırılmıştır. Ayrıca aynı medresenin bahçesinde 1349'da Aydınoğlu Süleyman Şah için inşa edilmiş türbe bulunmaktadır. 1935'te açılan Tire Müzesi, hem etnografik hem de arkeolojik yapıtları içermektedir.

***Torbalı*** ilçesi sınırları içinde antik Metropolis kenti yer almaktadır.

***Urla*** ilçesinde ünlü filozof Anaksagoras'ın doğum yeri olan KLAZOMENAİ antik kenti yer almaktadır. İlçenin Rüstem Paşa Mahallesi'nde 16.yy'da yaptırılmış olan *Rüstem Paşa Camisi* 19.yy'da meydana gelen depremde yıkıldığı için onarım görmüştür.

***Sivil Mimarlık:***

Depremler ve yangınlar sonucu tarih boyunca sürekli yenilenmiş olan İzmir kentinde 19.yy'dan çok az konut örneği kalmıştır. Özellikle Kordonboyu'nda balkon, kapı ve pencereleri dövme demir parmaklıklarla bezenmiş, en çok üç katlı kâgir Rum evleri vardır. Kadifekale'ye doğru yükselen ya da Güzelyalı, Karantina, Karşıyaka gibi semtlerde yer alan Türk mahallelerindeyse geleneksel Türk evleri (→EV) görülür. Genellikle yüksekçe bir duvarla çevrili, açık SOFA'lı, KAFES'li ve ÇIKMA'lı bu evler iki katlı kâgir yapılardır. İzmir dışında Osmanlı konut mimarlığının günümüze ulaşan az sayıda özgün örneğinden biri Birgi'deki *Çakıraga Konağı*'dır. 18.yy sonunda yapılmış olan bu üç katlı yapının duvarları, altta moloz ve kerpiç yığma, üstteyse ahşap çatkılıdır. İki cephesi sokağa, bir cephesi bahçeye bakan konak, özellikle, iç duvar yüzeylerindeki KALEMKÂRİ bezemeyle ünlüdür. Bunlar, BAROK ve AMPİR üslupta işlenmiş çiçekli vazolar, madalyon ve yazıtlardan oluşur. İzmir il sınırları içindeki pek çok yerleşmede Ege kıyılarının ikliminе uygun özellikte yapılmış kâgir evlere rastlanmaktadır. Örneğin Çeşme evleri SGRAFFITO tekniğinde sıva bezemeli örneklerdir. Genellikle bitişik düzende ve ön bahçesiz olan bu iki katlı yapıların ahşap CUMBA'ları, dövme demir balkon korkulukları ve kapı parmaklıkları vardır.

***El Sanatları:***

Günümüzün tekstil sanayi merkezlerinden biri olan İzmir'de DOKUMA'nın yanı sıra KEÇE yapımı ve el örgüsü gibi geleneksel sanatlar yakın yıllara değin sürdürülmüştür. 1740'ta açılan Basmane dokumacılıkta sanayileşmenin ilk adımı olmuş; ev tezgâhları giderek önemini yitirmiş; keçe, urgan üretimi, HALI ve KİLİM dokumacılığı tümüyle makineleşmiştir. İzmir'in dışındaysa ev tezgâhları üretimi sürmektedir. Yörede Türkmen aşiretlerinin uzun yıllar boyu dokumacılık yaptıkları bilinmektedir. Özellikle Bergama'nın köylerinde 20.yüzyılın başına değin tezgâhsız ev bulunmadığı, tezgâh olmayanlarda da yün eğirme, bükme ve boyama iş-

leri yapıldığı belirtilmektedir. Kilim ve halının yanı sıra cicim (→KİLİM) ve kili başlıca dokuma ürünleridir, ancak yöreden yöreye, aşiretten aşirete değişen türler vardır. Kozak yaylası ve Yağcıbedir köylerinde soğan kırmızısı, lacivert ve beyaz renkleriyle ünlü halıların dışında heybe, torba, çuval, çul ve "arkalaç" dokumacılığı da yaygındır. İzmir kentinde çit, çember, poşu gibi örtüleri tahta kalıpla desen basarak bezeme sanatı uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Cumhuriyet sonrasında kente yerleşen Balkan göçmenleriyle birlikte bu el sanatı daha da yaygınlık kazanmış, baskılı bohça ve seccadelerin yanı sıra yorgan yüzleri de yapılmıştır. Urgancılık Tire'de en eski el sanatlarındandır. Urgan yapımında hammadde olarak Vezirköprü'den (Samsun) sağlanan kenevir kullanılırken, son yıllarda yurt dışından getirtilen bitki lifleri, sisal ve manilakeneviri (abaka) kullanılmaktadır. Ünü Balkanlar'a dek yayılmış olan Tire urganlarının İstanbul'un fethi sırasında Fatih'in Haliç'e karadan indirdiği gemileri çekmede kullanıldığı bilinmektedir. Urganın en kalın türü olan ve dayanıklılığıyla tanınan Tire halatları, günümüzde de özellikle denizcilikte yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Tire ayrıca giderek azalmakla birlikte keçe yapımında da yörenin önde gelen ilçesidir. Ödemiş iğne oyacılığıyla, Merkez İlçe'nin Cumaovası bucağı yakınındaki Görece köyüyse çeşitli boy ve biçimlerdeki boncuk yapımcılığıyla tanınır.

*M.Beykan, S.Tugay*

## İZNİK

Marmara Bölgesi'nde Bursa'ya bağlı bir ilçe olan İznik aynı adı taşıyan gölün doğu kesiminde kurulmuş eski bir yerleşmedir. Efsaneye göre Tanrı Dionysos tarafından kurulduğu kabul edilen kentte yapılan araştırmalar yöredeki en eski yerleşimin Kalkolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) ait olduğunu ortaya koymuştur. 5.yy'da yaşayan Yunan coğrafyacı Byzantionlu Stephanos, Makedonya'da yaşayan Bottialılar'ın burada bir koloni kurduklarından; bir başka coğrafyacı Strabon'sa (MÖ 64/63-MS 19/24) Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) komutanlarından Antigonos'un MÖ 316'da bugünkü İznik'in yerinde "Antigoneia" adında bir kent kurduğundan söz etmektedir. Daha sonra MÖ 301'de Antigonos'u yenerek kenti ele geçiren İskender'in generallerinden Lysimakhos'un kentin adını, karısının adından esinlenerek "Nikaia" olarak değiştirdiği bilinmektedir. MÖ 291-282 arasında BİTHYNİA Krallığı'nın egemenliği altına giren ve bir süre bu krallığın başkenti olan İznik, Bithynia kralı I.Nikomedes'in (MÖ 278-250) günümüzdeki İzmit'in yerinde kurduğu Nikomedia (→KOCAELİ) kentini başkent yapmasıyla bu konumunu yitirmiş, MÖ 72'deyse başka Bithynia kentleriyle birlikte Romalılar'ın eline geçmiştir. Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) imar edilerek güzelleştirilen kent, Bithynia Eyaleti'nin başkenti olma onurunu elinde tutmak konusunda yıllarca Nikomedia'yla çekişmiş, Traianus dönemindeyse (MS 98-117) Bithynia valiliği yapan Genç Plinius'un (61/62-yks.113) yönetimi altında daha da büyümüş ve gelişmiştir. MS 123'te şiddetli bir deprem sonucu büyük hasar gören İznik'i onartan İmparator Hadrianus (hd.117-138) kentin surlarını yeniden yaptırtmış ve ünlü Anadolu gezisinde buraya da uğramıştır. 2. ve 3.yy'larda meydana gelen depremlerden zarar gören ve zayıf düşen İznik, İmparator Valerianus döneminde, 258'e doğru başka Bithynia kentleriyle birlikte Gotlar'ın saldırısına uğramış ve yağmalanmıştır. Ancak kısa sürede onarılmış, surları daha da güçlü olarak yeniden inşa edilmiştir. *Yenişehir Kapısı*'ndaki yazıttan surların yapımının 268-270'te Claudius Gothicus döneminde (214-270) tamamlandığı öğrenilmektedir.

İlkçağ sonlarında önemini yitiren ve komşusu Nikomedia'nın gerisinde kalan İznik, Roma imparatoru I.Constantinus (Büyük Konstantinos) döneminde (306-337) Hıristiyanlık'ın resmen tanınmasıyla önemli bir dinsel olaya sahne olmuş; kentte 325 yazında bizzat imparatorun da katıldığı, tarihe I.Ekumenik Konsil (I.Nikaia Konsili) adıyla geçen ve Hıristiyan dünyasının tüm piskoposlarının davet edildiği bir toplantı düzenlenmiştir. BİZANS döneminin başlarında üst üste meydana gelen depremler ve bu depremleri izleyen kıtlık İznik'e büyük zararlar vermiş, kent ancak I.Justinianos (Justinianos) döneminde (527-565) onarım görerek yeniden toparlanabilmiş; 787'deyse, II.Nikaia Konsili'ne sahne olmuştur. 1075'e doğru ANADOLU SELÇUKLU egemenliğine girmiş, I.Süleyman Şah (hd.1075-86) tarafından başkent yapılmış, 1097'de yeniden Bizans topraklarına katılmıştır. 1204'te 4.Haçlı Seferi ordusu Konstantinopolis'i (→İSTANBUL) alıp Bizans İmparatorluğu'nu ortadan kaldırdığında I.Theodoros Laskaris (hd.1205?-22) İznik'i ele geçirerek burada bağımsız bir Nikaia İmparatorluğu kurmuştur. Bu dönemde İznik önemli bir sanat ve kültür merkezi olmuştur. 1331'de Orhan Gazi döneminde (1324-62) Osmanlı Beyliği'nin yönetimi altına girmiş, ancak zamanla eski görkemini yitirerek küçük bir köye dönüşmüştür. 16.yy'daysa İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan ticaret ve ulaşım yolunun üzerinde önemli bir durak ve konaklama yeri olduğu kadar bir kültür merkezi olarak da önem kazandığı bilinmektedir. Ancak 16.yy sonlarına doğru yeniden boşalmaya ve zenginliğini yitirmeye başlamış, 17.yy'da ticaret yolunun güzergâh değiştirmesinin de etkisiyle giderek bakımsız bir köy niteliğine bürünmüştür. Kurtuluş Savaşı'nda birkaç kez Yunanlılar'la Türkler arasında el değiştirmiş, yakılıp yıkılmıştır. Savaştan sonra, 1960'lı yılların sonlarında hızla gelişen İznik, bugün Bursa'nın önemli ilçelerinden biri durumundadır.

İznik'te farklı dönemlerde, gökbilimci Hipparkhos (MÖ 160-125), şair Parthenios (MÖ 1.yy), hatip Libanios (314-393'ten sonra), İstanbul'daki *Chora Manastırı Kilisesi*'ni (b.*Kariye Camisi*) onartıp mozaiklerle bezeten Bizanslı düşünce ve devlet adamı Theodoros Metokhites (1260-1332), İznik'te kadılık yapan İslam bilgini Hocazade Müslihiddin Mustafa (ö.1488) ve Eşrefiye tarikatinin kurucusu, mutasavvıf ve şair Eşrefoğlu Rumi (1353-1469) gibi önemli kişiler yaşamıştır.

Çeşitli dönemlerde bölgeye gelen gezginlerle devlet adamlarının notlarından o dönemlerdeki durumu hakkında bilgi edinilen ve ilk kez 1839'da Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier (1802-71) tarafından planı çizilen İznik, 1930'lu yıllarda Alman Arkeoloji Enstitüsü'ne bağlı bilim adamlarınca araştırılmıştır. 1964-69 arasında İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Oktay ASLANAPA başkanlığında yapılan birinci dönem kazılarında Osmanlı döneminden dört çini fırını, çok sayıda fırın malzemesi, çini ve seramik bulunturları ele geçirilmiştir. 1981'de İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Ara Altun başkanlığında yeniden başlatılan ve günümüzde de sürdürülmekte olan ikinci dönem kazılarındaysa çok sayıda çini atölyesi ve fırının yerleri saptanmış, ele geçen önemli buluntular onarılarak İznik Müzesi'ne teslim edilmiştir. Ayrıca kentin Roma dönemi tiyatrosu 1980'den bu yana Bursa Kültür Müdürlüğü'nden arkeolog Bedri Yalman tarafından kazılmaktadır.

İznik'in Askania (b.İznik) Gölü kıyısındaki konumu, düz ve verimli arazisi, ulaşıma elverişli yolları, farklı dönemlerde önemini korumasına neden olmuştur. Lysimakhos dönemindeki İznik'in durumunu ayrıntılarıyla tanımlayan Strabon'a göre kent, bir kenarı 700m olan kare biçimli bir plana sahipti. Yerleşim merkezi ızgara plan düzeninde olan İznik'in ana yollarının uçlarında dört yöne açılan dört kent kapısı yer almaktaydı. Bir taraftan göl kıyısına dayanan yklş.4970m uzunluğunda, günümüze kadar ulaşamamış bir surla çevrili olan kentin merkezinde yer alan GYMNASİON'un ortasındaki bir taş anıttan tüm kent kapıları görülebilmekteydi. Kentin yüzyıllar boyunca süregelen bu düzenli planı günümüzde de ana çizgileriyle izlenebilmektedir. İlk çağda basılan SİKKE'lerde adı "Khrysеapolis" (Altınşehir) olarak geçen İznik'te Helenistik Dönem'den (→YUNAN) kalan tek yapıt, kentin doğu kesimindeki bir tepede yer alan, tek parça taştan oyulmuş, LAHİT biçimindeki mezardır. Halkın *Berberkaya* olarak adlandırdığı, 1953'te define avcılarınca parçalanan bu mezarın, 149'da Bithynia kralı II.Prusias için yaptırıldığı ileri sürülmüştür. Kentin güneybatısında, gölle *Yenişehir Kapısı* arasında ROMA dönemine ait bir TİYATRO yer almaktadır. Büyük olasılıkla ilk kez Helenistik Dönem'de yaptırılıp zamanla yenilenen *Tiyatro*'nun, günümüze yalnızca *cavea*'sının (seyirci bölümü) bir kısmı gelebilmiştir. Taşlarının çeşitli yapılarda ve özellikle surların onarımında kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kentin dışında kuzeybatıda, Elbeyli köyü yolu üzerinde Helenistik Dönem'den Erken Bizans dönemine değin kullanılmış bir *nekropolis* (mezarlık) bulunmuştur. Burada bir tepe üstünde Asia Eyaleti prokonsülü Asklepiodos'un oğlu L.Cassius Philiscus adına dikilmiş, MS 2.yy başına ait olduğu düşünülen bir mezar anıtı yükselmektedir. Halkın *Dikilitaş* ya da *Beştaş* olarak adlandırdığı, 2x3m boyutlarında dikdörtgen bir kaide üstüne oturan, yklş.15.5m yüksekliğindeki bu üç köşeli mermer anıt büyük olasılıkla bir aile mezarıdır. Anılmaya değer bir başka mezar son yıllarda önemli ölçüde zarar görmüş bir HİPOJE'dir (yeraltı mezarı). Üstü beşik tonoz örtülü bir mezar odasından oluşan bu yalın yapının tavan ve duvarları, Erken Hıristiyanlık (→GEÇ ANTİK) döneminin başta gelen örgelerinden olan karşılıklı duran bir çift tavuskuşu, sülün, palmiye dalı, AKANT yaprakları, tepside meyveler ve geometrik örgeler içeren FRESK'lerle bezelidir.

İznik'in en önemli antik kalıntılarından biri surlarıdır. Helenistik Dönem örnekleri tümüyle yok olan surların günümüze ulaşabilen bölümleri Roma ve Bizans dönemlerine aittir. *İstanbul Kapısı* (kuzey), *Yenişehir Kapısı* (güney), *Lefke Kapısı* (doğu) ve *Göl Kapısı* (batı) olarak adlandırılan dört ana kapısı vardır. Bunların yanı sıra bataklık bir bölgede ikinci bir göl kapısı, surların başka bölümlerinde de küçük girişler bulunmaktadır. Kapılar üstünde yer alan yazıtlardan *Lefke* ve *İstanbul Kapıları*'nın Hadrianus; *Yenişehir* ve *Göl Kapıları*'nınsa II.Claudius Gothicus döneminde yapıldıkları anlaşılmaktadır. Roma İmparatorluk Dönemi mimarlığının teknik ve üslup özelliklerini yansıtan bu kapılardan *İstanbul Kapısı* gösterişli bir ZAFER TAKI görünümündedir. *Göl Kapısı*'ysa daha çok iskele işlevini üstlenmiştir. Farklı dönemlerde defalarca onarılan surların özellikle geç dönem onarımlarında kentin başka yapılarından alınmış DEVŞİRME yapı malzemeleri kullanılmıştır. 11m yüksekliğindeki bu duvarlar, 17m yüksekliğinde 144 kare ya da yarım daire biçimli kuleyle güçlendirilmiş, ayrıca kapılar da çifte kulelerle güvenceye alınmıştır. Surların göl kıyısından uzak bölümlerinde Laskarisler döneminde (1204-61) daha alçak bir ön sur yapılmış, bunun da dışına büyük olasılıkla suyunu gölden alan bir hendek kazılarak İznik tahkimatı bir ölçüde İstanbul surlarına benzetilmiştir.

Bizans döneminde kentin merkezinde, ana kapılardan giren caddelerin kesiştiği noktada Roma dönemine ait bir yapının ya da bir *gymnasion*'un temelleri üstüne *H.Sophia Kilisesi* (*Ayasofya*) inşa edilmiştir. Gene bir olasılıkla 11.yy'da meydana gelen depremden sonra yeniden yapıldığı sanılan, üç nefli BAZİLİKA tipindeki bu yapıda, temizleme çalışmaları sonucu orta nefte ve *apsis*'te geometrik desenli, renkli mermer döşeme mozaiği ve *apsis*'te, din adamlarının oturduğu *synthronon* adıyla bilinen basamaklar ortaya çıkarılmıştır. DİAKONİKON mekânında da, Laskarisler döneminde ait havari ve aziz betimleri bulunmuştur. Sonraları Orhan Gazi döneminde camiye çevrilen ve *Orhan Camisi* adını alan yapı Kanuni Sultan Süleyman'ın (hd.1520-66) emriyle Mimar SİNAN'a onartılmış, önüne bir minare eklenmiş, duvarları, günümüze çok azı kalan KALEMKÂRİ nakışlarla bezenmiştir. İznik'in bir başka önemli Bizans yapısı Piskopos Hyakinthos tarafından, kimi bilim adamlarına göre 750'ye doğru, kimilerine göreyse 5.yy ortalarında yaptırılmış olan *Koimesis Kilisesi*'dir. *Hyakinthos Manastırı*'na ait olduğu bilinen bu büyük kubbeli kilisenin *apsis* yarım kubbesiyle bazı tonozları MOZAİK'lerle bezeliydi. Kurtuluş Savaşı'nda yıkılan yapıdan günümüze yalnızca temeller ve döşeme parçaları kalmıştır. 1946'da *İstanbul Kapısı*'na giden yolda, 9.-12.yy arasına tarihlenen haç planlı bir kilisenin kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Kimi bilim adamları bunun, II.Theodoros Laskaris'in 1255-56'da Aziz Hagios Tryphon onuruna, yanında bir felsefe okuluyla birlikte inşa ettirdiği *Hagios Tryphon Kilisesi* (*Hisios Trifonos*) olduğunu düşünmektedir. Bazılarıysa bu yapının *Agalma Manastırı* olduğunu; gerçek *Hagios Tryphon Kilisesi*'nin *Yenişehir Kapısı*'na giden cadde üzerinde yer alan yapı olduğunu ileri sürmektedir. İstanbul *Kariye Camisi*'ne benzeyen bu yapının büyük bir kubbeyle örtüldüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca antik *Tiyatro*'nun yanında bir kiliseye ait olduğu düşünülen tuğla temeller ortaya çıkarılmıştır. *Koimesis Kilisesi* yakınlarındaki *Böcek Ayazması*, ortasında kutsal bir su kaynağı bulunan dörtgen havuzlu, kubbe örtülü daire planlı bir mekândan oluşmuştur. *Lefke Kapısı* dışında kalıntıları görülen sukemerlerinin de I.Justinianos döneminde yeniden yaptırıldığı bilinmektedir.

İznik, Erken OSMANLI mimarlığının en önemli merkezidir. Ancak yapılarının çoğu Kurtuluş Savaşı'nda büyük ölçüde zarar görmüş, bir bölümü de savaş sonrasında ilgisizlik ya da kentleşme sonucu yok olmuştur. Günümüze ulaşabilen en önemli grubu camiler oluşturmaktadır. Yaklaşık 10m kenarlı kare bir mekânla, önündeki üç gözlü son cemaat yerinden oluşan *Hacı Özbek Camisi* (1333/34), 14.yy'da gelişen ve özellikle BEYLİKLER DÖNEMİ'nde Kuzey ve Batı Anadolu'da sık görülen "tek kubbeli cami" tipinin (→CAMİ) Osmanlı mimarlığında bilinen en eski örneğidir. Kubbeye geçişin Türk üçgenleriyle (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) sağlandığı camide, son cemaat yeri, 1940'ta bir yol çalışması sırasında batıdaki özgün yerinden sökülerek kuzey duvarı önüne taşınmıştır. Kentin ilk camilerinden biri olan ve 1345/46'da mimar Hacı Ali tarafından inşa edilen *Hamza bin Ardunşah Camisi* de (1930'da yık.) tek kubbeli küçük bir yapıdır. Osmanlı vezirlerinden Candarlı Kara Halil Paşa tara-

fından mimar HACI BİN MUSA'ya inşa ettirilen ve İznik'in en önemli yapısı olan *Yeşil Cami*'nin (1378/79-1391/92) 10.5m çapında bir kubbeyle örtülü ana mekânıyla son cemaat yeri arasında üç gözlü bir ara bölüm yer almaktadır. Yapının düzgün kesme taş duvarları, özellikle son cemaat yerinin zengin mermer işçiliği dikkat çekicidir. Selçuklu MİNARE geleneğini sürdüren, yeşil ve mavinin değişen tonlarında çinilerle zikzak bir örgü düzeni içinde kaplanmış olan minare, yapının *Yeşil Cami* olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Bu caminin batı komşusu tek kubbeli *Şeyh Kutbeddin Camisi*'yle bitişiğindeki, Erken Osmanlı duvar tekniğine sahip *Şeyh Kutbeddin Türbesi*'nin Candarlı İbrahim Paşa tarafından kurulan bir vakfa ait olduğu bilinmektedir. Yazıtından Candarlı Kara Halil Paşa'nın torunu tarafından 1442/43'te yaptırıldığı anlaşılan *Mahmud Çelebi Camisi*, üç gözlü bir son cemaat yeriyle kubbe örtülü kare bir ana mekândan oluşmaktadır. Caminin kıble duvarı önünde Mahmud Çelebi'nin gerçek ya da sembolik mezarı bulunmaktadır. Sultan II.Bayezid'in oğlu Şahinşah'ın karısı Mükrime Hatun'un (ö.1518) yaptırdığı ve duvarları Sultan IV.Murad (hd.1623-40) tarafından çinilerle kaplatılan *Eşrefoğlu Rumi Tekke ve Camisi* Yunan işgalinde yakılıp yıkılmış, geriye yalnızca minaresi kalmıştır. Yalın planlı *Kumluk/Ağalar Camisi* de günümüze yalnızca bir duvar kalıntısıyla ulaşabilmiştir.

Varlıkları yazıtlarından bilinen Candarlı Kara Halil, İbrahim ve Halil Paşalar'ın gelen geçenler için, türbelerinin yakınına yaptırdıkları düşünülen ZAVİYE ve İMARET'ler bugün mevcut değildir. Orhan Gazi'nin *Yenişehir Kapısı* dışındaki imareti de (1334/35) yıkılmıştır. 1963'te Oktay Aslanapa başkanlığında yapılan kazı çalışmasıyla temelleri ve yazıtına ait parçaları gün ışığına çıkarılan *Orhan Gazi İmareti*'nin üstü kubbeli bir avlu, ardındaki mescit ve iki yandaki zaviye odalarından oluştuğu ve duvarlarının çini kaplı olduğu anlaşılmıştır. 1326-62 tarihli, "ters T" planlı bu yapı "imaret camisi" olarak da adlandırılan ZAVİYELİ CAMİ'lerin ilk örnekleri arasındadır. I.Murad (hd.1362-89) tarafından annesi Nilüfer Hatun adına yaptırılan *Nilüfer Hatun İmareti* (1388/89) "ters T" planın cami dışında uygulandığı ilk yapıdır. Ortadaki kubbe, yanlardaki aynalı tonoz örtülü beş gözlü bir son cemaat yerinden girilen orta mekân, doğu-batı doğrultusunda uzanan bir dikdörtgendir ve büyük bir kemerle kare planlı iki bölüme ayrılmıştır. Girilen ilk bölüm tepesinde aydınlık feneri bulunan 10m çapında büyük bir kubbeyle örtülüdür. Bu biçimlenişiyle kapalı AVLU geleneğini sürdürmektedir. Batıdaki ikinci bölümse iki küçük kubbeyle örtülüdür. Büyük kubbeli mekânın iki yanında "ters T"yi oluşturan kubbeli ve ocaklı zaviye odaları yer almaktadır. Çok zengin ve renkli bir taş-tuğla işçiliği gösteren, İznik'in Erken Osmanlı Dönemi'ne ait bu önemli yapısı günümüzde İznik Müzesi olarak kullanılmaktadır. I.Murad'ın oğlu Yakup Çelebi adına yaptırılmış olan ve 1940-50 arasında müze deposu olarak kullanıldıktan sonra camiye çevrilen *Yakup Çelebi Zaviyesi*, beş gözlü son cemaat yeri ve"ters T" planın uygulandığı bir başka yapıdır. İznik'te Erken Osmanlı Dönemi'ne ait TÜRBE'lerin en göze çarpanı *Yenişehir Kapısı*'nın hemen dışında bulunan ve *Kırk Kızlar Türbesi* olarak da adlandırılan *Kırgızlar Türbesi*'dir. Gazi Erenler'e ait olduğu bilinen yapı, Selçuklu üslubunu sürdüren bir biçimlenmeyle içte kubbe dışta külahla örtülüdür. *Yakup Çelebi Zaviyesi* önündeki, dört sivri kemer üzerine oturmuş bir kubbeden oluşan açık türbenin gerçekte kime ait olduğu tartışmalıdır. *Lefke Kapısı* dışındaki *Sarı Saltuk Türbesi*, başta Rumeli olmak üzere birçok yerde anısına sembolik türbeler yapılan bir veli olan Sarı Saltuk'a (Saltuk Baba/Saltuk Dede) ait, gene dört sivri kemere oturan bir kubbeden oluşmuş açık bir mezar anıtıdır. Son yıllarda onarılan bu türbe gibi *Lefke Kapısı* dışında, birbirinden bağımsız kubbeli iki bölümden oluşan ve 1387'de ölen Candarlı Kara Halil Paşa ve ailesine ait olan *Candarlı Halil Hayreddin Paşa Türbesi* Kurtuluş Savaşı'nda yıkılmış, 1928'de de onarılmıştır. Bunlar dışında kent içinde Candarlı İbrahim Paşa'nın ve 1453'te idam edilen Fatih Sultan Mehmed'in sadrazamlarından Halil Paşa'nın türbeleri vardır.

İznik'in önde gelen kültür merkezlerinden biri olmasını sağlayan medreselerden günümüze gelebilen tek örnek, aynı zamanda ayakta kalmış en eski Osmanlı medresesi sayılan *Süleyman Paşa Medresesi*'dir. Klasik Osmanlı medreselerinin "U" plan tipine (→MEDRESE) giren, 11 hücre ve bir dershaneden oluşan yapının beden duvarları 14.yy'ın ilk yarısına, kubbeli üst örtüsüyse 15.yy'ın ikinci yarısına tarihlenmektedir. İznik'te önemli üç HAMAM'dan biri olan, *İstanbul Kapısı* yolu üzerindeki *Büyük Hamam* (*I.Murad Çifte Hamamı*) 14.yy sonlarıyla 16.yy'ın ilk yarısı arasında yapılmış olmalıdır. Çifte hamam planındaki yapının MALAKÂRİ bezemeli sıcaklık bölümleri son yıllarda yeni yapıların altında kalmıştır. Günümüzde de işletilmekte olan *Hacı Hamza Hamamı* da bir çifte hamamdır ve soyunma mekânları, *Büyük Hamam*'daki gibi birer büyük kubbeyle örtülüdür. Ancak farklı olarak, erkekler bölümüyle kadınlar bölümünün plan şeması birbirinden değişiktir. *İstanbul Kapısı*'na giden yol üzerinde yer alan, yıkık durumdaki *İsmail Bey Hamamı* kendi türü içinde önemlidir. 14.-17.yy'lar arasında değişik zamanlara tarihlenen yapının Candarlı İbrahim Paşa'nın sarayına ait olabileceğini ileri sürenler de vardır. Kubbe örtülü dört kare mekândan oluşan kare planlı yapıda, her mekânda farklanan malakâri bezeme dikkat çekicidir. Önemli bir ticaret yolu üzerinde bulunan İznik'te günümüze ulaşabilmiş bir KERVANSARAY örneği yoktur. Ayrıca Kurtuluş Savaşı'nda tamamen yıkıldığından Osmanlı dönemine ya da daha önceki dönemlere ait ev örneklerine de rastlanmaz. Ancak İznik Gölü'nün güney kıyısındaki Solöz köyünde, ilgi çekici konut örnekleri bulunmaktadır.

İznik, Osmanlı döneminin en önemli ÇİNİ ve SERAMİK merkezidir. Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı Sarayı'nda NAKKAŞHANE'yi kurmasından sonra, İznik büyük ölçüde İstanbul'da inşa edilen cami, türbe, medrese gibi yapılar için çiniler, saray ve konaklar için de günlük kullanım kapları üretmiştir. Altın çağını 16.yy'da yaşayan İznik çiniciliği I.Ahmed döneminin (1603-17) kötüleşen ekonomik koşullarına dayanamayarak gerilemeye başlamış ve üretim 18.yy'da bütünüyle durmuştur (→ÇİNİ).

1185, 3334. *S.Tugay*

İZODOM = **İSODOMOS**

**İZOKEFALİ** (Gr.*isos:* eşit, *kephale:* baş'tan) İng.*isocephaly*, Fr.*isocéphalie*, Alm.*Isokephalie*. Bir KOMPOZİSYON'da tüm figürlerin boy ve önem farkı gözetilmeksizin başları aynı hizaya gelecek biçimde yerleştirilmesi. Özellikle YUNAN sanatının Klasik Dönem kabartmaları için kullanılan bu terim, RESİM ve GRAFİK SANATI'nda da geçerlidir.

İZOMETRİK İZDÜŞÜM → **İZDÜŞÜM**

JACK OF DIAMONDS (İng.) – **KARO OĞLANI**

**JACHMUND** (etk.19.yy sonu)
Alman mimar ve eğitimci.
İstanbul'da *Sirkeci Garı*'nın mimarı olan Jachmund, Türkiye'de mimarlık eğitimine yaptığı katkılarla da tanınır.

1883'te açılan Hendese-i Mülkiye'de 1890'dan başlayarak mimarlık dersleri veren mimar, Osmanlı belgelerine göre Berlin Üniversitesi öğretim üyesidir ve Alman hükümeti tarafından Doğu mimarlığını incelemesi için İstanbul'a gönderilmiştir. Asıl görevi, Almanlar tarafından inşa edilen demiryolları projesinde (Bağdat Demiryolu Hattı) önemli noktalardan biri olan *Sirkeci Garı*'nın inşaatıdır. 1890 tarihli *Sirkeci Garı*, YENİ-KLASİKÇİLİK ve *Jugendstil* (→ART NOUVEAU) üsluplarıyla, Doğu ülkeleri mimarlıklarının özelliklerini taşır. Jachmund'un İstanbul'da gerçekleştirdiği ikinci yapısı Bahçekapı'daki *Deutsche Orient Bank (Germina Han)* binası olmuş; burada, Osmanlı İmparatorluğu içindeki güçlü Alman finansına ve nüfuzuna uygun bir simge olarak Orta Avrupa mimarlığının özelliklerini benimsemiştir. Osmanlı hükümeti, Mühendishane-i Berri-i Hümayun (Kara Mühendishanesi) ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (b.MSÜ) mimarlık öğretmeni olarak görevlendirdiği Jachmund'a aynı zamanda çeşitli devlet dairelerinin yaptıracağı inşaatların denetimi görevini de vermiştir. Hakkında fazla bilgi bulunmayan mimarın İstanbul'da gerçekleştirdiği bilinen iki yapısında, İstanbul'da çalışan çağdaşı başka yabancı mimarların uygulamalarında da ortaya çıkan çelişkili durum gözlenir: Yabancı sermaye için gerçekleştirdiği banka binasında tamamen ithal bir üslup uygulamış olan Jachmund, Osmanlı hükümetinin işveren olduğu gar binasında bir Doğu-Batı sentezi aramıştır.
0684, 2451. ***A.Nasır***

**JACOBSEN, Arne** (1902, Kopenhag-1971, Kopenhag)
Danimarkalı mimar ve mobilya tasarımcısı.
ULUSLARARASI ÜSLUP'taki birçok önemli yapısının yanı sıra MOBİLYA, özellikle de iskemle tasarımlarıyla tanınır.

Mesleki eğitimine önce Kay Fisker (1893-1965), Ivar Bensten ve Kaj Gottlob öğretiminde Kraliyet Akademisi'nde başlayan Jacobsen, 1924'te Kopenhag Teknik Okulu'nu bitirmiştir. Kaare Klint'in (1888-1954) İŞLEVSELCİLİK anlayışı doğrultusunda yetişen ve malzemenin doğasından yola çıkan basit ve mantıksal çözümleri amaçlayan Jacobsen, çağdaş düşüncenin temel özellikleriyle Danimarka geleneksel işlevselliğini birleştiren kişisel bir tasarım görüşü geliştirmiştir. Yaptığı ilk konut tasarım ve uygulamaları bu görüşünü yansıtır. 1928'de daha kübik bir üslup uygulayan mimar, Uluslararası Üslup'un şüpheyle karşılandığı ülkesinde, dairesel planlı *Geleceğin Evi* (1929; Flemming Lassen ile) ve Kopenhag'daki *Rothenborg Evi* (1931) ile çevre düzeni ve iç dekorasyonunu da mimarinin ayrılmaz bir parçası olarak kendi tasarladığı Bellevue *Bellavista Toplu Konutları*'yla bu üslubun en güzel örneklerini vermiştir. Jacobsen, Alman işgali sırasında 1943'te Stockholm'e gitmiş; arkadaşı AALTO'nun sıcak ilgisiyle karşılaştığı bu kentte kumaş ve duvar kağıdı desenleri üretiminde büyük başarı kazanmıştır. Alman işgalinin mimari üsluba etkisi, Modernizm karşısında geleneksel Danimarka işlevselliğinin güçlenmesi olmuş; savaş yıllarında çelik gibi malzemelerin kıt olması, tuğla yığma yapı geleneğini canlı tutmuştur. Savaş sonrasındaysa, Danimarka mimarlığına en önemli etkiler, modüler planlama ilkeleri ve yüksek düzeyde teknoloji kullanımı biçiminde ABD'den gelmiştir. Jacobsen, *Rødovre Belediye Binası* (1955) ve Kopenhag'ın ilk GÖKDELEN'i *SAS Binası*'yla (1958-60) Danimarka'ya MIES VAN DER ROHE anlayışını tanıtmıştır. "Ekonomi artı işlev eşittir üslup" diye tanımladığı tasarım kuramını tüm yapılarında uygulayan Jacobsen, *SAS*'ta mobilya, aydınlatma gereçleri, sofra takımları ve kapı tokmaklarına kadar tüm ayrıntıları aynı üslup bütünlüğü içinde gerçekleştirmiştir. Günümüzde de üretilmekte olan ve ilk kez 1952'de tasarladığı bükülmüş kontraplaktan, istiflenebilir *Keman* adlı, üç bacaklı iskemlesiyle oturma yeri ve arkalığı kumaş kaplı, plastikten yapılmış "*Yumurta*" *İskemlesi* (1959) ENDÜSTRİ TASARIMI alanında dünyaca ün kazanmıştır.
1197. *D.Kıvık*

JACQUE, Charles-Emile → **BARBIZON OKULU**

JACQUET, Alain → **YENİ GERÇEKÇİLER**

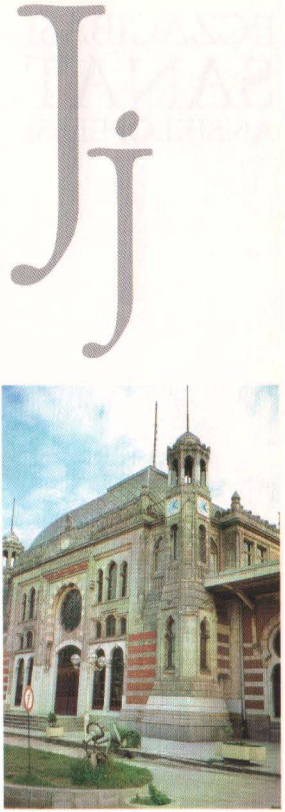
**JALUZİ** (Fr.*jalousie*'den)
İng.*jalousie, Venetian blind*, Alm.*Jalousie*.
"Venedik storu" da denir. Pencerelerde doğal ışık denetimini sağlamak için iç tarafa takılan yatay metal, plastik ya da kumaş şeritlerden oluşmuş gölgelik. Kordonlar aracılığıyla şeritlerin açısı değiştirebildiği gibi, tümüyle yukarıya da toplanabilirler. Günümüzde "dikey perde" adıyla bilinen ve jaluzi ilkesiyle çalışan düşey şeritli gölgelikler de yapılmaktadır.

**JANCO, Marcel** (1895, Bükreş-?)
Romanyalı mimar ve ressam.
DADACILIK'ın kurucularından biri olan Janco, mimarlık öğrenimi görmüş, okulu bitirdikten sonra 1916'da Zürich'e giderek Dadacı şairlerle dostluk kurmuştur. 1921'e değin akımın Zürich ve Paris'teki öncüleri arasında yer alan sanatçı, bu dönemde daha çok Dada gösterileri için afişler, maskeler ve boyalı soyut kabartmalar yapmıştır. Janco, şair Tristan Tzara'yla çıkan bir anlaşmazlık sonucu 1921'de akımdan ayrılmış, ertesi yıl da Bükreş'e dönerek mimarlık yapmaya başlamış, ayrıca bir AVANT-GARDE sanat dergisi olan *Contimporanul*'un yayın yönetmenliğini üstlenmiştir. 1940'ta İsrail'e yerleşen sanatçı, soyut resimle mimarlığın bireşimine varmaya çalışan idealist yaklaşımıyla burada bir sanatçı köyü oluşturmuştur. *Z.Rona*

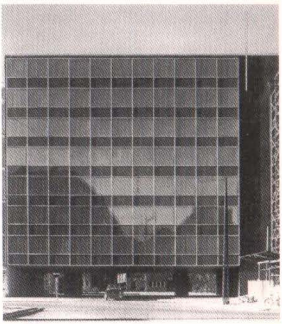
JANR RESMİ (Fr.*janr peinture*) = **TÜR RESMİ**

**JANSEN, Hermann** (1869, Aachen-1947, Berlin)
Alman kent plancı ve eğitimci.
Tanınmış Avusturyalı kent plancı Camillo Sitte'nin (1843-1903) izleyicisi olan Jansen, Ankara'nın başkent olarak imar planını hazırlamıştır.

Eğitimini Aachen Teknik Üniversitesi'nde tamamlamış, ilk uluslararası başarısını 1910'da Birincilik Ödülü'nü kazandığı Büyük Berlin İmar Planı'yla elde etmiştir. Bu planda ortaya koyduğu hedeflerini daha sonraki kent planlarında da geliştirerek sürdürmüştür. Bunlar, var olan kent dokusunun korunması, yeşil alanların düzenlenmesi ve yeniden kazanılması, ana ulaşım yollarının iskân bölgelerinden ayrılmasıdır. 1915'te *Berlin Büyük Hali* ve Emden İmar Planı yarışmalarında Birincilik ödüllerini, 1917'de Eski Batı Berlin İmar Planı yarışmasındaysa İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Jansen, 1916'da yarışmaya çıkan ve German Bestelmeyer'in (1874-1942) kazandığı *Türk-Alman Dostluk*



JACHMUND, *Sirkeci Garı*, 1890, İstanbul.



JACOBSEN, Arne, *Jespersen Ofis Binası*, 1955, Kopenhag.

*Evi*'nin temel atma töreni için Haziran 1917'de İstanbul'a gelerek Darülfünun'da (b.İÜ) kent planlama konusunda üç konuşma yapmıştır. 1918'de profesör olan Jansen, ertesi yıl modern şehirciliğin kurucusu olarak Stuttgart Teknik Üniversitesi'nden fahri doktorluk unvanı almış, 1925'ten başlayarak Berlin Teknik Üniversitesi'nde kent planlama kürsüsünü yönetmiştir. Bu arada katıldığı Kuzey ve Batı Charlottenburg İmar Planı'yla (1919) Ankara İmar Planı (1927) yarışmalarını kazanmış, Ankara İmar Planı'nın gerçekleştirilmesi için 1928'den 1938'e değin aralıklı olarak Ankara'da çalışmıştır. Ankara için daha önce ortaya koyduğu hedefleri doğrultusunda sosyal kaygıları ağır basan, konut ve özellikle işçi konutları sorunlarına önem veren bir plan geliştirmiştir. Türkiye'de bulunduğu süre içinde Tarsus, Adana, Ceyhan, Mersin, Gaziantep, İzmit ve İstanbul'da Fenerbahçe yarımadası için imar planları hazırlamıştır. 1939'da Madrid Genel İmar Planı yarışmasında en büyük ödülü kazanan Jansen, 1942'de Bulgaristan'da Filibe'nin genel imar planını, 1943'te de kent merkezinin imar planını hazırlamıştır. Aralarında Wiesbaden, Nürnberg-Fürth, Bamberg, Brandenburg, Hamburg-Loksted, Neustadt ve Bernstadt gibi kentlerin bulunduğu çok sayıda Alman kentinin imar planlarını tasarlamış; yurt dışında çeşitli kentlerde konferanslar vermiş ve uzman olarak planlama çalışmalarına katılmıştır. Kent planlama çalışmaları ve konuya ilişkin yazıları, *Der Baumeister, Deutsche Bauzeitung, Staedtebau, Wasmuths Monatsbefte* gibi süreli yayınlarda yer almıştır.

Sitte'nin izleyicisi olan Jansen, tasarladığı kent planlarında belirli bir şemaya bağlı kalmamış, her kentin özel verilerine uygun, doğal ve tarihi kent dokusunu korumaya yönelik çözümler getiren, belirli bir mimariyi zorla benimsetme amacında olmayan sosyal karakterli planlar geliştirmiştir.

0212, 2451. ***A.Nasır***

## JAPONYA

Japon kültürü ve sanatının başlangıcıyla ilgili bilgiler sınırlıdır. Asya'nın doğusunda dizilen adalar üstünde gelişen Japon kültürü uzun bir süre Kore yoluyla Asya, özellikle de ÇİN ve HİNDİSTAN kültürlerinin etkisi altında kalmıştır. Ana kıtadan ayrı, özgün Japon kültürünün oluşması geç tarihlerdedir. İrili ufaklı adaların kümelendiği bu bölgede en büyük adalar kuzeyde Hokkaido ve güneybatıya doğru Honşu'dur. Güneyde volkanik dağların yer aldığı Şikoku ve Küşü adaları uzanmaktadır. Burralarda yaşayan halk ana kıtadan göç edenler, güney adalarından göç edenler ve yerli halk (*aynu*) olmak üzere üç etnik gruptan oluşur. Yerli halk dışardan gelenlerin etkisiyle kuzeye itilmiş ve Hokkaido Adası'nda yaşamını sürdürmüştür.

Japonya'da zaman, mitolojiye göre, Güneş Tanrısı Amaterasu tarafından korunan ve onun dünyadaki temsilcisi sayılan efsanevi İmparator Cimmu Tenno'yla MÖ 660'ta başlar. Klan sistemine göre örgütlenmiş Japon toplumu erken çağlarda önce dağlara, ırmaklara ve ağaçlara tapmış, zamanla Şinto dini olarak adlandırılan bir doğa dini geliştirmiştir. Şinto'nun yanı sıra Konfüçyüs düşüncesi ve Budacılık, Koreli rahipler, doktorlar, ressamlar aracılığıyla yaygınlaşmıştır. BUDACI tapınaklara MS 3.yy sonlarında rastlanır. Budacılık'ın toplumda egemen din olarak benimsenmesiyse ancak 6.yy'da olmuştur. 552'de Kore imparatoru, Japon imparatoruna Buda imgesiyle birlikte kutsal el yazmaları ve Budacılık'a geçmesini öğütleyen bir mektup göndermiştir. İmparator, devlet yönetimindekilere konuyu açmış, ancak Budacılık'ın benimsenmesi tartışmalara neden olmuştur. Bu arada Budacılık Japonya'da halk arasında hızla yayılmaya başlamıştır. Budacılık'la birlikte yazılı belgeler çoğalmış, Japon toplumu ve kültürüyle ilgili bilgiler açıklık kazanmıştır. İlk çağlardan MS 552'ye değin çeşitli bulguların yer aldığı büyük höyüklerden, kilden konut, insan ve hayvan heykelleriyle tunçtan ayna, çan gibi çeşitli eşya çıkmıştır. Comon kültürünün (MÖ 5./4.bin-MÖ yks.250) kilden yapılmış bereket tanrıçaları en eski sanat ürünleridir. Öteki tarihöncesi (→PREHİSTORYA) kültürlerinden kalma tanrıça heykellerinde görülen kalça, göğüs gibi organların büyütülmesi bu heykellerin biçimlenişlerinde de rol oynamıştır. Kilden HEYKELCİK'lerde iri, yuvarlak gözler karakteristiktir. Kabın biçimine göre tasarlanmış örgelerle bezeli, kabartmalı ya da renkli ÇANAK-ÇÖMLEK'ler de ilk çağlardan kalan önemli sanat ürünleridir. Comon kültüründe üretilen Neolitik Çağ kapları elle biçimlendirilmiş, üstleri şerit desenleriyle (*comon*) bezenmiş kaba örneklerdir. MÖ yks.250-MS yks.250 arasında, en güneydeki Küşü Adası'nda görülen Yayoi kültüründeki çarkta yapılmış örneklerdeyse teknik bir önceki döneme oranla daha gelişmiştir. Bunlar kırmızı renkte, ince boyunlu, düzgün yüzeylidir. Kil figürler erken dönem Japon giysi ve silah biçimini yansıttıkları için ayrıca kültür tarihi açısından da değer taşırlar. Tunç kapların döküm tekniği Çin kopyalarına göre daha niteliksizdir. Kabile reislerinin amblemleri olduğu sanılan *dotaku* çanları ince uzun ve çoğunlukla geometrik desenlidir. Ayna biçim ve bezemesinde de Çin etkileri görülür. Çin'deki Han Hanedanı döneminde (MÖ 206-MS 220) iki ülke arasında ilişkilerin yaygınlaştığı, arkeolojik bulgular karşılaştırıldığı zaman anlaşılmaktadır. Kil konut örnekleri ve günümüzde geleneksel yöntemlerle yapılan konut ve tapınaklardan, örneğin 20 yılda bir yenilenen *Büyük İse Tapınağı*'ndan (baş.MÖ 4) anlaşıldığı kadarıyla bu dönem Japon konutları yüksek, eğik çatılı, kolon-kiriş strüktür sistemiyle oluşturulmuş, yüksek kazıklar üstüne oturan yapılardır. Günümüzde ayakta olan, Şinto mezhebine ait bu tapınak da geleneksel mimarlığın ilkel biçimini yaşatır. Erken dönemlerde dağlarda ve ağaç gövdelerinde var olan tapınma yerlerinin geniş kutsal alanlarını belirlemek için basit kapılar yapılmıştır. Bu tür kapıların ilkel strüktürü iki ağaç gövdesine bir ahşap kütük yerleştirmekle çözümlenmiştir. Kutsal alanlarda giriş kapısı yapma geleneği Şinto tapınaklarının TORİ'lerinde biçimsel olarak gelişerek sürmüştür. Güneş tanrısının tapınağı İse'de de *torii* bulunmaktadır.

Japonya'da MS yks.250-yks.500 arası, çok sayıdaki TÜMÜLÜS tipi mezar yapısı nedeniyle Tümülüs (Kofun) dönemi olarak bilinir. Yaklaşık 8m yüksekliğindeki bu tümülüslerde gömü odaları çoğunlukla bu yapay tepelerin 2m altındadır. İçine çok sayıda değerli taş, metal ve kil nesnenin de bırakıldığı, ayrıca HANİVA olarak anılan PİŞMİŞ TOPRAK heykellerle çevrelenen tümülüs mezarlar 5.yy'da neredeyse 21m yüksekliğe varmış; ancak 7.yy'dan başlayarak küçülmüş, 8.yy'daysa ölü yakma geleneğinin (→MEZAR) yaygınlaşmasıyla yapılmaz olmuştur.

Japon sanatının birinci parlak dönemi sayılan Asuka döneminde (552-645), 604 tarihli "On Yedi Maddelik Anayasa"da Budacılık ve Konfüçyüs dini açıklanmıştır. Budacılık çağdaş gelişmeye yönelik olduğu için desteklenmiştir. Suiko'nun imparatoriçeliği zamanında tapınak (*ci*) yapımı artmıştır. 624'te Japonya'da 46 tapınak olduğu belirtilir. Bu

tapınaklardan Nara yakınlarında 7.yy'dan kalan *Horyu Tapınağı* dünyada en eski anıtsal ahşap yapı örneğidir. Bu tapınakla birlikte manastır, okul, hastane ve öteki ilginç yapılar geniş bir topluluk oluşturur. Bir koridorla (*kairo*) çevrili kare planlı alanın ortasında *Ana Salon* ya da *Altın Salon* (*Kondo*), arkasında PAGODA'yla orta kapı (*Çumon*), *Konferans Salonu* (*Kodo*) ve *Düşler Salonu* (*Yumedono*) yer alır. Merkezdeki dinsel yapıların çevresinde değişik işlevli yapılar kümelenmiştir. Kiremit örtülü çatıları ve kalın ahşap kolonların desteklediği kirişleriyle bu yapılar Çin mimarlığına oranla daha zarif ve yumuşak geçişleriyle dikkat çekicidirler. Hareketli ahşap ve alçı bölmelerde hafiflik görülür. Heykel sanatı ürünleri Çin (Altı Hanedan Dönemi) ve Kore Budacı heykellerinin etkilerini yansıtır. Japonya'da ilk Budacı heykel 587'de Kuratsukuribe Tasuna (→KURATSUKURİ TORİ) tarafından yapılmıştır. Tunç, ahşap, kil ve taştan sayısız Buda heykelinin üretildiği bu dönemde yüzler ve giysiler şematiktir. Japonlar özellikle tunç heykel yapımında kendilerine özgü bir üslup geliştirmiş, oranlama ve zerafette Çinli ustaları aşmışlardır. Dönemin heykel örnekleri *Horyu Tapınağı*'nda, resim sanatıyla ilgili en seçkin örnekleri de gene bu tapınaktaki küçük *Tamamuşi Tapınağı*'nda bulunmaktadır. *Tamamuşi*'deki duvar resimlerinde Buda'nın önceki yaşamlarına ilişkin öyküler (*cataka*), yaşamı ve simgeleri betimlenmiş; ayrıca rahipler ve Hint tanrıları da çizilmiştir. *Cataka* sahnelerinde son derece yalın öğelerle işlenen soyut doğa görünümlerine de yer verilmiştir. Bir resimden kopya edilerek dokunmuş bir büyük halı parçası Suiko dönemi resim sanatı hakkında bilgileri zenginleştirmektedir. DOKUMA sanatı olarak ipek ve brokar yüksek kalitedir. Bu dönemden SERAMİK örnek kalmamış olmakla birlikte daha geç örneklerden seramik sanatında da ilerleme olduğu ve SELADON sırının kullanıldığı anlaşılmaktadır. Buda heykellerinin başlarındaki hale ve taçlardan metal sanatında da başarılı oldukları gözlenir. Asuka döneminin ilginç sanat ürünlerinden biri de dinsel amaçlarla yapılan maskelerdir.

Asuka dönemini izleyen yıllar kültürel ve siyasal merkez olan Nara sarayının adıyla anılır. Nara dönemi (Erken) 645'te Çin modellerine göre yapılan siyasal ve sosyal reformlarla başlar ve 784'e (Geç Nara dönemi, 710-784) değin sürer. Ekonomik nedenlerle bu reformların sanatta ve edebiyatta yansıması zayıf kalmakla birlikte Çin'in Tang dönemi (618-907) etkisiyle edebiyat gelişmiş, birçok antoloji ve tarih kitabı günümüze değin gelmiştir. Bu yapıtlar arasında çoğu Çin üslubuyla yazılmış (→KALİGRAFİ) yasa kitapları da vardır. Reform hareketleri Budacılık'ın gelişmesini etkilemiştir. Mimarlık konusunda da Çin mimarlığı örnek alınmıştır. Çok büyük gövdeli ağaçlardan dev boyutlu saraylar, tapınaklar ve manastırlar yapıldığı eski kaynaklardan anlaşılmaktadır. 8.yy'da resim sanatında saf Japon üslubu belirmeye başlamıştır. Tiyatro ve dans sanatlarında Japonya'ya özgü gelişme de bu tarihlerdedir. Eski giysi ve maskelerle tapınaklarda *kagura* dansı ve saraylarda *bugaku* dansı yapılır. Tang örneklerine göre renkli SIR tekniğiyle nitelikli seramik üretimi gelişir. LAKE sanatı, brokar tekniği, BATİK ve dokumacılık, ince tabakalar halinde altın ve gümüş kullanımı gibi küçük el sanatlarında belirgin bir ilerleme izlenir. *Altın Salon*'un duvarlarında Budacı FRESK'lerin saf çizgilerinde renk güzelliğinde ve düşünce iletişiminde Hindistan'daki Ajanta mağara resimlerinin izleri gözlenir. Öğreti merkezi *Todai Tapınağı*'nda zekâ ve yaşam kaynağı olan Vairocana'yı canlandıran 741 tarihli *Büyük Buda* (*Daibutsu*) dünyanın en büyük tunç heykelidir. 746'da İmparator Şomu'nun karısı eşinin sanat koleksiyonunu *Todai Tapınağı* manastırına armağan etmiştir. *Horyu Tapınağı* içindeki minyatür *Taçibana Tapınağı*'ndaki *Amida Üçlüsü*'nde merkezde betimlenen Amida, LOTUS çiçeğinin üstünde oturur; yanlarında Bodhisattva'lar (Geleceğin Budası) yer alır. Silindirik gövde üstünde yüz, saç ve ellerde yuvarlak ve oval çizgilerle çarpıcı bir heykel grubu oluşturulmuştur. Asya'yla ilgili dokuma, lake, resim gibi çeşitli konuları içeren geniş kapsamlı koleksiyon için tapınak kompleksi içinde özel bir yapı (*Şoso-in*) yapılmıştır.

Heian döneminde (794-1185) Amida mezhebinin yanı sıra yaygınlaşan Şingon ve Tendai mezhepleriyle korkunç görünüşlü, çok kollu tanrılar grubu hem heykel hem de resim sanatında ilgi görmüştür. 794'te imparator din adamlarının baskısından kurtulabilmek için başkenti Nara'dan Kyoto'ya (e.Heian) almıştır. Kyoto, Çin'deki Changan örneği gibi tapınakları ve manastırlarıyla ünlü büyük bir kenttir. İmparator Kammu kent içinde tapınakların sayılarını dondurmuş, ancak kent çevresinde dağlarda tapınak yapımı hızla artmıştır. Bu dönemde askerlerin ve din adamlarının çoğaldığı izlenir. Tarımsal reform yapılmakla birlikte ekonomik çöküş görülür. Gene de Japon kültürünün klasik dönemi bu yıllara rastlar. Edebiyat gelişir, ilk kez kadın yazarlar seçkin ürünler vermeye başlarlar. Bahçe eğlenceleri, şiir yarışmaları yapılır. Çin yazısının yanı sıra Japon yazısı 48 karakterle belirlenir. Amida mezhebi bu yüzyıllarda ve daha sonraki yıllarda da önemini korumuştur. Bu dönemde yapılan en önemli tapınaklar, Kyoto yakınlarındaki *Enryaku* ile Kyoto'daki *Cingo*, *Kyoogokoku* (823) *Tapınakları* ve Koya Dağı'ndaki *Kongobu Tapınağı*'dır (816). Kyoto yakınlarındaki Uci'de bulunan *Byodo Tapınağı*'nın *Hoo-do* ya da *Anka Kuşu Salonu* (1052) suya yansıyan büyük bir kuş biçiminde yapılmıştır. Bu dönemde heykel sanatında ahşap kullanımı yaygınlaşmış, önceleri tek blok oyma tekniği (İÇİ-BOKU) uygulanırken 11.yy'da COÇO birleştirme ahşap tekniğini (YOSEGİ) geliştirmiştir. Budacı sanatla ilgili betimlemeler dışında sosyal içerikli konular yoğunlaşmıştır. Buda diniyle ilişkili öykülerle birlikte edebiyat konularına ve manastır öykülerine ilgi çoğalmıştır.

Japonya'da sosyal içerikli sanat Heian döneminde 7.Fucivara Hanedanı'nın (897-1185) yönetimi sırasında gelişmeye başlamıştır. Kültürlü bir aile olan Fucivaralar sanatın gelişmesine geniş çapta katkıda bulunmuşlardır. Aile içinde seçkin ressamlar ve şairler yetişmiştir. Bu dönemde Yamato'daki (Nara bölgesinin eski adı) YAMATO-E okulu, Japon kültür ve sanatının merkezidir. Dönemin rulolarında (→RULO RESMİ) öyküsel anlatım gerçekçi bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Resim sanatında değişik bir perspektif anlayışı gözlenir. Yamato-e geleneğini benimseyen KOSE OKULU iç mekân betimlemelerinde dış mekândan çatı ve tavanı kaldırarak kuşbakışına yakın bir bakış açısı uygulamıştır. Renklendirme dış çizgiler belirlendikten sonra yapılır. Japon ulusal bilinçlenmesinin filizlendiği bu yıllarda sanatta da Çin üslubundan uzaklaşma ve Japon kişiliğini arayış içinde olma dikkat çekicidir. KARİKATÜR, resim sanatının önemli konularından biridir. Toba Soco (1053-1140) hayvanları konu aldığı dört parçalı rulosunda maymun, tavşan ve kurbağayla çağdaşlarını, Walt Disney üslubunda ince bir hiciv sanatıyla canlandırmıştır. Murasaki Şikibu'nun Prens Genci'nin yaşamını konu aldığı *Genci monogatari* (Genci Öyküsü) adlı romanıy-

sa ilk kez 12.yy'da Yamato-e sanatçıları tarafından resimlenmiş (→TARİHSEL KONULAR); mor, yeşil, kırmızı, altın ve bejle verilen biçimler siyah çizgilerle belirlenmiştir. Saray çevresinde üretilen bu örnekler profan sanatın başlangıcı sayılır.

1185-1333 arası Kamakura dönemi olarak belirlenmiştir. Bu dönemde yönetim şogunların eline geçmiş ve merkez Kamakura olmuştur. Amida mezhebi toplumda yoğun bir biçimde yaygınlaşmıştır. Edebiyatta romantik kahramanlık öyküleri ve epik şiirler genelleşmiş; Heici Savaşı'nı anlatan *Heici monogatari* (Heici Öyküsü) adlı dört ruloda olduğu gibi, savaş ve vahşet konusu yoğunlaşmıştır. Bu dönemde, savaşlar sırasında Nara'da harap olan *Todai* ve *Kofuku Tapınakları* yeniden yapılmış, mimarlıkta *wa-yo* olarak anılan geleneksel üslubun yanı sıra Ono'daki (Hyogo) *Codo Tapınağı*'nın *Amida* ya da *Codo Salonu*'nda olduğu gibi Hint etkili *tenciko-yo* üslubu yaygınlaşmıştır. Bu dönemde mimarlıkta Çin Budacılığı (Chan) etkili *kara-yo* üslubu da uygulanmıştır. Heykel sanatındaysa UNKEİ ve COKEİ'nin gerçekçi eğilimleriyle yeni bir Japon üslubu doğmuştur. KAİKEİ de aynı üslup doğrultusunda çalışmıştır. Dinsel konularda Japon sanatının özgünlüğünü Çin'deki Song döneminin doğacı yaklaşımı biçimlendirmiştir. Dönemin resim sanatında da gerçekçi üslubun egemen olduğu görülür. FUCİVARA TAKANOBU'nun öncülük ettiği gerçekçi PORTRE (*nisi-e*) çalışmaları özellikle kişinin karakterini yansıtmada başarılı olmuştur. En çok Budacı rahiplerle şairlerin portreleri yapılmıştır. Rulo resminin de Kamakura döneminde en üst düzeyine çıktığı görülür.

1336-1573 arası Aşikaga (Muromaçi) dönemi olarak tanınır. Moğollar Çin'de Song Hanedanı'nı yenince çok sayıda Çinli Japonya'ya göç etmiştir. Bu göçle birlikte Budacılık'ın Chan mezhebi Japonya'ya girmiş ve Zen adıyla gelişme göstermiştir. Ayrıca çağdaş Çince, Japonya'da 400 yıldır kullanılan Çince'nin yerini almıştır. Çin beğenisine uygun yeni tapınakların ve bahçelerin yapıldığı bu dönemin en önemli örneklerinden bazıları Kamakura'daki *Engaku Tapınağı Ana Salonu* (*Şari-den*), Osaka'daki *Kanşin Tapınağı Ana Salonu* (*Kando*) ve Kyoto'da *Çiso Tapınağı*'ndaki *Gümüş Pavyon* (*Ginkaku*) ile *Daitoku Tapınağı*'ndaki *Daisen Manastırı*'dır. Dönemin heykel sanatında da gerçekçi portre anlayışı sürmüş, en çok Zen tapınaklarının kurucularının heykelleri yapılmıştır. Resim sanatındaysa bu dönemde yapılan Japon kopyalarını Çin asıllarından ayırmak neredeyse olanaksızdır. ŞUBUN ile öğrencisi SESŞU Çin etkili tek renkli mürekkep resminde (SUİBOKU-GA) çok başarılı olmuş ve bu geleneğin Japonya'da yerleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Pek çok tapınak için sürme kapı (FUSUMA) ve katlanır paravana (BYOBU) resminin de yapıldığı bu dönemde Çin etkisi yaygınlaşırken Yamato-e geleneği zayıflamış ve KANO OKULU oluşmuştur. Kano Okulu'nun Çin sanatı doğrultusunda biçimlenen sanat anlayışına (KARA-E) karşılık ulusalcı yaklaşımı sürdürmek isteyen TOSA OKULU da aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Her iki okul zaman zaman birbirleriyle çatışarak uzun yıllar Japon resmine egemen olmuşlardır. Resim dışında küçük el sanatları da gelişmiş; seramik sanatında Zen Budacılık'ın etkisiyle basit desenler kullanılmıştır. Aşikaga döneminde lirik dram *dengaku* ve komik dram *sarugaku* gelişme gösterir. Bu oyunların danslarını konu alan ahşap heykeller önemli yapıtlardır. Ayrıca *No* olarak adlandırılan iki perdelik oyunlarda kullanılan maskeler ilginç bir sanat kolu oluşturmuştur. Değişik tiplerin canlandırıldığı bu maskelerde güçlü bir anlatımcılık gözlenir. Opera sanatı Japonya'da 14.yy'da, Çin etkisiyle benimsenmiştir. Öte yandan çay törenleri önemli bir sanat kolu olan el sanatlarının gelişmesine yol açmıştır. Çay için düzenlenen toplantılarda duvara asılmış rulolar üzerine konuşmak bir gelenektir. Bu geleneğin Zen Budacılık etkisiyle biçimlendiği ve ileri bir beğeni kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Çay bahçelerinde doğa görüntüşü çay ustası tarafından Zen Budacı anlayış içinde, bir ressamın tablosunu düzenleyişi gibi, yeni baştan düzenlenirdi. Çay toplantılarına kültürlü ve soylu kişiler katılırdı.

1573-1600 arası, adını *Hideyoşi Sarayı*'nın bulunduğu Fuşimi yakınındaki tepeden alan Momoyama dönemidir. Hideyoşi ulusal birliği güçlendiren üç büyük generalden biridir. Birincisi Nobunaga, sonuncusu Tokugava İeyasu'dur. İeyasu başkenti Edo'ya (b.Tokyo) taşımıştır. Bu dönem uzun bir süre Japonya'ya barış getirmiş, görkemli ve çarpıcı görüntülerden hoşlanan zengin bir sınıfın oluşmasına neden olmuştur. Momoyama döneminde Avrupalılar'la ilişkilerin yoğunlaşması (1550'ler) toplumsal yapıda olduğu gibi sanatta da yansımıştır. Yeni beğenide renk ve zıtlık egemendir. Altın ve altın lake kullanımı çoğalmış, ünlü RAKU seramikleri de bu dönemde üretilmiştir. Mimarlıkta ortaçağ görünümlü yapılarda Avrupa etkisi izlenir. Şato yapımının arttığı bu dönemin en önemli örnekleri Azuçi, Osaka ve Nico şatolarıdır. Ayrıca iç savaşlar sonrasında yıkılan birçok Budacı ve Şinto tapınak da bu dönemde yeniden yapılmıştır. Sütun ve kirişlerde heykel kullanımı Japon mimarlığında yenidir. Duvarlar ve ara bölmeler ressamlar tarafından boyanmıştır. Dönemin en önemli sanatçısı Kano Okulu'ndan KANO EİTOKU'dur. SOTATSU, Tosa Okulu üslubunu KORİN OKULU'nda geliştirmiştir.

1600-1868 arası Tokugava (Edo) dönemi olarak tanınır. Tokugava İeyasu'nun başkent yaptığı Edo sanat merkezidir. İmparatorun gücünü, yönetimin ve soyluluğun saygınlığını vurgulayan Konfüçyüs dini ulusal düşüncelerin yoğunlaşmasına ve Şinto dininin yeniden benimsenmesine yol açmıştır. Yeni gelişmelerin ışığı altında Budacılık'ın da yeniden yorumlanması gerekmiştir. Tanrıların temsilcisi Tokugava İeyasu'nun yetkileri genişletilmiş ve imparator tüm Japon adalarındaki toprağın sahibi olmuştur. Ülke tüm dış etkilere kapılarını kapatmıştır. *Edo Şatosu*'nun (b.İmparatorluk Sarayı) yeniden düzenlenmesi yanı sıra Nara'daki Budacı *Todai Tapınağı*'nın *Büyük Buda Salonu* (*Daibutsu-den*) ile Nagano'daki *Zenko Tapınağı*'nın *Ana Salon*'u da (*Hondo*) bu döneme aittir. Edo'da şogunlar için yapılan malikânelerin sayısının artmasıyla büyük boyutlu resimlerin de yaygınlaştığı görülür. Kano ve Tosa okullarının yanı sıra bu dönemde HONAMİ KOETSU ve Sotatsu'nun Yamato-e geleneğini canlandırdığı Korin Okulu, Çin geleneği doğrultusunda gelişen NAGASAKİ OKULU'yla NANGA OKULU ve Batı sanatı etkili MARUYAMA OKULU etkili olmuştur. Japon sanatının aynı yüzyıllarda ortaya çıkan ilginç tekniklerinden biri de AĞAÇ BASKI'dır. UKİYO-E sanatçıları adıyla anılan ressamlar ahşap üstüne yaptıkları desenleri ilkel aletlerle oyuyorlar ve oyulan yüzeyi mürekkepleyerek pirinç kepeği bir hamurdan kağıt üstüne basıyorlardı. Baskı bambu yardımıyla yapılmaktaydı. SUZİKİ HARUNOBU ve TORİİ KİYONOBU neşeli ve satirik ağaç baskılarıyla ün yapmışlardır. Harunobu 11 ayrı rengi ağaç baskıda kullanmıştır. Daha önce işlenen Tokyo eğlence semti Yoşivara, kent ve tiyatro görü-

nümleri yerine Harunobu çeşitli pozisyonlarda zarif kadınlar çizmiştir. Kadınlar saç düzeltirken, bahçede, rüzgârlı havada dolaşırken ya da konut içinde otururken betimlenmişlerdir. Renkli baskı tekniğini KORYUSAİ ve ŞUNŞO KATSUKAVA geliştirmiştir. TORİİ KİYONAGA olgun kadınları canlandırmış; UTAMARO ince uzun baskılarında, siyah ve gri lekelerle çalışmış; genellikle figürlerini saç, yüz, boyun ve omuzdan oluşan yarım gövdeyle sınırlamıştır. Tiyatro sanatçılarını karikatürize eden TOŞUSAİ ŞARAKU birkaç ay içinde 30 baskı hazırlamıştır. Çoğu kez dinamizm ve hiddeti canlandırmış olan Şaraku kaş, ağız, göz ve mimik çalışmalarıyla tanınmıştır. 18. ve 19.yy'lar içinde 89 yaşına değin yaşayan HOKUSAİ Japon yaşamı ve çarpıcı kent görünümlerinde başarılı yapıtlar vermiştir. Yaşlı, deli ressam olarak tanınan Hokusai'nin en ünlü yapıtları *Fuji Dağı'nın 36 Görünümü* ve *Dalga*'dır. Sınırsız düş yeteneğine sahip olan Hokusai'nin fantezileri güçlü çizgi tekniğiyle anlam kazanmıştır. HİROŞİGE, manzara ressamıdır. Ufuk çizgisini rulonun alt sınırlarına indirerek MANZARA düzenlemelerini değişik bir görüş açısıyla çözümlemiştir. Desenleme ve gölgesiz biçimlendirme Van GOGH'un anlatımına yaklaşmaktadır. Japonya'da 17.yy'ın başında Arita'da kaolinin bulunmasıyla PORSELEN üretimine geçilmiş; ünlü "Kakiemon porselenleri" yüzyılın ikinci yarısında, "İmari porselenleri" de 18.yy'ın başında Arita'daki atölyelerde yapılmıştır.

1868'de son bulan Tokugava dönemini Meici (1868-1912), Taişo (1912-26) ve Şova (1926-sür.) dönemleri izler. Bu modernleşme dönemlerinde Japonya bir yandan ulusal bilincini oluştururken bir yandan da Batılılaşma sürecine girmiştir. 1877'den sonra ülkede geniş reform hareketleri başlamış; anayasa, ordu, endüstri kurumları gibi pek çok alanda Batı normları benimsenmiştir. Meici döneminin ilk 20 yılında resim sanatının büyük ölçüde Batı gerçekçiliğinin etkisi altına girmesiyle geleneksel Japon resmi gerileme göstermiştir. 1879'da Tokyo Üniversitesi'nde ders vermek üzere Japonya'ya gelen ABD'li sanat eleştirmeni Ernst Fenelloso'yla (1853-1908) Japon ressam OKAKURA KAKUZO'nun 1882 dolaylarında geleneksel sanatı canlandırma çabaları, 1888'de Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulmasına öncülük etmiş; Okakura başkanlığa getirilirken, HAŞİMOTO GAHO ve Kavabata Gyokuşo da (1842-1913) Japon resmi profesörleri olmuşlardır. Gerek okulun kurulması, gerek Batılılaşma'ya karşı başlayan tepkiler, ülkede geleneksel resim sanatının yeniden canlanmasına neden olmuş ve Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'ndan ayrılan bir grup sanatçı 1898'de Japon Güzel Sanatlar Akademisi'ni (*Bicutsuin*) kurmuşlardır. Ancak, Batı etkili resim yapma eğilimi de bir yandan sürmüştür. Geleneksel resim sanatına yönelen Şoen Uemura (1875-1949), Suişo Nişiyama (1879-1958), TAKEUÇİ SEİHO ve Nanga Okulu'ndan TOMİOKA TESSAİ gibi sanatçılar, Japon resmine özgü öğeleri, çağdaş gereksinimlere uyarlama çabası içinde çalışırken, okulun ilk mezunlarından YOKOYAMA TAİKAN, ŞİMOMURA KANZAN ve Şunso Hişida (1874-1911) geleneksel konulara çağdaş yorumlar getirerek, romantik bir yaklaşım sergilemişlerdir. Öte yandan gerek ülkeye gelen yabancı sanatçıların eğittikleri ressamlar, gerek öğrenimlerini Batı'da yapanlar, çağdaş Avrupa akımlarını izlemeyi sürdürmüşlerdir. 20.yy'a girildiğinde bu iki eğilimin birlikte geliştiği görülür. Geleneksel türde çalışan sanatçıların arasında KAVAİ GYOKUDO, Okumura Dogyu (1889-?), Hoşun Yamaguçi (1893-?), FUKUDA HEİHAÇİRO, YASUDA YUKİHİRO, KOBAYAŞİ KOKEİ, KABURAGİ KİYOKATA, Yasuşi Sugiyama (1909-?) ve Kenci Yoşioka (1906-?) sayılabilir. Bu ressamlar genellikle çini mürekkebi kullanmakla birlikte yer yer Batı teknik ya da yöntemlerinden de yararlanmışlardır. Hanciro Sakamoto (1882-?), FOUJITA, Tetsugoro Yorozu (1885-1927), YASUİ SOTARO, Kazu Vatika (1908-?), TAKAHAŞİ YUİÇİ, UMEHARA RYUZABURO gibi ressamlarsa FOVİZM ve KÜBİZM akımlarının etkilerini yansıtmışlardır. II.Dünya Savaşı sırasında duraklama dönemine giren Japon resmi 1950'lerde yeniden ivme kazanmış, Tatsuo İkeda (d.1934) ve On Kawara (d.1933) gibi ressamlar öne çıkmış, Kawara adını KAVRAMSAL SANAT başlamında duyurmuştur. Osaka'da kurulan Gutai Grubu ve Tokyo'da oluşan YENİ DADA DÜZENLEYİCİLERİ, DADACILIK ve POP SANAT doğrultusunda yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. 20.yy'da ağaç baskı daha çok GRAFİK TASARIM alanında yaygınlaşmış, Kavase Hasui (1883-?), Yoşida Hiroşi (1876-1950), Nippon Sosaku Hanga Kyokai Grubu'yla Şiko Munakata (1903-?) bu alanda çalışırken, Yozo Hamaguçi (1909-?) 1952'de Paris'e yerleştikten sonra MEZZOTINT yöntemini uygulamıştır.

Heykel alanındaysa resimde olduğu gibi Meici döneminin başlarında, özellikle mermer ve alçıdan Batı etkili yapıtlar üretilmiş, Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulmasından sonraysa geleneksel ahşap yontma yeniden canlanmıştır. Ancak 20.yy'ın başlarında yurt dışında eğitim gören sanatçıların ülkeye dönmeleriyle okulda geleneksel ahşap yontmanın yanı sıra Batı etkili heykel de gelişmeye başlamıştır. TAKAMURA KOUN, Yuzo Fujikava (1883-1935), Kasagi Suco ve NOGUCHI, dönemin ünlü heykelcileridir. Yuzo, bir süre Paris'te RODİN'in yardımcılığını yapmış ve ülkesine döndükten sonra Taketaro Şinkai (1868-1927), Morie Ogivara (1879-1910) ve Toyoiçi Yamamoto'yla (1899-?) birlikte Rodin esinli yapıtlar üretmiştir. Masakazu Horiuçi (d.1911), Şigeru Ueki (d.1913), Ryokiçi Mukai (d.1918) soyut yapıtlar gerçekleştirirken, Nagere, Sofu Teşigara (1900-?), Buşiro Mohri (d.1923) ve Kubaşi (d.1931) gibi sanatçılar da çelikle çalışarak çağdaş ürünler ortaya koymuşlardır. Japon sanatçılarının özellikle II.Dünya Savaşı'ndan sonra geleneksel sanattan uzaklaştıkları, yeni gereç ve tekniklere yönelerek çağdaş Avrupa akımlarını izledikleri gözlemlenir. Ancak bu sanatçıların ürünleri Avrupa benzerlerinden Japonlar'a özgü bir incelik, tutumluluk ve ayrıntıcılıkla ayrılmaktadır.

0040, 0450, 1022, 1493, 1690, 1691, 1922, 2040, 2352, 2410, 2411, 2495, 2619, 3259, 3260, 3527, 3630.

*A.Ödekan*

***20.yy Mimarlığı:***

Japonya, çağdaş mimarlıkla ilk kez Meici Restorasyonu döneminde T.J.Waters, W.Wheeler gibi Avrupalı mimarların davet edilmesiyle tanışmış; çağdaş mimarlık eğitimi de 1877'de İngiliz mimar Josiah Condor'un (1852-1920) açtığı mimarlık okulunda başlamıştır. Bu okulun yetiştirdiği Japon mimarlar, önceleri, KLASİK, GOTİK, BAROK gibi Avrupa mimarlığının bütün üsluplarını eklektisist (seçmeci →EKLEKTİSİZM) bir anlayışla tekrarlarken, 1900'den sonra yeni malzemelerle (DEMİR, CAM, BETON vb) inşa edilen Avrupa örneklerine benzer binalar gerçekleştirmişlerdir. Kanto'daki büyük depremden (1923) sonraysa, BETONARME binaların hem yangına hem de depreme dayanıklılıklarının anlaşılması yeni malzemelerin ülkede hızla yaygınlaşmasına neden olmuştur. Yoşiki Sano'nun (1886-1956), deprem dalgasının spektral analizine dayandırdığı BÜRO binası tasarımları bu dönemin

önde gelen örnekleri arasındadır. Ancak yeni malzeme ve teknolojiye fazlaca önem verilmesi mimarla inşaat mühendisinin farkını en aza indirgemiş; 1919'da Tokyo Üniversitesi'nden mezun olan yedi genç mimar, bu gelişmeye tepki olarak 1920'de Sezession Mimarlar Derneği'ni kurarak Tokyo'da "Sezession Mimarlığı" adlı bir de sergi açmışlardır. Bu grubun en önemli temsilcisi olan Sutemi Horiguçi (1895-1980) Sezession adından da anlaşılacağı gibi Viyana okulunu (→SEZESSION) andıran binalar gerçekleştirmiştir. Örneğin, Taişo Fuarı *Simge Kulesi*'nin (1922) cepheleri, OLBRICH'in Darmstadt'taki *Düğün Kulesi*'nin (1905-08) güçlü etkisini yansıtır. Viyana okuluna paralel olan "Sezession" hareketi, mimarlığın sanatsal yönüne yeniden ağırlık vermiş, "Japon üslubu" ahşap binalarla betonarme bina biçimlerinin nasıl birleştirilebileceği de araştırılmıştır. "Sezession"un biçime ağırlık vermesi, ayrıntı ve bezemelerin organik olması *Şin-Vabu* (*şin:* yeni, *vabu:* geleneksel Japon üslubu) adıyla anılan romantik bir mimarlık üslubunun gelişmesine yol açmıştır. Bu üslubun iki tipik örneği, Horiguçi'nin *Şien-So* (1927, Tokyo) ve İsohaçi Yoşida'nın (1897-1974) *Aşiya-So* (1936, Atami) adlı oteleridir. Bunların yanı sıra Çuta İto'nun (1867-1957) *Tsukici-Honganci* adlı tapınağı da (1934, Tokyo) dikkati çekmektedir. Mimarlık Okulu'nda Asya Mimarlık Tarihi Kürsüsü'nü kuran mimar ve mimarlık tarihçisi Çuta İto, Paris'ten Şanghay'a karayoluyla yaptığı gezi sırasında Atina Akropolisi'ndeki yapıların ve İstanbul'daki *Süleymaniye Camisi* ile Hindistan'daki *Tac Mahal* gibi anıtsal binaların rölövelerini çıkarmıştır. Çağdaş Japon mimarlığının Asya mimarlık akımları içinde yer edinmesi için çaba harcayan İto'nun çalışmaları, unutulmaya yüz tutan geleneksel Japon mimarlığının yeniden gündeme gelmesini sağlarken ORTA ASYA mimarlığına verdiği önem Japon mimarlara daha geniş bir bakış açısı getirmiştir.

Rus-Japon Savaşı'nın kazanılması ve I.Dünya Savaşı'ndan sonra Çin'in ele geçirilmesiyle birlikte Japon ekonomisinin hızla ilerlemesi yeni mimarlık konularını gündeme getirmiş; ticaretle uğraşan şirket ve bankalar gösterişli büro binaları yaptırmaya başlamışlardır. Bu tür binaların tipik özelliği, cephelerinde simetrik biçim düzenleri ve pilastrlar kullanılmasıdır. Bugün Japonya'da "Japon Klasikçiliği" tanımına giren binaların çoğu, II.Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam eden bu dönemde inşa edilmiştir. Şin-içiro Okada'nın (1883-1932) *Meici Seimei Binası* (1926, Tokyo), Hitoşi Vatanabe'nin (1887-1973) *Dai-içi Seimei Binası* (1938, Tokyo) tipik örneklerdir. Ticaret binalarında Klasikçilik uygun görülürken, kamu binaları için "Teikan Üslubu" denen ve Japon İmparatorluğu'nu simgeleyen bir üslup geliştirilmiştir. *Şin-Vabu* ile "Japon Klasikçiliği"nin birarada kullanıldığı bu üslupta, cephelerde Klasikçilik'in sütun ve ritimleri egemenken, örtüde beşik çatı, bazan da Japon kiremit örtüleri ağırlık kazanmıştır. Okada'nın *Tokyo Müzesi* (1936, Tokyo) ve Setsu Vatanabe'nin (1884-1967) *Meclis Binası* (1936, Tokyo) ile Tokyo *İmparatorluk Müzesi* (1937), "Teikan Üslubu"nun en önemli örnekleridir.

II.Dünya Savaşı'ndan önce, az sayıda da olsa CIAM'ın rasyonel mimarlığı (→RASYONALİZM) doğrultusunda yapılar tasarlayan Japon mimarlar da bulunmaktadır. Örneğin, Tetsuo Yoşida'nın (1894-1956) *Tokyo Merkez Postanesi* (1933) ile *Osaka Merkez Postanesi* (1939) ve Horiguçi'nin *Oşima Meteoroloji Merkezi* (1936, Oşima Ad., Tokyo) CIAM anlayışını yansıtan binalardır. II.Dünya Savaşı'nın kaybedilmesi ve Amerikan kültürünün hızla yayginlaşması rasyonel yapılara hız kazandırmış; LE CORBUSIER'nin öğrencisi olan MAYEKAVA'nın katkılarıyla Japonya'da MODERN MİMARLIK benimsenmiştir. Mayekava'nın savaştan hemen sonra Tokyo'da gerçekleştirdiği *Plemos Evleri* (1946) ve *Kinokuniya Kitabevi* (1947) Modernizm'in ilk örneklerindendir. Le Corbusier'nin ikinci Japon öğrencisi olan SAKAKURA, Modernizm içinde ulusalcılığı sorgulamaya başlamış; Paris Fuarı'ndaki *Japon Pavyonu*'nda (1937) geleneksel Japon mimarlığındaki strüktürel çözüm yaklaşımını korurken, ahşap yerine asbestli çimento ve çelik kolonlar kullanmıştır. Bu örnekte görüldüğü gibi Japonya, Batı'da geliştirilen malzemeyi hiç sorgulamadan geleneksel strüktür sistemine uyarlamıştır. Le Corbusier'nin yanında, onun Kübizm'den uzaklaşıp, Modernizm'e geleneksel elemanları katmaya çalıştığı 1931-36 arasında çalışan Sakakura'nın *Japon Pavyonu*'nda, Le Corbusier'den öğrendiği tasarım tekniğinin rolü büyüktür.

Sakakura'nın başlattığı ahşap strüktürün Modernizm'e uyarlanması anlayışı, II.Dünya Savaşı'ndan sonra TANGE tarafından bir akım olarak ortaya konmuş ve Japon mimarisine özgü oranların hangi kaynakta aranması gerektiğini sorgulayan "Comon"-"Yayoi" tartışması gündeme gelmiştir. Comon döneminin (MÖ 5000-MÖ 300) ürünleri coşkulu ve dışavurumcu bir anlayışı yansıtırken, Yayoi döneminin (MÖ 300-400) örnekleri sakin ve dengelidir. Tange, önce Yayoi anlayışında kiriş-kolon oranlarına özen göstererek; *Hiroşima Barış Parkı* (1952), *Tokyo Eski Belediye Binası* (1958) ve *Kanagava Vilayet Binası*'nı (1958, Takamatsu) bu doğrultuda tasarlamış; daha sonra, strüktür uzmanı Yoşikatsu Tsuboi'nin de (1907-91) yardımıyla *Tokyo Katedrali* (1964) ve Tokyo *Olimpiyat Salonu*'nu (1964) Comon anlayışında gerçekleştirmiştir. Modernizm'in, teknoloji ile iç mekânı olduğu gibi dış biçime aktaran İŞLEVSELCİLİK anlayışını "Comon" sözcüğü altında toplayan Tange'nin öğrencilerinden KİKUTAKE, KUROKAVA ve İSOZAKİ, 1960 ve 70'li yılların en önemli hareketi olan METABOLİZM akımını geliştirmişlerdir. Binayı insan ya da bitki gibi düşünen bu akım üyeleri, İŞLEV'e göre strüktürü kemik; merdiven, koridor ve havalandırma sistemini damarlar; odalarıysa et olarak tanımlamışlardır. Biçim'in (Ja.*kataçi*) oluşumunda; *ka* iskelet ise, *kata* etsiz halidir ve gereksinim doğrultusunda etler yerleştirildiğinde güzel bir biçim olan *kataçi* elde edilebilecektir. Kikutake, bu sistemi anlatmak için kendi evi olan *Gökyüzü Evi*'ni (1958, Tokyo) gerçekleştirmiştir. Dört kolonun üstünde prefabrike olarak inşa edilen yatak odası, mutfak ve banyonun istendiği gibi değiştirilmesine olanak tanınmış, tesisat da değişikliklere uyabilmesi için tavan arasında çözülmüştür. Fuar yapılarının denemelere çok uygun oluşu nedeniyle Osaka'daki Expo'70 Fuarı, neredeyse Metabolistler'in sergi alanına dönüşmüştür. Bu akımın son önemli örneklerinden birini de teknolojiye ve uzay çağına inanan Kurokava, prefabrike odalardan oluşan *Nagakin Kapsül Kulesi*'yle (1972, Tokyo) vermiştir. İnşaat maliyetinin yüksek ve yapı bakımının çok zor olması yüzünden akımı geliştirmede zorlanan Metabolistler'in Kikutake dışında tümü bir süre sonra tasarım yöntemini değiştirmiştir.

Tange ve İsozaki, "metabolizm" sözcüğünü teknolojik yönüyle değil, ifade tekniği olarak kullanmışlardır. Tange'nin *Yamanaşi Basın ve Yayın Merkezi* (1966, Kofu) ve Bologna Projesi'nde (1967, İtalya) çekirdek ile odalar bölümünün farkı belirginleştiri-

lerek strüktür daha ön planda tutulmuştur. İsozaki ise *Oita Merkez Kütüphanesi* (1966) cephesinde doğrudan doğruya binanın kesitini göstererek, strüktür hatta tesisat sistemlerinin güzelliğini vurgulamış; gizlenmelerine alışılmış öğeler birden bire göz önüne serilince çekicilik kazanmıştır. 1970'lerde "tasarım tekniği" diye adlandırılan kavramsal mimarlık dizisini başlatan İsozaki, üslubunu mimarlık tarihine, özellikle de, geometrik biçimler üzerinde yoğunlaşan 18.yy Fransız mimarları LEDOUX ve BOULLÉE'ye dayandırarak *Tsukuba Merkez Binası*'nda (1983, Ibaragi, Tokyo yak.) bir düğüm noktası gerçekleştirmiş; bundan sonra da geometri ve renklere ağırlık verip, şehircilik perspektifiyle Los Angeles *Çağdaş Sanatlar Müzesi* (1981-86) ile Florida'daki *Disney Binası*'nı (1987-91) tasarlamıştır.

İsozaki gibi, tarihi referans alan Japon mimarların sayısı çok değildir. Avrupa POST-MODERNİZM'i ile Japon Post-Modernizmi arasındaki önemli farklardan biri de budur. Zengin tarihi kaynaklarına karşın Japonya'da strüktür sistemi açısından Modernizm yaygınlığını ve sürekliliğini korumuştur. YENİ-MODERNİZM tartışmasının dünyadaki en önemli merkezlerinden biri haline gelen Japonya'da Modernizm'in belirlediği sorunları çözmede yedi yaklaşım ortaya çıkmıştır: **1)** MEGASTRÜKTÜR: GÖKDELEN ve fabrika binaları gibi 20.yy'ın yeni yapı türleri, ileri teknolojiyle (HIGH-TECH) insan ölçeğini aşan çözümler gerektirmiştir. Tange'nin 1960'lardaki deneyimiyle yaptığı *Tokyo Belediye Binası* (1991), tipik örneklerdendir. Gökdelenlerde iç mekân sorununa yeni çözümler arayan Nikken Sekkei Mimarlar Grubu, *Şinjuku NS Binası*'nda (1982, Tokyo) yapının aşırı yüksekliğini iç mekânda bahçe, köprü gibi öğelerle hafifletmeye çalışmışlardır. Gökdelenlerin giderek çoğalmasıyla birlikte bazı mimarlar bu tür blokları yüksek kotlarda birbirine bağlayarak yeni bir şehircilik arayışı içine girmişlerdir. Hiroşi Hara'nın (d.1936) bu düşünceyi denediği *Umeda Gökyüzü Binası*'nda (*Şin Umeda*; 1993, Osaka) edinilen teknik deneyimlerle "Ay ve Gezegen" diye tanımlanan projeler de hızlanmaya başlamıştır. **2)** Kentsel kaos: II.Dünya Savaşı'ndan sonra Tokyo kentinin gelişim süreci içinde, değişik büyüklük ve biçimdeki binalar yan yana inşa edilmiş; çeşitli merkezler doğmuş ve kent artık denetlenemeyecek bir duruma gelmiştir. Tange, Tokyo'ya yeniden bir sistem kazandırmaya uğraşırken, yapılabilecek hiçbir şey kalmadığına inanan bazı mimarlar Tokyo'nun gerçeği olan kaosu tasarımlarının hareket noktası olarak alıp, anarşik bir mimarlık yaratmışlardır. Kazuo Şinohara'nın (d.1925) *Tokyo Teknik Üniversitesi 100.Yıl Dönemi Salonu* (1987) bu yaklaşımın en önemli örneklerinden biridir. **3)** Endüstri dili: II.Dünya Savaşı'ndan sonra doğan ve endüstri ürünlerini iyice benimsemiş olan Japon mimarlar için akademik üslup kavramı anlamsız hale gelmiş; kanalizasyon borusu, oto lastiği gibi nesnelerin de mimari eleman olarak kullanılabileceği savunulmuştur. Örneğin, Osamu İşiyama'nın *Genma Evi* (1973, Hokkaido) ile İtsuko Hasegava'nın *Şonandai Kültür Merkezi* (1991, Fujisava, Kanagava) endüstri dilinde tasarlanmıştır. **4)** Makine imgesi: Endüstri ürünlerinden biri olan makineyi aşırı benimseyerek, onun imgesiyle mimari tasarım yapanlar da ortaya çıkmıştır. Bu mimarlar için malzeme değil, imgelerden oluşan biçim önemlidir. "Endüstri dili" hareketiyle aynı kökten kaynaklanmakla birlikte daha mimari bir yaklaşım gösteren söz konusu hareketi Şin Takamatsu'nun (d.1948) *Origin* (*Hinaya Genel Müdürlüğü*; 1981-86, Kyoto), *Ark Muayenehanesi* (1983, Kyoto) ve *Kirin Birahanesi* (1987, Osaka) örneklemektedir. **5)** Bilinçaltını sorgulama: Bu hareket ROSSI, R.KRIER, Fernando Montes, Antoine Grumbach gibi ünlü mimarlar arasında sürekli tartışılan bir konuyu temel alır. Bilinçaltında yerleşmiş ARKETİP denilebilecek elemanları, hatta standartlaşmış mekân birimlerini ele alan Hiroşi Hara, kişisel bilinçaltındakileri de dikkate alan çeşitli varlık katmanlarının bulunduğunu anlatmaya çalışmaktadır. *Yamato International Binası* (1978, Tokyo) ve *Iida Kent Müzesi* (1988, Nagano) bu sorgulamanın ürünü sayılabilir. **6)** Mekânsal gelenek: Bilinçaltı sorgulandığında, geleneksel Japon tapınak ve evlerindeki mekân hiyerarşisi akla gelmektedir. Modernizm'i, bu mekân sistemini kullanarak geliştirmek, ona mekânsal derinlik kazandırmak isteyen mimarların önde gelen temsilcisi Fumihiko Maki'dir (d.1928). Mimarın *Hillside Teras Kompleksi* (1969-92, Tokyo), *Nippon Kongre ve Fuar Binası* (1989, Makuhari, Çiba) ile *Tokyo Spor Salonu* (1990) ilginç örneklerdir. Maki'den genç olan Yoşio Taniguçi de aynı görüşleri paylaşmakla birlikte tasarımlarında bina ile doğa ilişkilerine dikkati çekmiş, bu düşüncelerini *Ken Domon Müzesi* (1983, Sakai, Akita) ile *Tokyo Deniz Müzesi*'nde (1987) uygulamıştır. **7)** Doğa ve geometri: Bina ile doğa ilişkisi üzerinde yoğunlaşan ANDO, mekânlarda doğayı hissedebilmek için ışığı, rüzgârı, hatta yağmuru yapı içine alıp, insanı doğaya yaklaştırmaya çalışmaktadır. *Azuma Evi* (1976, Osaka), *Time's* (1984, Kyoto), *Rokko Yamaç Evleri* (1983-93, Kobe) gibi yapıları Japonya dışında da ilgi görmüştür.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra yurt dışında, özellikle ünlü mimarların bürolarında çalışan Japon mimarların sayısı hızla çoğalmıştır. Örneğin Hiroyuki Toyota, SCARPA'nın; Noriaki Okabe, PIANO'nun; Hiroşi Maruyama, EISENMAN'ın; Makoto Nozawa da STARCK'ın bürosunda önemli görevler üstlenmişlerdir. Japon mimarlığı ayrıntılara önem verme özelliğiyle dikkati çekmiş ve dünya mimarlığında özel bir yer edinmiştir.

1517, 1814, 2370, 3217. *T.Yamamoto*

**JASP** (Fr.*jaspe*'dan)
İng.*jasper*, Alm.*Jaspis*.
Bileşiminde kil bulunan, mat ve ince taneli, yoğunluğu yüksek bir ÇAKMAKTAŞI türü. Doğada yaygın olarak, çoğunlukla tuğla kırmızısıyla kahverengimsi kırmızı renkte bulunur. Ayrıca içerdiği hematite bağlı olarak siyah, sarı, yeşil mor vb renkli olanları da bulunan jaspın siyahı (mihenktaşı, lidit) binlerce yıldır altın ayarının saptanmasında kullanılır. Donuk ve mat olmasına karşın perdahlanarak, her dönemde kuyumculuk ve bezeme işlerinde değerlendirilmiştir. Adı, Kitab-ı Mukaddes'te Yehova yüksek rahiplerinin göğüs zırhlarını bezeyen 12 taştan biri olarak geçer. Ayrıca tıbbi bir değer atfedilen bu taşı takan kişinin midesinin güçleneceğine inanılır. Kuzey Afrika, Sicilya, Almanya ve Uralar'da tortul ve başkalaşım kayaçları içinde bulunan jasp türleri Türkiye'de Kütahya dolayında (Sabuncular, Ilıca) ve Emirdağ'ın güneyinde geniş alanlar kaplar. İnşaatlarda, elenip boyutlarına göre numaralanarak "pirinç" adıyla mozaik ve SIVA yapımında, renk ve desen elde etmek için ÇİMENTO içine karıştırılarak kullanılır.

**JAWLENSKY, Alexey von** (1864, Kuslovo-1941, Wiesbaden)
Rus ressam.
Tüm sanat yaşamı boyunca kendine özgü bir DIŞAVURUMCULUK'la çalışmıştır.



JEFFERSON, Thomas, *Virginia Üniversitesi*, 1817-26, Charlottesville.

Rusça adı Yavlenski Aleksey Georgieviç'tir. Soylu bir aileden gelen Jawlensky orduda subayken resme olan sevgisi yüzünden görevinden ayrılmış ve 1889-96 arasında St.Petersburg Akademisi'nde REPİN'in atölyesinde eğitim görmüştür. Ancak buradaki akademik eğitimi doyurucu bulmayan sanatçı 1896'da Rusya'dan ayrılarak Münih'e gitmiş ve Anton Azbé'nin (1862-1907) sanat okuluna girmiştir. 1902'den sonra bağımsız çalışmaya başlamış, 1905'te Fransa'da Bretanya'ya ve Provence'a gitmiş, birkaç ay Paris'te kalmış, Van GOGH ve GAUGUIN'in resimlerini görmüş, MATISSE'le birlikte çalışmıştır. Bu dönem resimlerinde ARDİZLENİMCİLİK'le FOVİZM'in etkisi görülür. 1909'da KANDINSKY ve Gabriele Münter'le (1877-1962) birlikte YENİ SANATÇILAR DERNEĞİ'ni kuran sanatçı giderek daha kişisel bir üslup geliştirerek yaptığı manzara ve ölüdoğalarda parlak ve yoğun renkler kullanmış, biçimleri yalınlaştırarak kalın ve koyu dış çizgilerle sınırlamıştır (ör.*Vazo ve Sürahi*, 1909; *Şakayıklı Genç Kız*, 1909). I.Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de yaşayan sanatçı, savaşın bitiminde Almanya'ya geri dönerek Wiesbaden'a yerleşmiş, burada sanat yaşamının sonuna değin resimlediği insan yüzü dizilerine başlamıştır. Bu çalışmalarında insan yüzünü yalın geometrik bir yapıya indirgemiş; göz, burun ve ağız çizgilerini bir oval içinde yer alan haç biçiminde yalınlaştırmıştır. Tüm sanat yaşamı boyunca dinsel simgeler oluşturacak resimler yapmaya çalışan sanatçı için bu insan yüzleri tanrısal bir gücün yansımaları gibidir. 1924'te Kandinsky, KLEE ve FEININGER'le birlikte DÖRT MAVİLER grubunu kuran Jawlensky, yaşamının son yıllarında ağır bir eklem iltihabı nedeniyle resim yapamamıştır.

1500, 3536. *Z.İnankur*

JEANNERET, Charles Edouard = **LE CORBUSIER**

**JEFFERSON, Thomas** (1743, Shadwell, Vir.-1826, Monticello, Vir.)
ABD'li devlet adamı ve mimar.
ABD'nin üçüncü başkanı (1801-05 ve 1805-09) ve *Bağımsızlık Bildirgesi*'nin (4 Temmuz 1776) önde gelen yazarı olan Jefferson, cumhuriyetçi devlet politikasının koşutu olarak, yeni bir ulusun dünya görüşünü yansıtabilecek bir mimarlığı savunmuş; önceleri etkilenmiş olduğu PALLADIO'ya öykünen İngiliz sömürge geleneğini kesinlikle reddederek, demokrasi düşüncesine ROMA mimarlığının uygun düştüğü sonucuna varmıştır. Bu kavrayış doğrultusunda tasarladığı yapılar ve güçlü politik kişiliğiyle yönlendirdiği çalışmalarla ABD'de YENİKLASİKÇİLİK'in öncüsü olmuştur.

1760-62'de Williamsburg'daki William and Mary College'da iki yıl okuduktan sonra George Wythe'ın bürosunda beş yıl hukuk eğitimi gören ve 1767'de baroya giren Jefferson'un mimarlık bilgisi yalnızca kitaplara ve konuşmalara dayanmaktadır. İlk olarak 1769'da Monticello'da sıradan bir kırevi planından yola çıkarak tasarladığı kendi evinin yapımına başlamıştır. Merkeze yerleştirdiği ana yapıya arkatlı geçitlerle bağlanan köşklerden oluşturduğu evin (bit.1784) cephelerini PALLADIO ÜSLUBU'nda öğelerle düzenlemiştir. 1784-89 arasında sürdürdüğü Paris elçiliği sırasında pek çok KLASİK dönem yapısını ve Yeni-Klasik Fransa kentini gezip görme ve ilk elden bilgilenme olanağı bulmuş, Roma mimarlığını incelemiştir. Fransız Yeni-Klasikçileri'nden CLÉRISSEAU'yla da dostluk kurduğu bu yıllarda Palladio'nun etkisinden sıyrılarak Yeni-Klasikçilik'e yakınlaşmıştır. Klasik olanın erdemlerine hayranlık duyan Jefferson, 1785'te ABD'de hızla yapımına başlanan eyalet merkezlerinin öncü örneklerinden biri sayılan *Virginia Eyalet Merkezi*'ni (Richmond) tasarlamıştır. Nîmes'deki *Maison Carrée*'nin tam bir uyarlaması niteliğindeki bu yapıda, tek farklılık işçilik zorluğu nedeniyle Korinth düzeninin yerini İon düzeninin (→DÜZEN), yarım sütunların yerini PİLASTR'ların almış olmasıdır. 1787'de Jefferson, Batı'nın federal topraklara katılmasını, yeni toprakların sınırlarının, dolayısıyla kentsel doku ve tarımsal bölünmelerin enlem ve boylamlara göre yönlendirilmesini öngören Philadelphia Anayasası'na öncülük etmiştir. Söz konusu anayasa ABD'nin bugünkü kentsel ve kırsal görünümünde derin izler bırakmıştır.

Dışişleri bakanlığına getirildiği 1790 sonrasında yeni başkent Washington'un planlanmasıyla yakından ilgilenen Jefferson, Avrupa'dan getirdiği kent planlarıyla çalışmaları yönlendirmiş, geniş bulvarlarla beslenen BAROK bir ızgara sistemine oturan L'ENFANT planını desteklerken, ABD Kongresi'nin toplantı binası *Capitol* için de bir yarışma düzenlenmesini sağlamıştır. 1796-1809'da Roma VİLLA'larıyla ilgili izlenim ve düşünceleri doğrultusunda Monticello'daki evini elden geçiren Jefferson'ın, aynı yıllarda bu çevrede tasarladığı evlerde Roma dönemi biçimlerini doğrudan ancak yeni bir anlatım içinde kullanması yörenin görünümünün değişmesine neden olmuştur. 1798'de Monticello yakınında *Ash Lawn*'ı (Başkan Monroe için), 1798-1800'de *Edgehill*'i, 1803'te *Farmington*'u, 1815'te *Amptbill*'i (Cumberland), 1817'de *Barboursville*'i (Orange) ve yalın biçimlenişiyle dikkati çeken *Bremo*'yu tasarlamıştır. Bir üniversite köyü kurmayı amaçlayarak, yardımcısı LATROBE'la birlikte başladığı *Virginia Üniversitesi* (1817-26, Charlottesville) son yıllarının en yoğun çalışması olmuştur. Her biri farklı bir Antik düzeni yansıtan arkadlı geçitlerle birbirine bağlanmış bir öğretim üyesi konutuyla bir dersliği içeren küçük yapıların, geometrik bir düzen içinde yerleştirildiği köyü, yuvarlak planlı bir yapı olan kitaplığa (1898 yangınından sonra yeniden yapılmıştır) yönlendirmiştir. Yeni bir ulusun yaşamına yarasır zevkli ve seçkin yapılar gerçekleştirmeyi amaçladığını söyleyen Jefferson, politik kişiliğinin de güçlendirdiği bütün bu verimiyle, Avrupa'nın zengin birikimi dışında, temel örneklerden habersiz kalmış ABD'nin 19.yy başındaki düzensiz ve gelişmemiş mimarlık kültürüne izlemeye değer bir yol çizmeye çalışmıştır. *M.Beykan*

**JENCKS, Charles** (1939, Baltimore)
İngiliz mimar ve kuramcı.
1980'lerin en etkin mimarlık kuramcılarından olan Jencks, özellikle POST-MODERNİZM ve GEÇMODERNİZM tanımlarıyla ünlenmiştir.

1961-65'te Harvard Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı okuduktan sonra, 1965-70'te aynı yerde mimarlık üzerine lisansüstü çalışması yapmış, 1970'te mimarlık tarihi doktorası için Londra Üniversitesi'ne gitmiş ve Architectural Association'da (AA) ders vermeye başlamıştır. 1950'lerden itibaren mimarlık yazınında yer alan Post-Modernizm kavramına 1975'te açık bir tanım getirmesiyle dikkatleri üzerine çekmiş, 20.yy'ın son çeyreğinde mimarlığın içine düştüğü darboğaz konusunda bir tartışma ortamının doğmasını sağlamıştır. Jencks, Modernizm (→MODERN MİMARLIK), Post-Modernizm ve Geç-Modernizm'i ideoloji ve üslup açılarından 30 değişene göre sınıflandırmıştır. Post-Modernizm'in evrim ağacını, TARİHSELCİLİK, CANLANDIRMACILIK, Yeni-Bölgeselcilik (→BÖLGE-

SELCİLİK), AD-HOC MİMARLIK, Metafor/Metafizik Mimarlık ve Post-Modern mekân olmak üzere altı başlık altında toplamıştır. Post-Modernizm'in çoğulcu standartlarını destekleyen Jencks, ayrıca akım içinde denenmiş KLASİKÇİLİK çeşitlerini de Post-Modern Klasikçilik (*Post-Modern Classicism*; 1980), Serbest Klasikçilik (*Free-Style Classicism*; 1982) ve Soyut Anlatımcılık (*Abstract Representation*; 1983) adıyla gruplandırmıştır.

Kuramlarını tasarımlarıyla da desteklemiş olan Jencks'in simgeci mimarlığı denediği ilk yapı, Cape Cod'da (Mass.) yolu ve elektriği olmayan bir koruluk içinde tasarladığı stüdyo-evdir (*Garagia Rotunda*, 1976-77). Klasik ve yöresel öğeler, simgesel bezemeler kullanarak tasarladığı bu yapısında PALLADIO'nun *Rotonda*'sından (1567) esinlenen Jencks, ayrıca değişik renk kullanımlarıyla yapıya gökyüzü, okyanus ve göllerin mavisini yansıtmıştır. Jencks'in Antik Çağ mimarlığının antropomorfizmini (tanrıların insan biçiminde gösterilmesi) yeniden ele aldığı, yapılarında insan yüzü ve vücudu imgelerini kullandığı görülür. Stüdyo-evin girişine Medusa başı yerleştirdiği gibi, plana da bir insan vücudu imgesi saklamıştır. 1980-82'de Santa Monica'da (Cal.) bir kanyonda Buzz Yudell'la birlikte tasarladığı ve yedi pavyondan oluşan eve, California'nın dört ana öğesi sayılan su (*aqua*), toprak (*terra*), hava (*aer*) ve güneşten (*ignis*) yola çıkarak *Elemental House* adını vermiş, yapının çevreyle ilişkisinde de John Milton'ın *L'Allegro* ve *Il Penseroso* adlı iki şiirini çıkış noktası olarak kullanmıştır. Jencks'in en ünlü yapısı, Serbest Klasikçiliği'yle dikkati çeken, tüm ayrıntılarına dek simgesel biçimde programlanmış olan kendi evi *Tematik Ev*'dir (1979-84; FARRELL'la birlikte). Londra'da 1840'ta inşa edilmiş Geç GEORGE ÜSLUBU'ndaki bir teras evin onarılıp bir sera ve merdiven eklenmesiyle oluşturulan bu yapıda, stilizasyon ve soyutlamayla sonsuz bir çeşitlilik yaratılmış, dış mekândaki baca sütunlar (Londra Sütunları) iç mekâna da yansıtılmış, ön kapıda insan vücudu, pencerelerde insan yüzü stilize edilmiştir. Evin içindeki her öğeye de dört mevsimin yanı sıra Güneş, Ay ve gezegenlerden oluşan kozmik zaman ile Mısır, Uzakdoğu, Hindistan ve Batı'nın oluşturduğu kültürel zaman temalarına bağlı olarak simgesel değerler yüklenmiştir.

*Colosseum Sandalyesi*, *Babar Sandalyesi*, *Güneş Masası* vbg simgesel anlamlar yüklü adlar koyduğu mobilyalarıyla da tanınan Jencks, dünyanın çeşitli yerlerinde dersler ve konferanslar vermektedir. Yayımlanmış sayısız makalesi dışında, en önemli kitapları arasında *Modern Movements in Architecture* (1973; Mimarlıkta Modern Akımlar), *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (1974; Le Corbusier ve Mimarlığın Trajik Görünümü), *The Language of Post-Modern Architecture* (1980; Post-Modern Mimarlığın Dili), *Architecture Today* (1982; Günümüz Mimarlığı) ve *Towards a Symbolic Architecture* (1985; Simgesel Bir Mimarlığa Doğru) sayılabilir.

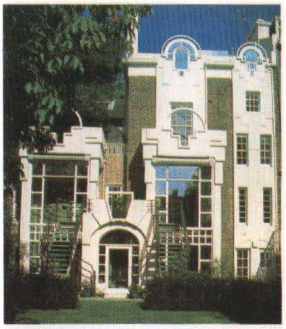
*G.Yalçıner*

**JENNEY, William le Baron** (1832, Fair Haven, Mass.-1907, Los Angeles)
ABD'li inşaat mühendisi ve mimar.
CHICAGO OKULU'nun öncülerinden olan Jenney, uyguladığı yeni yapı malzeme ve teknikleriyle GÖKDELEN'lerin gelişmesinde belirleyici rol oynamıştır.

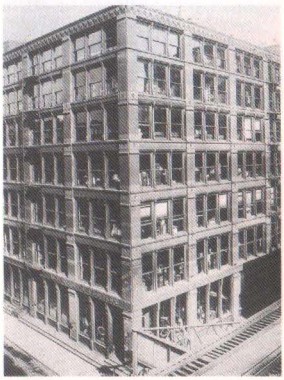
Varlıklı bir aileden gelen Jenney, 1849'daki Pasifik gezisinde, Filipin yerlilerinin hafif bambu çerçevelerden yaptığı strüktürlerin sağlamlığından ve fırtınalara karşı dayanıklılığından çok etkilenmiştir. Geleneksel YIĞMA yapı tekniği yerine çelik İSKELET strüktürlere yönelmesinin bu gözlemden kaynaklandığı ileri sürülmektedir. Harvard Üniversitesi'nde 1850'de girdiği Lawrence Fen Bilimleri Okulu'nun programını yetersiz bularak, 1853'te Paris'teki Merkez Sanat Okulu'na girmiş, 1856'da onur derecesiyle mezun olmuştur. Mühendislik yönü ağır basan kuramcı ve tasarımcı DURAND'ın öğretileri doğrultusunda aldığı eğitim ve 1858-59'da Paris'te çeşitli atölyelerde çalışarak edindiği deneyim, St.Ouen Dokları'ndaki depo binasının önemini kavramasına yardımcı olmuştur. Çok katlı, DEMİR iskeletli, BETON döşemeli, GİYDİRME CEPHE'li ve yangına dayanıklı ilk yapı olan bu depo (1865-66), bir gökdelenin tüm özelliklerini taşıyordu. Paris'ten döndükten sonra ABD İç Savaşı'nda Federal Birlikler'e bağlı olarak istihkâm subaylığı yapan Jenney, binbaşı rütbesiyle ordudan ayrılmış, 1868-1905 arasında Chicago'da mimarlık yapmış ve 1876'da Michigan Üniversitesi'nde mimarlık dersleri vermiştir.

1879'da tasarladığı *Leiter Binası*, dış döşemeler ve çatı yüklerinin cephelerde görülen tuğla ayaklara taşıtılmasının dışında tümüyle iskelet strüktüre sahiptir. Bu alçakgönüllü yapı, Jenney'in üzerinde en çok tartışılacak yapısı *Home Insurance Binası*'nın habercisi gibidir. Mühendis George B.Whitney'le 1884-85'te gerçekleştirdiği bu yapı, 1891'de dokuzdan 11 kata yükseltilen bir erken gökdelen denemesi sayılabilir. Ana taşıyıcı sistem, dökme ve dövme demir kolonlardan, altıncı kata kadar dövme demir döşeme kirişlerinden ve bu kattan sonra onların yerini alan ÇELİK kirişlerden oluşur. Henüz rüzgâr gergilerinin kullanılmadığı yapıda yüklerin bir kısmı da granit ayaklara taşıtılmıştır. Cesur uygulamalarıyla hem Chicago Okulu'nun hem de geleceğin ünlü mimarları SULLIVAN, BURNHAM, HOLABIRD ile M.ROCHE'u etkileyen ve yetiştiren Jenney'in Chicago'daki önemli yapıları arasında *Manhattan Binası* da (1889-90) yer alır. Dünyanın ilk 16 katlı binası olarak kabul edilen ve rüzgâr yükünü göğüsleyecek çapraz rüzgâr gergilerinin de ilk kez kullanıldığı bu yapı, tüm yüklerin ek yığma elemanlara gereksinilmeden dökme, dövme demir ve çelik iskelet strüktüre taşıtıldığı ilk uygulamadır. Ayrıca *Ludington Binası* (1891) ve *Fair Mağazası* (1891-92) kentteki öbür önemli Jenney yapılarıdır.

0809. *D.Kınık*



JENCKS, Charles ve FARRELL, Terry, *Tematik Ev*, 1979-84, Londra.



JENNEY, William le Baron, *Leiter Binası*, 1879, Chicago, Ill.

**JEODEZİK KUBBE**
İng.*geodesic dome*, Fr.*coupole géodésique*, Alm. *geodätische Kuppel*.
ÇELİK ya da ALÜMİNYUM çubukların üçgenler, dörtgenler ya da sekizgenler halinde birleştirilmesiyle oluşturulan ağ benzeri örtü sistemi. Bu örtüde çubukların oluşturduğu gergin ağın boşlukları hafif malzemelerle kapatılarak sistem tamamlanır. Hafif ve hızlı kurulur olmasına karşın taşıyıcı gücü yüksek olan jeodezik kubbe, fabrika, spor salonu, eğlence merkezi gibi geniş açıklıkları örtmede kullanılır. ABD'li inşaat mühendisi Buckminster Fuller tarafından 1947'de geliştirilen bu sistem, ilk kez 1954'te Ford Motor Şirketi'nin yaptırdığı 28m çaplı kubbede gene Fuller tarafından uygulanmıştır. En gelişmiş örneklerinden biri, Fuller'ın 1967 Montreal Dünya Sergisi'ndeki *ABD Pavyonu* için yaptığı 75m çapında ve 41m yüksekliğindeki kubbedir. Ayrıca →FULLER, Richard Buckminster.



JOHANSEN, John M., *Mummer's Tiyatrosu*, 1970, Oklahoma.



JOHNS, Jasper, *Alan Boyama*, 1963-64, tuval üzerine yağlıboya, 182.9x93.3 cm.

JESTÜEL RESİM *(Gestural Painting)* = **HAREKETLİ SOYUT**

JEUNE PEINTURE BELGE (Fr.) = **GENÇ BELÇİKA RESMİ**

**JİNG HAO** (etk.910-950, Qinshui)
Çinli ressam.
ÇİN'de Beş Hanedan döneminin (907-960) en önemli MANZARA ressamlarından biri olan Jing Hao (Wade-Giles yazımında Ching Hao), yaşamının büyük bölümünü Shanxi yöresindeki Taihang Dağları'nda geçirmiştir. Yapıtları Song Hanedanı döneminin (960-1279) Kuzey Okulu'na (→DONG QİCHANG) esin kaynağı olmuştur. Bugün Freer Sanat Galerisi'nde (Washington D.C.) ve Taiwan'da Ulusal Saray Müzesi'nde bulunan bazı yapıtlar ona atfedilmekle birlikte hiçbiri üslup açısından birbirine benzemediği için kesinlik kazanmamıştır. Jing Hao'nun yazdığı sanılan *Bita ji* (Fırça Yöntemleri Kılavuzu) adlı denemede sanatçı, manzara resmi üzerinde durarak, biçimsel benzerlikten çok doğanın özünü yakalamaya çalıştığını söyler.
*Z.Rona*

**JOEDICKE, Jürgen** (1923)
Alman mimar ve kuramcı.
TASARLAMA yöntemleri, kuramları ve MODERN MİMARLIK'a ilişkin çalışmalarıyla modern Alman mimarlığının gelişimine önayak olmuş önemli kişilerdendir.

Mimarlık ve sanat tarihi öğrenimi yaptıktan sonra, 1950'de Stuttgart Teknik Yüksekokulu'na asistan olarak girmiş ve 1956'ya değin Curt Siegel'in yanında çalışmıştır. 1953'te bu okulda doktorasını tamamlayan Joedicke, 1958'de *Zur Geschichte der Modernen Architektur* (Modern Mimarlık Tarihi) adlı çalışmasıyla doçent olmuştur. Özellikle mimarlık çevrelerinde hızla tanınmasına yol açan bu yapıtında Modern Mimarlık tarihini, biçim, işlev ve konstrüksiyon kavramlarıyla ilgili çalışmaların bir bireşimi olarak açıklamaktadır. 1959'da yayımlanan *Bürobauten* (Büro Binaları) adlı kitabı bina bilgisi alanındaki temel kaynaklardan biridir. Öğretim görevlerinin yanı sıra mimar olarak da çalışmakla birlikte Joedicke daha çok kuramsal alanda ürünler vermiş ve 1963'te profesörlüğe yükselmiştir. Son yıllardaki yayınları Modern Mimarlık'ın günün gerçeklerine dayanılarak açıklanması gereğini vurgulamakta: *Dokumente der Modernen Architektur* (Modern Mimarlık Dokümanları) adı altında yayımlanan dizisi, bu düşüncelerini ortaya koymaktadır.
2588. *A.Ünlü*

**JOHANSEN, John M.** (1916, New York)
ABD'li mimar ve kuramcı.
1960'lardaki kararlı deneyleriyle yeni ve oldukça güçlü bir üslup geliştirmiş, doğal ve organik ilkelerle yeni biçimler bulma çabasını, çağın teknik ve endüstriyel gelişmeleriyle birleştirerek yapı maliyetini düşürmeyi amaçlamıştır.

1942'de Harvard Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra, New York'ta BREUER ve SOM'un bürolarında çalışmış, 1948'deyse New Canaan'da (Conn.) kendi bürosunu açmıştır. Mimarlığın strüktürel olanaklarıyla yakından ilgilenen Johansen'in ilk çalışmalarından olan betonarme kabuk örtülü tatil evi bu araştırmasının bir ürünüdür. Frederick Kiesler'in (1890-1965) serbestçe biçimlenebilir malzemelerle sürekli ve akıcı mekân yaratma ilkesini benimseyen mimar, püskürtme beton kullanarak, döşeme ve tavanların kesintisiz olmasına özen gösterdiği *Warner Evi*'ni (1959, New Canaan) gerçekleştirmiştir. Johansen'in önemli bir başka yapıtı da, Dublin'deki *Amerikan Büyükelçiliği Binası*'dır (1963). Binanın, yuvarlak avlusu ve kıvrımlı, prefabrike betonarme çerçevelerden oluşan cephesi, mimarın İrlanda yuvarlak kule geleneğinden esinlendiğini açıkça belli etmektedir. *Clowes Hall*'da (1964, Indianapolis) kireçtaşı ve camı birlikte kullanarak yalın bir tiyatro yapısı gerçekleştirmiş, *Taylor Evi*'ndeyse (1966, Westpoint, Conn.) birbirinin içine geçen, mağara benzeri mekânlar oluşturmuştur. *Morris Mechanic Tiyatrosu* (1967, Baltimore) ve *Clark Üniversitesi Goddard Kütüphanesi*'nden (1968, Worcester, Mass.) sonra olgunluk dönemi ürünü olarak gösterilen Oklahoma'daki *Mummer's Tiyatrosu*'nu (1970) gerçekleştirmiştir. Bu tiyatroda, işlevlerine göre sistematik olarak ayrılmış hacimler, uzun tüp koridorlar ve servis hacimleri aracılığıyla birleştirilmiştir. Johansen, 1968'de bürosunu New York'a taşımış, iki yıl sonra da Ashok M.Bhavnani'yle ortaklık kurarak, 1975-76'da Roosevelt Adası çevresini düzenlemiştir.
0170. *A.Erktin*

**JOHN, Augustus** (1878, Pembrokeshire-1961, Hampshire)
İngiliz ressam ve baskı sanatçısı.
Dönemin ünlülerinin portreleriyle tanınan John, sanat eğitimini 1894-98 arasında Slade Sanat Okulu'nda yapmış, 1903'te YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ'ne üye olmuştur. 20.yy'ın ilk çeyreğinde geleneksel sanata karşı çıkan bağımsız İngiliz sanatçılarının en önde gelenlerinden biri olmuş, Kraliyet Akademisi'ne 1921'de yedek, 1929'da da asil üye seçilmiştir. *Dartmoor'da Kamp* (1906) gibi erken dönem yapıtlarında Galler'deki Çingeneler'i canlı ve renkli bir atmosfer içinde betimleyen John, I.Dünya Savaşı'nda resmî savaş ressamı olarak çalışmış, ilk portrelerini de ateşkesi izleyen barış konferanslarında gerçekleştirmeye başlamıştır. Daha sonra çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırarak George Bernard Shaw, James Joyce ve Dylan Thomas gibi ünlü kişilerin portrelerini de yapmıştır.
*Z.Rona*

**JOHNS, Jasper** (1930, Augusta, Geo.)
ABD'li ressam ve heykelci.
Amerika'da SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının gerçekçiliği sanattan tümüyle dışladığı 1950'lerde, resimlerinde bayrak, nişan, işaret, harf, sayı gibi olağan ögeleri kullanarak yeni sanatçı kuşağının gündelik yaşama ve gerçeğe yönelmesinde öncülük yapan Jasper Johns, uzun yıllar AVANT-GARDE'ın temsilcisi olarak tanınmıştır.

Columbia'daki Güney Carolina Üniversitesi'nde okumuş, 1949'da da bir süre New York'ta sanat öğrenimi görmüştür. Askerliğini yaparken Japonya'da ve Avrupa ülkelerinde bulunmuş, 1952'de ABD'ye döndüğünde ülkesinin gerçeklerini irdelemek gereksinimi duymuştur. Johns'un olağan öğelere ve gündelik içeriğe yönelik sanatı bir yerde POP SANAT'ın da gelişimine koşut olmuştur. Ancak Johns, tuvallerinde kullandığı kalın boya dokusu, renk nüansları ve hareketli fırça vuruşlarıyla Pop Sanat'a tümüyle dahil olmamış, bu akımla Soyut-Dışavurumculuk arasında bir köprü oluşturmuştur. El feneri, ampul, bira şişesi gibi öğeleri tunca dökerek bunları heykelleştirmiş, resimlerinde BİRLEŞTİRME yöntemi yoluyla üç boyutlu öğeler kullanmıştır. Resim ve heykel karışımı çalışmalar da deneyen Johns, *avant-garde* yaklaşımıyla akımlar arası, sanat alanları arası sınırları yıkabilmiştir.
0871, 1992, 2167. *J.N.Erzen*

**JOHNSON, Philip** (1906, Cleveland, Ohio)
ABD'li mimar ve mimarlık kuramcısı.
ULUSLARARASI ÜSLUP'un öncülerinden olan Johnson, birbirinden farklı eğilimlerdeki yapılarıyla tanınmış, zamanla kişisel bir tarihselciliğe yönelmiştir.

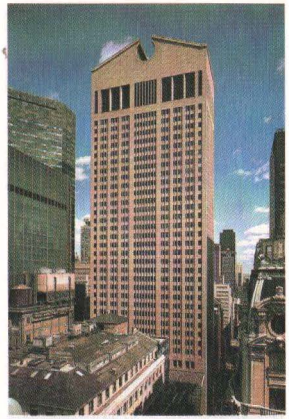
1972'de Harvard Üniversitesi'nde felsefe eğitimi gören Philip Cortelyou Johnson, mezuniyetinden sonra yaptığı gezilerde romantik, klasikçi mimar SCHINKEL'in, 19.yy mimarlarından RICHARDSON'ın ve çağdaş mimar MIES VAN DER ROHE'nin yapıtlarıyla Avrupa mimarlığına ilgi duymuştur. 1931'de New York Modern Sanatlar Müzesi'nin Mimarlık Bölümü başkanı olan Johnson, bu görevi sırasında müzenin heykel bahçesinin tasarımını yapmış, 1932'de HITCHCOCK'la birlikte önemli yankılar uyandıran Modern Mimarlık sergisini düzenlemiş, aynı yıl I.Dünya Savaşı sonrası MODERN MİMARLIK hareketini inceleyen *The International Style: Architecture Since 1922* (Uluslararası Üslup: 1922'den Bu Yana Mimarlık) adlı kitabı yayımlamıştır. 1934'te derlediği *Machine Art* (Makine Sanatı) kataloğu ve düzenlediği endüstri ürünleri sergisi, bu görevindeki önemli çalışmalardır. 1943'te Harvard'ın Tasarım Yüksekokulu'nu BREUER'in yönetiminde tamamlayan Johnson, askerlik hizmetinden sonra müzedeki görevini 1956'ya değin sürdürmüştür. Bu dönemde hazırladığı en önemli çalışma *Mies van der Robe* (1947) başlıklı yaşamöyküsüdür. 1949'da New Canaan'da (Conn.) Mies'in *Farnsworth Evi*'nden yola çıkarak kendisi için tasarladığı *Cam Ev*'le dikkatleri üstüne çekmiş, yapı kimi eleştirmenlerce savaş sonrası dönemin simgesi olarak nitelendirilmiş, kimilerince de Modern Mimarlık'ta tarihsel yapılara gönderme yapmaktan korkmayan yeni bir dönemi başlattığı öne sürülmüştür. 1950'lerde Mies çizgisinde yapılar yapmayı sürdüren Johnson, 1956'da New York'ta Mies'le birlikte *Seagram Binası*'nı gerçekleştirmiştir. 1960'lara doğru giderek yapılarında YENİ-KLASİKÇİLİK egemen olmuş, Modernizm'in basit, hafif kütlelerinin yerini ağır kütleler almıştır. Yale Üniversitesi *Kline Bilim Kulesi* (1965, New Haven) ve Lincoln Sahne Sanatları Merkezi'ndeki *New York Eyalet Tiyatrosu* (1964), hem Johnson'ın hem de eleştirmenlerin eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) olarak nitelendirdiği anıtsal yapılardır. Johnson'ın anıtsal dönemi, 1973'te tamamlanan ve John Burgee'yle birlikte gerçekleştirdiği *Boston Halk Kütüphanesi Ek Binası*'yla doruk noktasına ulaşmıştır. Giderek Johnson, 1970'lerde yaygınlaşmaya başlayan POST-MODERNİZM'e yönelmiş, 1980'de New York'ta, düşey pencere bölmeleri, kemerli girişi ve tepe alınlığıyla SULLIVAN'ın yüksek yapı üslubunu anımsatan ilginç bir gökdelen olarak *Amerikan Telefon ve Telgraf Şirketi (AT&T) Genel Merkezi*'ni (Burgee'yle) tasarlamıştır. 1978'de Amerikan Mimarları Enstitüsü'nce (→AIA) altın madalyayla ödüllendirilen Johnson'ın gerçekleştirdiği çok sayıda yapı arasında, *Kneses Tifereth Sinagogu* (1956, Port Chester, N.Y.), *Amon Carter Batı Sanatı Müzesi* (1961, Forthworth, Tex.), Nebraska Üniversitesi'ndeki *Sheldon Sanat Galerisi* (1962, Lincoln), *Philip Johnson Pavyonu* (1962, New Canaan, Conn.), Burgee'yle birlikte tasarladığı Harvard Üniversitesi *Burden Binası* (1972, Cambridge, Mass.) ve tümüyle camdan yapılmış etkisi uyandıran *Kristal Katedral* (1980, California) ilk sırada sayılabilir.

1456, 1707, 1843, 1844. *M.Aydın*

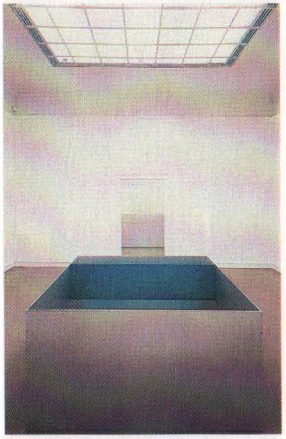
JONES, Allen → **POP SANAT**

**JONES, Inigo** (1573, Londra-1652, Londra)
İngiliz mimar.
RÖNESANS İtalya'sının üslubunu ödünsüz kullanan ilk İngiliz mimar sayılan Jones, öncüllerinin tersine Antik Çağ ögelerini yalnızca ayrıntılarda kullanmamış, KLASİK "dil"in tümel uygulamasına yönelmiştir.

Yaşamının erken dönemleriyle ilgili bilgiler çok azdır. 1603 tarihli bir belgede kendisinden "ressam" olarak söz edilmektedir. 1605-13 arasında, döneminde çok sevilen "mask" adlı sahne oyunları için dekorlar hazırlamıştır. Bu yıllarında mimarlıkla henüz pek az ilgilendiği görülen Jones, 1611'de Prens Henry'nin mimarı (*surveyor*) olarak atandıktan sonra, Richmond Bahçeleri'nde bazı küçük yapılar inşa etmiştir. 1609'da Paris'e, 1613-15 arasında da İtalya'ya giden sanatçı, Arundel kontuyla birlikte Orta ve Kuzey İtalya'yı dolaşmış ve Venedik'te mimar SCAMOZZI'yle tanışmıştır. İtalya gezisinin sonucunda Antik Çağ mimarlığına büyük bir ilgi duymaya başlamış ve ressam B.F.Giovanni Guercino'dan (1591-1666) büyük ölçüde etkilenmiştir. Jones'un asıl mimarlık çalışmalarına 1615'te kraliyet başmimarlığı görevine getirildikten sonra başladığı görülür. Bu dönemde, bir yandan hemen hemen tüm önemli krallık yapılarını inşa etmiş, öte yandan da mask'lar için dekor ve kostüm tasarlamayı sürdürmüştür. 1616'da en önemli yapıtlarından biri olan ve genellikle İngiltere'deki ilk gerçek Rönesans yapısı sayılan Greenwich'teki *Kraliçe'nin Evi*'nin (1616-35) inşaatına başlamıştır. Bu yapıda tasarım açısından Scamozzi ve G.da SANGALLO'dan etkilendiği, iç mekânın, matematiksel oranlandırmasıyla da büyük ölçüde PALLADIO'dan yararlanmış olduğu söylenebilir. Bunların ötesinde, yapı özellikle konumlandırma ve planlama açısından özgün bir tutum göstermektedir. Örneğin, bir kare içine yerleştirilmiş iki dikdörtgen bloktan oluşan yapının zemin katında ortadan anayol geçmekte, birinci kattaysa, iki blok birbirine kapalı bir köprüyle bağlanmaktadır. Jones, 1619-22 arasında *Whitehall Sarayı*'nın yanan balo salonu *Şölen Evi*'ni inşa etmiştir. Bu yapıda da, yine güçlü Palladio etkileri söz konusudur. 1623-27 arasında yapılan *Saint James Sarayı*'ndaki *Kraliçe Şapeli*'yse ahşap kasetli tonoz örtüsüyle, Antik Çağ mimarlığına olan ilgisini en açık biçimde yansıtan yapısıdır. 1631'de inşa edilen *Ashby Şatosu*'nun da kesinlikle kanıtlanamamasına karşın Jones'a ait olduğu sanılmaktadır. 1631'e değin tek yapı düzeyinde çalışan sanatçı bu yıl kentsel tasarım ölçeğinde bir ürün vermiştir. Londra'da Bedford kontunun evinin kuzeyindeki alanı düzenleme görevini üstlenerek burada *Covent Garden Meydanı*'nı gerçekleştirmiştir. Bir tarafında kontun evinin bahçesinin, iki yanında zemin katı arkadlı yapı dizilerinin ve karşı tarafındaysa, giriş portiği Toskan düzeninde (→DÜZEN) sütunlarca taşınan bir kilisenin yer aldığı meydan, türünün İngiltere'deki tek örneğini oluşturmaktadır. *Covent Garden*, gerçekten de, gerek Rönesans ilkelerine uygunluğu, gerek arkad gibi İtalyan kent mekânlarına özgü öğeleriyle Britanya Adaları'nda bu anlamda yapılmış en ilginç ve en erken denemedir. 1630'larda, Greenwich'teki *Kraliçe'nin Evi*'nin yarım kalmış inşaatını uzun bir aradan sonra yeniden ele alarak dekorasyonunu tamamlayan Jones; 1634'teyse, Büyük Londra Yangını'nda ortadan kalkacak olan eski *St. Paul Katedrali*'nin onarımına girişmiştir. Katedralde yaptığı en önemli ek ana cephedeki Korinth sütunlu dev boyutlu giriş portiğidir.



JOHNSON, Philip ve Burgee, John, *Amerikan Telefon ve Telgraf Şirketi (AT&T) Genel Merkezi* (b. Sony Binası) 1980, New York.



JUDD, Donald, 1989, mavi pleksiglas üzerine çözeltisi alınıp mavileştirilmiş alüminyum, 99.5x199x199 cm.

1642'de resmî görevini John Webb'e (1611-72) devreden Jones, Salisbury yakınlarında Pembroke kontunun evini tasarlayıp gerçekleştirmiştir. Bu yapı mimarın son önemli ürünüdür.

Mimari etkinliğinin yanı sıra, tüm yaşamı boyunca sahne tasarımıyla da ilişkisini sürdüren Jones, ölümünden sonra daha çok mimar olarak anımsanmıştır ve aynı zamanda İngiltere'nin ilk "profesyonel" mimarı sayılır. Bu açıdan, yaşamının İngiliz mimarlık tarihinin bir dönüm noktasında yer aldığı söylenebilir. Kendisinden öncekilerin yapı ustasıyla mimarın arakesitinde yer almasına karşın, uygulamadan çok tasarıma ağırlık verişiyle Jones, onlardan tümüyle farklıdır.
1596, 2125, 2521, 3234, 3562.

**JONES, J.Christopher** (1927, Aberystwyth)
İngiliz endüstri tasarımcısı.
TASARLAMA yöntemleri, ERGONOMİ ve gelecek araştırmaları alanlarında yaptığı çeşitli çalışmalar, yapıtlar ve yayınlarla tasarlama disiplininin oluşmasına önemli katkıları olmuştur.

Mimarlık öğrenimini Cambridge Üniversitesi'nde yapmış; 1950-51'de Endüstri Tasarımı Kurumu'nda çalıştıktan sonra, 1951-61 arasında İngiltere'de Manchester'deki AEI (*Associated Electrical Industries* /Birleşmiş Elektrik Endüstrileri) şirketinde ENDÜSTRİ TASARIMI'yla ilgili olarak insan gereksinimlerinin bilimsel incelemesi, estetik öğretimi, tasarlama yöntemleri ve tasarlama mühendisliği konusunda çalışmalarda bulunmuştur. Bu arada *AEI/1010 Bilgisayar Sistemi* ve Kanada'da *Bersimi Hidroelektrik Jeneratörü* tasarımı yapmıştır. 1950'lerin sonunda Avrupa ve ABD'de çeşitli konferanslar veren Jones'un 1962'de Londra Kraliyet Yüksekokulu'nda D.G.Thornley'le birlikte düzenlediği Tasarlama Yöntemleri Kongresi, tasarlama bilimine öncülük eden ilk adımdır. Sonuçları 1963'te yayımlanan bu kongre, yaratma, bilgisayar kullanımı, mimarlıkta ve öteki alanlarda sistemli tasarlama yöntemlerinin kullanılışıyla ilgili bildirileri biraraya getiren ilk disiplinlerarası tasarlama genel yaklaşımıdır. Jones, 1961-70 arasında Manchester Üniversitesi'nde "genel tasarım" derslerini lisansüstü düzeyinde verirken bir yandan da çeşitli şirketlere ergonomi ve tasarlama danışmanlığı yapmıştır. İngiltere otomobil endüstrisinin en önemli koltuk üreticilerinden biri olan Watford Cox Şirketi'ne güvenli ve rahat koltuk tasarımı gerçekleştirirken bu amaçla yeni tasarlama yöntemleri geliştirmiştir. 1974-75'te Virginia Politeknik ve Eyalet Üniversitesi'nde konuk profesör olarak bulunan Jones, 1970-75 arasında da Açık Üniversite'de *Man-made Futures* (İnsanın Yaptığı Gelecek) ve *Art-and-Environment* (Sanat ve Çevre) derslerini başlatmış, ancak bu üniversitenin merkezî olmayan eğitim uygulamasının temel ilkelerini ve bu tür üniversiteyi olanaksız gördüğü için ayrılmıştır. 1975'ten bu yana deneysel yazılar yazmakta, filmler ve tiyatro oyunları hazırlamakta, konferanslar vermekte ve tasarlama danışmanlığı yapmaktadır.

Birçok yabancı dile çevrilip basılan *Design Methods* (Tasarım Yöntemleri) adlı kitabı, tanımladığı tasarlama süreci ve teknikleri nedeniyle en önemli yapıtıdır. 1950-75 arasında yazdığı 100 kadar makale ve kitapla ilgili bibliyografya Planlama Kütüphanecileri Kurumu tarafından yayımlanmıştır. Deneysel yazılarını, kendi geliştirdiği özgün mikrofiş baskı sistemiyle *Jones Family Editions* (Jones Ailesi Yayınları) adı altında kendisi çoğaltmakta ya da Austin'de (Tex.) yayımlanan *Interstate* gibi küçük şiir ve yazı dergilerinde yayımlamaktadır. *Tigers Permitted* (Kaplanlara İzin Var) gibi 8mm'lik filmler çeken Jones'un, *Arch: The Artificial Church* (Mimari: Yapay Kilise) adlı deneysel oyunu Londra'daki ACME Galerisi'nde 1976'da sahnelenmiştir. Tasarım Araştırma Derneği'nin de kurucusu olan Jones, *Ergonomics Research Society, Design Studies* ve *Futures* adlı dergilerin yayın yönetmenleri arasındadır ve bazı resmî bilgisayarla tasarlama kurullarına da başkan ya da üyedir. ***N.Bayazıt***

JORDAENS, Jacob → **BELÇİKA (Resim)**

**JORN, Asger** (1914, Vejrum-1973, Aarhus)
Danimarkalı ressam.
KOBRA grubu içinde etkinlik gösterdiği dönemde gerçekleştirdiği yapıtlarıyla tanınır.

Tam adı Asger Oluf Jørgensen olan sanatçı, resme manzaralarla başlamış, ilk soyut resimlerini (→SOYUT SANAT) 1935'te yapmıştır. 1936-37'de Paris'te LÉGER atölyesinde çalışmış, Léger ve LE CORBUSIER'ye 1937 Paris Dünya Sergisi için yardım etmiş ve *Yeni Çağlar Sarayı* için 45m²'lik bir resim yapmıştır. Jorn, Kopenhag'da yaşadığı yıllarda *Helhesten* adlı bir dergi çıkarmış, Franz Kafka, KITSCH ve KALİGRAFİ üzerine yazılar yazmıştır. 1948'de Paris'te Constant (d.1920), APPEL, CORNEILLE, ALECHINSKY ve Jean Atlan'la (1913-60) birlikte Kobra grubunu kuran Jorn, şiddetli renkler ve serbest bir kompozisyon içinde soyutlanmış çocuksu figürlerin Dışavurumcu fırça vuruşlarıyla (→DIŞAVURUMCULUK) boyandığı, çizgilerin sürekli bir ritim izlediği yapıtlarıyla tanınır. II.Dünya Savaşı sonrası bunalımını ve Avrupa uygarlığının eleştirisini, resmin geleneksel kurallarına karşı gelerek ve iç dünyanın saflığını dile getirerek ifadelendirmiştir. Yapıtlarında kalın boya hamuru, şiddetli karşıtlıklar ile Dışavurumcu çizgi ve fırça vuruşları Gerçeküstücü bir etki (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) yaratır. Jorn, 1962'de İskandinav Vandalizm Enstitüsü'nü kurarak Avrupa'da Viking kültürünün kökenlerini araştırmak istemiş, bu kapsamda 1964'te bir kitap yayımlamış, aynı yıl Guggenheim Ödülü'nü kazanmıştır. *J.N.Erzen*

JOSIC, Alexis → **CANDILIS, Georges**

**JUAN** (Çin.)
ÇİN sanatında el rulosu (→RULO RESMİ). JAPONYA'da *makimono* olarak anılır.

**JUDD, Donald** (1928, Excelsior Springs, Miss.-1994, Marfa, Tex.)
ABD'li heykelci.
1960'ların Amerikalı Minimalist sanatçıları (→MİNİMAL SANAT) arasında kurguya verdiği öncelikle tanınan Judd, "bir anda bütünüyle görülebilecek" ve insan figürü çağrışımlarından tümüyle uzak, yalın renkli ve kusursuz işçilikli bir heykel türü yaratmıştır.

1948-49'da William and Mary College'da okumuş, 1949-53 arasında öğrenim gördüğü Columbia Üniversitesi'nden fen diploması aldıktan sonra, felsefe ve sanat tarihi dallarında lisansüstü çalışması yapmıştır. Daha sonraları New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde Steward Klonis, Robert Beverly Hale, Louis Bouché (1896-1969) ve Will Barnet'la heykel çalışmıştır. Yanılsamanın her türüne ve DIŞAVURUMCULUK'a karşı olan Judd, yalın ve anlam taşımayan biçimleri yeğlemiştir. Bugün dünyanın birçok büyük müzesinde kopyaları bulunan ve en tanınmış heykeli olan *İsimsiz*, dikey bir duvara

20cm aralıklarla asılmış parlak kırmızı kutulardan oluşmaktadır. Üst üste yinelemeli bir düzenle asılan hiçbir özel düzeni ve birbiriyle ilişkisi olmayan bu parçaları, sonsuz bir yinelemeden alınmış bir kesit gibi algılanırlar. Judd bu parçaların sayılarını kurallara bağlamamış, her galeride parça sayısını duvar yüksekliğine göre değiştirmiştir. Yaklaşık 1964'ten sonra R.MORRIS, LEWITT, REINHARDT, ANDRÉ gibi heykel sanatçılarıyla birlikte katıldığı SİSTEM SANATI, BİRİNCİL KURGULAR ve Minimal Sanat sergilerinde en önemli Minimalistler'den biri olarak öne çıkmıştır. Öteki Minimalist sanatçılar gibi biçimi en aza indirmek, buna karşın resimde olduğu gibi heykel yüzeylerine parlak renk uygulamak, son derece özenli ve temiz bir işçilik kullanmak, karışık kompozisyonlardan, klasik sanatın ilkesi olan hiyerarşik düzen ve kompozisyondan kaçınmak, heykelle birlikte mekânı harekete geçirmek Judd'un sanatının başlıca ilkeleri olmuştur. 1970'lerde büyük boyutlu projelere yönelen sanatçı, İsviçre'nin Winterthur kentinde tasarladığı bir çeşme ile Basel'deki bir tren istasyonu cephesini tamamlayamadan ölmüştür.

0325, 0871, 3513. *J.N.Erzen*

JUGENDSTIL (Alm.) → **ALMANYA; ART NOUVEAU**

JUHL, Finn → **MOBİLYA (II.Dünya Savaşı'ndan Sonra)**

JULIAN, Rudolph → **AKADEMİ**

**JUPÉON** (1895, Yixin-1953, Pekin)
Çinli ressam.
Batı teknikleriyle geleneksel ÇİN resmini ustaca birleştirmiştir.

Asıl adı Xu Beihong (Wade-Giles yazımında Hsü Pei-hung) olan Jupéon, resmin temel ilkelerini ve geleneksel Çin sanatını, bir ressam olan babası Xu Dazang'dan öğrenmiş, daha sonra bir hükümet bursuyla öğrenimini 1921-26 arasında Paris'te, 1927-28'de de Berlin'de sürdürmüştür. Burada RÖNESANS'tan başlayarak Avrupa sanatı üzerine eğitim gören sanatçı, Batı'nın gerçekçi sanat anlayışıyla geleneksel Çin sanatını birleştirmeye çalışarak kendine özgü yeni bir üslup geliştirmiştir. Ülkesine döndükten sonra yaşamının büyük bir bölümünü Pekin'de geçirmiştir. Eski dönemlerin Çinli ustalarını doğrudan kopya etmemekle birlikte Han Gan (yks.712-756), Lİ GONGLİN ve ZHAO MENGFU gibi ressamların özellikle hayvanları konu aldıkları resimlerinin bir tür kişisel yorumunu yapmıştır. Yabani atları, çok değişik ve hareketli durumlarda betimleyerek, özgür ve evcilleştirilmemiş doğayı savunmuştur. Bu resimlerinde genellikle çok geniş fırça vuruşları kullanmış, yer yer de *İki Kedi*'de (Jupéon Müz., Pekin) olduğu gibi fırçaları birbirine bağlayarak geniş renk lekeleri elde etmiştir. Hayvanların yanı sıra manzara resimleri de yapan sanatçı, bu yapıtlarında İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) bir tavır benimsemiştir. Jupéon, döneminin toplumsal ve siyasal gelişimini de yakından izlemiş, *Kurtarıcıyı Beklerken* (1930-33) ve *Fırtınadan Önce Öten Horoz* (1937) gibi alegorik (→ALEGORİ) yapıtlar üretmiştir. 1949 Kültür Devrimi'nden sonra Pekin'de Güzel Sanatlar Merkez Enstitüsü başkanlığına getirilmiş ve bu tarihten sonra daha çok siyasal içerikli konular üzerinde çalışmıştır. Ancak zamanının büyük bir bölümünü ders vererek geçirdiğinden bu yapıtlarını tamamlayamamış; dolayısıyla da son dönemiyle ilgili gelişiminin kesin bir değerlendirmesi yapılamamıştır. Ölümünden bir yıl sonra Pekin'deki evinin yakınında adına bir müze kurulmuştur.

1447, 3245. *Z.Rona*

**JUVARRA, Filippo** (1678, Messina-1736, Madrid)
İtalyan mimar ve sahne tasarımcısı.
BERNINI'nin Geç BAROK geleneğini 18.yy boyunca da sürdüren Juvarra, kuşağının en yetenekli mimarı olarak tanınır.

1704'te Roma'ya gitmiş, burada Aziz Luka Akademisi'nde hocalık yapan C.FONTANA ile tanışmıştır. Onun yönlendirmesiyle MICHELANGELO, Bernini, BORROMINI gibi ustaları incelemiş ve çizimlerini kopya etmiştir. 1750'de Clementino Yarışması'nın tek villa dalında Birincilik Ödülü'nü alan Juvarra, 1706-08 ve 1711-12 arasında Aziz Luka Akademisi'nde hocalık yapmıştır. Bu dönemde Napoli'de kilise cepheleri ve altarlarla, Lucca'da *Halk Sarayı*'nın (*Palazzo Communale*) tamamlanması için tasarımlar yapmış, İsveç kralının mimarı Giorgio Törnquist için sahne tasarımları gerçekleştirmiş ve Roma'daki yapılar üzerinde bulunan papalık ve başka aile armaları hakkında bir kitap hazırlamıştır (1711). 1708-14 arasında yoğun olarak tiyatro dekorları ve sahne tasarımları (→TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM) yapan Juvarra etkin olduğu 20 yıl (1714-34) boyunca Sicilya ve Sardinya kralı Savoia dükü II.Vittorio Amadeo için çalışmıştır. Krallık başkentinin Torino'ya taşınmasıyla o da Torino'ya gitmiş ve imar etkinliklerini üstlenmiştir. Juvarra başta *S.Sindone Şapeli*'nin altarı, *Venaria Reale*'nin büyük galerisi (1715-16), Monte Superga'daki kilise ve manastır (1716-31), *S.Filippo Neri Kilisesi* (1715-17, 1730-36), *Venaria Reale*'ye ek kilise (1716), S.Carlo Meydanı'ndaki *S.Cristina*'nın cephesi (1715), kentsoylular için *Palazzo Birago di Borgaro* (1716) ile *Palazzo Martini di Cigala* (1716), *Palazzo Ghilini* (tas.1720), *Palazzo Guarene* (1730) olmak üzere sekiz kilise, 16 PALAZZO, 25'ten fazla altar yapmış; uygulanmayan projeler üretmiş, ayrıca çeşitli nesneler, mobilyalar, iç mekânlar, tiyatro tasarımları ve kentsel tasarımlar gerçekleştirmiştir. *Superga* ve *S.Filippo Neri Kiliseleri*'nde Batı KİLİSE'si geleneğini özümleyerek, merkezî planla Latin haçının ana çizgilerini biraraya değerlendirdiği yeni bir biçim kullanmıştır. Juvarra erken dönem yapılarında Roma dönemi deneyimlerinden kaynaklanan kendine özgü bir bezeme dili geliştirmiş ve bazı bezeme öğelerini Roma'da tanıdığı sanatçı arkadaşlarına ısmarlamıştır. Ayrıca bu dönemde sonuna dek birlikte çalışacağı ve ölümünden sonra da onun üslubunu sürdürecek yetenekte bir grup yapı işçisi de yetiştirmiştir.

1718'in son aylarında Juvarra iki buçuk yıl sürecek bir seyahat için Torino'dan ayrılmış; önce Paris'e, oradan da Portekiz ve İngiltere'ye gitmiştir. 1721'de Torino'ya döndükten sonra kendisi yokken inşaatına başlanan *Palazzo del Senato* (aralıklarla 1721, 1727, 1741), *Palazzo Reale*'deki *Scala delle Forbici* (1720) ve katedralin çan kulesinden, yalnızca *Scala delle Forbici* tamamlanabilmiştir. Aynı yıllarda gene Torino'da *Santissima Trinità* için bir çift altar, *S.Filippo Neri Kilisesi*'nin iç mekân düzenlemesini ve *Palazzo Reale*'deki *Kraliyet Tiyatrosu*'nun yeniden yapımını gerçekleştirmiştir. 1723 ve 24'te Lucca'da ilk tasarımlarını 1706'da yaptığı *Palazzo Pubblico*'nun son planını hazırlamış; *Lucca Katedrali* altarını ve Berromigno'da *Villa Mansini*'nin bahçe tasarımını yapmıştır. Juvarra 1728 dolayında *S.Uberto* ve *S.Croce*'nin geleneksel çözümünün tersine Chieri'deki *S.Andrea*'da daha atak ve yenilikçi bir tasarım yapmıştır. *S.Raffaele*'nin çaprazlarla vurgu-



JUVARRA, Filippo, *Palazzina Stupigini*, 1729-35, Torino yak.

lanan dairesel merkezî planına karşılık *S.Andrea*'da Yunan haçı biçiminde bir merkezî plan uygulamıştır. 1729-35 arasında, Avrupa'nın en görkemli av köşkü olan, Torino'dan 11km uzaktaki *Palazzina Stupigini*'yi, ek yapıları, bahçeyi ve ormana açılan yolları Juvarra ve ardılları tasarlamıştır. Bu projenin başlamasını ve gelişmesini anlatan sayısız belgeyle bir düzineyi aşkın çizimi bulunmaktadır. Sanatçının kent ölçeğinde yaptığı düzenlemeler arasında Torino'nun batı (1716) ve kuzey girişleri (1729) ile Vittoria Meydanı'ndan *Belediye Binası*'na uzanan Milano Yolu'nun genişletilmesi sayılabilir. Juvarra 1735 başında İspanya kralı V.Felipe'den aldığı bir çağrı ile kralın yanan sarayını yeniden inşa etmek üzere Madrid'e gitmiş; krallık sarayının yanı sıra *Aranjuez Sarayı* ve San Ildefonso'daki *La Granja Sarayı*'nın bahçe cephesini tasarlamıştır. Ancak bu projeleri tamamlayamadan ölünce asistanı Giovanni Battista Sacchetti yarım kalan işleri üstlenmiştir. Juvarra'nın etkisi İtalya, Fransa ve Orta Avrupa'da yaklaşık yarım yüzyıl daha sürmüştür. *T.Artan*

**JÜBE** (Fr.*jubé*'den)
İng.*rood-screen*, Alm.*Lettner*.
Batı kiliselerinde papazın üstüne çıkabilmesi için tasarlanmış, KORO YERİ'ni NEF'ten ayıran köprü biçiminde mimari öge. Papaz, merdivenlerle ulaşılan galeriden *Jube Domine benedicere* duasını okuduğu için bu öge "jübe" adıyla anılır. 12.yy'ın sonunda, erken yapılardaki AMBON ile koro yerini neften ayıran ajurlu bölme ya da parmaklığın birleştirilmesiyle biçimlendirilmiş; ancak 18.yy'da kilise mekânını kesintiye uğrattığı gerekçesiyle pek çok yapıda yıktırılmıştır. Günümüze ulaşan en ünlü örnekler *Albi* ve Paris *St.Étienne-du-Mont Katedralleri*'nin jübeleridir.

**KA'A** (Ar.)
MISIR ve Suriye'de geleneksel EV'lerin büyük oturma mekânı. DİVANHANE'ye benzer. Genellikle taştan yapılmış ve kare planlı olan bu mekânlar, mermer döşeli ve yüksek ahşap tavanlıdır; tavana yakın pencerelerden aydınlatılırlar. Bazı örnekler, bir kemerle ayrılan iki mekândan oluşur. Öndeki havuzlu mekândan, biraz daha yüksek olan oturma mekânına geçilir.

**KABAOĞLU, Cengiz** (1953, Ankara)
Türk mimar ve ressam.
Geleneksel malzeme ve tekniklerle gerçekleştirdiği resimlerinde MİNYATÜR'e özgü iki boyutluluğu korumuştur.

ODTÜ'de mimarlık öğrenimi gören Kabaoğlu 1977-79 arasında tiyatroda sahne mekânı üzerine araştırmalar yaptığı sıralarda Ankara Sanat Tiyatrosu için *Paris Komün Günleri, Zengin Mutfağı* ve *Sakıncalı Piyade* gibi oyunların sahne tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Resimlerini ilk kez 1983'te sergileyen sanatçı ertesi yıl gittiği Roma'da eski resim teknikleri ve malzemeleri üzerinde çalışmış; 1985-86'da yaptığı Cezayir ve Kuzey Afrika gezisi sırasında gördüğü Büyük Sahra imgelem dünyasını büyük ölçüde etkilemiştir. Yapıtlarında üçüncü boyutu yakalama çabasında olmayan sanatçı kağıdın iki boyutluluğunu koruyabilmek için bilinçli olarak perspektiften kaçınmış, ayrıca ışık-gölge oyunlarını da YANILSAMA yarattığı için reddetmiş; gerçek görüntüden çok bu görüntünün arkasındaki anlamı yansıtmayı amaçlamıştır. Zemin olarak keten ve pamuklu gibi malzemeler kullanmış, boya olarak da YAĞLIBOYA, TEMPERA ve kuru PASTEL gibi geleneksel türleri yeğlemiştir. Çağdaş malzemeleri ancak koruyucu olarak kullanan Kabaoğlu, KOLAJ tekniğiyle gerçekleştirdiği yapıtlarında da Çin ve Japon RULO RESMİ'nde kullanılan asidi alınmış kağıtlarla nişastalı yapıştırıcılardan yararlanmıştır. Kabaoğlu, 1984'te UNESCO-ICCROM'un açtığı 25.Yıldönümü konulu afiş yarışmasında Birincilik Ödülü'nü almıştır. Kabaoğlu resim çalışmalarının yanı sıra mimari tasarımlarını da sürdürmektedir.
*Z.Rona*

**KABARA**
1. Yarım küre biçiminde, yüksek kabartma BEZEME örgesi (İng.*boss*, Fr.*bossette*, Alm.*Bosse*). Özellikle iki KEMER arasındaki üçgen yüzeyleri, kemer kilittaşlarını, TONOZ kaburgalarının kesişme noktalarını bezemede yaygın olarak kullanılmıştır.
2. Eski EV'lerde ODA'ların ahşap bölümlerine ya da ahşap mobilyaya bezek olarak çakılan iri başlı metal çivi (İng.*rose nail*, Fr.*bosette*, Alm.*Ziernagel*).
3. MOBİLYA'larda deri ya da kumaşı ahşap kasnağa tutturmak için kullanılan yarım yuvarlak başlı iri çivi (İng.*rose nail*, Fr.*bosette*, Alm.*Ziernagel*).

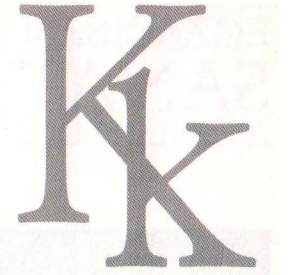
**KABARTMA**
İng., Fr., Alm.*Relief*.
"Rölyef" (Lat.*relevare*: yükseltmek'ten İt.*rilievo*) olarak da bilinir. Bir düzlem üstüne tasarlanıp gerçekleştirilen heykelcilik ürünü. Kabartmada, üç boyutlu HEYKEL'e özgü niteliklerin yanı sıra, PERSPEKTİF gibi iki boyutlu resimsel öğelerden de yararlanılır. TAŞ'ın yanı sıra AHŞAP, METAL, SERAMİK, PİŞMİŞ TOPRAK, fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) ve ALÇI en yaygın kullanılan malzemelerdir. Kabartma doğrudan blok taş üstüne yapılabileceği gibi, söz konusu malzemelerden hazırlanan levhalar üstüne de uygulanabilir. Mimari bir BEZEME türü olarak en çok yapı ve duvar yüzeylerinde görülür. Ayrıca ANIT, kaide, LAHİT, mezartaşı gibi büyük boyutlu öğelerin yanı sıra kilise eşyası (→LİTURJİ), MOBİLYA, sandık, çerçeve, müzik aletleri, SİKKE, GEM ve KAMEO gibi irili ufaklı birçok kullanım eşyasına da uygulanabilir.

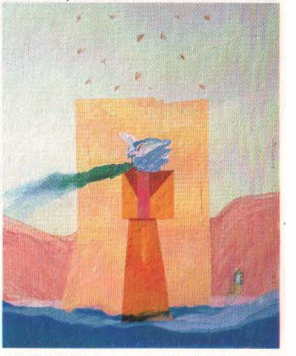
Teknik açıdan kabartmanın, alçak, yüksek ve orta olarak üç türü vardır: "Alçak kabartma"da *(basso rilievo)* zemin üstündeki kabarıklık hafiftir ve imgeler yüzeye yakın işlenir. Eski MISIR ve MEZOPOTAMYA'dan beri kullanılan bu tekniğin en önemli örnekleri DONATELLO ile GHIBERTI'nin yapıtlarıdır. "Yüksek kabartma"da ise *(alto rilievo)* imgeler neredeyse zeminden kopacakmışçasına hacimlidir. Bu türün en önemli örnekleri, Atina'daki Parthenon'un friz ve alınlıkları (British Museum, Londra) ile PERGAMON'daki ünlü *Zeus Sunağı*'nın 2.30m yükseklikte ve yklş.120m uzunluktaki frizidir (Pergamon Müz., Berlin). "Orta kabartma" *(mezzo rilievo)* olarak anılan türde kabartma, alçak ile yüksek arasındadır. Alçak ve yüksek kabartmanın aynı kompozisyonda kullanıldığı örnekler de bu adla anılır. Geç GOTİK, RÖNESANS ve BAROK dönemlerde yaygın olan bu türde çoğunlukla ön plandaki imgelerde yüksek, arka plandakilerde de alçak kabartma kullanılmıştır. İmgenin zemine oyulmasıyla elde edilen "çukur kabartma" ya da INTAGLIO ise bütünüyle Eski Mısır sanatına özgüdür. Alçak kabartmanın bir türü olan *schiacciato*'da (ya da *stiacciato*) kabartmanın yanı sıra sivri uçlu bir aletle çizi bezeme yapılır. Donatello ile DESIDERIO DA SETTIGNANO'nun kullandığı bu teknikte, incelikli bir IŞIK-GÖLGE karşıtlığı ve doğalcı resimsel etkiler elde edilmiştir. Ayrıca →MADEN sanatı.
*Z.Rona*

**KABARTMA BASKI**
İng.*embossing*, Fr.*gaufrage*, Alm.*Hochdruck*.
Boş ya da mürekkepsiz bir baskı tekniği. Kabartma olarak hazırlanan kalıp, baskı makinesinden geçirilir ve desen, kabartma biçiminde kağıda aktarılır.

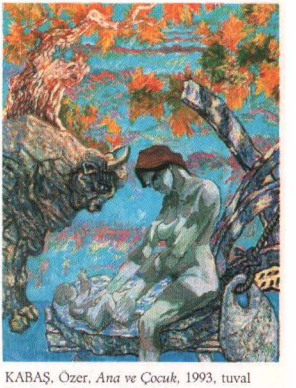
**KABAŞ, Özer** (1936, Mersin)
Türk ressam.
Denizi ve balıkçıları işlediği resimleriyle tanınır.

1957'de Robert Kolej (b.BÜ) Mühendislik Okulu'nu bitirdikten sonra ABD'ye gitmiş ve 1957-62 arasında Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu'nda ALBERS ve TWARKOW'un öğrencisi olmuştur. Türkiye'ye döndükten sonra 1964-74 arasında Robert Kolej, 1971'den başlayarak da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (İDGSA, b.MSÜ) dersler vermiştir. 1976'da İDGSA'da "Tüm-Çevresel Gerçekçilik" başlıklı teziyle yeterlik derecesi alan, 1981'de de "Temel Tasarım ve Temel Desen Dersinde Yöntemli Bir Uygulama Çalışması" ile doçent olan sanatçı aynı kurumda 1994'ten beri Resim Bölümü başkanı olarak görev yapmaktadır. Kabaş, denizi ve balıkçıları konu alan resimlerinde öz-biçim ilişkisini ustaca kurmuş, doğanın değişkenliğiyle insanın eylemini iç içe işlemiştir. Güçlü renk karşıtlıklarının egemen olduğu resimleri, ustaca kullandığı ışık alanlarıyla büyük bir canlılık kazanır. Sanatçı resim ve oymabaskı çalışmalarının yanı sıra 1971'de iki kardeşiyle birlikte kurduğu Urart Sanat Atölyesi'nde modern takı tasarımlarına öncülük yapmıştır. 1966'da Türkiye Milli Talebe Federasyonu Uluslararası Kültür Festivali Plastik Sanatlar Yarışması'nda ödül, 1967'de 1.Hisar Kısa Film Yarışması'nda kuyumculuk dalında Üçüncülük, 1980'de de Günümüz Sanatçıları Açık Hava Sergisi'nde Başarı ödüllerini almıştır.
*Z.Rona*





KABAOĞLU, Cengiz, *Uzaklarda Olmak*, 1996, tuval üzerine tempera ve yağlıboya, 72x91 cm.



KABAŞ, Özer, *Ana ve Çocuk*, 1993, tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm.



KABURAGİ KİYOKATA, *Şogun Tokucava Keiki*, 1936.

**KABUK**
İng.*shell, curve plate*, Fr.*membrane*, Alm.*Schale*.
Taşıyıcılık özelliği olan, eğrisel yüzeyli ince örtü elemanı. Genellikle kabuklar, eğrisel yüzeyleri, ince ve oldukça hafif yapılarıyla mekânı örten, hacim oluşturan, mesnet noktaları dışında ek bir taşıyıcıya gereksinim göstermeyen YAPI elemanlarıdır. En yaygın olarak havaalanları, hangarlar, kapalı çarşı alanları, ayrıca sinema, tiyatro, konser ve sergi salonlarıyla endüstri ve spor yapıları gibi büyük boyutlu uygulamalarda kullanılmaktadır. Yapısı ve özellikleri gereği tek bir parça ve bir bütün olarak kendisini taşıyabilmesi ve örtülen mekânın ara taşıyıcılarla bölünmemesi temel özelliğidir. Kabuklar, genellikle BETONARME olmakla birlikte, tel donatılı çimento harcı *(ferrocement)*, ahşap, metal, hatta plastik temelli olarak ya da bu malzemelerin birkaçının birlikte kullanılmasıyla da inşa edilmektedir. Kabuk elemanlar, küresel, elipsoit, döner paraboloit, hiperboloit, hiperbolik paraboloit gibi biçimlerde ve değişik boyutlarda yapılabilmektedir. Ünlü örnekler arasında, UTZON'un Sidney'deki *Opera Binası*'nın (1957-73) yelkenleri anımsatan beton örtüsü, TANGE'nin Tokyo'daki *Ermiş Meryem Kilisesi*'nin (1961-64) birbirleriyle kesişen parabolik kabukları ve CANDELA'nın Mexico'daki *Olimpiyat Stadyumu*'nun (1968) kabuk örtüsü sayılabilir. ***H.Y.Ersoy***

**KABURAGİ KİYOKATA** (1878, Tokyo-1972, Kama-Kura)
Japon ressam.
19.yy'ın sonlarıyla 20.yy'da JAPONYA'da geleneksel resim doğrultusundaki Tokyo resimleriyle tanınan sanatçının asıl adı Kaburagi Keniçi'dir. İlk resim derslerini 1891'de UKİYO-E okulundan Mizuno Toşikata'dan almış ve 17 yaşında bir gazetede ressam olarak çalışmaya başlamıştır. 1900'de bir grup ressamla birlikte YAMATO-E geleneğini canlandırmak amacıyla Ugokai (Ayaktakımı) adlı bir grup kurmuştur. *Kadın Yazar Higuçi İçiyo'nun Mezarı* ve *Sağanağın Ardından Aydınlanış* gibi resimlerinde Tokyo'yu ve kentte yaşayan insanları duygusal bir derinlik ve canlılıkla betimlemiştir. Kaburagi, bir dönem Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nda ders vermiştir. *Z.Rona*

**KABURGA**
İng.*rib*, Fr.*côte, nervure*, Alm.*Rippe*.
KÂGİR ya da BETONARME yapıda TONOZ, KUBBE, DÖŞEME vb ögelerin strüktürel dayanımlarını artırmak için, alt yüzeylerinde çıkıntı yapacak biçimde belli aralıklarla paralel ya da ışınsal olarak düzenlenmiş kirişlerden her biri; NERVÜR (1). Özellikle GOTİK mimarlıkta örtü strüktürünün ana öğesidir.
Çizim → KUBBE

KAÇMA NOKTASI → **PERSPEKTİF**

KADEH → **LİTURJİ**

**KADEMHANE** (Ar.*kadem*: ayak, Far.*hane*: ev'den) EV'in dışında yapılmış hela.

KADIKÖYTAŞI = **KALSEDON**

KADINLAR MAHFİLİ → **MAHFİL**

**KADRON** (Fr.*cadre rond*'dan)
Yaklaşık 5x5cm boyutunda biçilmiş ince KERESTE. YAPI'da, ahşap DUVAR ve DÖŞEME kaplamalarının montajında kullanılır. Kaplama, ana strüktüre çakılan kadronlara tutturulur.

**KADYANDA**
Muğla'da Fethiye ilçesinin 19km kuzeydoğusunda Üzümlü bucağında yer alan Kadyanda, antik bir LYKİA kentidir. Deniz düzeyinden 900m yükseklikteki sarp bir dağ üstünde çevreye egemen bir konumda kurulmuş kentin adından yalnızca Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) söz etmiştir. Kadyanda'nın tarihi hakkında ipucu veren tek kaynaksa Piksodoros adlı bir prensin KSANTHOS, TLOS, PINARA ve Kadyanda'ya yaptığı bağışlardan söz eden, Hekatomnidler dönemine ait bir yazıttır. Kırık olması nedeniyle tam okunamayan ama yorumlanabilen yazıta göre, bu bağışların nedeni Piksodoros'un Kannos adlı KARİA kentine yaptığı seferde adı geçen kentlerin kendisine yardım etmeleridir. Günümüze ulaşan kalıntılardan ROMA İmparatorluk Dönemi'nde rahat ve canlı bir yaşamı olduğu anlaşılan Kadyanda'da dikkati çekecek denli az sayıda SİKKE ele geçmiştir.

Son yıllarda yapılan yasadışı kazılar kente büyük zarar vermiştir. Bugün daha çok güney kesimde izlenebilen duvar kalıntıları Kadyanda'nın yuvarlak bir surla tahkim edildiğini göstermektedir. Kent merkezinde yer alan 9m genişliğinde ve yks.90m uzunluğundaki açık alanın içinde, kentte iki atletizm karşılaşmasının yapıldığından söz eden yazıtlarla yarışları kazanmış atletlerin heykellerine ait sekiz kaide ele geçmiştir. Bu buluntulara dayanılarak bir STADİON olduğu kabul edilen yapının kuzey bölümünde altı oturma sırası yer almaktadır. Güneyindeki Roma dönemine ait yapının yakınlarında bulunan bir yazıtta, Roma imparatoru Vespasianus'un (hd.MS 69-79) bağışıyla yapılan bir hamamdan söz edilmektedir. Güney yönünde üç penceresi bulunan üç mekândan oluşmuş ve kesme taştan inşa edilmiş bu yapının, olağandışı biçimine karşın yazıtta adı geçen hamam olduğu kabul edilmektedir. Biraz daha güneyde yer alan yks. 100m uzunluğundaki bir STOA da büyük olasılıkla kentteki yazıtlardan birinde adı geçen GYMNASİON'a aittir. *Stoa*'ya kuzeyden bitişik alan önceleri AGORA olarak kabul edilmişse de, bugün bu konu tartışmalıdır. Güneye bakan ve batı bölümündeki oturma sıralarının çoğu hâlâ görülebilen, yarım daire planlı *Tiyatro*, kentin güney ucundadır. Kentin kuzeyinde, *Stadion*'dan basamaklarla ulaşılan yapı kalıntısının önceleri bir Dor tapınağı olduğu ileri sürülmüşse de, bugün bu savı kanıtlayacak hiçbir ipucu yoktur. Kadyanda'nın çevresinde çok sayıda MEZAR bulunmaktadır. Bunların çoğu antik OLYMPOS kentinde sık rastlanan ve tümüyle Lykia özellikleri taşımayan tonozlu mezarlardır. Kentte, MÖ 5.yy sonlarına tarihlenen üç önemli mezardan biri Üzümlü'nün yks.1.6km doğusundadır ve Ksanthos'la başka Lykia kentlerinde de görülen sütun mezar tipindedir. Bugün tepesindeki mezar odası tamamen yok olmuş anıtın üstünde yer alan Lykia dilindeki yazıt da okunamaz durumdadır. Tümüyle kayadan oyulmuş ve arkası dışında her yanı kabartmalarla bezenmiş ev tipinde bir mezar olan ikinci örnekse Üzümlü'nün yks. 1.6km güneydoğusundadır. Kabartmalarda savaşçı, oturan ya da yatan kadın ve erkek figürleriyle hayvan betimleri yer alır. Lahtin bir yanında erkek figürlerinin Lykia ve Yunan dillerinde adları yazılı olmasına karşın, yalnızca bir kadın adına rastlanır. Bu da bir olasılıkla ölünün eşini simgeleyen bir figüre aittir. Kadyanda'nın üstünde bulunduğu dağın Üzümlü'ye bakan yamacındaki üçüncü mezarsa büyük bir kayadan tek parça olarak yontulmuştur ve uzun yanları kabartmalarla bezelidir.
*S.Tugay*

**KAFES** (Ar.)
Arapça'da "aralıklı" anlamına gelir. Tel, metal çubuk veya ahşap çıtaların birbirine dik ya da açılı tutturulmasıyla elde edilen ayırma öğesi, engel. Eski konutlarda dışarıdan geçenlerin içeriyi görmelerini engellemek amacıyla PENCERE önlerine kafesler takılmıştır. Kimi penceredeyse evin kapısını görebilmek için kafesli CUMBA'lar düzenlenmiştir (→EV, Türk Evi). Pencereler dışında ev içlerinde, TEKKE, CAMİ ve MEVLEVİHANE'lerde kadınların oturdukları yerin çevresinde ayırma öğesi olarak, TÜRBE, SEBİL, cami AVLU'larında da değişik amaçlarla, farklı gereçlerden kafes türleri kullanılmıştır. Evlerde bulundurulan fildişi ve sedef işli kuş kafesleri de benzer özellikler gösterir. MAHFE'ler, deve sırtında taşınan kafesli odalardır.

Konutlarda kullanılan kafesler genellikle ahşaptan yapılır. Kafesi taşıyan çerçeve yukarı-aşağı sürülerek açılıp kapatılabilir. Örgü için kullanılan çıtaların iki yüzü de düz olabildiği gibi iç yüzü düz, dışı yuvarlak olanları vardır. Kafesler, takıldıkları yere göre "harem kafesi", "selamlık kafesi" gibi adlar alırlar. Kimi kafeste ortaya, dışarıya bakışı kolaylaştırmak için, "göz deliği" denen içi boş bir halka yerleştirilmiştir. "Yavrulu kafes" denen bir başka türdeyse kafes içinde ortada, baş geçecek büyüklükte, açılabilir bir küçük kanat bulunur. Ahşap kafeslerden ev içlerinde iki mekânı ayırmak ya da belirli bir bölgenin görülmesini engellemek için de yararlanılmıştır. ***A.Ödekan***

KAFES KİRİŞ → **KİRİŞ**

**KAFES SİSTEMLER**
İng.*truss*, Fr.*systèmes réticulés*, Alm.*Fachwerk*.
YAPI'da çekme ve basınç çubuklarından oluşan taşıyıcı sistemler. Çubuk geometrisi ve ara yüklerin etkisi nedeniyle eğilme momenti etkisinde de kalabilirler. Kafes sistemler düzlem (iki boyutlu) ve uzay (üç boyutlu) olmak üzere iki türdür. Düzlem kafes kirişlerde yüklerin ana taşınma boyutu, kafes sistem düzlemidir. Buna dik doğrultudaki ikincil taşıyıcı elemanların görevi, hem yükleri ana kafes sisteme aktarmak hem de sistemin kararlılığını (stabilite) sağlamaktır. Kafes sistemler KOLON'lar, KİRİŞ'ler ve çerçeveler (→ÇERÇEVE SİSTEMLER) biçiminde oluşturulabilir. Çoğunlukla büyük açıklıklı yapıların örtülmesinde kullanılan bu tür sistemler iki boyutlu ise, "çatı makası" adını alır. Öte yandan, KÖPRÜ'lerde de büyük açıklıkların geçilmesinde kafes sistemlerden yararlanılmaktadır. Bina ve köprülerde, dolu gövdeli kirişlerle geçilemeyen ya da geçilmesi ekonomik olmayan açıklıklarda (15m'den büyük) kafes sistemler uygun sonuçlar vermektedir. Malzeme olarak çoğunlukla AHŞAP ve ÇELİK, az da olsa önyapım BETONARME ve öngerilmeli BETON kullanılmaktadır. Kafes kirişler, alt ve üst başlık ile bunları düğüm noktalarında bağlayan örgü çubuklarından oluşturulur. Birleşim noktaları perçinli, bulonlu (cıvatalı) ya da kaynaklı yapılabilir. Başlıkların konumlarına göre, paralel başlıklı, üçgen, trapez ve parabolik düzlem kafes kirişler sıkça kullanılmaktadır.

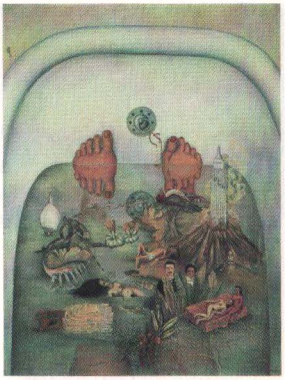
Günümüzde kare ya da kareye yakın planların örtülmesinde yaygın olarak kullanılan bir kafes sistem türü de "uzay kafesler"dir. Yük altındaki davranışları, iki doğrultuda çalışan PLAK'larınkine benzemekte; geniş alanların örtülmesinde oldukça ekonomik çözümler sağlamaktadır. Türkiye'de ve öteki ülkelerde birçok biçimde uygulanmasına karşın, basitliği nedeniyle "MERO sistemi" geniş bir kullanım alanı bulmuştur. İstanbul, Zeytinburnu'ndaki 12 bin 500 kişilik *Abdi İpekçi Kapalı Spor Salonu*'nun (1975-92; Ragıp BULUÇ, Ziya Tanalı ve Ercan Yener) uzay kafes örtüsü Türkiye'deki en önemli uygulamalardandır.
0844, 0965, 2102A, 3545. ***O.C.Çelik***

**KÂGİR** (Far.*kâr:* iş ve *gir/gil*'den)
Fr.*maçonnerie*.
TAŞ, TUĞLA ya da KERPİÇ'ten yapılmış her tür yığma YAPI ya da DUVAR. Kâgir yapı, kullanılan malzemeye bağlı olarak toprak, horasan, kireç ya da çimento bazlı harçlarla (→HARÇ) örülebildiği gibi, kuru teknikle (harçsız) ya da KENET ve ZIVANA'lı birleşimlerle de gerçekleştirilebilir. Taş ve tuğla yalnız basınca dayanıklı olduğundan, kâgir yapılarda açıklıkları geçmek ya da örtmek için KEMER, TONOZ ve KUBBE gibi yapı ögeleri kullanılır. Ayrıca →YAPIM SİSTEMLERİ.

**KAHLO, Frida** (1907, Coyoacán-1954, Coyoacán, Mexico)
Meksikalı kadın ressam.
Meksika sanatına ve kültürüne özgü ögelere yer verdiği kendi portreleriyle (→PORTRE) metaforlar dolu görsel bir yaşamöyküsü dile getirmiştir.

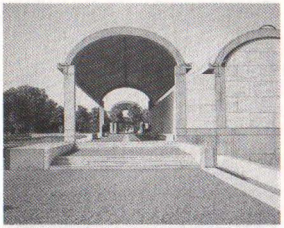
Tam adı Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón olan sanatçı, ileride tıp eğitimi görmek amacıyla Mexico'daki Üniversiteye Hazırlık Ulusal Okulu'na girmiş, ama 1925'te okuldan eve dönerken geçirdiği bir trafik kazasında aldığı ağır yaralar, 13 yaşında geçirdiği çocuk felcinin bıraktığı izler ve bir dizi ameliyat sonucunda yaşamının büyük bölümünü yarı sakat bir durumda tekerlekli iskemle ve yatakta geçirmiştir. Sanata ilk ilgisi okulun duvarında gördüğü Meksikalı ressam RIVERA'nın 1922 tarihli *Simon Bolivar Amfitiyatrosu*'ndaki *İnsanın Doğal Ögelerle İlişkisi* adlı resmiyle başlamış, ilk resimlerini hasta yatağında yapmıştır. Bir süre özgün baskı sanatçısı Fernando Fernández'den çizim dersleri almakla birlikte, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. 1928'de Meksika Komünist Partisi'ne katılan Kahlo, bu sıralarda tanıştığı Rivera ile 1929'da evlenmiş; aynı yıl Rivera'nın partiden ihraç edilmesiyle, o da ayrılmıştır. 1930-33 arasında Rivera'nın çalışmaları nedeniyle ABD'de yaşayan Kahlo, 1936'da İspanyol Cumhuriyetçileri'ne destek komitesinde çalışmaya başlamış, 1937'de Leon Trotsky, 1938'de de BRETON'la tanışmıştır. 1942'de sergi ve yayınlarla Meksika kültürünün yaygınlaşmasına katkıda bulunan, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Meksika Kültür Semineri'ne üye olmuş, ertesi yıl da La Esmeralda Sanat Okulu'nda ders vermeye başlamıştır. 1948'de yeniden Komünist Parti'ye katılan Kahlo, sağlık sorunlarının giderek artmasına karşın sanatsal ve siyasal etkinliklerini yaşamının sonuna değin sürdürmüştür.

Kahlo, geçirdiği kazadan sonra yatağının üzerine yerleştirilen aynadan ve özel olarak hazırlanan bir resim sehpasından yararlanarak, yattığı yerde resim yapmıştır. ART NOUVEAU üslubundaki karanlık arka planı ile *Kadife Elbiseli Kendi Portresi* (1926) ve *Alicia Galant Portresi* (1927) gibi ilk çalışmalarında hem Avrupa etkili 19.yy Meksika portreciliğinin hem de Rivera'nın sert dış çizgilerinin etkileri sezilir. Yaşamı boyunca yaptığı kendi portreleri sanatçının günlüğü gibidir; yaşadığı her olayı, ruhsal durumu ve kimlik arayışını, metaforlarla tuvale yansıtmıştır. Çoğu kez yalnızlığını, arka planda kullandığı büyük boşluklar, çorak doğa görünümleri ya da boş, soğuk odalarla dile getirmiştir. Baş ve yarım boy portrelerinde çoğu kez Meksika kültüründen kaynaklanan simgesel anlamlı YÜK-



KAHLO, Frida, *Su Bana Ne Verdi*, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 96.5x76.2 cm.

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



KAHN, Louis Isadore, *Kimbell Sanat Müzesi*, 1966-72, Fortworth, Teksas.

LEM'ler kullanmış, boy portrelerindeyse Rivera ile olan fırtınalı ilişkisini, ayrılıklarını, ameliyatlarını, başarısızlıkla sonuçlanan hamileliklerini ve yaşadığı olayları, ayrıca yaşamla ölümün iç içe geçtiği yaşam felsefesini bütün çıplaklığıyla, insanı ürperten bir açıklıkla yansıtmıştır. Sanatçı deşifre edildiğinde benliğine ve yaşamına ilişkin ipuçları veren simgelerle kendine özgü bir resim dili yaratmıştır. Yapıtları Gerçeküstücü ve fantastik öğeler (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) içermekle birlikte, gerçekten kopuk olmadığı için Breton'un çabalarına karşın sanatçı kendini bu akım içinde görmemiştir. Kahlo'nun ilk kendi portresi İtalyan RÖNESANS'ından izler taşırken *Kendi Portresi "Zaman Uçuyor"* (1929), arka planda betimlediği uçak ve saat simgeleriyle kendi özgün üslubunun ilk örneği sayılır. Rivera ile evlendikten sonra Meksika'da özellikle dönemin DUVAR RESMİ'nde kendini belli eden ulusallık akımına yakınlık duyan Kahlo, bu portresinde Kolomb öncesine ait küpe ve gerdanlıkları simgesel çağrışımlarıyla kullanmıştır. Gerçek yaşamında da hem sakatlığını gizlemek hem de kimliğini ortaya koymak için giydiği ulusal giysileri ve Meksika'ya özgü kaktüs ve bitkilerle, geyik, maymun ve papağan gibi hayvan örgelerini hemen hemen bütün portrelerinde kullanmıştır. Kahlo, kendi portrelerinin yanı sıra ailesini betimleyen soyağacı türünde kompozisyonlarla kendisini Rivera ile birlikte betimleyen ikili portreler de yapmıştır. Sanatçının yaşamından olayları betimlediği en etkili resimlerinden *Henry Ford Hastanesi (Uçan Yatak;* 1932) ve *Doğumum (Doğum;* 1932) bebeğini kaybetmesini, *Kırık Sütun* (1944, Frida Kahlo Müz., Mexico) çelik korse giydiği dönemi, *Dr.Farill Portresi ile Kendi Portresi* (1951) tekerlekli iskemleye mahkûm oluşunu yansıtır. 1938'de gerçekleştirdiği *Suda Ne Gördüm (Su Bana Ne Verdi)* adlı kompozisyonu ise çeşitli dönemlerde yaptığı resimlere göstergesel simgelerle göndermeler yapan bir yaşam öyküsü niteliğindedir.

Kahlo'nun resimlerinde izlenen ikilik ilkesi Meksika mitolojisinin Güneş ve Savaş Tanrısı Huitzilopochtli ile karanlığı simgeleyen Tezcatlipoca arasındaki savaşından kaynaklanır. Yaşamın dengesini simgeleyen bu savaş, Kahlo'nun *Umut Ağacı, Sağlam Dur* (1946) ile *Güneş ve Yaşam* (1947) adlı resimlerine esin kaynağı oluşturmuş, sanatçı Güneş-Ay, aydınlık-karanlık, erkek-dişi, yaşam-ölüm ikilemini işlemiştir. 1950'den başlayarak daha çok yatarak resim yapmış ve yalnızca, *Marksçılık Hastalara Şifa Verecek* (yks.1954, Frida Kahlo Müz.) ile *Stalin'le Kendi Portresi (Frida ve Stalin;* yks.1954, Frida Kahlo Müz.) gibi siyasal boyutlar taşıyan birkaç portre üretmiş; zamanının çoğunu, *Yaşayan Doğa* (1952), *Bayraklı Ölüdoğa* (yks.1952-54, Frida Kahlo Müz.), *Yaşam Meyvesi* (1953) ve *Karpuzlu Ölüdoğa* (1953, Modern Sanat Müz., Mexico) gibi ölüdoğalara ayırmıştır. Sanatçının bu yapıtlarında da Meksika bayrağının renkleri, barışı simgeleyen beyaz güvercin gibi politik simgelere rastlanır.

Yaşamı boyunca New York'ta (1938), Paris'te (1939) ve Mexico'da (1953) birer sergi açan Kahlo'nun resimleri ancak 1970'lerde feminist hareket bağlamında gündeme gelmiş, bu tarihten sonra yaygın biçimde tanıtılmıştır. Sanatçının yaşamını belgeleyen eşya ve yapıtları bugün, 1958'de Rivera'nın girişimiyle Frida Kahlo Müzesi'ne dönüştürülen doğduğu ve öldüğü *Mavi Ev*'de sergilenmektedir.

1808, 1917. *Z.Rona*

**KAHN, Louis Isadore** (1901, Saaremaa/Osel Ad., Estonya-1974, New York)
ABD'li mimar ve kent plancı.
Yapıtlarıyla çağdaş mimarlık, özellikle de 1950'lerde İngiltere'de oluşan BRÜTALİZM akımı üzerinde etkili olmuştur.

1905'te ailesiyle birlikte ABD'ye yerleşen Kahn, 1912-20 arasında Philadelphia Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Endüstri Sanatları Okulu'nda eğitim görmüştür. 1920'de Philadelphia'da mimarlık eğitimi için girdiği Pennsylvania Üniversitesi'nden 1924'te mezun olmuştur. 1925'te, Philadelphia kentinin resmî mimarı John Molitor'ın bürosunda çalışmaya başlamış, 1928-29 arasında Avrupa'da incelemeler yapmış, 1933'te de Philadelphia Kent Planlaması Komisyonu yöneticiliğine getirilmiştir. 1937'de kendi bürosunu açmış ve çalışmalarını önce George Howe (1886-1955) ve Oscar Stonorov gibi mimarlarla birlikte, sonra da yalnız sürdürmüştür. Mimarlığa küçük konut yerleşmeleriyle başlayan Kahn'ın ilk önemli yapıtı, Philadelphia'daki *Bernhard S.Pincus Hastanesi*'dir (1949-50). Bu yapı Kahn'ın çeliği taşıyıcı malzeme olarak kullandığı son yapıdır. Bundan sonra donatılı beton ve tuğlayı yeğlemiştir. 1948'den 1957'ye değin öğretim görevlisi olarak çalıştığı Yale Üniversitesi için tasarlanan *Sanat Merkezi* (1951-53), en önemli yapıtlarından biri sayılır. Donatılı betonu çıplak kullandığı bu yapıda çok amaçlı bir kullanım sağlayabilmek için bölünmemiş büyük alanlar oluşturmuştur. Bundan sonraki yapılarında kolonlar tarafından taşınan çatı örtülerinin mekân etkilerini araştırmış ve yapı öğelerinin işlevlerini irdeleyerek kendine özgü bir mimarlık oluşturmuştur. 1957-74 arasında Pennsylvania Üniversitesi'ndeki öğretim üyeliği sırasında yaptığı *Richards Tıbbi Araştırmalar Enstitüsü* (1957-64), bu çalışmalarının ürünüdür. Bu yapıda Kahn, servis kulelerini kare planlı araştırma birimlerinin dışına alarak hem planlarda işlevleri ayırmış hem de düşey etkili bir ritmik yapı yüzü elde etmiştir.

Kahn'ın mimarlığı çeşitli etkilerin izini taşır. Biçimsel sorunlara ağırlık veren akademik bir eğitim görmüştür. Avrupa'da bulunduğu sıralarda hem antik mimarlık yapıtlarını hem de çağdaş mimarların yapıtlarını incelemiştir. Mimarlığa yaklaşımı duygusal, hatta sezgiseldir. Bir yapıya gerek varsa oluşacaktır, düşüncesindedir. Benzer bir biçimde mekânların, boşluk ve dolulukların, yapı öğelerinin de sanki kendi istemleri varmış gibi işlevlerine uygun biçimler alacağını savunmuş; yapı gereçlerinin de almak isteyecekleri biçimlerin araştırılması gerektiğini söylemiştir. Kahn'a göre mekân kavramı her yapı ve işlev için yeniden tanımlanmalı, strüktür ve gereçlerin kendilerine özgü biçimlenme koşulları ya da kendi deyimiyle, biçimlenme istemleri araştırılmalıdır. Yapılarını tasarlar ve uygularken büyük bir heyecan duymuş, mimarlığın en önemli özelliklerinden biri saydığı bu heyecanını başkalarına da duyurabilmiştir.

Mimarlığı tek bir yapıyla sınırlamayıp çevresiyle birlikte değerlendiren Kahn, kent tasarımı sorunlarıyla da ilgilenmiş, Philadelphia Kent Planlama Komisyonu'ndaki görevi sırasında kentin yeniden düzenlenmesine ilişkin öneriler geliştirmiştir. Kahn'ın yaşamında mimarlığın uygulanması kadar eğitimi de önemli bir yer tutmuştur. Büyük bir başarıyla sürdürdüğü bu uğraşısını, mimarlığa ilişkin düşüncelerini geliştirdiği bir ortam olarak da kullanmıştır. Öğrencilerini düşünmeye, sorular sormaya özendirmiş, sorunlarını kendilerinin belirlemeleri gerektiğini söylemiştir. Yapının ne olduğunun an-

laşılmasını, ne olması gerektiğinin sezilmesini istemiştir. Düşüncelerini iletmek amacıyla "hizmet eden ve hizmet edilen mekânlar", "sessizlik ve ışık", "odalar toplumu", "bir yapı gerecinin ne olmak istediğinin araştırılması" gibi kavramlar ortaya atmıştır. Geç tanınmasına, göreceli olarak az sayıda yapıt vermiş olmasına karşın, gene de çağdaş mimarlığı en çok etkileyenlerden biri olmuştur.
1411, 1456, 1956, 2182, 2915, 3070. *Ü.Alsaç*

**KAHRAMAN, Ekrem** (1948, Tarsus, İçel)
Türk ressam.
Çukurova görüntüleriyle tanınır.

1968-71 arasında Atatürk Yüksek Öğretmen Okulu (b.MÜ Atatürk Eğitim Fak.) Resim Bölümü'nde öğrenim gördükten sonra çeşitli liselerde resim öğretmenliği yapmıştır. Kahraman, 1980'lerin başında yaptığı *İçim kaynar kar, sımsıcak Çukurova!* gibi Çukurova görünümlerinde kompozisyonun üçte ikisini ya da daha fazlasını kaplayan geniş bir gökyüzü altında, pamuk toplayanları, mevsimlik işçileri ve çadırları betimlemiş, 1980'lerin sonunda ise Orta Anadolu'ya özellikle de KAPPADOKİA (Kapadokya) yöresine yönelmiştir. Üslupsal açıdan Çukurova resimleriyle büyük farklılıklar göstermeyen *Uyku ve Üç Zaman* ile *Kapadokya Düşü* resimlerinin bir özelliği, önceki yapıtlarında belli belirsiz kendini hissettiren düşsel ögelerin daha belirginleşmesidir. Kahraman'ın anlatım dili aşamalı olarak, doğadan kopmayan fantastik bir çizgiye oturmuş; gökyüzündeki bulutlar giderek cisimleşmiş ve gölgeleriyle birlikte gök cisimlerini çağrıştıran biçimlere dönüşmüştür. Sanatçının boşluğun sonsuzluğunu duyumsatan bu gizemli tuvalleri evrenbilime ilişkin görüntülerin izdüşümleri gibidir. 1990'ların başında tuval üstüne kağıt yapıştırarak KOLAJ tekniğini deneyen Kahraman bu sıralarda insanın kendini arayışının bir ifadesi olarak yorumladığı cinselliği, idealize edilmiş figürle işlemiştir. Sanatçı bu gelişimini "köy kültürü"nden "burjuva kültürü"ne geçiş olarak tanımlamaktadır. Kahraman, 1983 ve 1988'de DYO Ödüllü Resim yarışmalarında ve 1983 "Altın Palet" yarışmasında birer Başarı Ödülü almıştır. *Z.Rona*

**KAHRAMANMARAŞ**
Akdeniz ve Doğu Anadolu Bölgeleri'nde yer alan ilin en eski adı Asur kaynaklarına göre "Markasi"dir. Roma dönemine değin kullanılan bu adı Germanikus'un oğlu İmparator Caligula, "Germanicia"ya (Germanikeia, Kaisareia Germanike) dönüştürmüştür. Bizans döneminde de kent bu adla anılmış, İslam dönemindeyse Arapça'da "titreme yeri" anlamına gelen "Mar'aş" olmuştur. 7 Şubat 1973'te, Kurtuluş Savaşı yıllarında Fransızlar'a karşı gösterdiği direnişten ötürü kente "Kahramanmaraş" adı verilmiştir.

Döngele köyü mağaralarında yapılan arkeolojik kazılarda yöredeki en eski yerleşme Üst Paleolitik Çağ'a tarihlendirilmiş, yerleşmenin Neolitik Çağ'da ve İlk Tunç Çağı'nda da (→PREHİSTORYA) sürdüğü anlaşılmıştır. HİTİT İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra GEÇ HİTİT Prensllikleri Dönemi'nde Gurgum kent-devletinin etkin olduğu yöre, zaman zaman da ASUR ve URARTU üstünlüklerini tanımıştır. MÖ 7.yy'da Doğu Anadolu'ya giren Kimmerler (→KİMMER) ve İskitler Maraş ve yöresinde etkili olmuşlar, MÖ 612'de Maraş, Asur kentleriyle birlikte Medler'in (→İRAN) eline geçmiştir. Ancak yağmacılıkla ayakta duran bu devlet Pers kralı II.Kyros'a (hd.MÖ 559-529) yenilince, bu topraklar da Pers (→İRAN) istilasına uğramış ve Kral I.Dareios döneminde (MÖ 522-486) KAPPADOKİA Satraplığı içinde yer almıştır. MÖ 333'te Persler'in Makedonya kralı Büyük İskender'e (hd.MÖ 336-323) yenilmesinin ardından da Makedonyalılar'ın yönetimine girmiştir. Yöre halkının yeni yönetime karşı ayaklanması üzerine, kargaşalıktan yararlanan Pers soylularından Ariarathes MÖ 332'de krallığını ilan etmiş, Kappadokia Krallığı Makedonyalılar'ın müdahalelerine karşın uzun süre varlığını korumuştur. VI.Ariarathes döneminde (MÖ 125-111) PONTOS Devleti'nin uydusu durumuna gelmiş, ROMA ve Pontos arasında sürekli el değiştirmiş, MÖ 69'da Romalı komutan Lucullus, Maraş-Adıyaman yöresindeki Samosata (→SAMSAT) kentinde bağımsız bir krallık kurmuş, MÖ 64'teyse Komutan Pompeius yöreyi Roma topraklarına katmıştır. Bu tarihten sonra da bölgede devam eden Roma-Pontos çekişmesi İmparator Tiberius'un (hd.MS 14-37) MS 17'de Kappadokia'ya bir vali atayarak bölgeyi Roma Devleti'ne katmasıyla son bulmuştur. Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasıyla Doğu Roma (BİZANS) içinde kalan Maraş çevresi, uzun yıllar SASANİ ve ardından Arap akınlarına uğramıştır. 632'de Maraş üzerine gönderilen Halid bin Velid, kentin kalesini yıktırmış, daha sonra Maraş, Bizans topraklarına saldırılar düzenlemede bir üs olarak kullanılmıştır. EMEVİ halifesi I.Muaviye'nin (hd.661-680) bayındır bir duruma getirdiği kent Bizanslılar'la mücadelede önemini uzun yıllar korumuştur. II.Mervan döneminde (744-750) Maraş'ı kuşatan Bizans imparatoru V.Konstantinos (hd.741-775) 746'da kenti ele geçirip yakmıştır. 747'de II.Mervan kenti geri alıp imar ettiyse de 754'te Bizanslılar'ca yeniden yıkılmıştır. ABBASİ döneminde de (750-1258) çekişme bölgesi olan kent, 962'de Bizanslı II.Nikephoros (hd.963-969) tarafından alınmıştır. 1103'te I.Kılıç Arslan (hd.1092-1107) tarafından ANADOLU SELÇUKLU topraklarına katılmış, gene karışık bir dönem yaşamış, 1339'da MEMLÜK denetimi altındaki Dulkadıroğlu Beyliği'nin yönetimine girmiş; 1399'da I.Bayezid döneminde (1389-1402) beylik ve toprakları OSMANLI denetimine geçmiş; 1515'te Yavuz Sultan Selim döneminde de (1512-20) tümüyle Osmanlı topraklarına katılmıştır. Bir ara Dulkadriye Eyaleti adı altında merkezden gelen valilerce yönetilmeye başlanmış; 1832'den sonra Mısır ordusunun işgaline uğrayan eyalet, 1867'de sancağa dönüştürülerek Halep Vilayeti'ne bağlanmış, 1908'de de bağımsız mutasarrıflık olmuştur. Kurtuluş Savaşı yıllarında yoğun çatışmalara sahne olan Maraş, 22 Şubat 1919'da İngilizler'in, 30 Ekim 1919'daysa Fransızlar'ın işgaline uğramış, halkının direnişiyle 11 Şubat 1920'de işgalden kurtulmuş ve Cumhuriyet'le birlikte il durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***
***Merkez İlçe:*** Döngele köyü yakınında Yağlık ve Direkli Mağaraları'nda yapılan arkeolojik çalışmalarda Paleolitik Çağ'la ilgili buluntulara rastlanmış, Neolitik ve İlk Tunç Çağı'na tarihlenen ÇANAKÇÖMLEK çıkarılmıştır. Köprüağzı-Eloğlu arasındaki Kuruculuk Höyük'te de İlk Tunç Çağı çanakçömleği ele geçmiştir. Süleymanlı bucağındaki beş Bizans kilisesinden ikisi sağlam durumdadır. Merkez İlçe'de bir yığma tepe üstünde yer alan *Maraş Kalesi*'nin MÖ 1.yy'la MS 2.yy arasında yapıldığı düşünülmektedir. Birçok onarım geçirmiş olan, 75x150m boyutlarındaki yapının dış duvarları kesme taş, iç duvarlarıysa moloz taştandır. 14.yy'da yapıldığı sanılan *Taş Medrese*, dörtgen planlı açık bir AVLU çevresinde sıralanmış medrese odaları, mescit ve türbeden oluşmaktadır. *Maraş Ulucamisi*'yse 1496'da Dulkadıroğulları'ndan Sü-



KAHRAMAN, Ekrem, *İsimsiz*, 1997, tuval üzerine yağlıboya, 180x220 cm.



KAİHO YUŞO, *Şakayıklar*, paravana (ayrıntı), 177.7x360.9 cm.

leymanoğlu Alaü'd-Devle Bey tarafından yaptırılmıştır. Dikdörtgen planlı ana mekân mihrap duvarına dik uzanan sekiz sahna ayrılmıştır. MUKARNAS bezemeli mihrabı özenli işçiliğiyle dikkati çeken caminin kuzeyindeki düz ahşap çatılı son cemaat yeri sonradan eklenmiştir. *Haznadarlı Camisi* 15.yy'a tarihlendirilmektedir. *Hatuniye Camisi* de 15.yy'da Yavuz Sultan Selim'in büyükannesi Şemsi Sultan adına yaptırılmıştır. Kesme taştan yapının son cemaat yeriyle ana mekânı ahşap çatılıdır. Son cemaat yerinin batısında, sivri tonoz örtülü, dikdörtgen planlı türbe yer almaktadır. 1549'da yapılan *İklime Hatun Mescidi ve Türbesi*, kesme ve moloz taştandır. Kare planlı mescidin kubbesi yıkık durumdadır. Kare bir avlu çevresinde iki katlı bir yapı olan *Taşhan*'ın Dulkadıroğulları döneminde (1337-1522) yapıldığı öne sürülmektedir. 18.yy'da yapıldığı düşünülen ve aynı özellikleri gösteren *Tuzhan*'ın üç yanı ahşap revaklı avlusunun güneyi revaksızdır ve ikinci katı bir yangından sonra ahşap olarak yapılmıştır. 19.yy yapısı olduğu sanılan ve yalnızca kuzeyi sağlam durumda olan *Hışırhan* da benzer mimari özelliklere sahiptir. Ceyhan Irmağı üzerinde Maraş-Göksun eski yolundaki *Ceyhan Köprüsü* (14./16.yy) 156.60m uzunluğunda ve altı gözlü bir köprüdür, onarımlarla özgünlüğünü yitirmiştir. Bu köprüyle aynı tarihte yapıldığı sanılan Yeniyapan köyündeki *Körsulu Köprüsü* tek gözlüdür.

***Afşin*** ilçesinin Afşin Tanır köyünde Yassı Höyük ve çevresinde Roma döneminden kalan suyolları, duvarlar ve bentler bulunmaktadır. İlçeye 35km uzaklıktaki *Kaşanlı Köyü Kabartması*'nda *(Kız-Oğlan Kayası)* Meryem Ana, Çocuk İsa ve Aziz Yahya betimlenmiştir. Kabartmanın 7-8m üstünde bir mezar şapeli vardır. Marabız köyünde Hurman Çayı'nın kuzeyindeki kayalıkta yer alan *Hurman Kalesi*'nin de Bizans döneminde yapıldığı sanılmaktadır. Sekiz burçla güçlendirilmiş 10-15m yüksekliğindeki kale surları su ve yiyecek depolarını, asker barınaklarını ve bir kiliseyi çevrelemektedir. Afşin ilçe merkezinin önemli tarihsel yapıtlarından biri, yakınında yüksek bir sırt üstünde kurulu *Esbab-ı Kehf Külliyesi*'dir (13.yy). Selçuklular'ın yöredeki sayılı yapılarından olan külliye, cami, kervansaray, ribat ve planı belirlenemeyen küçük yapılardan oluşmaktadır. Eshab-ı Kehf Mağarası'nın önünde yer alan cami bir Bizans kilisesinden dönüştürülmüştür ve onarımlarla büyük ölçüde değişmiştir. Büyük ve yüksek mihrap önü kubbesi tuğla kemer ve tonozlarla bölümlenmiş olan yapı, Selçuklu ULUCAMİ tipindedir. Bir bölümü kayalara oyulmuş iki katlı bir yapı olan ve güneyden görkemli bir TAÇKAPI'yla girilen RİBAT'ın alt katı kesme taştan, üstü tuğladandır. Külliyenin ziyaretçilerini barındırdığı sanılan kervansaraysa açık bir avlu çevresinde sıralanmış odalardan oluşmaktadır. 1570'te DANİŞMENDOĞLU döneminde yapılan *Afşin Ulucamisi*'nde ana mekân kuzey ve güney duvarlarına sivri kemerlerle bağlanan üç sütunla sahınlara bölünmüştür. Yapının son cemaat yeri 1717'de mescide dönüştürülmüştür. *Kuruban*'ınsa 11. ya da 13.yy'da yapılmış bir Selçuklu yapısı olduğu sanılmaktadır.

***Elbistan*** ilçesindeki Karahöyük'te yapılan kazılar sonucu Hitit tabakaları üstünde bulunan Roma yapıları, bu dönemde höyükte yoğun bir yerleşmenin varlığını göstermiştir. Üç yüzü Hitit HİYEROGLİF'li yazıt, kazının önemli buluntularındandır. Kurban yalağıyla birlikte yapılardan uzakta bulunan bu yazıtlı anıt, kutsal sayılan bir yerde duruyor olmalıdır. Anıtın tabanı altında Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ilişkin yapılar ortaya çıkarılmıştır. Kale köyünde 150m'lik bir tepe üstündeki *Kız Kalesi* çok yıkık durumdadır ve tarihi bilinmemektedir. Elbistan'daki *Himmet Baba Camisi ve Türbesi*, 700 yıllık olduğu sanılan sekizgen planlı bir türbeyle, sonradan eklenen mescitten oluşmaktadır. 16.yy'da Osmanlılar'ca yaptırılan *Elbistan Ulucamisi*, ortada dört ayağa oturan kubbe, yanlarda yarım ve köşelerde küçük kubbelerden oluşan merkezî planlı bir yapıdır.

***Pazarcık*** ilçesinin Turunçlu köyünde mezar şapellerine, evlere ve su sarnıçlarına ait kalıntılar vardır. Yapılar Geç Roma ve Erken Bizans dönemlerine (→GEÇ ANTİK) tarihlenmektedir. İlçeye 20km uzaklıkta bulunan Ufacıklı köyündeki aynı tarihli kalıntılardan üç mezar şapeli sağlam durumdadır. 1574'te yapılan *Ardıl Köyü Camisi*, kesme taştan, dört sahınlı, ahşap çatılı bir yapıdır.

***Sivil Mimarlık:***
Ahır Dağı'nın güney eteğinde, ovaya doğru düzleşen eğimli alanda kurulan kent, geçmişte kervanyollarının kesiştiği önemli bir ticaret merkeziydi. Poyrazın etkisini azaltmak için kuzey-güney doğrultusunda yapılan EV'lerin kuzey duvarları kalın ve sağırdır. Alt katı kâgir, üst katı kerpiç ve BAĞDADİ tekniğinde olan, beyaz badanalı evler yaşama biçiminin kapalılığı nedeniyle sokaktan yüksek avlu duvarlarıyla ayrılmıştır. Sokağa bakan zemin katın duvarları ya sağır ya da küçük pencerelidir. Kimi evler dış avlulu, kimileriyse iç avluludur. Zemin katta ahır, depo, kiler, ambar ve samanlık, üst katta güneye bakan uzun dikdörtgen biçimli SOFA'nın iki yanında ODA'lar yer alır. Sofanın önünde avluya açılan ve "daraca" denen köşk bulunmaktadır. Düşük gelir grubunun oturduğu evlerse tek katlıdır. Avludan birkaç basamakla önü açık sofaya çıkılır ve bunun bir yanında sofayla aynı uzunlukta tüm yaşama birimlerinin toplandığı oda yer alır. Elbistan evleri avlulu, düz toprak damlı, iki katlı kerpiç yapılardır. Alt kat servis, üst katlarsa yaşama birimlerine ayrılmıştır.

***El Sanatları:***
Geçmişte yaygın olan DOKUMA sanatı önemini yitirmişken, bakırcılık, işleme sanatı ve ahşap oymacılığı günümüzde de sürdürülmektedir. Ayakkabı yapımcılığıysa (kefşgerlik/köşkerlik) ortadan kalkmıştır. *M.Aydın*

**KAİDE**
İng.*base, pedestal*, Fr.*piédestal*, Alm.*Piedestal*.
Üstüne HEYKEL, SÜTUN, DİKİLİTAŞ ya da vazo oturtulan altlık; ayaklık. Yuvarlak, dört köşeli ya da çokgen biçimlendirilen kaideler, yalın olabildikleri gibi, SİLME'lerle ve KABARTMA'larla bezeli de olabilir. YAZIT'lı örnekleri de vardır. Yüksek bir blok olarak biçimlendirilmiş altlıklar "postament" (Alm.) adıyla da tanımlanır. Ayrıca →SÜTUN KAİDESİ.

**KAİHO YUŞO** (1533, Omi [b.Şiga]-1615, Kyoto) Japon ressam.
JAPONYA'da Momoyama döneminde (1573-1600) yaşayan sanatçı büyük olasılıkla KANO OKULU sanatçılarından KANO MOTONOBU'nun öğrencisi olmuş, bir süre de KANO EİTOKU'yla birlikte çalışmıştır.

Çok sayıda asker yetiştiren bir ailenin çocuğu olmakla birlikte Kyoto'ya yerleştikten sonra Zen Budacılığı benimseyerek keşiş olmuştur. Yaşamı boyunca büyük üne kavuşan sanatçı Şogun Toyotomi Hideyoşi'yle İmparator Go-Yozei'nin hizmetin-

de çalışmıştır. Gerçekleştirdiği üstün nitelikli sürme kapı (FUSUMA) resimlerinde en çok çiçekleri ve çiçek açmış ağaçları betimlemiştir. Üslup açısından Eitoku'nun çok renkli resimleri kadar Zen rahip-ressamların (*gaşo*) tek renkli mürekkep tekniğinden de (SUİBOKU-GA) yararlanmıştır. Bu resimlerinde özellikle Çinli ressam LİANG KAİ'nin ekonomik fırça vuruşlarından (Ja.*genpitsu*) etkilendiği görülür. Çok renkliliğin egemen olduğu *Erik Ağacı* (Kennin Tapınağı, Kyoto) ve *Balık Ağları* (Tokyo Ulusal Müz.) gibi sürme kapı resimlerindeyse KANO OKULU'nun dekoratif nitelikli renk kullanımı dikkati çeker. Kaiho Yuşo'nun en önemli öğrencisi, daha sonra KORİN OKULU'nu kuran HONAMİ KOETSU'dur. *Z.Rona*

**KAİKEİ** (etk.ykş.1189-1221)
Japon heykelci.
JAPONYA'da Kamakura döneminde (1185-1333) etkinlik gösteren Kaikei, gerçekçi üslubuyla tanınır.

Heykelci UNKEİ'nin babası olan Kokei'nin yanında yetişmiş ve onun atölyesinde çalışmıştır. Dönemin en önemli heykelcilerinden biri olmakla birlikte yaşamına ilişkin pek az bilgi vardır. Sanatçının 20 dolayındaki heykeli arasında en önemlileri, Nara *Kofuku Tapınağı* için 1189'da gerçekleştirdiği ayakta duran *Miroku* (Boston Güzel Sanatlar Müz.), Kyoto *Sambo Tapınağı*'ndaki oturan *Miroku* (1192), Kyoto *Kongo Tapınağı*'ndaki ayakta duran *Amida* (ykş.1194), Şiga *Empuku Tapınağı*'ndaki oturan *Şaka* (1197), Nara *Todai Tapınağı*'ndaki Savaş Tanrısı *Haçiman* (1201), ayakta duran *Cizo Bosatsu* (1201-11), ayakta duran *Amida* (1208) ve gene ayakta duran *Miroku*'dur. Sanatçı ayrıca Unkei'yle birlikte Kyoto'daki Saiho, Kongo, Daigo ve Daihoon tapınaklarının yanı sıra Nara'daki Enco, Todai ve Korin tapınaklarının da heykellerini gerçekleştirmiştir. Kaikei de Unkei gibi COÇO'nun geliştirdiği ahşap birleştirme tekniğini (YOSEGİ) benimsemiştir. Yapıtlarının çoğunda ÇİN'deki Song Hanedanı döneminin (960-1279) yumuşak hatları, ifadeli tombul yüzleri ve doğal giysi kıvrımları göze çarpar.
*Z.Rona*

**KAKEMONO** (Ja.)
JAPONYA'da duvar rulosu (→RULO RESMİ). ÇİN sanatında *zhou* olarak anılır. Üstünde şiirlerin yer aldığı *kakemono*'lar, Şİ-CİKU ya da *şi-ga-ciku* olarak bilinir. *Z.Rona*

KAKİEMON → **PORSELEN**

**KAKMA sanatı**
İng.*inlay, incrustation*, Fr.*incrustation*, Alm.*Inkrustation*.
AHŞAP, METAL ve TAŞ yüzeylerin bezenmesinde kullanılan bu teknikte bezenecek yüzeyde kakma derinliği kadar oyulan kanal ve yuvalara farklı gereç ve renkte parçalar gömülür. Metal üstüne yapılan kakmalarda tabanı oluşturan yüzey genellikle demir, tunç, bakır ya da pirinçtir; kakma parçalarıysa altın, gümüş, kurşun olmaktadır. Bezeme kanal ve yuvalarında dip ölçüleri, sonradan gömülecek parçanın yerinden çıkmasını engelleyecek biçimde ağız ölçülerine oranla daha geniş tutulmaktadır. Kakma parçası ya da kanala gömülecek olan tel, çekiçle dövülerek yerleştirilir. Şam'da bezemesi ağ biçimi birbirini kesen ince kanallardan oluşan, tabanı pirinç, bakır; kakma telleriyse altın ve gümüş olan özgün bir tür gelişmiş ve "Şam kakması" (tel kakma) adıyla tüm dünyada ün kazanmıştır. Aynı ad ahşap üstüne yapılan Şam işleri için de kullanılmaktadır. Ahşapta uygulanan kakma gereçleri çok çeşitlidir. MOBİLYA, tüfek ve hançer kabzaları, RAHLE gibi pek çok eşyada ABANOZ, şimşir, fildişi, BAĞA, sedef, kemik, kurşun, kalay, gümüş ve altın kakma malzemesi olarak kullanılmıştır. Metalden farklı olarak ahşapta boşluk kenarları yüzeye dik yapılır ve parçalar dibe yapıştırılır. Ahşap üstüne yapılan kakmalarda aynı anda birden çok gereç uygulanabilir ya da değişik ahşap türleri yüzeyde renk ve doku farkı oluşturacak biçimde yan yana getirilebilir.

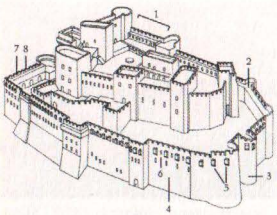
Kakmacılığın özel bir türü "ahşap mozaik" ya da "tarsi" (ras'ı kāri / *intarsia*) adını alır. Bu teknikte tüm yüzey boşaltılır, parçalar ya yan yana ya da aralarında ince bantlar bırakılarak kaplanır. Kakmada bezeme aralarında görülebilen taban ahşabı tarsi'de tümüyle örtülmektedir. MAUN, limon, portakal, PELESENK, gül, armut, bu teknikte taban ahşabı olarak kullanılan ağaçlardır. Ahşabın ana yapım gereci olduğu mobilyacılıkta çeşitli gereçlerle yapılan kakma tekniğine MARKETÖRİ, yalnızca fildişi ve kemikle yapılanına *certosina*, yarı değerli taşlarla yapılanına *pietra dura*, bağa ve pirinçle yapılanına da BOULLE İŞİ denir.

Öte yandan bir metalin (çoğunlukla gümüş) yüzeyinde açılan yuvalara eritilmiş kükürtlü metal alaşımı dökülerek yapılan kakma tekniği savat (*niello* →MADEN sanatı) adıyla bilinir. Metalde kalemle oyma işlemi "çalma", kalıpla kabartma işlemi "çakma", çekiç ve kalemle dövme işlemi "çarpma" adını alır. Ayrıca MİNE işçiliğinde metal yüzeyde desene göre oyulan oyuklara mine tozu doldurularak elde edilen "gömme mine" de (Fr.*champlevé*) bir tür kakma işidir.

Kakmacılıkla ilgili en eski örnekler MISIR sanatına aittir (MÖ 3000). Mobilya kakmacılığında Mısırlılar renkli deniz kabuğu, taş ve kemik kullanmışlardır. Kakmacılık hakkında ilk kez Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) tarafından geniş bilgi verilmiştir. 16.yy'a değin kesme işlemi bıçak ve delik kalemiyle yapılırdı. Bu yüzyıldan sonra kıl testeresi kullanılmaya başlanmış ve daha titiz işçilik olanağı doğmuştur. Tüm İSLAM ülkelerinde kakmacılığa BEZEME sanatında geniş yer verilmiştir. MİNBER, tabure, sedir, çekmece, mangal, kapı, rahle gibi eşya dışında tabak, tepsi, kılıç, bıçak, tabanca, tüfek kabzası, kama, ağızlık, çubuk, hünkâr koşumu, fincan zarfı, kitap kapağı (→CİLT) ve beşik bezemesinde kakmacılık sanatından yararlanılmıştır. "Hatemkâri" olarak adlandırdıkları kakmacılık sanatına çok değer vermiş olan Osmanlılar'da *Topkapı Sarayı* Hasbahçe'de kakmacılığı öğreten bir atölye bulunmaktaydı. Ayrıca →MADEN sanatı.
***A.Ödekan***

**KALAMİS** (MÖ 5.yy'ın ilk yarısı)
Yunan heykelci.
Arkaik Dönem'den Klasik Dönem'e geçişte (MÖ ykş.480-450) etkin olduğu kabul edilen sanatçı, özellikle at figürlerindeki ustalığıyla tanınır.

Kökeni bilinmemekte, yaşadığı dönemse yapıtlarında geçen olaylara ve bunları yaptıran kişilerin yaşadığı yıllara dayanarak saptanmaktadır. Figürleri ne kendinden önceki Kalon (etk.MÖ ykş. 470), Hegesias ve KANAKHOS'unkiler gibi sert ifadeli, ne de MYRON'unkiler gibi serbest bir üslupta işlenmiştir. En önemli yapıtını, Yunan coğrafyacı Pausanias'ın da (MS 143-176) Atina Akropolisi'nin girişinde gördüğü *Sosandra* heykeli sayan kaynaklar bulunmaktadır. Yaklaşık 183cm yüksekliğindeki bir ROMA dönemi kopyası İtalya'da Baia'da ortaya çı-




1. Mazgallı korkuluk / Barbata
2. Seğirdim yeri
3. Burç
4. Baru / Beden
5. Senkendaz / Kuluhendaz
6. Barbakan
7. Mazgal
8. Baru kalkanı

Kale

karılan *Sosandra*, başı ve vücudu pelerinle örtülmüş bir figürdür. Pausanias'ın Atina'da *Kerameikos*'ta yer aldığını belirttiği *Apollon Aleksikakos*; Pontos Eukseinos'taki (Karadeniz) Apollonia için yaptığı 27m yüksekliğindeki anıtsal *Apollon* heykeli (Lucullus tarafından Roma'ya getirilmiştir); Roma dönemi SİKKE'lerinde betimlenen ve Tanagralılar için yaptığı belirtilen, sırtında koç taşıyan *Hermes Kriopboros* heykeli, Kalamis'in önemli yapıtları arasında sayılmaktadır. Delphoi'da bulunan *Omphalos Apollonu* (Ulusal Müze, Atina) ve *Tiber Apollonu* büyük olasılıkla, *Apollon Aleksikakos*'un Roma dönemi kopyalarıdır. *Tiber Apollonu*'nda ağırlık verilen bacak yönündeki vurgunun başın eğimiyle güçlendirilmesi, ancak omuzların bu harekete katılmaması, saçların öne düşüp alında çok sayıda bukleye dönüşmesi, Kalamis'in üslubu olarak değerlendirilmiştir. Peloponnesos geleneğini sürdürdüğü izlenen sanatçı, bu tür heykellerinin yanı sıra özellikle at heykelleriyle ünlenmiştir ve iki ya da dört atlı çok sayıda yarış arabası yaptığı antik kaynaklarda belirtilmektedir. Olympia'da, Onatas'ın yapıtı olan, delikanlıların sürdüğü yarış atları grubunun atlarını elden geçirdiği de Pausanias'tan bilinir. Sikyon'da, PHEİDİAS'ın altın ve fildişi heykel sanatını sürdüren KRİZELEFANTİN *Asklepios*; Olympia'da *Nike Apteros*; Thebai'de *Zeus Ammon* ve Delphoi'da Spartalılar'ın adağı *Hermione* heykelleri de sanatçının yapıtları arasındadır. *E.Erenler*

**KALAS**
İng.*plank*, Fr.*madrier*, Alm.*Boble*, *Diele*.
Yaklaşık 5cm kalınlığında ve 20-30cm eninde biçilmiş KERESTE; kalın TAHTA. YAPI'da, İSKELE gibi yapım aşamasında gerekli strüktürlerde kullanılır.

KALATHOS → **KRATER; SÜTUN BAŞLIĞI**

KALDARYUM = **CALDARIUM**

KALDIRMA / BASARMALI KÖPRÜ → **KÖPRÜ**

**KALE** (Ar.)
İng.*fortress*, Fr.*forteresse*, Alm.*Burg*.
Arapça'da *kal'a* (dağ, tepe üstüne yapılmış müstahkem yapı, kale) ya da *hısn*; Farsça'da *kalat* (dağ üstünde bulunan kale ya da köy), İran ve Afganistan'da *kelat*, *kilat* biçimlerinde kullanılmaktadır. Bir geçidi, stratejik bir yer ya da bölgeyi ve orada yaşayanları korumak ve gerekli askeri gücü barındırmak amacıyla yapılmış yüksek ve kalın duvarlı, burçlu, mazgallı yapı. Kale bu nitelikleriyle sınırlı bir alanı çevreleyen hisardan ve geniş bir yerleşme birimini çevreleyen surdan ayrılmaktadır. Askeri amaçlı bir başka yapı türü de çok eski çağlardan bu yana gelen PALANKA'lardır. ROMA ve OSMANLI orduları tarafından kullanılan palankalar bir askeri birliği barındırabilecek büyüklükte, çevresi ağaç kütüklerinden oluşturulan kalelerdir. Kalelerde yer seçimi ve düzenleme çok önemlidir; çevrede doğal korunma yerlerinin, engellerin ve su kaynaklarının varlığı, sınırlı, bir güçle savunabilme ve gerektiğinde çıkış (huruç) yapabilme olanakları, uzun süreli dayanmaya elverişlilik önde gelen etkenlerdir.

Kaleler çoğunlukla sürekli kalın bir duvar (sur, BARU, beden) ve duvar boyunca dizilen aralıklı BURÇ'lardan oluşur. Duvarlar genellikle, taş, kimi zaman da tuğladan yapılır ve horasan harcıyla (→HARÇ) örülür. Burçlar birbirlerini görebilecek ve koruyabilecek biçimde konumlandırılır. Duvarların iç kısımlarında "kazamat" adı verilen bölmeler bulunabilir. Kale duvarlarının üstü, savunanların her yere yetişebilmelerini sağlamak amacıyla düz yapılır ve bu düzlüğe "seğirdim yeri" denir. Duvar üstlerinde "barbata" ya da "baru kalkanı" denen mazgallı bir korkuluk yer alır. Kayalık tepelerde yapılanlar dışında genellikle duvarların alt kısmında içi su dolu savunma hendeği bulunur. "Taht-el-kale" ya da günümüzde kullanıldığı biçimiyle "tahtakale", kale duvarlarının hemen önündeki toprak bandın adıdır. Kimi kale duvarlarının üst bölgelerinde "senkendaz" ya da "küluhendaz" denen ve alt bölümlerindeki deliklerden taş, kaynar su vb atılarak duvar diplerinin korunduğu ahşap ya da taş çıkmalar yapılmıştır. Kale kapısı savunma yönünden önemli bir noktadır. Kaldırılabilen köprüler, açılan kapı kanatlarının önüne inen ikinci bir kapı, "hisarpeçe" denen ve özellikle kapıyı koruyan kule, hep bu zayıf noktayı güçlendirme amacı taşır. İstanbul ve Erzurum'da olduğu gibi asıl sur önüne yapılan daha alçak ikinci duvara "dış sur", iki sur arasında kalan toprak şeride de "şarampol" adı verilir. Kalelerin önünde boş bırakılan, yapılaşmanın yasaklandığı bölgeye "kale önü" denmektedir. Bir KENT'in surlarla çevrili bölümü "kale içi", sur dışında kalan bölgesiyse "varoş" adını alır. Yiyecek ambarları, sarnıçlar ve koğuşlar her kalede bulunması gerekli bölümlerdir.

Başlangıcından bu yana kale mimarisi, genel ilkeler korunmakla birlikte, savaş yöntemleri ve silahların gelişmesiyle değişiklikler göstermiştir. Çok eski çağlardan başlayarak insanlar kendilerini, yakınlarını ve çeşitli varlıklarını önce hayvanlara daha sonra da başka insan topluluklarına karşı koruyabilmek için oturdukları yeri duvarla çevrelemişler, önce tek yapılarda başlayan bu koruma giderek ev topluluklarını çevreleyen sura dönüşmüş ve kalenin ilk örneklerini oluşturmuştur. Anadolu'da bulunan en eski kalıntılar MÖ 5500'lerde HACILAR, MÖ 3600'lerde Mersin yakınlarındaki YÜMÜKTEPE, MÖ 3000'lerden 2000'lere uzanan aralıkta ALİŞAR ve TROİA (I-VII) kalelerine aittir. Hititler'den (→HİTİT) kalan BOĞAZKÖY (a.Hattuşa), Urartular'dan (→URARTU) kalan ÇAVUŞTEPE anılmaya değer örneklerdir. Batı Anadolu YUNAN kentlerinde daha çok kent suru kullanılmıştır. BİZANS İmparatorluğu, Arap ve SASANİ akınlarına, daha sonra da Türkler'e karşı kale yapımına önem vermiştir. Toroslar'da *Yılan Kalesi*, Gebze'de *Eski Hisar*, Türkler tarafından genişletilerek kullanılan *Silifke Kalesi* bu yapılara örnek gösterilebilir. Haçlı Seferleri sırasında Lübnan, Suriye, Anadolu, Kıbrıs, Rodos gibi bölgelerde Avrupalı şövalyelerin kendilerine tutunacak yerler aramaları sonucunda kale yapımı yoğunlaşmıştır. Akdeniz kıyısında, Hayfa Körfezi'nin kuzey ucunda yer alan Akka'da St.Jean Şövalyeleri'nin kalesi, Lübnan'da *Sayda Kalesi*, Ege kıyısında *Bodrum Kalesi* bu dönemin önemli örnekleridir. Anadolu'nun Türkler'in eline geçmesinden sonra pek çok yeni kale yapıldığı gibi, önemli noktalardaki eski kaleler de onarılıp genişletilerek kullanılmıştır. *Harput*, *Alanya*, *Afyonkarahisar*, *Karaman*, Konya yakınlarındaki *Gevele Kaleleri*'nin yanı sıra ARTUKOĞLU döneminde, Hükümdar Melik Salih Mahmud (MAHMUD BİN MUHAMMED; hd.1200-22) tarafından *Diyarbakır Kalesi*'ne eklenen *Ulu* ya da *Evli Beden* ve *Yedi Kardeş Burcu* örnek gösterilebilir. Osmanlılar stratejik önemi olan yerlere yeni kaleler yapmışlardır. İstanbul Boğazı'ndaki *Anadolu* ve *Rumeli Hisarları*, Fatih (hd.1451-81) tarafından yaptırılan *Yedikule Hisarı*, Çanakkale Boğazı'nda *Kilitbahir Kalesi* bu amaca uygun yapılardır. Gerek liman kentlerinin, gerek çok genişlemiş olan imparatorluk sınırlarının ko-

runması Osmanlılar'da kale yapımının gerekçelerinden biri olmuştur. Trakya açıklarında *Semendirek* (Semadirek, b.Samothráki), Macaristan'da *Budin* (Budun/Budim) ve *Estergon* (Esztergon), Yunanistan'ın batısında *Preveze* (b.Préveza), Arnavutluk'un kuzeybatısında *İşkodra* (b.Shkodër) ve Bulgaristan'ın kuzeydoğusunda *Silistre* (b.Silistra) *Kaleleri* gibi çoğu bugün Türkiye sınırları dışında kalan bu yapıların bir bölümüyse tümden yok olmuştur.

0215, 3113, 3182, 3229. **A.Ödekan**

**KALEKÖY**

Fırat Irmağı'nın doğu kıyısında, Elazığ'ın Baskil ilçesinden 40km kuzeyde yer alan Kaleköy, 1600m uzunluğunda bir kayalık üstüne kurulmuştur. 1978-81 arasında, ODTÜ'nün yürütücülüğündeki AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamında, EÜ'den (b.Dokuz Eylül Ün.) Tomris Bakır başkanlığında yürütülen kurtarma kazılarında yedi ayrı yerdeki açmalarda çalışılmıştır. Bunlardan yalnız batı yamaçta yer alan F/14 açmasında tabakalaşma elde edilmiş; öteki açmalarda, üst tabakalarda yer alan BİZANS yapıları nedeniyle, Bizans öncesi dönemlere ait tabakaların harap olduğu saptanmıştır. F/14 açmasında, 1979-80'de 7x7m boyutlarında yapılan sondajda, her ne kadar belirgin bir mimari ortaya çıkmamışsa da, yüzeyden 6.75m derinlikte Demir Çağı'na (→PREHİSTORYA) ait yerleşmeleri içeren tabakalar ele geçmiştir. Burada, Demir Çağı katmanları, ortaçağ katmanlarından bir yangın tabakasıyla ayrılmaktadır. F/14 açmasında anakayaya erişmeden kurtarma kazıları son bulmuştur. Demir Çağı katmanlarının iki geç tabakasına ait yapı katları, bunların altında yer alan bir üçüncü Demir Çağı tabakasından gene bir yangınla ayrılmaktadır. Üçüncü tabakanın altında, yerleşmenin olmadığı bir ara dönemde doğal olarak oluşmuş balçıklı bir düzlemden sonra, Demir Çağı'na ait dördüncü ve en erken tabaka yer almaktadır. Demir Çağı yerleşmeleri *Kale*'nin dik eğimli yamacına kurulmuş olduklarından, her seferinde düzlem elde etmek için teraslar ve bu terasları destekleyen duvarlar inşa edilmiştir. Üçüncü Demir Çağı tabakasında böyle bir "teras destek duvarı", 1m yüksekliğiyle korunmuş olarak ele geçirilmiştir. Üçüncü Demir Çağı tabakası ayrıca zengin buluntular da vermiştir. Burada, taban üstüne IN-SITU (ilk yerinde) durumdaki orta boy altı depolama kabı tüm olarak gün ışığına çıkarılmıştır. Bu mekânın bir kiler (depo/MAGAZİN) olacağı düşünülmektedir. Üçüncü tabakanın bir yangınla son bulduğunu, mekânların tabanlarında ele geçen beyaz kül tabaka da (tabanların hasırla kaplı olduğunu gösterir) kanıtlamaktadır. Dördüncü tabakanın mekânlarından biri içinde bulunan ocak, taş havan ve çukur, bir mutfağa işaret eder. Bu tabakalarda ele geçen seramik buluntuların değerlendirilmesiyle, dördüncü tabakanın Orta Demir Çağı'na ait olduğu anlaşılmıştır. Demir Çağı tabakalarında ele geçen seramiklerin çoğu Tek Renkli Mallar'dandır. Kırmızı kaba seramikler ve az sayıda renkli astar boyayla astarlanmış ya da kırmızı ve gri perdahlı olan türler de dikkati çekmektedir. Ele geçen parçaların incelenmesiyle ortaya çıkan kap tipolojisi içinde çukur kâseler, içki kapları, pişirme kapları, yonca ağızlı testiler, fincanlar, kapaklar ve depo küpleri (PITHOS) sayılabilir. Kaleköy'de yer alan Orta Demir Çağı yerleşmeleri MÖ 9.yy içinde başlayıp 8.yy'da da devam etmiş, Erken Demir Çağı'na ait bir yerleşme bulunamamıştır. Böylece, Kaleköy'deki Demir Çağı kültürlerinin, MÖ 850-600 arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu dönem de Fırat bölgesinin Orta Demir Çağı'dır.

Kaleköy'ün Bizans dönemi ile BEYLİKLER DÖNEMİ'nde güçlü bir savunma sistemine sahip olduğu görülmektedir. *Kale*'nin güneyinde, kuleleri olan görkemli bir giriş, girişin arkasında metal eserlerin işlenmesinde ve ayrıca seramik yapımında kullanılan atölyeler kısmında büyük bir fırın, batıda kayaya oyulmuş nişlerin önüne inşa edilmiş bir "şapel", batı ve kuzeyde *Kale*'yi çevreleyen surlar ve doğudaki büyük sarnıç, bu dönemlerin kalıntılarıdır. "Nişli alan" olarak adlandırılan mekânın güneyinde ele geçmiş bir grup mezardan biri, doğu-batı yönünde yatırılmış ölünün (erkek) kalçasında bir ameliyatı belirten bir demirle dikkati çekmektedir.

Kaleköy'de ele geçen buluntular, Elazığ Müzesi ile EÜ Arkeoloji Bölümü'nün kazı depolarında korunmaktadır. Ayrıca Kaleköy'ün kuş uçuşu 1.5km güneyinde yer alan bir TÜMÜLÜS'ün çevre duvarları *(krepis)* ve iç destek duvarlarından bazıları ortaya çıkarılmış, ancak mezar odasına erişilememiştir.

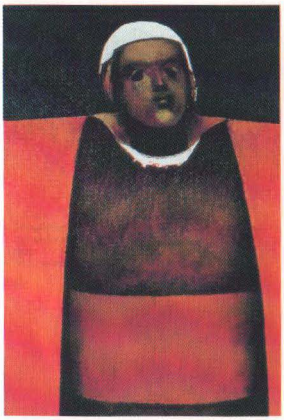
0261, 0264, 0265, 0266, 2556. **T.Bakır**

KALEKÖY = **SİMENA**

KALEMİŞİ = **KALEMKÂRİ**

**KALEMKÂR** (Ar.*kalem*, Far.-*kâr*: yapan eki'nden)
**1.** Duvar ve tavanlara süs yapan; NAKKAŞ.
**2.** Metal üstüne süs yapan ya da yazı yazan.
**3.** Tülbent vb ince kumaş üstüne fırçayla DESEN yapan; yazmacı (→YAZMA).

**KALEMKÂRİ** (Ar.*kalem*, Far.*kâr*: iş'ten)
"Nakış" ya da "kalemkârlık" da denir.
**1.** Ucu sivri çelik kalemle daha yumuşak madenlerin üstüne yapılan bezeme. Türkçe'de "kalemişi" denmektedir.
**2.** Beyaz bez (tülbent) üstüne fırça ya da tüyle bir ya da birkaç renkli olarak yapılan yazma bezemesi. Kalemişi yemeni ya da yorgan gibi. Bu tür bezler halı gibi duvara asılır. İran'da bunlara "kalemkâri", Türkler'de "duvar yazması" ya da "kalemişi yazma" denir.
**3.** Fırçayla renkli olarak yapılan mimari bezeme. Genellikle SIVA üstüne uygulanan kalemkâri tekniğinin ahşap ve taş üstüne de uygulamaları vardır. Mimari öğelerin yüzeylerinin boyayla bezenmesi çeşitli mimarlık üsluplarında uygulanan yaygın bir BEZEME tekniğidir. Ancak uygulamadaki farklılıklar bu tür bezemenin DUVAR RESMİ ve FRESK gibi çeşitli adlarla nitelendirilmesine neden olmuştur. Tekniği, kuru zemin üstüne boyama olan kalemkâri genellikle 14.-17.yy OSMANLI bezemesini tanımlamada kullanılır. Bezeme ilkesiyle herhangi bir duvar resminden ayrılır. Geometrik, bitkisel örgelere ve yazıya (→HAT) dayanan kalemkâri bezemede gölgeleme uygulanmaz. Örgelerin içleri renkle doldurulur ve kenarlarına çizgi (tahrir) çekilir. Lacivert, mavi, kırmızı, beyaz, sarı en çok kullanılan renklerdir. Tahrirler siyah olur. Genellikle yeğlenen zemin rengi kırmızı, mavi ve laciverttir. Geometrik ve bitkisel geçmeler, PALMET, LOTUS, RUMİ, KIVRIKDAL örgeleri dışında HATAYİ grubu çiçekler çokça kullanılır. Bezeme üslubu olarak TEZHİP sanatıyla benzerlik gösteren kalemkâri'de mimari öğeler kimi yerde bezemeyle doldurulur, kimi yerdeyse MADALYON, KARTUŞ ve bordürlerle değerlendirilir. En önemli özelliği yapısal öğelerle uyumlu bir bezeme düzenlemesi geliştirmesidir. KUBBE'lerde yarım küre biçimine ve eğrisel yüzeye uygun merkezî sistemli bir düzenleme görülür. Kubbe göbeğinde çiçekli bordürlerle çevrili NESİH



KALEŞİ, Ömer, *Çocuk Çoban*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 100x65 cm.

ya da SÜLÜS yazı kuşağıyla değerlendirilmiş bir madalyon yer alır. Kimi örnekte göbek bezemesi ışınsal olarak yayılan çiçekli bezeme şeritleriyle kubbe kasnağına varır. Kubbe eteği kalemkâri bezemenin yoğunlaştığı bir bölgedir. Eteği, çoğu kez çiçekli bordürlerin çevrelediği bir yazı kuşağı dolanır. Küresel bingilerin (pandantif →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) yüzeyi bitkisel örgelerle doldurulur ve ortalarında madalyonlar içinde yazı yer alır. Pencerelerin çevresinde de kalemkâri bezeme şeritleri dolanır. Duvar yüzeyinin üst bölümleri, kemer KAVSARA'ları, KEMER aralarında kalan üçgen alanlar kalemkâri'nin uygulandığı bölgelerdir. Merkezi kubbede geliştirilen düzenleme yarım kubbeler ya da çeyrek kubbelerde de yinelenir. CAMİ, TÜRBE ve konut bezemesinde yaygın olan kalemkâri, camilerde iç mekân dışında SON CEMAAT YERİ mihrap duvarı, son cemaat yeri ve avlu revak kubbelerinde uygulanır.

Sıva dökülmesi, nem etkisi ve badanayla kolay zarar gören bir bezeme türü olduğundan günümüze değin gelebilen örnekler sınırlıdır. Osmanlılar'dan kalan en eski örnek İznik *Kırkkızlar Türbesi*'nin pencerelerini çeviren bordürlerdir; bunlar hatayi grubu çiçekler ve kıvrıkdallarla oluşturulmuştur. Ankara camilerinde de rumi, geometrik ve hatayi örgelerle karşılaşılır. 14.-15.yy'da kalemkâri'de en zengin desenler Bursa *Yeşil Cami* (1419), Bursa (1447) ve Edirne (1436) *Muradiye Camileri*, Edirne *Üç Şerefeli Cami* (1438-47), İstanbul *Davud Paşa* (1485) ve *Rum Mehmed Paşa* (1471) *Camileri*'nde bulunur. Edirne *Muradiye Camisi*'nde örtü sisteminde ve duvarın üst bölümlerinde çeşitli dönemlerden kalma kalemkâri bezeme izleri vardır. Burlarda rumi, hatayi, yazı gibi stilize örgeler dışında doğal bitkilerle de karşılaşılır. Doğal bitkilerle oluşan bezeme bir cennet bahçesi görünümü yaratır. Geç döneme ait olması gereken üçüncü kat bezemeleri Pompei duvar resimlerindeki manzaralarla karşılaştırılabilir. 14. ve 15.yy'larda tezhip ve CİLT sanatlarına koşut olarak gelişen kalemkâri, 16.yy'da ÇİNİ ve DOKUMA sanatlarının etkisi altında biçimlenmiştir. Bu dönemde stilizasyondan doğalcı bir üsluba geçilmiş, kalemkâri üst bölüm bezemesi olarak alttaki çiniyle uyum içinde gelişmiştir. Aynı zamanda 16.yy Osmanlı mimarlığının yapısal ve mekânsal biçimlenişine katkıda bulunmuştur. Alt yapı bezemesinin yoğun olduğu İstanbul *Hürrem Sultan* (1539-1612) ve *Şehzade Mehmed* (1543) *Türbeleri* gibi örneklerde kubbe bezemesi hafiftir. Edirne *Selimiye* (1575) ve İstanbul *Süleymaniye* (1557) *Camileri* gibi geniş mekânlı yapılarda kubbe bezemesi merkezi mekân ilkesini bilinçli olarak üst yapıda da vurgular. İstanbul *II.Selim Türbesi*'nde de (1574-77) hafif duvar bezemesinden yoğun kubbe bezemesine geçilir. *Topkapı Sarayı*'nda 16.yy'dan kalma seçkin kalemkâri örnekleri vardır. 14.yy'dan 17.yy'a değin gelişme gösteren kalemkâri bezeme, 18.yy'dan sonra Batı Avrupa üslupları etkisiyle değişme göstermiştir. Örge sözlüğündeki değişiklik dışında en önemli değişim gölgeleme yönteminin ve üçüncü boyut kavramının uygulanmasıyla olmuştur. ***A.Ödekan***

**KALEMLİK**
Giresun köylerinde baca.

**KALENDERHANE** (Far.*kalender*: alçakgönüllü, derviş, *hane*: ev'den)
Eski Türk kentlerinde gezgin dervişlerin ücretsiz kaldıkları ve yiyip içtikleri yer.

**KALEŞİ, Ömer** (1932, Kırçova, Yug.)
Türk ressam.
Özgün çoban PORTRE'leriyle tanınır.

1950'de Üsküp Teknik Okulu'nun elektronik bölümünden mezun olan Ömer Kaleşi, 1956'da göç ettiği Türkiye'de 1959'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve 1965'te Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinden mezun olduktan sonra sanat çalışmalarını Fransa'da sürdürmek üzere Paris'e yerleşmiştir. 1960'larda SOYUT SANAT eğilimlerine katılan Kaleşi'nin resimlerinde düz yüzeyleri kaplayan kırmızılar bu yıllarda da sanatçının paletinde önemli bir yer tutar. Yapıtlarındaki siyah ya da kırmızı yüzeyin kendi içinde çoğalan ton değerleriyle dalgalanan akışkanlığına zamanla insan vücudunun uzuvları tekil olarak katılmaya başlamıştır. Bunlar kimi zaman bir el, bazan bir bacak ama özellikle baştır. Bu dönemde kesik uzuvların ürperten kırmızı yüzeylerde uçuşması Kaleşi'nin II.Dünya Savaşı sırasında tanık olduğu kıyımlara dayandırılır. Sanatçının 1962'de akademideki sınıf arkadaşı Ergin Kolbek ve Oktay ANILANMERT'le yaptığı Anadolu gezisinin birikimi "Çobanlar" dizisiyle ortaya çıkmıştır. Bunlar, büyük boyutlu tuvallerde spatul ile ezilen ve yedirilen boya dokusunun içinde, durgun bir anlatımla, hüzün dolu yalnızlıkları aktaran ifadeleriyle bir anda beliren başlardır. Sanatçı 1970'lerden beri aynı konuyu işlemekle birlikte yapıtlarında tekrarların tekdüzeliğine rastlanmaz. Kimi resimlerinde bunlar tuvalin üçte birini kaplar, çoğu kez de tam ters bir düzen içinde üçte ikilik bölüme yerleştirilir. Bu, düzende de süren bir tekrarı vurgular. Bütün bu benzerlikler kepeneklerin ardında gizlenen vücut oranları ve ayrıntıları yerine yüzde beliren fiziksel ve duygusal farklılıklarla ayrıma ulaşır.

Kaleşi zaman zaman derviş ya da kadın portreleri de yapmıştır. Bu resimlerinde değişen yalnızca düz renk yüzeylerinin keşişme noktasında beliren ve kırmızıdan yeşile, siyahtan portakal rengine ve mora uzanan, lekeci bir yaklaşımla verilmiş yüzlerdeki ifadedir. Bazan gözler vurgulanırken kimi zaman da ağız ve dudaklar ön plana çıkar, öbür öğeler bir pus tabakasının altında kalır. Yüz üstünde odaklaşan lokal ışık, oylum değerlerini ortaya çıkararak yüzeysel anlatıma derinlik etkisi katar. Bu ışık dağılımıyla sağlanan derinlik etkisi Kaleşi'nin ölüdoğalarında da vardır. 1989 tarihli *Meyve Satan Çocuk* adlı yapıtı portre ile ölüdoğa birlikteliğinin özgün örneklerindendir. ***K.Giray***

**KALFA** (Ar.)
**1.** LONCA sistemi hiyerarşisinde çırakla usta arasında yer alan zanaatçı.
**2.** Projeyi ustalara uygulatarak MİMAR'a yardım eden, ustalıktan yetişmiş mimar yardımcısı.

KALHANE = Dökümhane

**KALİBRA**
**1.** ALÇI'yla SİLME dökümü yapmak için kullanılan özel kalıp.
**2.** Bir borunun, güllenin ya da SÜTUN'un çapı.
**3.** Silindir çaplarını ölçmeye yarayan alet.

KALİÇE (Osm.) = Küçük **HALI**

**KALİGRAFİ** (Gr.*kalos*: güzel, *graphein*: yazmak'tan *kalligraphia*)
İng.*calligraphy*, Fr.*calligraphie*, Alm.*Kalligraphie, Schönschreibkunst*.
Harfler arasındaki boşlukları belli estetik ve tasarım

kurallarına göre düzenleyerek, kağıt ya da ideografik benzeri malzeme üstüne kalem ya da fırçayla güzel ve zarif yazı yazma sanatı. İSLAM sanatında HAT adıyla anılır. Yazı temelde işlevsel bir amaca hizmet etmekle birlikte öbür sanat dallarının üslupsal gelişimleriyle de yakından ilgilidir. RESİMYAZI ya da ikonografik yazı (Eski Mısır, Kolomb Öncesi Amerika), biçimsel ya da ideografik yazı (Çin, Japonya, Kore) ve alfabetik yazı (İslam ve Batı) bu gelişimlere paralel olarak ortaya çıkmıştır.

Bilinen en erken kaligrafi örnekleri, MISIR'da Eski Krallık'ın 5.Sülale döneminde (MÖ 2494-2345) PAPİRÜS'ler üstüne yazılmış hieratik yazılardır. Bunlar, HİYEROGLİF yazısının sadeleştirilmişidir. MEZOPOTAMYA'da kil TABLET'ler üstüne yazılan ÇİVİYAZISI da sadeleşerek gelişmiştir. Genellikle balmumu tablet, kaba işlenmiş hayvan derisi *(membrana)*, dana derisi *(vellum)*, PARŞÖMEN ve rulo halinde papirüs üstüne yazmış olan Yunanlar, iki farklı yazı üslubu geliştirmiş; bunlardan birini kitapları kopya etmede, ötekini belge ya da mektuplarda kullanmışlardır. Kitaplar daha stilize, belirgin ve okunması kolay büyük harflerle; belgelerse, hızlı kaleme alınmaları nedeniyle yuvarlak ve "işlek" (kursiv, Lat.*corsiva*) bir biçimde yazılmıştır. Eski YUNAN yazısı daha sonra BİZANS döneminde küçük harflerin bulunuşu ve büyük harflerin resmî bir nitelik kazanmasıyla geliştirilmiştir. ROMA'nın kullandığı Latin yazısı ise Yunan ve ETRÜSK etkilerinin karışımıyla oluşmuştur. MS 2.-4.yy'lar arasında papirüs yerine parşömen kullanımı artmaya başlamış ve rulolar yerine, parşömen sayfaların bir forma oluşturduğu *codex*'ler yaygınlaşmaya başlamıştır. 4.yy boyunca basit büyük harfler ve eğik büyük harfler kullanılmıştır. Kitaplar "rustik" diye adlandırılan köşeli, basit büyük harflerle, ticari yazılarsa "işlek" büyük harflerle yazılmıştır. Latin kitap yazısında 4. ve 5.yy'larda iki tür ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri *uncial*, öbürü yarım *uncial* olarak bilinir. *Uncial*'in en tipik özelliği yuvarlak hatlı harflerden oluşmasıdır. Ticari yazılar ise "işlek", ama küçük harflerle yazılmaya devam etmiştir. *Uncial*, 5.-7.yy'lar arasında yazılan dinsel metinlerde, hatta din dışı yazılarda bile büyük ölçüde rustik yazının yerini almıştır. Ayrıca →PALEOGRAFİ.

Ortaçağda keşişlerin uzak bölgelere seyahatlerinden dolayı temelde MANASTIR'larda geliştirilen yazı birçok bölgesel yazının çeşitlenmesine neden olmuşur. Örneğin, Britanya Adaları'nda 5.yy'dan başlayarak ortaya çıkan ve yarım *uncial*'dan kaynaklanan *insular* yazı, misyonerler tarafından Kıta Avrupası'na taşınmıştır. Bu yazının en tipik biçimine *Lindisfarne İncilleri*'nde rastlanır. Kutsal Roma-Germen imparatoru Charlemagne'ın (Şarlman; hd.800-814) eğitim reformları sırasında geliştirilen ve "KAROLENJ yazısı" olarak bilinen okunaklı küçük harf yazı, özellikle Tours'da hazırlanan (→TOURS OKULU) el yazmalarında (→KİTAP BEZEME) yaygınlaşmıştır 10. ve 11.yy'larda Karolenj yazısı gerileme göstermiş, 12.yy'da ise üniversitelerin kurulmaya başlamasıyla yazıda daha katı bir stilizasyon gelişmiştir. Bu dönemde Avrupa'da en yaygın kullanılan yazı, "siyah harf" de *(black letter)* denen "GOTİK yazı" olmuştur. *Littera textualis formata* (Fr.*lettre de forme*), köşeleri kırık harflerde çok ince çizgilerle kalın çizgilerin birlikte kullanıldığı bir türdür. Güney Avrupa'da yaygın olan *lettre de somme*'da harfler daha yuvarlak; Fransa'da kullanılan *lettre française*'da eğiktir. 14.yy'da kağıt üretiminin artması, elle yazılan yazıların çoğalmasına neden olmuş; 14.-16.yy arasında Hümanizm'le birlikte gelişen Latin ve İtalik yazı türleri, izleyen yüzyıllarda hem el yazısını hem de baskı harflerini etkilemiş; 16.-17.yy'lar arasındaysa Avrupa'da kaligrafi, hem dekoratif hem de işlevsel nitelikli yazılarla zenginleşmiştir. Gotik yazı türleri RÖNESANS boyunca ve izleyen yüzyıllarda çeşitlenerek sürmüş; Fransa'da *lettre française*'dan türetilen *lettre financière*'de harflere kuyruklar eklenmiş; İtalya'da Hümanistler'ce kullanılan *lettera antica*'da Karolenj küçük harf ile Roma döneminin köşeli büyük harfleri birleştirilmiştir. *Littera a merchanti*, ticaret merkezlerinde yaygınlaşmış; papalık mahkemelerinde kullanılan *antica corsiva*'dan türetilen ve *littera da brevi* olarak da bilinen *cancellaresca corsiva*, özellikle 16.yy'da papalık mahkemelerinde kullanılmıştır. *Cancellaresca corsiva*'nın harflerinin bitiştirilmesiyle oluşturulan *littera bastarda* da (Fr.*lettre bâtarde*) eğik ve işlek bir yazı türü olarak din dışı metinlerde yaygınlaşmıştır. 15.yy'da Almanya'nın en yaygın Gotik yazı türleri ise, uzun yıllar baskı harfleri olarak kullanılan *Fraktur* ile *Schwabach*'tır.

Uzakdoğu ülkelerinde kaligrafi RESİM sanatının özü olarak kabul edilir. ÇİN'de 5.yy'a değin ressamlar ZANAATÇI, kaligraflar gerçek SANATÇI olarak değerlendirilmiş; resim sanatı kendi başına bir sanat türü olarak kabul görmesinden sonra bile kaligrafinin değeri azalmamıştır. Çinliler'in kaligrafide FIRÇA kullanması, bu iki sanat dalını birbirine bağımlı kılmış ve her iki dalın da temel ölçüsü fırça vuruşlarının niteliği olmuştur. Çin kaligrafisinde temel ölçüt imgelerin kendi içindeki dengeli düzeni ile imgeler arasındaki boşlukların dengesidir. Bu ilkeler Çin resminin mekân ve kompozisyon anlayışının da temelini oluşturur. Çin yazısının ilk biçimi "eski yazı" olarak anılan *guwen* yazısıdır. Shang (MÖ 18.-12.yy) ve Zhou (MÖ 1111-255) dönemlerine ait tunç kaplarda rastlanan bu yazı temelde bir resimyazıdır ve MÖ 1500'lerde kehanet kemikleri üstünde görülen *jiaguwen* resimyazısına benzer. Çin kaligrafisinin günümüze ulaşan en erken örnekleri (MÖ 5.yy), ahşap levha, bambu ya da ipek üstüne MÜREKKEP ya da LAKE ile yapılmış mühür yazılardır *(juansbu)*. Resmî yazılarda kullanılan *juansbu*, yuvarlak hatları, eş kalınlıkta ve küt bitişli çizgileriyle dikkati çeker. Eskiden Çinliler ünlü kaligrafların yazılarını çoğu kez taş ya da ahşap yüzeylere geçirmişlerdir. Bu erken örneklerin çoğu söz konusu yüzeylerden sürtme yöntemiyle (→FROTAJ) kağıda geçirilen ve çoğaltma yöntemine bağlı olarak siyah üstüne beyaz yazılı olarak çıkan kopyalardan bilinir. İlk kez MÖ 2. ve 1. yy'larda görülen *lisbu* (kâtip ya da mahkeme yazısı), *juansbu*'nun daha sadesidir; hatları yuvarlak değil, köşelidir; çizgi kalınlığı değişir; harf uçları çapaklıdır. Han döneminde (MÖ 206-MS 220) yaygın olan bu yazı, *juansbu*'dan daha az resmîdir. Aynı dönemde ortaya çıkan ve Tang döneminde (618-907) büyük gelişme gösteren *caosbu* (müsvedde ya da ot yazısı) ise steno niteliğinde olup, en karmaşık karakterleri bile tek bir karalama biçimindedir; çizgi kalınlığı değişir. Han döneminde MS 1.yy'daki resmî yazılarda *lisbu*'nun basitleştirilmişi olan *kaisbu* (standart yazı) kullanılmış; bu yazı Tang döneminde en yetkin biçimine ulaşmıştır. Tipik özelliği keskin köşeli olması ve çizgilerin kalınlığının değişmesidir. İşlek bir biçimde yazıldığında *xingsbu* (koşan yazı) adını alır. Yukarıda sayılan beş yazı türü Çin'de günümüze değin kesintisiz kullanılmıştır: *Kaisbu*, en çok baskıda; *xingsbu*, günlük yaşamda yeğlenmiş; yazı ustaları kendilerini ifade etmede *juansbu*, *lisbu* ve *caosbu*'dan yararlanmışlardır. *Xingsbu*'nun en önemli ilk ustaları Wang Xizhi (321-379) ile oğlu Wang Xianzhi'dir (344-386).

Tang döneminin önemli *xingsbu* ve *caosbu* ustaları, Ouyang Xun (557-641), Zhu Suiliang (596-658) ve Yu Shinan'dır (558-638). Su Shi (1036-1101), Huang Tingjian (1045-1105) ve Mİ FEİ, Song döneminin (960-1279); ZHAO MENGFU ve Xianyu Shu (1257-1302), Yuan döneminin (1260-1368); DONG QİCHANG, Zhu Yunming (1460-1526), WEN ZHENGMİNG, Zhang Ruitu (etk.yk.ş.1600) ve Wang Duo da (1592-1652) Ming döneminin (1368-1644) önemli yazı ustalarıdır. Qing (Moğol) döneminde (1644-1911/12) imparatorlar kaligrafinin koruyucuları olmuş; hatta Qianlong (1711-99) gibi bazıları bu sanat dalında ürünler vermiştir. Jin Nong (Dongxin, 1687-1764), Zheng Xie (Bangiao, 1693-1765) ve Chen Hongshou (Mangong, 1768-1822) yeni üsluplar geliştirirken Zhao Zhigian (1829-84) ve Wu Xiangzhi (1797-1870) geleneksel üsluplarda çalışmışlardır. 20.yy'ın tanınmış kaligrafları Zheng Xiaoxu (d.1938) ile Wu Changshi'dir (1844-1927).

JAPONYA'da da kaligrafi Çin'de olduğu kadar önemlidir. İlk örnekler 7.yy'ın başında Budacı metinlerin kopya edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Prens Şotoku (572-621) ve keşiş Kukai (Kobodaişi, 774-835) *kaisbu*; İmparator Saga (810-823) *xingsbu*; İmparator Daigo da (898-930) *caosbu* yazısını yeğlemişlerdir. Budacı Kukai'nin Japonca yazısındaki iki heceden biri olan *biragana*'yı (öbürü *katakana*) bulmasından sonra bu hece kaligrafiye girmiş, kimi zaman Çin yazılarıyla birlikte kullanılmıştır. Bu üslupta yazan en önemli kaligraflar Ono Miçikaze (Dofu, 896-966) ve Kino Tsurayuki'dir (883-946). 13.yy'da Çin'le arası bozulan Japonya'da Çin üslubuna karşı Japon üslubu gelişmiş, ama Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) özellikle savaşçılar (*samurai*), şairler, ressamlar ve Konfüçyüsçü öğrenciler arasında Çin üslubu egemen olmuş, Şinto öğrencilerinin yanı sıra bazı şair ve ressamlar da Japon üslubunu yeğlemişlerdir. Kitamura Kigin (1618-1705); Keiçu (1640-1701) ve Kamo Mabuçi (1697-1769) gibi ustalar Japon üslubunda, Konoe Nobutaka (1565-1614), HONAMİ KOETSU ve İşikava Cozan (1583-1672) Çin üsluplarında yazmışlardır. 19.yy'da Çin kaligrafisinde ustalaşan sanatçılar arasında Hosoi Kotaku (1658-1735), İşikava Beian (1779-1858) ve Nukina Kaioku (1778-1863) sayılabilir. Kusakabe Meikaku (1838-1922) ve Hidai Tenrai (1872-1939), Camamoto Keizan (1863-1934) ve Taşiro Şukaku da (1883-1946) 20.yy'ın önemli yazı ustalarıdır.

HİNDİSTAN'da yazı sanatı tarih boyunca çeşitlilik gösterir. Günümüze ulaşan en erken örnekler Kral Asoka dönemine (MÖ 3.yy) ait taş sütunlar üstündeki *Brahmi* ve *Kharosbti* yazılarıdır. *Brahmi* yazısı katı ve düşey karakterli, *Kharosbti* yazısıysa kaligrafik değerlere çok önem vermeyen işlek bir el yazısıdır. Hz.İsa'dan sonraki ilk yüzyıllarda Hindistan'da kuzey ve güney okulları belirginlik kazanmıştır. Kuzeyde doğrusal ve köşeli öğeler yeğlenmiş ve uyumlu bir düzen amaçlanmıştır. Güneydeyse daha yuvarlak ve eğrisel çizgilerle bezemesel bir yaklaşım geliştirilmiştir. 4. ve 5.yy'larda kuzeyde gelişen Gupta yazısı Brahmi yazısından türemiş, zaman içinde "düz Gupta" ve "eğik Gupta" olarak iki ana tip gelişmiştir. Gupta yazısı yks.500'de *Siddhamatrka* yazısına temel olmuş, bu yazıdan da yks.700'lerde *Nagari* ya da *Devanagari* yazısı doğmuştur. Önce Benares'te ortaya çıkan, giderek en yaygın yazı türlerinden biri haline gelen ve 11.yy'da olgunlaşan *Devanagari*'nin tipik özelliği, harflerin üzerine konulan kısa yatay çizgilerdir (ör.a). Bu yazı 19.yy'ın başında Sanskrit ve Prakrit dillerindeki metinlerde yaygın olarak benimsenmiştir. Pencap dilinin *Gurumukbi* yazısı ise daha işlek olup, harfleri yuvarlaktır. Güneyde 6.-7.yy'lar arasında Pallava, 7.-8.yy'lar arasında da Çalukya hanedanları kendilerine özgü yazı sistemleri geliştirmişlerdir. Pallava yazısı sola eğik olup, kuzey yazılarına oranla daha bezemeseldir ve Sanskrit yazısındaki *Grantba* (serbest) türüne kaynaklık etmiştir. *Grantba* yazısına, 5.-8.yy arasındaki bakır levhalar ve taş anıtlar üstünde rastlanmaktadır. Tamil yazısı da Pallava'dan türemiştir. Çalukya yazısı, Pallava'dan daha az eğimlidir; ondan da *Telugu* (ya da *Tellinga*) ile *Kannada* yazıları gelişmiştir.

19.yy'da Batı'da güzel yazı yazma sanatını canlandıran W.MORRIS olmuştur. Morris'in araştırmaları Edward Johnston'a (1872-1944) esin vermiş; Johnston kendi yaptığı kalemle eski yazmaları yazmayı öğrenmiştir. İngiltere'de William Graily Hewitt (1854-1952), Eric Gill, Noel Rooke ve Anna Simons; ABD'de de Elbert Hubbard, Bruce Rogers, Daniel Berkeley Updike gibi kaligraflar bu sanatı yeniden gündeme getirmişlerdir. Ayrıca →HAT.

*Z.Rona*

**KALKAN DUVARI**

İng.*gable*, Fr.*pignon, gable*, Alm.*Giebel*.

Beşik çatılı (→ÇATI) yapılarda cephe duvarının çatıyı gizleyecek kadar yükselen üçgen biçimindeki bölümü. Saçağın altında kalan ALIN DUVARI'ndan farklı olarak hemen her zaman ana CEPHE'de yer alır. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarının ALINLIK'larından bu yana, ortaçağ, RÖNESANS ve BAROK dönemlerin özellikle büyük yapılarında heykel ve kabartmalarla zengin bezeli örnekleri uygulanmıştır. Avrupa'nın Kuzey ülkelerinde iklim koşullarının gerektirdiği dik çatılar, eğrisel hatlarla ya da basamaklı biçimlendirilip pencerelerle bölünmüş ilginç kalkan duvarlarıyla gizlenmiştir. HOLLANDA'nın Amsterdam kenti, kanallar boyunca yan yana dizilmiş, sıra ev niteliğindeki kalkan duvarlı yapılarla kimlik kazanmıştır.

KALKEDUVAN = **KALSEDON**

**KALKER**

İng.*limestone*, Fr.*calcaire*, Alm.*Kalkstein*.

KİREÇTAŞI da denir. Bileşiminde %90'dan fazla kalsiyum karbonat ($CaCO_3$) bulunan tortul bir TAŞ türü. Kalkerler çok saf oldukları zaman bileşimlerinde %56Ca, %44$CO_2$ içerirler. Temel çimento maddeleri kalsiyum karbonattır. Deniz ve okyanuslar karbonat kayaçlarının oluşum ortamını teşkil eder. Suyun derinliği, basınç, tuzluluk, tortullaşma, ışık ve ısı bu oluşumu etkiler. Bunların arasında ısı ve su derinliği en önemli olanlardır. İçlerinde bazan denizde yaşayan canlı organizma artıkları da bulunan bu tür kalkerlere genel olarak "organik kalker" ya da "zoojen kalker" adı verilir. Organik kalkerler, maktralı, algli, nummulitli, hippuritli kalker vbg, kendi içlerinde bulunan fosillere göre de adlandırılır. Kalkerlerin içinde kuvars, kil mineralleri, feldispat parçacıkları, pirit kristalleri ve organik maddeler bulunabilir. Bu durumda külteye "gremsi kalker", "marnlı kalker", "bitümlü kalker" vbg adlar verilir. Bileşiminde magnezyum karbonat ($MgCO_3$) bulunan kalkerlere, karışım oranlarına bağlı olarak "dolomitli kalker", "kalkerli dolomit" ve "dolomit" denir. Aynı biçimde bileşiminde kuvars kumu içeren kalkerler gremsi bir görünüş kazanır ve "kumlu kalker" (gremsi kalker/kalkerli gre) adını alır. Kalkerlerin renkleri beyaz, sarı, gri, pembe ve siyah olabilir. Renk değişimi taşın içine giren yabancı maddelerden ileri gelmektedir. Sarı renk demir oksitlerden, siyah renk mangan ve organik maddelerdendir.

Kalkerler inşaat malzemesi olarak çok kullanılır. Fazla sert olmamaları, kolayca işlenebilmeleri ve çok yaygın olarak bulunmaları nedeniyle her türlü yapıda, çeşitli duvar örgülerinde ya da duvar ve döşeme kaplamalarında yeğlenen bir gereçtir. Kırılarak mıcır ya da blokaj olarak da değerlendirilen kalkerler, ÇİMENTO ve KİREÇ gibi bağlayıcı madde endüstrilerinde de hammadde olarak kullanılabilmektedir. ***K.Çorapçıoğlu***

KALKOLİTİK KÜLTÜR → **PREHİSTORYA**

KALLAİSKHROS → **ANTİMAKHİDES** vd.

**KALLİKRATES** (MÖ 5.yy)
Yunan mimar.
Atina *Parthenon*'da ünlü mimar İKTİNOS'la birlikte çalışmıştır.

Yunan tarihçi Plutarkhos'a (MS 46-119) göre, Atina Akropolisi'nde Persler tarafından tahrip edilmiş eski tapınağın yerine İktinos'la birlikte ünlü *Parthenon*'u inşa etmiştir. Ayrıca Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, İktinos'un Karpion adındaki bir mimarla *Parthenon*'un mimarisi üzerine bir kitap yazdığından söz etmiştir. Adı başka hiçbir antik kaynakta geçmeyen Karpion'un Kallikrates'le aynı kişi olduğu kabul edilir. Atina Akropolisi'ndeki *Athena Nike Tapınağı*'nın (MÖ 448-421'den sonra) planını çizdiği bilinen Kallikrates'in daha sonraki bir dönemde kutsal alanın çevre düzenlemesini de yapmış olduğu varsayılmaktadır. Atina'dan Peiraieus'a (b.Pire) uzanan surların güney ve orta bölümleri ile Atina'yı çeviren ana surların onarım görmüş bölümlerinin yapımı Kallikrates'e atfedilirken, İktinos'un Dağlık Arkadia bölgesinde Phigalia yakınlarında bulunan Bassai *Apollon Epikourios Tapınağı*'nı da Kallikrates'le birlikte inşa etmiş olduğu ileri sürülmektedir. Antik kaynaklarda geçen bilgiler Kallikrates'in sanatçı yönü ağır basan bağımsız bir mimar olmaktan çok resmî görevli bir teknik eleman olduğunu akla getirmektedir. *S.Tugay*

**KALLİMAKHOS** (MÖ 5.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci, ressam ve metal ustası.
Attika kökenli sanatçı kaynaklarda Korinth sütun başlığının (→SÜTUN BAŞLIĞI) bulucusu olarak belirtilmektedir.

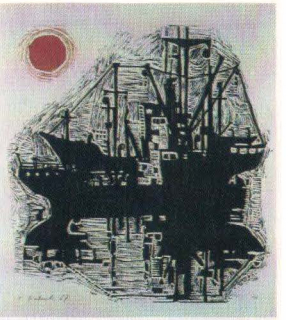
Atina Akropolisi'nde *Erekhteion*'da Athena Polias için gece gündüz yanan altın bir lamba ve MÖ 426'dan sonra Boiotia'daki bir tapınak için oturan *Hera* heykeli yaptığı bilinmektedir. Roma'da Capitolino Müzesi'nde bulunan ve Pan ile Üç Güzeller'i (Gr.*Kharites*) betimleyen, Kallimakhos imzalı kabartmanın, sanatçının özgün yapıtının ROMA kopyası olabileceği düşünülmektedir. Gene sanatçının *Spartalı Dansçılar*'ı (*Saltantes Lacanae*) Roma döneminde yapılmış pek çok kopyasından tanınır. Antik YUNAN heykelciliğinde Yeni-Attika üslubunu hazırlayan yapıtlardan biri olarak değerlendirilen *Dans Eden Menadlar*'ın da kesin olmamakla birlikte Kallimakhos'un yapıtı olduğu sanılmaktadır. Roma kopyasının bir bölümü günümüzde Roma'da Campidoglio Meydanı'ndaki *Palazzo dei Conservatori*'de bulunan *Menadlar* (Dionysos şenliklerinde dans eden kadınlar) bir Dionysos heykelinin kaide kabartmalarıdır. Antik kaynaklarda, Korinth sütun başlığını Kallimakhos'un keşfettiğinden ve MERMER'i oymak için el matkabını ilk kez onun kullandığından söz edilmektedir. Kallimakhos'un sanatı incelik ve titizliğiyle tanınır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) ona *katateksitekhnus* lakabını vermiştir; çünkü Kallimakhos'un, kendi sanatını sert biçimde eleştirdiğini ve yapıtı üzerinde titiz bir emek harcadığını belirtir. Antik yazarlar VITRUVIUS ve Halikarnassoslu Dionysos da (ykş. MÖ 7.yy) Kallimakhos'un yapıtlarındaki incelikten söz ederler.
2878. *Ş.Anadol*

KALLİPOLİS → **MUĞLA (Marmaris)**

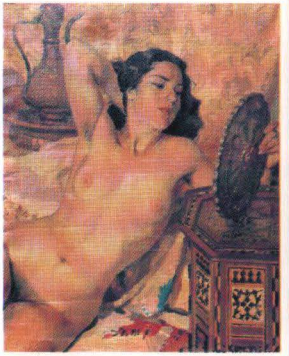
**KALMIK, Ercümend** (1908, İstanbul-1971, İstanbul)
Türk ressam.
Büyük boyutlu FİGÜRATİF-soyutlamalarıyla tanınan sanatçı, 1950'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Mimaride Renk, Şekil ve Kompozisyon Kürsüsü'nü (b.Temel Tasar) kurmuş ve 20 yıl bu kürsünün başkanlığını yürütmüştür.

Sırasıyla önce Nazmi Ziya Güran'ın, sonra da İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olduğu Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'nü (1929-33; 1935-37) bitirdikten sonra 1939'da kendi olanaklarıyla Paris'e giderek, Türk ressamlarının devam edegelmiş oldukları LHOTE atölyesinde çalışmış, bir yandan da Sorbonne Üniversitesi'nde sanat tarihi derslerine devam etmiştir. 1940 sonunda Türkiye'ye dönen sanatçı 1942'de Ankara İsmetpaşa Kız Enstitüsü'ne resim öğretmeni olarak atanmış, ertesi yıl Nişantaşı Kız Enstitüsü'ne nakil olmuş, 1947'de de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde resim öğretmeni olarak göreve başlamıştır. 1950'de Renk, Şekil ve Kompozisyon Kürsüsü'nü kuran Kalmık, uzun yıllar ders verdiği ve kürsü başkanlığını yaptığı bu kurumda *Renklerin Armoni Sistemleri* (1950) ile *Tabiatta ve Sanatta Doku* (1965) adlı iki kitap yazmıştır. 1952-54 arasında temel sanat eğitimi üzerine incelemeler yapmak üzere Almanya ve İtalya'da bulunan sanatçı, 1957'de ABD'de konferanslar vermiş, sergiler açmıştır. Eğitimci yanı güçlü olan Kalmık, 1960'ta Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuş; 1968'de Berlin Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde konuk öğretim üyeliği yapmış, 1965-66'da Kadıköy Özel Mimarlık ve Mühendislik Yüksek Okulu'nda temel sanat eğitimi programını başlatmış; 1969-70'te de GSA'da Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nü kurmuştur.

Kalmık sanat yaşamına ortaokul yıllarında arkadaşlarının ve hocalarının karikatür nitelikli portreleriyle başlamıştır. 1930'ların sonu ve 40'ların başında Paris ve Lyon'da gerçekleştirdiği portre ve çıplaklarında modelin özelliklerini gerçekçi ama duygusal bir anlatımla yansıtan sanatçı, aynı dönemde suluboya ya da yağlıboya kent görünümlerinde de aynı duygusallığı, İZLENİMCİLİK akımının ışıltılı renkleriyle birleştirmiştir. Kalmık'ın desen ustalığı kendini bu sıralarda göstermeye başlar. 1940'ların ortasında gerçekleştirdiği figür, çıplak ve iç mekân görünümlerinde bezemesel öğelerden yararlanarak MATISSE'i anımsatan çizgisel nitelikli bir anlatım geliştirdiği görülür. Sanatçı ilk soyutlamacı çalışmalarına İTÜ'deki kürsüyü kurduğu sıralarda başlamıştır. Paris'teki eğitimi doğrultusunda Kübist (→KÜBİZM) etkilerin öne çıktığı *Karpuzlu Natürmort* (1958, Ercümend Kalmık Müz., İstanbul) ve *Kırmızı Yelkenliler* (1959, E.Kalmık Müz.) gibi resimlerinde doğadan hareketle biçim ve rengi öne çıkaran ama öz ve içeriği göz ardı etmeyen bir anlatım geliştirmiştir. 1960'larda Kalmık, Kübizm'in parçalanmış düzlem anlayışını korumakla birlikte, serbest fırça vuruşlarıyla geniş renk lekeleri uyguladığı tuvaller üreterek daha lirik bir anlatım geliştirmiştir. Deniz ve denizle ilgili her şeye büyük ilgi duyan sanatçının en sevdiği konular yelkenliler, balıklar ve martılardır. Sanatçı yağlıboyalarında ol-



KALMIK, Ercümend, *Gemiler*, 1967, linol baskı, 48x49 cm.



KALMUKOĞLU, Naci, *Nü*, tuval üzerine yağlıboya.

duğu gibi 1960'ların sonlarında yaptığı LİNOL BASKI'larda da bu temaları sık sık kullanmış, bunlardan bazılarını *Gemiler*'de (1967, E.Kalmık Müz.) olduğu gibi renkli kalıp yöntemiyle, kimilerini de elle boyayarak renklendirmiştir.
1123A. *Z.Rona*

**KALMUKOĞLU, Naci** (1896, Harkov-1954, İstanbul)
Türk ressam.
Yarı-akademik, yarı-İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) bir üslupla gerçekleştirdiği ışıltılı MANZARA'larıyla tanınır.

Kalmuk Türkleri'nden olan sanatçının Rusça adı Nikolay Kalmukof'tur. Ticaretle uğraşan babasının isteğiyle Harkov'da Ticaret Lisesi'ni bitirdikten sonra resme olan yeteneğiyle bir yandan Güzel Sanatlar Akademisi'ne, bir yandan da Yüksek Ticaret Okulu'na devam etmiş; ama 1917 Sovyet Devrimi'nden sonra yaklaşık beş yıldır sürdürdüğü eğitimini tamamlamadan 1918'de Kırım'a, 1920'de de başka göçmenlerle birlikte İstanbul'a gelmiştir. Bu yıllarda yaşamını sinema, otel, lokanta ve benzeri yerlere duvar ve tavan resimleri yaparak kazanan Kalmukoğlu, Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk vatandaşlığına geçmiş, Ankara'da Halkevi Sahnesi'nin yapımında görev almış, ayrıca Ankara Konservatuvarı'nın tatbikat sahnesi için dekorlar hazırlamış, başlangıcından 1949'a kadar İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki pavyonların bezeme işlerini yapmıştır. Kalmukoğlu, manzara, çıplak, portre ve ölü doğalar dışında Osmanlı askeri ve sivil giysileri ile silahlarını, çok sayıda tarihi yapının içini ve dışını betimleyen, tarihi zaferleri ve günlük yaşamdan sahneleri konu alan taslaklar yapmış, bunları sonradan *Fatih'in İstanbul'a Girişi, Barbaros Hayrettin Paşa'nın Preveze Zaferi, Lale Devri* vb yapıtlarında görüldüğü gibi tuvallere aktarmıştır. Yağlıboyanın yanı sıra suluboya ve guvajla da çalışan sanatçı manzaralarında İzlenimcilik'e yaklaşan bir palet ve teknikle çalışırken, portre ve çıplaklarında daha akademik bir tutum izlemiş ama duyumsalliktan da uzaklaşmamıştır. *Z.Rona*

KALPİS → **HYDRİA**

**KALSEDON**
İng.*chalcedony*.
"Kalkeduvan" ya da "kadıköytaşı" da denir. Silis minerallerinden kuvarsın kriptokristalli (gizli kristalli) bir türü. Kristalleri gözle görülemeyecek denli küçük bir TAŞ olan ve ÇAKMAKTAŞI'na benzeyen kalsedon, renklerine bağlı olarak çeşitli adlar alır: "Mekketaşı" gök mavisi, "kornelin" kırmızı, "plazma" koyu yeşil renklidir. Kalsedon, tarih boyunca kuyumculukta en çok kullanılan taş olmuştur; günümüzde de takılarda cilalanarak kullanılmaktadır. Karadeniz kıyılarında ve Ankara (Mamak), Sivas, Eskişehir (Emirdağ) çevresinde andezit ve BAZALT'ların boşluklarında çeşitli türlerine rastlanmaktadır. Ayrıca Biga'nın ve Bilecik'in kuzeyinde koyu yeşil renkli bir kalsedon olan krizopraz (*chrysoprase*) bulunur. İçinde ufak kırmızı noktalar olan koyu yeşil *heliotrop* (kantaşı, İng.*bloodstone*) ortaçağ heykelciliğinde kahramanlığı simgeleyen bir öğe olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra gene süs eşyası yapımında aranan AKİK de (agat; İng.*agate*) kalsedonun çeşitlerindendir. Sevilen dekoratif taşlardan ONİKS ise bir akik türüdür.

KALTE KUNST (Alm.) = **SOĞUK SANAT**

**KALÛYAN-EL-KONEVİ** (13.yy)
Anadolu Selçuklu mimarı.
ANADOLU SELÇUKLU mimarlığının önemli mimarlarından biri sayılmaktadır. Yapıtları, Emir-ül-Ümera tarafından yapımına başlanılan *Bünyan Ulucamisi* (1256), Vezir Sahibata tarafından yaptırılan *Ilgın Kaplıcası Kadınlar Bölümü* (1271) ve Sivas *Gök Medrese*'dir (1271). Yazıtı bulunmamakla birlikte Mimar KÖLÜK BİN ABDULLAH tarafından inşa edilen *Sahibata Türbesi*'nin (1258-79) Kalûyan-el-Konevi tarafından iç dekorasyonu yapılarak (1283) ÇİNİ'lerle kaplandığı sanılmaktadır. Aynı dönemde yaşamış ve aynı devlet adamları için çalışmış olan Kölük bin Abdullah'la aynı kişi olduğu ileri sürülmüşse de tersi kanıtlanmıştır.
3171. *G.Yalçıner*

KALYKS-KRATER → **KRATER**

KALYNDA → **MUĞLA (Dalaman)**

**KAMAYÖ** (Lat.*cammæus*'tan Fr.*camaïeu*)
İng.*camaïeu*, Alm.*einfarbiges Gemälde*.
Tek rengin değişik tonlarıyla yapılan RESİM ya da BEZEME; MONOKROM resim. Grinin tonlarıyla yapılan tek renkli resim GRİZAY olarak adlandırılır. Kamayö, alçak KABARTMA'lara benzetmek amacıyla bazı friz ve duvar bezemelerinde KAMEO'ları anımsatan bir biçimde uygulanır.

KAMBOÇYA = KAMPUÇYA → **ÇİNHİNDİ**

KAME (Fr.*camée*) = **KAMEO**

**KAMEO** (Lat.*cammæus*'tan, İt.*cameo*)
İng.*cameo*, Fr.*camée*, Alm.*Kamee*.
"Kame" ya da "kamayö" olarak da bilinir. GEM'in yanı sıra GLİPTİK'in ana gruplarından birini de kameolar oluşturur. Kameolarda figürler ve bezekler kabartma tekniğinde (pozitif) işlenmiştir. MEZOPOTAMYA'da bulunan çok az sayıdaki bazı silindir mühürlerle (→MÜHÜR) SKARABE'lerin arka yüzleri de kameo tekniğinde yapılmış olmakla birlikte, gerçek anlamdaki ilk kullanımları Makedonya kralı Büyük İskender dönemine (MÖ 336-323) rastlar. Gemler daha çok yüzük taşı ve benzeri tür takılarda kullanılırken, kameolar takılardan başka kupa, kap ve asalet simgesi olabilecek ender parçalarda da görülür. Bazan da özel eşyaya kakılan taşların üstünde bunlara rastlanır. Ptolemaioslar döneminde de (MÖ 332-MÖ 30) bilinen kameo yapımı, ROMA İmparatorluğu döneminde yaygınlaşmış ve sevilen bir sanat kolu durumuna gelmiştir. Kameolarda en çok, içinde renkli tabakalar bulunan AKİK, ONİKS ve sardoniks gibi taşlar kullanılmış; bezekler taşın renkli damarlarına belli bir düzen içinde yerleştirilmiş ve böylece, açık ve koyu renk tonlarının oluşturduğu karşıtlık, desenin çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Roma döneminden günümüze ulaşan iki ünlü örnek vardır. Bunlardan *Fransız* ya da *Paris Kameosu* (Ulusal Küt., Paris) olarak anılan yapıt, beş tabakalı sardoniks taşından yapılmıştır. Yüksekliği 30cm, genişliği 26cm olan taşın üstünde Germanikus'un Tiberius'a veda sahnesi betimlenmiştir. İkinci örnekse *Gemma Augustea* (Sanat Tarihi Müz., Viyana) olarak bilinen yapıttır. Oniksten yapılmıştır; yüksekliği 19cm, eniyse 23cm'dir. Üstünde Augustus'un zaferi anlatılmaktadır. *Paris Kameosu*'ndan daha küçük olmasına karşın ince işçiliğinden ötürü çok daha değerlidir. Bu kameoyu ünlü gem ustası Dioskurides'in yaptığı düşünülürse de, gerçekte kimin olduğu kesinlik kazanmamış-

tır. Tanınmış gem ustalarından Athenion'un kameo tekniğinde de çalıştığı bilinmektedir.

*A.Erkanal*

**KAMEO CAM**
İng.*cameo glass.*
Bir tür kabartma CAM işçiliği. İki ayrı renkteki cam levha üst üste koyulduktan sonra birlikte üflenir ve soğumaya bırakılır. Daha sonra yüzeylerden birine istenen desen çizilir ve çevresi, alttaki kat ortaya çıkana kadar aside yedirilir; böylece desenin kabartma olarak kalması sağlanır. Bu teknik ilk kez MÖ 1.yy'da ROMA döneminde elle oyularak uygulanmıştır. Bugün British Museum'da (Londra) bulunan ünlü *Portland Vazosu* bu teknikle yapılmıştır. 1876'da İngiliz cam ustası John Northwood (1837-1902) bu vazonun bir kopyasını yaparak tekniğin yeniden canlanmasını sağlamış, aynı dönemde Fransız GALLÉ de bazı camlarında bu tekniği uygulamıştır.

**KAMERİYE** (Ar.*kamer:* Ay'dan)
İng.*arbor,* Fr.*arbre,* Alm.*Laube.*
Bahçelerde küçük bir KÖŞK biçiminde yapılan ve üstüne sarmaşık sardırılan ahşap ya da metal ÇARDAK; bir tür PERGOLA.

KAMPUÇYA → **ÇİNHİNDİ**

**KANADALI RESSAMLAR GRUBU** *(Canadian Group of Painters)*
YEDİLER GRUBU'nun bir uzantısı olarak 1930'ların başında Toronto'da kurulan grup. Amaçları Yediler Grubu'nun işlediği doğa görünümlerini ulusal bir yaklaşımla ele almak ve ülkenin özelliklerini yansıtan yapıtlar vermekti. Grubun yapıtları genellikle Yediler Grubu'nun betimlediği donuk manzaraların bir tekrarı olmakla birlikte, Carl Schacter (1903-?) ile Charles Comfort (1900-?) gibi yeni sanatçılar atak ve anlatımcı manzaralar gerçekleştirmiştir. Paraskeva Clark (1898-?) ve Bertram Brooker (1885-1955) gibi figür ressamlarının katılmasına karşın, grup büyük bir atılım yapamamış, 1940'lar boyunca sıradan sergiler düzenlemeye devam etmiştir. Bu yıllarda Montreal'de OTOMATİKÇİLER Grubu'nun oluşmasıyla Toronto, Kanada'nın sanat merkezi olma konumunu yitirmeye başlamış ve grup da etkinliklerini küçük kentlerde sürdürmüştür. 1930-60 arasında birçok üyesi olmasına ve sergiler açmasına karşın bir daha etkin bir duruma gelemeyen grup, 1969'da dağılmıştır.

**KANAKHOS** (Sikyonlu) (MÖ 6.-5.yy)
Yunan heykelci.
Argoslu ünlü heykelci POLYKLEİTOS'un öğrencisi ve heykelci ARİSTOKLES'in kardeşi olan Kanakhos, Sikyon okulunun en erken temsilcisidir.

Sikyon (Yun.), olgun Arkaik Dönem'de merkezi bir önem taşımaktaydı. Burada gelişen okulla Argos okulu arasında daha sonra yakın bir ilişki oluşmuştur. Kaynaklar, Kanakhos'un geleneklere bağlı bir heykelci olduğunu ve özellikle değerli malzemeleri oymakta ustalık gösterdiğini bildirmektedir. Ama sanatçı en büyük yapıtlarını geleneksel Peloponnesos üslubunda tunçtan yapmıştır. Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), Sikyon'daki Aphrodite Kutsal Alanı'nda olduğu sanılan, altın ve fildişinden, oturan *Aphrodite* heykelini Kanakhos'un yaptığını bildirmektedir. Kanakhos'a atfedilen birçok yapıt arasında koşan atlar üstündeki çocuklar ile MİLETOS'ta bulunmuş olup bugün Louvre Müzesi'nde korunan, görkemli bir mermer TORSO da vardır. Özellikle ikinci yapıt, gergin ve canlı kaslarıyla ilginçtir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius da (MS 23-79) Kanakhos'un mermer heykeller yaptığını bildirmektedir. Ancak en büyük yapıtı Miletos yakınlarındaki DİDYMA *Apollon Tapınağı* için yapmış olduğu, dev boyutlarda, tunç *Apollon Philesios* heykelidir. Bu heykel bazı GEM ve SİKKE'ler üstündeki betimlerinden tanınmaktadır. Ayrıca çeşitli kabartmalardaki, kolunu dirsekten büktüğü sağ elinde bir geyik, sol elinde ok ve yay tutan, sağ yanında da *tripod* (üç ayak) ve okluk bulunan Apollon figürleri *Apollon Philesios* ile bağdaştırılmaktadır. Kanakhos'un Thebai'da sedir ağacından yaptığı *Apollon İsmenios* heykeli, bu büyük yapıtının yakın bir benzeridir. Kanakhos, Aristokles ve (H)AGELADAS'la birlikte *Üç Musa* grubunda da çalışmıştır.

*M.Orbon*

**KANATIR** (Ar.*kantara*'dan çoğ.)
Taştan yapılmış kemerli KÖPRÜ'ler.

**KANAVA**
**1.** Kenevirden örülen çuval dokuması. Bitümlü su geçirimsizliği işlerinde BİTÜM taşıyıcı olarak kullanılır.
**2.** KANAVİÇE.

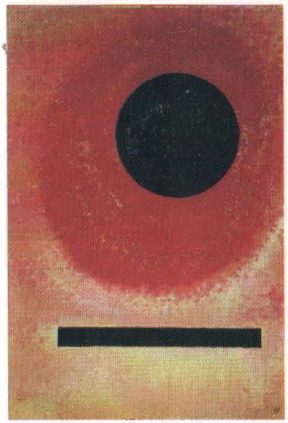
KANAVAT (Ar.*kanat*'tan çoğ.) = Suyolları

**KANAVİÇE** (Lat.*cannabis:* kenevir'den, İt.*canovaccio*)
İng.*canvas,* Fr.*canevas,* Alm.*Stramin.*
"KANAVA" da denir. Seyrek dokunmuş keten bezi ve bu bez kullanılarak yapılan İŞLEME. Çeşitli kumaşlar üstüne tutturulan kanaviçe, ipliklerin birbiri üstüne çapraz atılması yoluyla yapılan işlemeye zemin oluşturur. İşleme bitince kanaviçe, işleme ipliklerinin altından sökülüp çıkarılır.

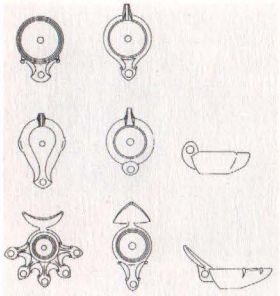
**KANÇILARYA** (İt.*cancelleria*'dan)
İng.*chancellery,* Fr.*chancellerie,* Alm.*Kanzleramt.*
Elçilik ve konsolosluk görevlilerinin çalıştığı yapı. Osmanlı İmparatorluğu'nda "şehbenderhane" denirdi.

**KANDINSKY, Wassily** (1866, Moskova-1944, Neuilly-sur-Seine, Paris yak.)
Rus ressam.
SOYUT SANAT içinde ANLATIMCI-SOYUTLAMA'yı benimsemiş ve bu türün en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur.

Rusça adı Kandinski Vasiliy Vasileviç'tir. Çocukluğunu Odessa'da geçiren Kandinsky, 1866'da Moskova Üniversitesi'ne girerek hukuk ve siyasal ekonomi öğrenimi yapmıştır. 1889'da bilimsel bir araştırma için gittiği Vologda ilinde Rus halk sanatına büyük ilgi duyması, 1895'te Moskova'da açılan Fransız İzlenimciler'i (→İZLENİMCİLİK) sergisinde gördüğü MONET'nin *Saman Yığınları* tablosuyla paletin gücünü anlaması ve gene Moskova'da dinlediği Wagner'in *Lobengrin* operasının düşündürdüğü renkler, yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Hukuk mesleğini bırakan Kandinsky, ressam olmaya karar vermiş ve bu amaçla 1896'da Münih'e giderek Anton Azbé'nin (1862-1907) sanat okuluna yazılmıştır. Azbé'yle iki yıl çalıştıktan sonra 1900'de, Münih Akademisi'nden ayrılmış, ertesi yıl PHALANX grubunu kurmuş ve topluluğun aynı adla açtığı sanat okulunda dersler vermiş, grup üyelerinin ve öteki çağdaş Avrupalı sanatçıların yapıtlarından oluşan sergiler düzenlemiştir. Münih'e geldikten kısa bir süre sonra *Jugendstil*'in (→ART NOUVEAU) ve ARD-İZLENİMCİLİK'in etkisiyle kendini akademik Rus GERÇEKÇİLİK'inin ege-



KANDINSKY, Wassily, *Kompozisyon IX,* 1936.



Kandil

menliğinden kurtaran sanatçının bu dönem yapıtları manzaralardan, Rus ve Alman efsaneleriyle peri masallarından seçilmiş görünümlerden oluşur. Kandinsky bu resimlerinde giderek yoğunlaşan ve bağımsızlaşan renkleri tuvaline düz bantlar ya da küçük lekeler halinde sürmüş ve ışıklı yüzeyler elde etmiştir (ör.*Renkli Yaşam*, 1907).

1903-09 arasında Phalanx'ta öğrencisi olan ressam Gabriele Münter'le (1877-1962) birlikte İtalya, Hollanda ve Tunus'a geziler yapan Kandinsky, 1906-07'de Paris'te kalmış, bu süre içinde hem çağdaş Fransız sanatının gelişimi incelemiş hem de FOVİZM'in estetik anlayışını özümsemiştir. 1908'de Almanya'ya döndükten sonra anavatanına yaptığı yıllık geziler dışında 1914'e değin Münih'te ve Münih yakınındaki Murnau adlı Bavyera köyünde yaşamıştır. Bavyera halk sanatının etkisiyle Rus folkloruna ilişkin anıları canlanan Kandinsky'nin bu dönemde yaptığı manzaralar ve efsanevi sahnelerde konu önemini yitirmiş, renk tonları zenginleşip yoğunlaşmış, biçimler yalınlaşarak koyu çizgilerle sınırlanmıştır. Tematik öğenin giderek geri çekildiği bu yapıtlarda sanatçı kendini yalnız rengin duyusal ve simgesel değerleriyle anlatmaya çalışmıştır (ör.*Doğaçlama II İçin Çalışma-Cenaze*, 1909). 1909'da JAWLENSKY, WEREFKIN, KUBIN ve Münter'le birlikte Dışavurumcu ilkelerin (→DIŞAVURUMCULUK) savunulduğu YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ'ni oluşturan Kandinsky, üyeler arasında çıkan anlaşmazlıklar nedeniyle 1912'de birlikten ayrılmış ve MARC'la birlikte Der BLAUE REITER'ı kurmuştur.

Kandinsky, ilk soyut resim kabul edilen ve hiçbir figüratif karşılığı olmaksızın tümüyle renklerin ve biçimlerin duygusal etkisine dayanan *İlk Soyut Suluboya*'sını 1910'da gerçekleştirmiştir. Ancak sanatçı gene aynı yıl yazdığı ve 1912'de yayımladığı *Über das Geistige in der Kunst (Sanatta Zihinsellik Üzerine*, 1993) adlı incelemesinde tam soyutlamaya karşı bir uyarıda bulunarak, gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına gereksinmeleri olduğunu yoksa katışıksız renk ve bağımsız biçim kullanımının bir kravata ya da bir halıya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtmiştir. Nitekim Kandinsky'nin 1910'dan 1912'ye değin yaptığı resimleri hâlâ nesnel deneylerden izler taşımaktadır. Bu izler ancak 1912'den sonra tümüyle yok olmuş ve sanatçı geliştirdiği Anlatımcı-Soyutlama'yla kendini yalnızca salt renklerin ve biçimlerin uyumuyla ifade etmeye başlamıştır. Gene bu tarihlerde KÜBİZM'in, ORFİZM'in ve GELECEKÇİLİK'in etkisiyle Kandinsky'nin yapıtlarındaki yanılsamalı uzam yerini, Kübistler'in üst üste binen ve iç içe geçen yüzeyler ve düzlemler sisteminden oluşan derinliksiz bir resim uzamına bırakmıştır. Ancak sanatçı resimlerindeki bu düzlemlerin belirginliğiyle uzamın sonsuzluğunu karşılaştırarak Kübizm'in uçuluğuna, anlatımcı ve dramatik bir gerilim kazandırmıştır (ör.*Kompozisyon VI*, 1913). I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Rusya'ya dönen sanatçı, 1917 Devrimi'nden sonra NARKOMPROS'un Görsel Sanatlar Bölümü'nde (İZO) görev almıştır. Bu dönem içinde Suprematist (→SUPREMATİZM) ve Yapımcı (→YAPIMCILIK) sanatçılarla da yakın ilişki içinde olan Kandinsky'nin gerek NARKOMPROS, gerek İNKHUK ve VKHUTEMAS için önerdiği programların giderek TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK'i benimseyen yönetim ve çevrelerce tepkiyle karşılanması sanatçının Rusya'dan ayrılmasına neden olmuştur.

Rusya'da evlendiği eşi Nina'yla 1921'de Almanya'ya dönen Kandinsky, 1922-33 arasında BAUHAUS'ta öğretmenlik yapmış, 1924'te Jawlensky, FEININGER ve KLEE'yle birlikte DÖRT MAVİLER grubunu kurmuş, 1926'daysa *Punkt und Linie zu Fläche*'yi (Düzleme Göre Nokta ve Çizgi) adlı kitabını yayımlamıştır. Gerek Yapımcılık'ın, gerek Suprematizm'in ve Bauhaus'un etkisiyle sanatçının 1920'lerde yaptığı resimlerde anlatımcı nitelik tümüyle yok olmuştur. Bu resimler genellikle düz beyaz bir yüzey üstüne dağıtılmış daire, üçgen ve kare gibi düz ve parlak renkli geometrik biçimler düzeninden oluşur (ör.*Kompozisyon VIII*, 1923). 1933'te Bauhaus'un Nazi yönetimi tarafından kapatılması ve Almanya'daki siyasal gelişmeler nedeniyle Paris'e yerleşen Kandinsky ölümüne değin burada yaşamıştır. Yer yer ARP'ın biyomorfik dünyasının (→BİYOMORFİK BİÇİM) ve MIRÓ'nun düşsel resimlerinin izlerinin görüldüğü bu son dönem yapıtlarında Kandinsky'nin 1920'lerdeki resimlerine egemen olan geometrik öğeler azalmış, biçimler daha esnekleşerek yumuşamıştır (ör.*Göğün Mavisi*, 1940). Kandinsky'nin resimleri birçok soyut eğilimli sanatçıyı, özellikle de Soyut-Dışavurumcular'ı (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) büyük ölçüde etkilemiştir.

0443, 1506.

*Z.İnankur*

## KANDİL

İng.*oil lamp*, Fr.*lampe à huile*, Alm.*Öllampe*.

İçine konan yağı bir fitil yardımıyla yakılarak kullanılan aydınlatma aracı. Orta Tunç Çağı'nda (→PREHİSTORYA) görülen ilk örnekler PİŞMİŞ TOPRAK'tan yassı, küçük kâseler biçimindedir. Son Tunç Çağı'nda ağız kenarında küçük bir kıvrım yaratılarak, büyük olasılıkla fitil deliği elde edilmiştir. Sonraları bu kıvrımlar daha da belirginleşerek kaplar, istiridye kabuğu görünümü kazanır. Özellikle Doğu Akdeniz kültürlerinde çok yaygın olan bu tip "açık kandiller", Demir Çağ'da işlevin gerektirdiği biçimsel değişiklikleri geçirmiştir. Artık kâsenin kenarları kabın üst kısmını daha çok kapatmaktadır. Böylece fitil deliği tamamen ayrılmış, yağ haznesi hacim kazanmıştır. Düz olan dipler ise yükselerek neredeyse bir kaide oluşturmuştur. Antik YUNAN çömlekçiliğinde önemli bir yer tutan pişmiş toprak kandiller çarkta yapılmıştır. Tunç ve kurşun gibi metal örnekleri de bulunan bu kandillerin ortalarında yağ doldurmak için bir delik, bir yanında fitil kovanı, öteki yanında yatay ya da dikey yerleştirilmiş bir kulp vardır. Bu küçük, yuvarlak kaplarda yağın konduğu hazneye Latince *infudibulum*, emzik kısmına ise *rostrum* denir. Hazne kısmı çoğunlukla yassı ve yuvarlaktır. Üstü açık olan bu kısımda bazı kandillerde bir ya da birden çok delikli kapak vardır. Kulpsuz kandil örnekleri bulunduğu gibi, çift ya da daha çok sayıda emzikli kandiller de görülür. ROMA döneminde sayısal ve biçimsel çeşitlilik artmıştır. Fitil kovanlarındaki uzama dikkat çekicidir. Hayvan, ayak, kol, kayık gibi farklı biçimlerde yapılan kandiller de ilginç bir gruptur ve bunların çoğu adak eşyası olarak düşünülmüştür.

Kandillerde çoğunlukla zeytinyağı yakılır, bazı durumlarda zeytinyağının içine tuz katılırdı. Fitiller bitkisel liflerden ya da PAPİRÜS yapraklarından yapılıp kükürtlenirdi. Kandildeki fitil sayısının artırılması, daha güçlü bir ışık elde edilmesini sağlardı. Fitilin yağın üstünde ve dik durabilmesi için küçük bir mantar parçası kullanıldığı, gerektiğinde fitili düzeltmek için kandile bağlı küçük bir metal maşadan yararlanıldığı da bilinmektedir. Kandiller önceleri farklı renklerde sır ya da astarla kaplanmış, sonraları, özellikle Roma döneminde zengin

örgelerle bezenmiştir. Üst delik çevresi ve fitil kovanı üstünde kalıp tekniğiyle yapılan bu bezemeler, insan ve hayvan figürleri, mitolojik ya da erotik sahneler, bitkisel, geometrik bezekler, yazıtlar, Hıristiyanlık'la birlikte de haç vb dinsel örgelerdir. Bizans'ta KİLİSE'lerin liturjik eşyası (→LİTURJİ) içinde sık görülen kandilliklerde çok sayıda cam kandil, tavana asılan süslü bir levha üstünde kullanılmıştır. Bu tip kandillikler OSMANLI yapılarında da yaygındır. Osmanlı SERAMİK sanatının görkemli örneklerinden olan cami kandilleri ise yüksek halka dipli, armudi gövdeli, ağza doğru genişleyen uzun boyunlu, üç ya da daha çok asma kulplu büyük kaplar biçimindedir. *M.Soysal*

KANEFORE → **KARYATİD**

KANELÜR (Fr.*cannelure:* oluk'tan) – **YİV**

KANGA → **KARA-E**

KANİŞ – **KÜLTEPE**

**KANLIDİVANE**

İçel'in Erdemli ilçesinin 8km batısında, Mersin-Silifke yolu üzerindeki büyük bir obruğun çevresinde yer alan kalıntılar, MS 11.yy'da yıkılan Kanytelleis kentine aittir. Antik KİLİKİA'nın dağlık bölgesindeki önemli yerleşmelerden biri olan kentin tarihi hakkında çok az bilgi vardır. Antik kaynaklardan öğrenildiğine göre OLBA'ya bağlı ve Teukros rahiplerince yönetilen Kanytelleis, YUNAN ve Anadolu kültürlerinin kaynaştığı bir yerdi. Helenistik kulenin batı köşesinde yer alan yazıt da kentin Olba'yla ilişkisini doğrulamaktadır. Bu yazıtta, rahip krallardan Olbalı Tarkyaris oğlu Teukros'un kuleyi Tanrı Zeus Olbios için yaptırdığı belirtilmekte, üstünde de Olba kentinin simgesi olan *triskelis* (üç kollu çarkıfelek) örgesi yer almaktadır. Rahip kralların yönetimi Roma İmparatorluk Dönemi'ne değin varlığını korumuş, ROMA egemenliği sırasında kent bir süre Kappadokia Krallığı'na bağlanmış, MS 72'den sonra ELAİUSSA'nın (Sebaste) kasabası durumuna gelmiştir. BİZANS imparatoru II.Theodosius döneminde (408-450) burada "Neopolis" adıyla bir yerleşme kurulduğu ileri sürülürse de bu konuda kesin bir kanıt yoktur.

Antik kentten ilk kez söz eden Fransız V.Langlois'dır. İngiliz Gertrude L.Bell bazilikaları incelemiş, I, II ve III No'lu yapıların şematik planlarını çıkarmıştır. 1954'te Kanytelleis'te araştırmalar yapan Amerikalı G.H.Forsyth, özellikle *IV No'lu Bazilika*'yla ilgilenmiş ve yapıyı MS 6.yy sonuyla 7.yy başına tarihlemiştir. Obruğun güneyindeki dikdörtgen planlı, üç katlı Helenistik kule kentin en eski yapısıdır. Obruğun çevresinde ev kalıntıları dikkati çeker. Kentin MS 4.yy sonuyla 6.yy arasına tarihlenebilen bazilikalarından güneyden gelen yolun ucunda ve Helenistik kulenin karşısında yer alan *I No'lu Bazilika*, doğu cephesi dışında çok yıkıktır. Kuzeydeki *II No'lu Bazilika*'nın önceki yapıyla bağlantısı olduğuna ilişkin izler vardır. Obruğun kuzeybatısındaki *III No'lu Bazilika*'nın düzgün bir planı yoktur. Kuzeydoğudaki MOZAİK bezemeli *IV No'lu Bazilika* ise uçurumdan aşağı kayan güney cephesi dışında iyi korunmuştur. ATRIUM, NARTHEKS ve üç NEF'li ana mekândan oluşan, ahşap çatılı yapıda kuzeyden de girilebilen *nartheks* üç kapıyla ana mekâna açılmaktadır. Kanytelleis *nekropolis*'i (mezarlık) geniş bir alana yayılmıştır. Güneyden gelen modern yolun iki yanında doğal kayadan yontulmuş LAHİT'ler ve tapınak biçimli mezarların yalın örneklerinden biri olan bir oda mezar vardır. Batı'daki *nekropolis*'te kayaya oyulmuş mezarlar çoğunluktadır. Dıştan bir kapakla kapatılan bu mezarlarda, sahiplerini betimleyen kabartmalar ve adları belirten yazıtlar dikkati çeker. Kuzeydeki *nekropolis*'in en görkemli yapısı, kentin ilerigelenlerinden Aba adlı bir kadının kocası ve oğulları için yaptırdığı ve MS 2.yy'a tarihlenen mezar anıtıdır. Doğudaki *nekropolis*'te de kayadan oyulmuş lahitler çoğunluktadır. Bazı lahitler mezar odalarının üstüne yerleştirilmiştir. *IV No'lu Bazilika*'nın kuzeybatısında, düzeltilmiş kaya platformu üzerindeki *prostylos* planlı mezarın benzerleri antik PİSİDİA bölgesindeki TERMESSOS'ta da görülmektedir. Ayrıca obruğun duvarlarında mezarlara ait olduğu düşünülen kabartmalar yer almaktadır. Mezarların yanında üzüm ve zeytin ezme yerleri, yerleşim alanının çevresinde de su gereksinimini karşılayan beşik tonoz örtülü, dikdörtgen planlı sarnıçlar bulunmaktadır.
1187. *İ.Baysan*

**KANO EİTOKU** (1543, Kyoto-1590, Kyoto)
Japon ressam.
JAPONYA'da Momoyama döneminde (1573-1600) yaşayan Eitoku, Japon resim tarihi içinde en uzun süren soylardan biri olan Kano ailesinin (→KANO OKULU) dördüncü kuşaktan en önemli üyesidir.

Asıl adı Kano Kuninobu olan sanatçı, büyükbabası KANO MOTONOBU'nun öğrencisi olduğu gençlik yıllarında, ÇİN tarzında (KARA-E) resimler yapmış, özellikle Kyoto'da *Daitoku Tapınağı* için gerçekleştirdiği sürme kapı (FUSUMA) süslemeleriyle seçkinleşmiştir. Bu kapılarda turnaların ve çam ağaçlarının bulunduğu doğa görünümlerini resimlemiştir. Eitoku, 1576'da Azuçi'deki yeni bir kalenin bezenmesini isteyen dönemin şogunlarından Oda Nobunaga'yla tanıştığında ünlü bir ressam olmuştu. Dört yıl süren bu büyük görevde, sanatçı zemin ve bulutlar için altın sarısı varaklara ilk kez yer vermiştir. Japon sanatında altın sarısı kullanımının bir yenilik olmamasına karşın, bu renk ilk kez bu denli büyük ve göz kamaştırıcı boyutlarda uygulanmıştır. Resmi ısmarlayan kişinin varlıklı olduğunu belirten altın sarısı, aynı zamanda ışık yansımaları açısından da pratik birtakım olanaklar sağlıyor ve geniş toplantı salonlarının karanlık köşelerini aydınlatıyordu. Daha küçük boyutlu bir dizi siparişin yanı sıra Eitoku, Şogun Toyotomi Hideyoşi'nin sarayını ve Osaka'daki kalesini, ayrıca Kyoto'da *Nişi Hongan* ve *Nanzen Tapınakları*'nı da resimlemiştir. Bu çalışmalarında ona kardeşi Soşu (1551-1601), oğulları Mitsunobu (1565-1608) ve Takanobu'yla (1571-1618) evlatlığı ve damadı KANO SANRAKU da yardımcı olmuştur. Çalışmalarının çoğu yok olan sanatçının günümüze gelen az sayıdaki yapıtının da kesin biçimde onun olduğunu söylemek güçtür. Ancak Momoyama üslubunun gerçek yaratıcısı olarak, Japon resim sanatı içindeki yeri tartışılmaz derecede önemlidir. Kano Eitoku 47 yaşında fazla çalışma nedeniyle ölmüştür.
0832. *U.Tükel*



KANO EİTOKU, *Ağaçlar Dağlar ve Bulutlar*, paravana (ayrıntı).

**KANO MASANOBU** (1434-1530, Kyoto)
Japon ressam.
JAPONYA'da Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) yaşayan sanatçı KANO OKULU'nun kurucusudur. Bir Zen rahibi olmamasına karşın rahip-ressam (*gaşo*) Sotan'ın ölümünden (1481) sonra şogunların resmî ressamı olarak çalışmış, aynı zamanda rahip-ressamların dışında tek renkli mürekkep tekniğini (SUİBOKU-GA) kullanarak ÇİN tarzı resimler (KARA-E) yapan ilk sanatçı olmuş-



KANO MOTONOBU, *Çaglayan* (ayrıntı), kağıt üzerine mürekkep ve boya, 45.7x86.3 cm.



KANO SANRAKU, *Şakayıklar*, sürme kapı (ayrıntı), yaldızlı kağıt üzerine boya, 184x198 cm.

tur. Masanobu, mürekkep tekniğini Sotan'dan ya da onun öğretmeni olan ŞUBUN'dan öğrenmiş olmalıdır. Tapınakların geniş iç mekânlarını süslemede, Şubun üslubunu mürekkep resmine uygulamış, betimlemelerde dengeli bir kompozisyon yaratmıştır. Bilinen ilk yapıtı bir Zen tapınağı için 1463'te yaptığı bir sürme kapıdır (FUSUMA). 1483'te de *Higaşiyama Malikânesi* için bir başka sürme kapıyı resimlemiştir. *Sarp Kayalığın Altındaki Çin Rahibi* (Zençiro Kuriyama Kol., Tokyo) adlı manzara, onun bu alandaki başarılı çalışmalarından biridir. Kayaların, ağaç dallarının ve sisli alanların yetkin bir fırça çalışmasıyla tanımlanışı, yapıtın en belirgin özelliğidir. Masanobu'nun şogunlarla Zen rahipleri için yaptığı resimler birbirinden farklıdır.

*U.Tükel*

**KANO MOTONOBU** (1476-1559, Kyoto)
Japon ressam.
JAPONYA'da Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) KANO OKULU'nu kuran KANO MASANOBU'nun en büyük oğludur ve babasının şogunlar için gerçekleştirdiği resimlerdeki tek renkli mürekkep tekniğini (SUİBOKU-GA) benimsemiştir.

Masanobu'nun ölümünden sonra şogunların resmî ressamı olan Motonobu, okulun ikinci kuşaktan en önemli sanatçısı sayılmaktadır. En önemli yapıtı Osaka'daki *Nişi Hongan Tapınağı*'nın sürme kapılarına (FUSUMA) yaptığı resimlerdir. 1539'da başladığı bu resimler üzerinde beş-altı yıl çalışmıştır. Günümüze ulaşan çiçek ve kuş resimleriyle manzaraları aslında Kyoto'daki *Myoşin* ve *Daitoku Tapınakları*'nın sürme kapıları için yapılmış, bunlar daha sonra duvar ruloları üstüne monte edilmiştir. Motonobu, babasından farklı olarak tek renkli mürekkep tekniğinin yanı sıra renk de kullanmış, böylece gerçekçi bir anlatım geliştirmiştir. Mürekkep tekniğinde KARA-E (Çin tarzı), renk kullanımındaysa YAMATO-E (Japon resmi) tekniklerinden yararlanması büyük ölçüde, Yamato-e geleneğini benimseyen TOSA OKULU kurucusu TOSA MİTSUNOBU'nun kızıyla evli olmasına bağlanır. Resimleri atak çizgiler, yoğun mürekkep kullanımı ve açık renk tonlarıyla dikkati çeker. Bu doğrultuda geliştirdiği süslemeci üslup şogunlar tarafından çok tutulmuştur.

*Z.Rona*

**KANO OKULU**
JAPONYA'da Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) KANO MASANOBU öncülüğünde Kano ailesi tarafından Kyoto'da kurulmuştur. Momoyama döneminde de (1573-1600) bu kentte çalışan sanatçılar Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) ailenin Edo'ya (b.Tokyo) taşınmasıyla etkinliklerini başkentte saray ressamları olarak sürdürmüşlerdir. Kano Okulu'nun Japon sanatı üzerindeki egemenliği yüzyıllar boyu sürmüştür.

Aşikaga döneminde Japon Zen rahip-ressamlarının *(gaşo)* ÇİN'den tek renkli mürekkep tekniğini (SUİBOKU-GA) getirmeleriyle YAMATO-E (Japon resmi) akımı zayıflamaya başlamış ve KARA-E olarak anılan Çin tarzı resim güçlenmiştir. Bu tekniği ilk benimseyen sivil ressam Kano Masanobu'dur. Kano Okulu, temelde Kara-e'nin çini mürekkebi tekniğiyle, Yamato-e geleneğini benimseyen TOSA OKULU'nun canlı renkçiliğini birleştirmekle birlikte, Çin etkisi daha ağırlıktadır. Pek çok sanatçının katıldığı bu okulda çok renklilikten siyah-beyaza kadar farklı yaklaşımlar görülmesine karşın, atak çizgiler, zengin renkler, güçlü tasarım ve süslemeci tavır, öne çıkan ortak niteliklerdir. Okulun süslemeci tavrı özellikle katlanır paravana (BYOBU) ve sürme kapılarda (FUSUMA) dikkati çeker. Kano Masanobu'yla başlayan bu gelenek, oğlu KANO MOTONOBU tarafından geliştirilmiştir. Ailenin öbür önemli üyeleri Motonobu'nun torunlarından KANO EİTOKU ile onun çocukları Mitsunobu (1565-1608), Takanobu (1571-1618), evlatlığı ve damadı KANO SANRAKU, torunları Sadanobu (1597-1623), KANO TANYU, Naonobu (1607-50) ve Yasunobu (1613-85) ile Naonobu'nun oğlu Tsunenobu'dur (1636-1713).

Tokugava Şogunluğu'nun kurucusu İeyasu'nun 1603'te başkenti Edo'ya taşımasından sonra Kano ailesinden Mitsunobu, Naonobu ve Yasunobu Edo'ya çağrılarak kent şatosunun süslenmesiyle görevlendirilmiştir. Bu dönemde ailenin bir bölümü çalışmalarını Kyoto'da sürdürürken bir bölümü de yavaş yavaş Edo'ya yerleşmeye başlamış ve yerleştikleri bölgelere göre adlar almışlardır. Örneğin Tanyu ve ailesi Kacibaşi-Kano; Naonobu ve ailesi Kobikiço-Kano; Yasunobu ve ailesi Nagabaşi-Kano; Tsunenobu'nun oğlu Minenobu (1662-1708) ve ailesi de Hamaço-Kano adlarıyla anılır. Edo'da çalışan aile üyeleri toplu olarak Edo-Kano Okulu olarak da anılır. Ailenin Kyoto'da kalan koluysa Kyo-Kano Okulu adıyla Sanraku'nun damadı Sansetsu (1589-1651) tarafından sürmüştür.

Kano Okulu Edo'da etkinlik gösterdiği dönemde Konfüçyüs felsefesine dayalı bir yönetim biçimini benimseyen Tokugava Şogunluğu'nun etkisiyle ve Tanyu'nun önderliğinde belli bir değişim göstermiştir. Örneğin önceleri dinsel konulara hiç yer verilmezken bu dönemde özellikle Konfüçyüsçü konular işlenmeye başlamış, kompozisyonlarsa daha uyumlu ve yumuşak bir anlatım kazanmıştır. 17.-19.yy'lar arasında saray ressamlığı konusunda Tosa Okulu'yla sürekli rekabet içinde olmasına karşın Kano Okulu etkinliğini korumuş, ancak Tanyu'nun ölümünden sonra sanatsal açıdan yeni bir atılım gerçekleştirememiştir. Tokugava Şogunluğu'nun sona ermesiyle başlayan Meici Restorasyonu döneminde (1868-1912) bu okulun ilkelerini sürdüren en önemli sanatçılar Kano Hogai (1828-88), HAŞİMOTO GAHO, YOKOYAMA TAİKAN ve KAVAİ GYOKUDO'dur.

*Z.Rona*

**KANO SANRAKU** (1559, Kyoto-1635, Kyoto)
Japon ressam.
JAPONYA'da Momoyama döneminin (1573-1600) beşinci kuşaktan son önemli KANO OKULU sanatçısıdır. Asıl adı Kano Mitsuyori olan Sanraku, KANO EİTOKU'nun evlatlığı ve damadır. Yeteneği Şogun Hideyoşi tarafından keşfedilmiş ve Eitoku'nun koruması altına verilmiştir. Tüm yaşamını Kyoto'da Hideyoşi'nin hizmetinde geçiren sanatçı, Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) başkentin Edo'ya (b.Tokyo) taşınmasından sonra da Kyoto'da kalarak aile geleneğini Kyo-Kano Okulu adıyla sürdürmüştür. Hocası Eitoku gibi Sanraku da büyük boyutlu sürme kapı (FUSUMA) ve katlanır paravana (BYOBU) resimleri yapmıştır. En önemli yapıtları Kyoto'da *Daikaku Tapınağı*'ndaki şakayıklarla bezeli bir çift altın zeminli sürme kapıdır. Bu resimler dengeli kompozisyonu ve uyumlu renkleriyle BUDACI tapınaklara yakışan bir dinginlik yansıtır. Kyoto *Myoşin Tapınağı*'ndaki *Kuşlar ve Erik Ağaçları* adlı sürme kapı resimleri de sanatçıya atfedilmektedir.

*Z.Rona*

**KANO TANYU** (1602, Kyoto-1674, Edo)
Japon ressam.
KANO EİTOKU'nun torunu olan Tanyu, JAPON-

YA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) yaşamış ve KANO OKULU'nun altıncı kuşaktan Edo'daki (b.Tokyo) en önemli temsilcisi olmuştur.

Tokugava Şogunluğu'nun kurucusu İeyasu'nun 1603'te başkenti Kyoto'dan Edo'ya taşımasından sonra Kano Okulu sanatçılarının bir bölümü de yeni başkente çağrılmış ve Tanyu 1621'de oluşturulan saray ressamlığı sistemi içinde bu kurumun başına getirilmiştir. Kyoto'da babası Takanobu'nun (1571-1618) ölümünden sonra amcası Mitsunobu'nun (1565-1608) izleyicilerinden Kano Koi'nin (1569-1636) öğrencisi olmuştur. On dokuz yaşında resmî ressam olarak saraya giren sanatçının ilk önemli yapıtları, 1622'de yeniden inşa edilen *Edo Şatosu*'ndaki (b.*İmparatorluk Sarayı*) resimlerdir. Tanyu daha sonra 1626'da İeyasu'nun Kyoto'daki *Nico Şatosu* için ağaçları ve kuşları konu aldığı büyük boyutlu sürme kapı (FUSUMA) resimleri yapmıştır. 1636 ve 1641'de yeniden gittiği Kyoto'da aralarında *Daitoku* ve *Nişi Hongan Tapınakları* da bulunmak üzere birçok tapınak için sürme kapılar gerçekleştirmiştir. Tanyu'nun Kano Okulu geleneği doğrultusunda gerçekleştirdiği sürme kapı ve rulo resimlerinde KARA-E (Çin tarzı) üslubunu benimseyerek tek renkli mürekkep tekniğinden (SUIBOKU-GA) yararlandığı görülür. Ancak 1640'ta, İeyasu'nun Nikko'daki *Toşo Tapınağı*'nda yer alan anıtmezarının duvar resimlerinde TOSA OKULU'nun üslubunu uyguladığı görülür. Tanyu gerek büyük boyutlu, gerek küçük yapıtlarında çok farklı konuları, farklı üsluplarla işlemiş çok yönlü bir sanatçıydı. Ölümünden sonra Kano Okulu etkinliğini bütünüyle yitirmiştir. *Z.Rona*

KANON → **ORAN**

KANOPE → **ETRÜSK (Sanat)**

**KANSU, Şevket Aziz** (1903, Edirne-1983, Ankara)
Türk antropolog ve araştırmacı.
Fiziki antropoloji ve tarihöncesi antropolojisi konusunda uluslararası değerde bir bilim adamıdır.

1923'te İstanbul Darülfünunu (b.İÜ) Tıp Fakültesi'ni bitirip tabib olan Kansu, Gülhane ve Tıp Fakültesi'ndeki stajlarından sonra iki yıllık askerlik görevini (1924-26) tamamlamış, ardından Tıp Fakültesi'nin İç Hastalıkları Kliniği'nde asistan olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin uzman yetiştirmek amacıyla açtığı sınavı kazanarak Paris'e tıp ve antropoloji eğitimi için gönderilmiş, 1927-29 arasında Sorbonne Üniversitesi Yüksek Araştırmalar Okulu'nun Broca Antropoloji Laboratuvarı'nı biyoloji-antropoloji konusunda hazırladığı bir tezle bitirmiş ve İstanbul'a Tıp Fakültesi'ndeki görevine iç hastalıkları uzmanı olarak dönmüştür. 1929'da antropoloji müderris yardımcılığı (doçent) unvanını kazanan Kansu aynı fakültede Antropoloji Enstitüsü'nde görev yapmış, 1933'teki Üniversite Reformu ile İÜ Fen Fakültesi'ne geçmiş ve profesör olmuştur. 1929-35 arasında *Türk Antropoloji Mecmuası*'na yönetici olarak katkıda bulunmuş, 1935'te AÜ DTCF'de kurulan Antropoloji ve Etnoloji Enstitüsü'ne Atatürk'ün isteğiyle atanmıştır. 1942-44 arasında bu fakültenin dekanlığını, 1946-48 arasında ise AÜ rektörlüğünü yürüten Kansu, 1944'te ordinaryüs profesörlüğe yükseltilmiştir. 1937'den itibaren Ankara yöresinde hafta sonu gezileriyle başlayan yüzey araştırmalarını daha sonraki yıllarda yoğunlaştırmış; Türkiye'nin değişik yörelerinden DTCF'ye getirilen Paleolitik Çağ (→PREHİSTORYA) YONTMA TAŞ ALET'lerini çeşitli dergilerde yayımlamıştır. 1940'ta H.H. von der Osten ile birlikte, Ankara'nın kuzeydoğusunda yer alan Etiyokuşu'nda gerçekleştirdiği kazıyla, arkeoloji dünyasına bir İlk Tunç Çağı yerleşmesini tanıtmıştır. Etiyokuşu'nun yanından akan Çubuk Çayı'nın, hemen höyüğün altındaki kesitinde toplanan Paleolitik Çağ buluntuları, buranın önemini bir kez daha artırmıştır. Kansu, 1959 ve 1962'de Marmara ve Trakya (a.THRAKİA) bölgesinde yaptığı araştırmalarla yörenin kültür tarihini ortaya çıkarmıştır. Özellikle Trakya'daki DOLMEN'leri saptaması önemlidir. 1963, 1964 ve 1965'te ise İ.Kılıç KÖKTEN ve Necati Dolunay ile birlikte, Türkiye arkeolojisinin mihenk taşlarından biri sayılan ve Küçükçekmece Gölü'nün kuzeyinde yer alan ünlü YARIMBURGAZ MAĞARASI'nda ilk kazıları gerçekleştiren Kansu, bir yandan da Şile'den Çatalca'ya kadar geniş bir alanda yüzey araştırmalarını sürdürmüştür. Yüzyılın başında ilk kez bulunan Pendik Höyüğü'nde (İstanbul), 1961'de tren yarmasının olduğu yerde ve Tuzla'da ilkokul bahçesinde gerçekleştirdiği küçük sondajla, Fikirtepe kültürü içinde, FİKİRTEPE'den başka köylerin de var olduğunu ortaya koymuştur. 1973'te emekli olan ve Türk Tarih Kurumu'nun 1962-70 arasında başkanlığını da yapan Kansu, Türkiye Tıp Akademisi, Türk Dil Kurumu, Paris ve Roma Antropoloji dernekleri, Türkiye Tabiatını Koruma Cemiyeti, Amerikan Fiziksel Antropoloji Derneği, Uluslararası Antropoloji ve Etnoloji Daimi Konseyi gibi kurumların üyesidir. Antropoloji başta olmak üzere etnoloji ve prehistorya bilim dallarına giren çeşitli konularda 100'ün üstünde bilimsel makalesi ve *Etiyokuşu Hafriyat Raporu* (1940) ile *İnsanlığın Kaynakları ve İlk Medeniyetler* (1947) gibi kitapları bulunmaktadır. *S.Harmankaya*

KANŞİTSU → **LAKE**

**KANTARA** (Ar.)
Taştan yapılmış kemerli büyük KÖPRÜ.

**KANTHAROS** (Gr.)
Lat.*cantharus*.
Antik Çağ'da şarap içmede kullanılan kap türlerinden biri. Gövdenin alt kısmından ağza doğru iki düşey ilmek kulbu bulunan bu yüksek ayaklı kaplar, bazan hayvan başı biçiminde yapılmıştır. Doğa Tanrısı Bacchus'la (Dionysos) ilişkilendirilen ayaksız türü *"karchesion"*, kulpsuz örnekler de *"bolcion"* adıyla bilinir.
Çizim → KRATER

KANYTELLEİS = **KANLIDİVANE**

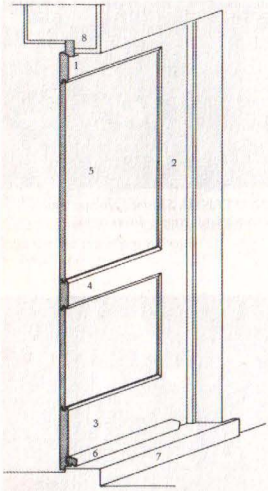
**KAO NİNGA** (?-1345)
Japon ressam.
JAPONYA'da Kamakura döneminde (1185-1333) yaşamış olan sanatçı, ÇİN sanatından kaynaklanan tek renkli mürekkep tekniğini (SUIBOKU-GA) ilk kullananlardandır. Zen BUDACI rahip-ressamların *(gaşo)* çok hoşlandığı bu teknik daha sonra 15. ve 16.yy'larda olgunluk dönemini yaşamıştır. Kao, kimilerine göre Şunen adlı bir Zen rahibi, kimilerine göreyse Ryozen adlı bir ressamdı. Günümüze ulaşan tek yapıtı, üstünde Kao adı bulunan *Kanzan* portresidir. Kao, 14.yy'ın rahip-ressamlarından Mokuan'la birlikte Japonya'da mürekkepli resmin yerleşmesini sağlamıştır. *Z.Rona*

KAPADOKYA = **KAPPADOKİA**

**KAPALIÇARŞI**
KENT içinde uygun yerlerde kurulmuş, dükkânlarının ve bağlantı yollarının üstü örtülü alışveriş ye-



KANO TANYU, *Satranç Oynayan Çinli Centilmenler* (ayrıntı), duvar resmi.




1. Üst başlık
2. Seren
3. Alt başlık
4. Kuşak (Orta başlık)
5. Tabla
6. Damlalık
7. Eşik
8. Kasa

Kapı

ri ya da ÇARŞI. Kendinde fazla bulunan malı vererek karşılığında gereksinme duyduğu malı elde etme isteğinin doğurduğu alışveriş biçimi zamanla gereği olan düzenlemeyi de geliştirmiştir. Önceleri kent merkezlerinde yalnızca yalın duvarlarla oluşturulan çarşılar giderek içinde bölmeleri bulunan, iklimin ve güvenliğin gerektirdiği korunmayı (saçak, gölgelik, örtü) sağlayan yapılara dönüşmüş ve bu gelişme sonucu kapalıçarşı türü ortaya çıkmıştır.

En eski kapalıçarşı örnekleriyle ortaçağ İSLAM kentlerinde karşılaşılmaktadır. İlk örneklerin Kayrevan (9.yy, Tunus) ve Musul'da (10.yy, Ir.) üstü örtülü sokak biçiminde geliştiği sanılmaktadır. 12.yy'da Bağdat'ta *Nizamülmülk Medresesi*'ne gelir sağlamak için bir kapalıçarşı yapılmış, bunu Buhara (Özbekistan), Semerkand (Özbekistan) ve Tahran kentlerinin kapalıçarşıları izlemiştir.

Anadolu'nun önemli ticaret yolları üzerinde bulunması, bu yollarla kentlerde konaklama ve ticaretle ilgili yapıların gelişmesine neden olmuştur. OSMANLI döneminde hemen her kentte halkın çokça gittiği yerlerde ve en önemli CAMİ'nin yanında bir kapalıçarşı yapılmış, gelirleri camilere bırakılmıştır. Gene Osmanlılar, çarşılar için ilk özel güvenlik örgütünü de kurmuşlardır. Bu birlik asesbaşı, asesler ve pasbanlardan (gece bekçileri) oluşmaktaydı. Çarşıda alışverişe ilişkin sorunlarsa çarşı ağası, çarşıbaşı ve çarşı kadısı tarafından çözülmüştür. Ticaretin gelişmesi ve mal çeşitlerindeki artış, bakırcılar, kuyumcular, yorgancılar gibi özel çarşıların ortaya çıkmasına neden olmuş, ancak her türlü malın alışverişinin yapıldığı büyük çarşılar da varlıklarını sürdürmüşlerdir. İstanbul'daki *Kapalıçarşı (Çarşı-yı Kebir/Büyük Çarşı)*, büyük çarşı örnekleri içinde en görkemlisidir. *Bayezid* ve *Nuruosmaniye Camileri* arasındaki geniş alanda yer alan çarşının kuruluşunda ilk adım Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) *İç Bedesten'i (Eski Bedesten/Bedesten-i Atik/Cevahir Bedesteni*; 15.yy) yaptırmasıyla atılmıştır. *Bedesten* çevresindeki sokaklarda dükkânlar oluşmaya başlamış, bu arada Fatih de burada çok sayıda dükkân yaptırmıştır. İlk dükkânların çoğu öne açılan iki kanatlı kepenklerinin üstte olanı saçak, altta olanıysa sergi yeri görevi gören ahşap birimlerdi. Giderek büyüyen bu çevrede *Sandal Bedesteni* de *(Küçük Bedesten/Yeni Bedesten/Bedesten-i Cedid*; 15.yy?-16.yy?) yerini almıştır. Gene bu alanda içinde dükkânları, tonozla örtülü sokaklarıyla arastalar, gelir sağlama amacı güden vakıf hanları yapılmıştır. Bu HAN'lar içinde en önemlileri *Paçavracı, İç Cebeci, Dış Cebeci, Bodrum, Sepetçi, Tarakçılar, Çubacı, Ali Paşa, Sorguçlu* ve *Yolgeçen Hanları*'dır. Açık olan sokak üstleri güneş ve yağmurdan korunmak için önce geçici örtüler, daha sonra kiremit kaplı bir ahşap çatıyla kapatılmıştır. İstanbul tarihinde sık karşılaşılan büyük yangınlar *Kapalıçarşı*'yı da etkilemiştir. Kâgir bedestenler dışında kalan tüm ahşap bölümler 1588, 1652 ve 1660 yangınlarında büyük hasar görmüştür. Gerek güvenlik sorunları, gerek yangın korkusuyla çarşı, duvarları ve tonoz örtüsüyle kâgire çevrilmeye başlamıştır. Çeşitli kaynaklar bu değişikliğin 18.yy başlarına rastladığını belirtmektedir. Tüm bu yeniliklere karşın *Kapalıçarşı* yangın zararlarından kurtulamamış, ayrıca 1894'teki depremde büyük ölçüde yıkılmıştır. Deprem sonrası II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) yeniden ele alınmış, sınırları daraltılmış, giriş çıkışları yeniden düzenlenmiş, büyük çapta onarım görmüştür. Son yıllarda Kapalıçarşı kuyumcu ve sarrafların yanı sıra turistik eşya, giyim, mobilya, deri endüstrisi ürünleri ve benzerlerinin satıldığı büyük bir merkez olmuştur. Ayrıca →ARASTA; BEDESTEN.
0215, 0736, 1103, 1526, 2583, 3182, 3297. ***A.Ödekan***

**KAPI** (E.Tr.*kapıg/kapug*'dan)
Ar.*bâb*, Far.*der*, İng.*door*, Fr.*porte*, Alm.*Tür*.
Herhangi bir MEKÂN'a girişi ve çıkışı düzenleyen YAPI elemanı olan "kapı", toplumsal kullanımda bu somut tanımın dışına çıkmış, tarihin ve dilin sürekliliği ile değişkenliği içinde soyut ve somut anlamları arasında gidip gelen bir kavram haline gelmiştir. "Sokak kapısı", "kavimler kapısı", "Kilikya kapıları" gibi kullanımlar buna örnek verilebilir. Kapı, kapalı bir mekâna girişi düzenleyen bir konumda olabileceği gibi, açık ve somut sınırları bulunmayan soyut mekânlarla gerçek dünya arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir öğe de olabilmektedir. Örneğin, JAPONYA'daki TORİİ ve ÇİN'deki *pailu*'lar TAPINAK ve ANITMEZAR girişlerinde, kutsal yollar üzerinde yer alan simgesel öğelerdir. ROMA döneminde anıtsal örnekleri yapılan zafer takları da bu anlamsal açıklama içinde değerlendirilebilecek birer kapı kullanımıdır (→ZAFER TAKI).

Kapı kavramı, Fransız filozof Gaston Bachelard'ın da (1884-1962) dediği gibi insanoğlu için iki önemli bilinçaltı duygusunun simgesi olarak ortaya çıkar. Bunlar; düşsel ve gerçek dünyadaki sınırları, yasakları, yaşamda yapılamaz ve ulaşılamaz olanı temsil eden "kapalı bir kapı" ile; sınırsızlığı ve bir anlamda ideal bir özgürlük ortamına geçişi ya da kaçışı temsil eden "sonuna kadar açık kapı" imajlarıdır. Neredeyse insanlığın tarihi kadar eski olan bu bilinçaltı simgeleri kapı kavramının insanoğlu için salt fiziksel varlığı dışında önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

İnsan yapısı herhangi bir fiziksel çevrede bulunan kapı, genellikle giriş ve çıkışlarını düzenlediği mekânların adıyla anılır: Sokak kapısı, dolap kapısı, kent kapısı, araba kapısı gibi. Bu tanımlama biçimi kapının mimari ve yapısal açıdan biçimlenmesine neden olan programı da bir anlamda çağrıştırmaktadır. Örneğin, bir "sokak kapısı" tanımlaması bu kapının işlevinin gereği emniyet ve güven telkin edecek biçimsel ve yapısal özelliklere sahip olduğunu çağrıştırmaktadır.

Kapı, mimarlığın zaman ve mekândan bağımsız olarak hep var olan bir öğesidir ve yer aldığı yapıların biçimlenmesinde zaman zaman önemli roller oynamıştır. Bir yapının mimarisi içinde kaybolan ve zor fark edilen kapı biçimleri olabildiği gibi, onun özellikle dış mimarisini yoğun olarak etkileyen ve belirleyen kapılar da söz konusudur. Dünyanın çeşitli bölgelerinde, tarih içinde biçimlenmiş anıtsal yapıların hemen hemen tümünde, özellikle ana giriş kapıları, özel bir önemle ve biçimlendirici nitelikleriyle ele alınmıştır. Anadolu'da BEYLİKLER DÖNEMİ'nde ve ANADOLU SELÇUKLU döneminde, özellikle ULUCAMİ, MEDRESE ve KERVANSARAY'larda sıklıkla kullanılmış olan anıtsal kapılar (→TAÇKAPI), dikkat çekici örneklerdendir. Yalın bir dış mimariyle biçimlenmiş bu 13.yy yapılarında taçkapılar, izleyicinin ilgisini odaklandırmak istercesine yoğun bir dekorasyona sahiptir. Öte yandan kapı, iç mimaride de benzer biçimde önemli bir öğe olarak ele alınabilmiştir. Yapının MİMAR tarafından projelendirilerek yapılmış ya da yöresel konut mimarilerinde olduğu gibi, zamanın içinden süzülen geleneklerin yapı ustalarınca uygulanmasıyla ortaya konmuş olması, hatta bütün geleneksel ve anıtsal davranışları reddeden bir mimari yaklaşım içinde biçimlendirilmesi bile, kapı öğesinin genel mimari içindeki önemini yok

etmemektedir. Dolayısıyla, kapının gereksinim sonucunda ortaya çıkmış, ancak mimari biçimin temel öğelerinden biri durumuna gelmiş evrensel bir yapı elemanı olduğu söylenebilir.

Kapıların hemen hemen tümü, bulunduğu yer, kullanılan malzeme, mekânın özellikleri vb etkenlere bağlı olmaksızın bazı temel yapı öğelerinden oluşur. Taşıyıcı sistemini (STRÜKTÜR), düşey taşıyıcılar olan kapı ayakları ya da "söve"ler (E.Tr.söyke: dayanak, mesnet) ve örtü elemanı meydana getirir. Kapı ayakları ya da söveler, bir duvardan bağımsız yapılmış kapılarda dikmeler biçiminde olabileceği gibi, bir duvar boşluğu içinde yer alan kapılarda boşluğun meydana getirdiği, düşey sınırlar da olabilmektedir. Örtü elemanlarında ise kullanılan malzemeye, yapım sistemine, geçilecek açıklığa ve yapının mimari kimliğine bağlı olarak, eğrisel (KEMER) ya da DÜZ ATKI (lento) sistemlerinden birinin ya da her ikisinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Kapı sövelerinin zemine bağlandığı noktalar arasında çerçeveyi tamamlayan ve yapısal sağlamlık veren "eşik" bulunur. Yapı, ahşap ya da kâgir, hangi sistemle yapılmış olursa olsun eşik, geleneksel mimarlığın temel öğelerinden biridir. Bunların dışında kapının özelliğine ya da kullanıldığı yere bağlı olarak giriş ve çıkışı, açılıp kapanma yoluyla fiziksel olarak denetim altına alan hareketli yapı elemanları bulunmaktadır. Geleneksel yapı tanımları içinde bunlar "kasa" ve "kanat"lardır. Kapı kasası açılıp kapanan kanadın oturduğu sabit bir eleman olup, zaman zaman düşey taşıyıcı söve tarafından oluşturulan, zaman zaman da bunun üzerine giydirilmiş ayrı bir çerçeve eleman biçimindedir. Kasanın yapısal özellikleri üzerine gelen yüklere, kendisinin ve taşıdığı kanadın ağırlığına, kullanılan malzemenin niteliklerine bağlı olarak çok değişebilmektedir. Ayrıca, gerekli yalıtım işlevini de yerine getirebilmesi için, yerine ve malzemesine göre, kasa ve kanat üzerinde birbirine uyan geçme profiller yapılmaktadır ki bunlara da yine geleneksel tanımları ile "bini" denir. Kullanıcının en çok fiziksel temasta bulunduğu kapının hareketli elemanı olan kanat, halk dilinde genellikle kapı olarak tanımlanmaktadır. Kasanın göreceli olarak basit yapısal kuruluşuna karşın kanat hareketli bir eleman olması nedeniyle doğru tasarlanmış bir yük aktarımı ve kasaya bağlanma sistemine sahip olmak zorundadır. Örneğin, geleneksel bir malzeme olan ve günümüzde de kapı yapımında yaygınlıkla kullanılan AHŞAP ile oluşturulmuş bir kanadın, yükleri menteşeler aracılığıyla kasaya aktaran düşey taşıyıcı öğeleri "serenler", yatay bağlantıları ise "üst başlık", "orta kuşak" (orta başlık) ve "alt başlık"tır. Bu elemanlar arasındaki boşlukları dolduran sağır yüzeyler "tabla" (ayna), cam takılan alanın bölüntüsünü sağlayan ve camı taşıyan elemanlar ise "kayıt" olarak adlandırılır.

Mimarlığın ve yapı eyleminin tarihsel gelişimi içinde fiziksel mekânların kapıları, bulundukları bölgenin malzemesi, iklim özellikleri, yapı kültürü, gelenekleri vb pek çok etken doğrultusunda gelişmiş ve biçimlenmiştir. Ancak, 19.yy'da Endüstri Devrimi'nin ardından günümüzün hızlı değişen dünyasında yaygın endüstri ürünleri, yoğun kitle iletişiminin kültürel baskıları sonucunda giderek yok olmaya ve yerlerini daha evrensel malzeme ve biçimlere bırakmaya başlamıştır. Bu süreç bağlamında kapılar da giderek daha fazla oranda, yapısal ve biçimsel olarak birbirlerine benzemektedir. Yaklaşık 400 yıl önce Anadolu'da, geleneksel bir Kütahya evi ile Urfa evinin kapıları arasında önemli farklılıklar varken, günümüzde bunun yok olduğu, büyük iklim farklılıkları olan her iki bölgede de aynı alüminyum kapıların kullanılabildiği görülmektedir. Ayrıca, kapıda geleneksel malzemeler ve biçimler söz konusu olduğu zaman çok basit yöntemlerle çözümlenmiş taşıyıcı sistem, açılma ve yalıtım gibi sorunlar, günümüzün yeni malzeme ve teknolojisi sayesinde çok değişik noktalarda özgün çözümlere dönüşebilmektedir. İç basıncın dış basınçtan yüksek olduğu bir uçak kapısından, hırsızlara karşı korunma sağlayan bir kasa kapısına kadar geniş bir işlev çeşitliliği içinde karşılaşılan bu örneklerin tümü çok ayrıntılı bir tasarım ve nitelikli bir uygulama süreci içinde ortaya çıkmaktadır. Oysa, yüzyıllardan beri kullanılan ahşap, taş ve tuğla vb malzemelerle ilgili yapım tekniklerinin, inşaat sırasında anlık değişiklikler ve yapı ustalarının doğaçlama çözümleriyle kullanılabilme olanakları vardır.

Geleneksel ve çağdaş yapıların içi ve dışındaki kapıların yapımında genel olarak mimarlıkta kullanılan malzemelerin tümünden yararlanılmış ve yararlanılmaktadır. Ancak yapı içinde hareket eden bir eleman olması nedeniyle kapıda, çok ağır ve işlenmesi güç olan malzemelerin kullanımı, özellikle açılıp kapanan kısımlarda çok sınırlı kalmıştır. Buna karşın taş gibi, hem işlenme güçlüğü olan hem de kapı olarak kullanılacağı yere yerleştirme ve hareket ettirme sorunları bulunan bir malzeme bile kullanılabilmiştir. Kappadokia bölgesinin, kayaya oyulmuş mekânlardan oluşan mimarisinde değirmen taşı biçimindeki kapı sistemleri, ORTA ASYA'dan Ortadoğu'ya kadar geniş bir alana yayılmış göçebe ve yarı göçebe toplulukların ÇADIR'larında (yurt) kapının açılan kısmı yerine deri ya da dokuma asılması, camilerde sürekli açık durması gereken ana kapıların dokuma ya da deriden yapılmış bir perdeyle örtülmesi, malzeme ve biçim çeşitliğinin örnekleridir. Bu tür özel durumlara karşın, tarihsel perspektif içinde bakıldığında, kapıların hareketli kısımlarının genellikle ahşap ya da metal gibi hem sağlam hem de hafif iki temel malzemeden üretilmiş olduğu görülmektedir. Bunların içinde ahşap dünyanın hemen hemen bütün bölgelerinde gerek elde edilme, gerek kullanım ve işleme kolaylıkları nedeniyle en fazla değerlendirilen malzeme olmuştur. Bu durum yeni malzeme üretiminin çok geliştiği günümüzde bile geçerliliğini korumaktadır. Genellikle kanat ile aynı malzemeden yapılmakla birlikte kasa ya da söve kısımlarında ise zaman zaman daha ağır ve dayanıklı malzemelerin kullanılabildiği görülmektedir. Günümüz mimarlığında teknolojinin, ayrıntıları sağlam ve hassas olarak üretebilmesi sonucunda kapılar giderek daha da karmaşık açılma-kapanma sistemleriyle donanmaktadır. Geleneksel denilebilecek bir menteşe sistemiyle tek ve çift kanatlı olarak açılan kapılardan yola çıkan bu gelişme süreci içinde, çarpma, sürme, körük, döner, katlanır sürme vb açılış düzenlerine sahip kapı biçimleri ve açılma (kilit) sistemleri üretilmektedir.

0471.

***C.Binan***

KAPLAMA → **MADEN sanatı**

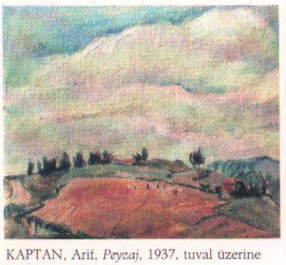
## KAPLICA

İng.*thermae, spa*, Fr.*thermes*, Alm.*Thermalbad*.

Yerin derinliklerinden çıkan ve çeşitli maden tuzlarıyla gazları içeren şifalı sıcak kaynak sularından yararlanmak üzere kurulmuş tesis; kaynak suyu hamamı. Sıcaklığı 20°C'den düşük kaplıcalara "içme" ya da "içmece" denir. Kaplıcalar ayrıca ILICA, HAMAM, çermik, kaynarca, ılısu, ısısu, girme, terme, gernâbe, kudret hamamı, dağ hamamı gibi adlarla da anılmaktadır. Kaplıca (kapalı ılıca), daha



KAPROW, Allan, *Arka Bahçe*, 1962, yerleştirme.



KAPTAN, Arif, *Peyzaj*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 32.5x37 cm.

çok üzerinde tesis bulunan kaynak sularını tanımlar. Yapı tipi için →HAMAM.

**KAPPADOKİA**
Tuz Gölü'nün (a.Tatta) doğusunu, NEVŞEHİR, KIRŞEHİR, NİĞDE, Aksaray ve KAYSERİ illerini kapsayan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Batıda GALATİA ve LYKAONİA, kuzeyde PONTOS ve güneyde KİLİKİA ile kuşatılmış olan bölgede, Helenistik Dönem'e (→YUNAN) kadar oluşan sınırlar sonradan çeşitli değişikliklere uğramakla birlikte, temelde aynı kalmıştır. İç Anadolu'da geniş bir bölgeyi içine alan Kappadokia, erken dönemde Karadeniz'e kadar uzanmaktaydı. Adını, Galatia sınırında, Halys'in (b.Kızılırmak) bir kolu olan Kappadoks'tan (b.Deliçay?) alan bölge, İran belgelerinde "Katpatuka" olarak geçmekte; bazı uzmanlar bu sözcüğün İran dilinde "güzel atlar ülkesi" anlamına geldiğini kabul etmektedir. Bölgenin ilk halkları Hatti, Luvi ve Hititler'dir (→HİTİT). MÖ 3.binyıl sonu ve 2.binyıl başlarında Kappadokia'da Asurlular (→ASUR; MEZOPOTAMYA) ticaret kolonileri kurmuşlardır. KÜLTEPE'de bulunan ve "Kappadokia Tabletleri" olarak adlandırılan Asur dilinde çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) tabletler (MÖ 2.binyıl başı) Anadolu'nun ilk yazılı tabletleridir (→TABLET). Bu dönemde İç Anadolu'da büyük bir siyasi güç yoktu; bir merkeze bağlı olmayan küçük yerel yönetimler vardı. MÖ 2.yy'da merkezi Kaisereia (b.Kayseri) olan Kappadokia Krallığı kurulmuş ve parlak bir dönem yaşanmıştır. Pers (→İRAN) egemenliğini ROMA izlemiş, Hıristiyanlık'ın yayılma döneminde Kappadokia en önemli odak noktalarından biri olmuştur.

Batıdan doğuya ve kuzeyden güneye inen yolların kesiştiği yerde kurulmuş olan Mazaka (b.Kayseri) Kappadokia'nın en önemli kentidir. Roma döneminde "Kaisereia" adını alan kentin kuzeyindeki Kültepe höyüğü Asurlular'ın kurduğu bir ticaret kolonisidir (→KARUM). Oldukça verimli bir yörede yer alan, kayısısı ile ünlü Melitene de (b.MALATYA) bölgenin önemli kentlerindendir. Bulunduğu bölgeye Garsauritis (b.Aksaray) denen Garsaura kentinde emekli Roma askerlerinin yaşaması için Coloneia Archelais adlı bir koloni kurulmuştu. Çömlekçilikle ünlü Podandos ve Venassa (b.Avanos) ile Tyana (b.Kemerhisar), Komana, Gaurania ve Tarente bölgenin öteki kentleridir. Kappadokia, BİZANS döneminde tüf kayalara oyulmuş kiliseleri, şapelleri, manastırları ve keşiş hücrelerinin yanı sıra birbirine dehlizler ya da kuyularla bağlı katlardan oluşan yeraltı kentleriyle de ünlüdür. Ihlara Vadisi, Zelve, Çavuşin, Ürgüp, Göreme, Avanos, Belisırma Vadisi, Avcılar, Uçhisar, Ortahisar ve Soğanlı Vadisi'nde 100'ün üstünde kilise ve manastır bulunmaktadır. Derinkuyu, Kaymaklı, Özkonak, Göztezin ve Konaklı yeraltı kentleri, yaşam için gerekli her türlü koşulun sağlandığı çeşitli işlevlerdeki oda ve salonlardan oluşmaktaydı.
Çizim → AIOLİA
*Ş.Aydoğan*

**KAPROW, Allan** (1927, Atlantic City, N.J.)
ABD'li ressam.
OLUŞUMLAR'ın ve ÇEVRESEL SANAT'ın yaratıcılarından olan Kaprow, izleyiciyi etkin kılan tek kezlik düzenlemeleriyle 20.yy sanatına yeni boyutlar katmıştır.

1945-49 arasında New York Üniversitesi'nde öğrenim görürken bir yandan da HOFMANN'ın özel okuluna devam etmiştir (1947-48). 1950'den sonra iki yıl da Columbia Üniversitesi'nde sanat tarihi eğitimi görmüş, 1956-58 arasında Hofmann'ın okulunda tanıştığı besteci John Cage'le (1912-92) müzik konusunda çalışmıştır. Sanatçı Cage'den, estetik bir düzenlemedeki rastlantı ve belirsizlik kavramlarını öğrenmiş, onun müzik konusundaki "oluşum"larından yararlanmıştır. 1958'de *Art News* dergisinde yayımlanan bir yazıda, güzel sanatlarda usta işçiliğin ve kalıcılığın bırakılarak, bozulabilir, dayanıksız malzemeye yönelinmesini savunmuştur. Kaprow'a göre BİRLEŞTİRME "dokunulabilir ve çevresinde dolaşılabilir", Çevresel Sanat'sa "içinde dolaşılabilir" etkinliklerdir; oysa "oluşum", izleyicinin gerçekten katılacağı ve artık herhangi bir müze ya da galeriye bağlanma zorunluğu olmayan tek özgün "olay"dır. Sanatçı bu düşüncelerin ışığında 1959'da, ama yine de bir galeride gerçekleştirilen *6 Bölümde 18 Olay*'ı düzenlemiştir. Bu tarihten sonra Kaprow 1960'larda Oluşumlar'ı günlük yaşam bağlamında çevresel tiyatro ve gösteri sanatı doğrultusunda ele almış ve gerçek yaşamla sanat arasındaki engeli kaldırarak bunları gerçek yaşamın bir uzantısı olarak değerlendirmiştir. 1962'de New York'ta yüzlerce araba lastiğini gelişigüzel birbiri üstüne attığı *Arka Bahçe* adlı düzenlemeyi bu anlayışla gerçekleştirmiştir. Bu tür gösterilerin nasıl bir biçim alacağı, tümüyle, orada bulunanların davranışına bağlıdır. Sanatçının sergilediği belli başlı Oluşumlar arasında 1963'te Paris Ulusal Tiyatrosu'ndaki yapıtı, 1964'te Cornell Üniversitesi'nce düzenlenen *Ev Halkı* ve 1966'da New York Central Park'taki ve Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü'ndeki Oluşumlar bulunmaktadır.

1959'dan sonra çeşitli çevresel düzenlemeler de gerçekleştiren Kaprow, 1985'ten başlayarak bu düzenlemeleri yeniden yaratmıştır. Örneğin 1991'de Milano'da Mudima Vakfı'nın heykellerin sergilendiği arka bahçesinde, 1962 tarihli *Arka Bahçe*'yi yeniden canlandırmış, ama bu kez lastikleri bahçe duvarlarına yerleştirdiği metal raflara lastik tamircilerinde olduğu gibi düzenli bir biçimde sıralamış, ayrıca mekânın ortasına lastikleri çıkartılmış Fiat marka bir araba ile duvara *Arka Bahçe*'nin ilk uygulamasının bir fotoğrafını asmıştır. Sanatçı 1957 ve 1958'de iki kez gerçekleştirdiği *Kuafor* adlı çevresel düzenlemeyi de 1991 ve 1993'te yeniden yaratmıştır. Kaprow, bu yaklaşımıyla bir yandan geçen zamana dikkati çekerken, bir yandan da sanat tarihinin belgeleme ve arşivleme anlayışı ile belleğinden yola çıkarak geçmişi yeniden yaratan şakacı kişiliği arasındaki ayrılığı gündeme getirmektedir.
1660, 1886, 2038.
*U.Tükel, ZR*

**KAPTAN, Arif** (1906, İstanbul-1982, İstanbul)
Türk ressam.
Türkiye'deki ilk LİRİK-SOYUTLAMA'cı ressamlardandır.

Arif Bedii Kaptan 1924'te Heybeliada Bahriye Mektebi'nden mezun olduktan sonra ressam Nazmi Ziya GÜRAN'dan özel dersler almaya başlamış ve bir süre Güzel Sanatlar Akademisi'ne (b.MSÜ) devam etmiştir. Bu arada da asıl mesleği olan mühendisliği sürdürmüş, ama resme olan eğilimi nedeniyle askerlikten ayrılıp 1930'da ressamlığa başlamıştır. Bu alanda kendi kendisini yetiştiren sanatçılardan biridir. 1939'da D GRUBU'nun 7.sergisine resim vererek katılmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamında 1940'ta Kastamonu'ya gönderilmiş ve o yöreye ait resimler yapmıştır. Kaptan, bir MANZARA ressamı olan Nazmi Ziya'yla çalıştığı yıllarda *Peyzaj* gibi İzlenimci eğilimli (→İZLENİMCİLİK) manzaralar yapmış; Ali Avni ÇELEBİ'yle arkadaşlığı ve çalışmaları sırasındaysa inşacı

(→YAPIMCILIK) çalışmalara yönelmiştir. Paris'te LHOTE atölyesinde çalıştığı 1947-49 arasında yaptığı resimlerde ise doğa izlenimlerini geometrik bir soyutlama (→GEOMETRİK-SOYUTLAMA) içinde işlemeye başlamıştır. 1957-62 arasında da Paris'te bulunan Kaptan, soyuta yönelik çalışmalarını yoğunlaştırmıştır; özellikle 1953'teki soyutlama anlayışıyla ilk lirik-soyutlamacı ressamlar arasında yer almaktadır. Lirik-soyutlamalarında geniş bir düz zemin üstünde küçük geometrik biçimli renkli ara örgeler başlıca öğeleri oluşturmaktadır. 1960'larda buruşturulmuş kağıtlar üstüne Yapımcı eğilimli doğa izlenimlerini yansıtan resimler yapan Kaptan'da çoğu sanatçıda görülen soyuttan figüratif anlatıma yönelme dikkati çekmektedir. 1939'daki 1.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Üçüncülük, 17.sergideyse İkincilik Ödülü'nü kazanan Kaptan, ressamlığının yanı sıra bazı gazete ve dergilerde yazdığı deneme ve eleştirilerle de tanınmıştır.

0020, 0181, 0415, 0417, 0571, 1081, 1798. ***E.Dal***

**KARA-E** (Ja.)

"Çin tarzı resim" anlamına gelen terim, JAPONYA'da YAMATO-E'ye (Japon resmi) karşıt olarak ÇİN sanatı etkili resimler için kullanılmıştır. Nara (710-784) ve Heian (794-1185) dönemlerinde yaygın olan bu üslupta, özellikle Çin sanatının Tang dönemi (618-907) anlatım dili ve konuları benimsenmiştir. Üslup, KANO OKULU sanatçıları tarafından yaygınlaştırılmış, bazı TOSA OKULU sanatçıları tarafından da uygulanmıştır. Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) Çin'den gelen Song (960-1279) ve Yuan (1260-1368) dönemi resimleri bazan *kara-e*, bazan da *kanga* adıyla anılır. *Kanga* ayrıca Japonya'da Song ve Yuan dönemlerinin etkisinde yapılmış resimler için de kullanılmıştır.

*Z.Rona*

KARA-YO → **JAPONYA**

**KARAASLAN, Merih** (1949, Kayseri)

Türk mimar.

Uluslararası mimarlık tutumlarının ve anlayışlarının Türkiye ortamına aktarılması doğrultusunda öncü rol oynayan, denemeye, yeniliğe ve değişmeye açık bir mimarlığın temsilcisidir. 1970 ve 80'li yıllarda mimari proje yarışmalarında gösterdiği başarı sürekliliği ile tanınır.

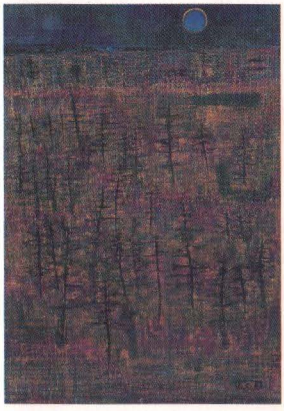
1972'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Karaaslan aynı yıl serbest mimar olarak çalışmaya başlamıştır. 1972-80 arasında çeşitli öğretim kurumlarında görev almış, 1974-91 arasında pek çok projede Nuran Ünsal (Karaaslan) ile birlikte çalışmıştır. Katıldığı mimarlık yarışmalarında 15'i Birincilik olmak üzere, 90'ın üzerinde ödül alan Karaaslan çok sayıda yarışmada da seçici kurul üyesi olarak görev yapmış; 1985-90 arasında *Mimarlık* dergisinin genel yayın yönetmenliğini, 1992'de de MİMARLAR ODASI'nın genel sekreterliğini üstlenmiştir. Özellikle 80'lerin sonuna değin gerçekleştirdiği pek çok proje ve yapı, mimarlık yarışmalarının sonucudur. Bunların arasında Birincilik Ödülü kazanan bazıları: *Antalya Hükümet Konağı* (1974; Mahmut Tuna ile), *İÜ İşletme Fakültesi* (1976), *Aliağa Hükümet Konağı* (1984; N.Ünsal ile), *Zonguldak Hükümet Konağı* (1985; N.Ünsal ile), Ankara *Altındağ Belediye Binası* (1987; N.Ünsal ile), Ankara *Polis Akademisi Kampüsü* (1987; Edip Us ile), Bursa *Şehirlerarası Otobüs Terminali* (1988; Cem Açıkol ile), *Bağkur Genel Müdürlüğü Sitesi* (1990; Mürşit Günday ile), İzmir *Uluslararası Fuar ve Kültürpark* projesi (1990; Şükrü Kocagöz ile), Nevşehir *Hacıbektaş Kültür Merkezi* (1992; M.Günday ile) ve Urfa Balıklıgöl Çevresi ve Kent Merkezi Düzenleme Projesi'dir (1993). Çok sayıda ve hemen her alanda proje gerçekleştiren Karaaslan daha çok hükümet konağı, belediye gibi yönetim ve iş yapılarıyla öne çıkmıştır. Bunlar arasında *İskenderun Belediye Sarayı* (1986; Salih Erbora ile), *Köyceğiz* ve *Dalaman Hükümet Konakları* (1988; N.Ünsal, İ.Aksu ile), Kayseri *Ticaret Odası* (1989; E.Ergin ile), Kayseri *Maliye Binası* (1989; İ.Aksu ile), Balıkesir *Maliye Binası* (1989), *Kayseri Hükümet Konağı* (1990; N.Ünsal ile), Kayseri *Kaysu Genel Müdürlük Binası* (1991) ve *Batman Hükümet Konağı* (1993) dikkati çeken örneklerdir. Karaaslan'ın gerçekleştirdiği ticaret ve rant yapıları arasında ise, Afyon *Şehir Çarşısı* (1986; N.Ünsal ile), *Ostim İş Merkezi* (1990, Ankara) ve 1992'de Ankara Batıkent alanında gerçekleştirdiği altı alt merkez ve çarşı sayılabilir.

Karaaslan'ın özellikle 1980 sonrasında gerçekleştirdiği yapılarda giderek çeşitlenen, gerek yapı özelinde, gerek zaman içinde farklılaşan mimarlık tutumlarını barındıran bir mimari dil gözlenmektedir. Bu çeşitlilik bir yandan aynı dönemde uluslararası düzlemde de geçerlilik kazanan bir serbestliği ve deneyselliği temsil ederken, öte yandan bu serbestlik içinde derlenen biçimler mimarlığın geçmişine verdikleri referanslarla kültürün kişisel bir yorumunu getirme iddiasını barındırmaktadır. Özellikle 80'lerin sonunda Karaaslan'ın mimarlığında rastlantısallığa açılan bir derlemecilik içinde biraraya getirdiği biçimler hem Batılı öncülleri örnek almış hem de işaret değerleri açısından yerel kültüre yönelmiştir. Bu serbestlik ve deneysel üslup öteki yapılarının yanı sıra özellikle 1980 sonrasının konut yapılarında gözlenmektedir. 1991'de gerçekleştirilen *Şefik Gül Evi* bu tutumun uç örneklerinden biridir. Gene Ankara'daki *Bastaş* ve *Ensa Konut Siteleri* (1992) ile *Or-An Terasevler Sitesi* (1989; N.Ünsal, M.Günday ile) ve apartman ölçeğindeki çok sayıda konut yapısı, bu çeşitliliğe açık tutumun bir çıktısı olarak türlerinin geleneksel dilini, tipolojik biçimlerini zorlayan uygulamalardır. 1990'da 2.Ulusal Mimarlık Sergisi'nde *Or-An Terasevler Sitesi* ile Proje Dalı Ödülü'nü kazanan Karaaslan, Serbest Mimarlar Derneği'nin kurucu üyelerindendir.

2273. *A.Güzer*



KARAASLAN, Merih, *Peri Tower Oteli*, 1995-96, Nevşehir.



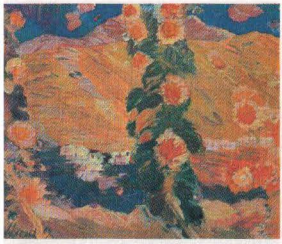
KARABURÇAK, İhsan, *Kızılcahamam'dan*, duralit üzerine yağlıboya, 98x69 cm.

**KARABURÇAK, İhsan Cemal** (1897, İstanbul-1970, İstanbul)

Türk ressam.

Kendine özgü bir renk anlayışıyla gerçekleştirdiği Anadolu görünümleriyle tanınır.

Ortaöğrenimini Beşiktaş Rüştiyesi, Kabataş İdadisi ve PTT Mekteb-i Âlisi'nde tamamladıktan sonra PTT'de çeşitli görevler yapmıştır. 1930'da Paris'e giderek École Universelle'de akademik anlayışta çalışan sanatçı bu anlayışı benimseyememiş ve bu nedenle kısa bir süre sonra eğitimini yarıda bırakarak Türkiye'ye dönmüştür. 1933'te Anadolu Ajansı'nda çalışmaya başlamış, 1944'te ajansın Bükreş temsilciliğine getirilmiştir. 1948'e değin Bükreş'te kalarak görevinin yanı sıra resim çalışmaları üzerinde yoğunlaşan Karaburçak, 1949'da Anadolu Ajansı'ndan ayrılarak kendini tümüyle resim çalışmalarına vermiştir. Sanat çalışmalarında ne doğaya ne de akademik kurallara bütünüyle bağlı kalmış, genellikle FİGÜRATİF anlayışta kompozisyonlar üretmiştir. Giderek soyut-figüratif bir anlayışa yönelen sanatçı daha çok iki boyut üzerine kurduğu bu kompozisyonlarında renge önem vererek geniş açık-koyu alanlar oluşturmuştur. Rahat ve geniş fırça vuruşlarının egemen olduğu bu yapıtlarında Ankara ile bozkır görünümlerini mor, sarı ve turuncu-



KARACA, Duran, *Ayçiçekleri*, tuval üzerine yağlıboya, 47x40 cm.

lardan yararlanarak özellikle akşam karanlığında betimlemiştir. Üslubunda yer yer NAİF bir anlayış sezilmektedir. Karaburçak, 1969'da 29.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Soyut Peyzaj* adlı yapıtıyla İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır. *N.Arslan*

KARABURUN → **ELMALI**

**KARACA, Duran** (1934, Ceyhan, Adana)
Türk ressam.
FİGÜRATİF bir anlayışla gerçekleştirdiği Çukurova insanının yaşantısını anlatan resimleriyle tanınır.

İÜ Hukuk Fakültesi'ne girmiş, ancak sanata olan ilgisi yüzünden buradaki eğitimini yarım bırakarak Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'ne geçmiştir. Akademide Cemal TOLLU ve Halil DİKMEN'in öğrencisi olan sanatçı buradaki eğitimi sırasında figüratif anlayışa yönelmiştir. Eğitimini tamamladıktan sonra bir süre Fransa ve Hollanda'da kalmış, müze ve galerilerde incelemeler yapmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra Anadolu'da, özellikle de doğduğu yer olan Ceyhan'da ve Çukurova'da, yöre insanlarının, yörüklerin yaşantılarını konu alan resimler gerçekleştirmiştir. Geleneksel Anadolu kültüründen izler taşıyan bu yapıtlarında etkili bir renk kullanımına yer vermiştir. Genelde çok figürlü kompozisyonlar üzerinde yoğunlaşan Karaca'nın yapıtları yer yer toplumsal bir mesaj iletmektedir. 1971'de TRT Sanat Ödülleri Yarışması'nda *Tarla* adlı yapıtıyla Başarı Ödülü, 1981'de Kültür Bakanlığı'nca düzenlenen "Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Devrimler" konulu yarışmada Başarı Ödülü kazanmıştır. *N.Arslan*

**KARAGÖZ**
Bir ışık kaynağı ve önünde yarı saydam bir perdeden oluşan sahnede saydam ya da yarı saydam kuklaların perde önü ya da arkasında çubuklarla oynatılmasına "gölge oyunu" denir. Türkiye'de oyunun önde gelen kişiliklerinden biri olan Karagöz nedeniyle "Karagöz oyunu" olarak da tanınmaktadır. Araştırmacılar gölge oyununun kökenini MÖ 1000'lere uzanan tarihler içinde Asya ve Uzakdoğu'da bulmaktadır. Hindistan, Endonezya, Malezya, Tayland, Kamboçya (Kampuçya), Laos ve Çin, bu konuda önde gelen ülkeler olarak gösterilmektedir. Ortadoğu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Avrupa'da gölge oyunu daha geç tarihlerde ortaya çıkmıştır. Kaynaklarda bu oyunun Anadolu'ya 16.yy'da Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-20) Mısır'dan getirildiği bildirilmektedir. Önceleri OSMANLI İmparatorluğu içinde Mısır'dan gelen sanatçıların yaptıkları gösteriler daha sonra biçim ve içerik değiştirerek özgün şeklini almıştır. Yerli sanatçılar yetişmiş; oyunun değişmez tipleri 17.yy'da oluşmuştur.

Karagöz oyunu için gerekli olan gereçler perde, "peş tahtası" ya da "destgâh" denen raf, ışık kaynağı, değnekler ve "tasvir" denen görüntülerdir. Perde 110x80cm boyutlarında beyaz bir patiskadır; kenarları çiçekli bir kumaşla çevrilir; beyaz bölümüne "ayna" adı verilir. Kaynaklarda perdenin eski ölçülerinin 2x2.5m olduğu bildirilmektedir. Peş tahtası perdenin arkasında, perde ve görüntüleri aydınlatan ışık kaynağının konduğu raftır. Işık kaynağı olarak mum ya da içinde zeytin, susam, beziryağı yakılan bir kandil kullanılmıştır. Günümüzde elektrik ampulü bu görevi yapmaktadır. Değnekler, yk.ş.60cm uzunluğunda gürgen çubuklardır; uçları, tasvir arkasında hazırlanmış yuvalara girecek biçimde sivriltilmiştir. Tasvirle iyi birleşebilmesi için değnek uçları ısıtılarak ya da sıcak muma batırılarak yerlerine takılır. Tasvirler oyunun en önemli gereçleridir. Yağlı ve koyu renkli bölümleri çıkartılmış, saydamlaştırmaya elverişli deve derisinden yapılırlar. Dana, sığır, manda derileri de tasvir yapımında kullanılmaktadır. Sıcak aylarda kurutulan, tüyleri çıkartılan, gerilen, cam ve zımparayla kazınarak yüzeyi düzeltilen deri üstüne kalıplarla tasvirler işlenir ve kesilir. Eskiden KÖKBOYA'larla, günümüzdeyse renkli çini vb mürekkeplerle boyanan tasvirlerde oynak yerler kursak, tel ya da iple bağlanır.

Karagöz oyununun en önemli kişileri Karagöz ve Hacivat'tır. Karagöz belirli bir işi ve okumuşluğu olmayan halk adamını simgeler. Kaba, şakacı, açıksözlüdür; içi dışı birdir. Küçük zaafları, insancıl tepkileri vardır; çabuk kızar, kavga eder. Sürekli değişik işlerle uğraşır ve genellikle bu işleri zararla kapatır. Hacivat'sa medrese eğitimi görmüş, görgü kurallarına, güzel sözlere düşkün bir kişidir. Her konuyu bildiği izlenimini yaratır. Çıkarının nerede olduğunu iyi sezer; insanları dinlemeyi ve onlara öğüt vermeyi bilir. Oyunun öbür tipleri zenneler (kadınlar) ve Osmanlı toplumunun değişik kesimlerinden seçilmiş kişilerdir. İstanbul'dan (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi), Anadolu'dan (Laz, Kayserili, Kürt vb), Anadolu dışından (Acem, Arnavut, Arap) olanlar vardır. Olağanüstü yaratıklar, kabadayı ve sarhoşlar (Matiz, Tuzsuz Deli Bekir, Efe), bedensel ve ruhsal hastalıklılar (Kekeme, Kötürüm, Esrarkeş, Hımhım) yeri geldikçe oyunlarda gözükür.

Karagöz oyunları dört ana bölümden oluşur: 1) Mukaddime (giriş), 2) Muhavere (söyleşi), 3) Fasıl (oyun), 4) Bitiş. Mukaddime, kendi içinde küçük bölümlerden meydana gelir. Perde aydınlandığında "gösterme" denen bir görüntüyle karşılaşılır. Ucuna sigara kağıdı gerilmiş kamıştan yapılan "nareke" çalınarak gösterme kaldırılır ve tef çalmaya başlar. Tefin temposuna uygun hareketlerle Hacivat görüntüye girer ve bir semai okur; semai bitiminde "Hay-Hak" diyerek perde gazeline başlar. Bu gazelde oyunun kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu belirtilir, oyunun felsefi anlamından söz edilir, devrin büyüklerine övgüler yer alır. Gazelden sonra Hacivat Allah'a şükreder; Şeytan'ı lanetler ve Karagöz'ü görmek istediğini belirterek arkadaşını çağırır. Karagöz sahneye girer; dövüşürler; Hacivat kaçar; Karagöz yere uzanır, bir tekerleme söyler ve Hacivat'ı eleştirir. Hacivat geri gelir ve konuşmaya başlarlar; bu bölüm muhavere'dir. Bu konuşmada Hacivat'ın medrese kültürü ve Osmanlı terbiyesinin dili ve anlatımıyla Karagöz'ün yalın, şakacı halk dilinin çekişmesi izlenir. Muhavere'den sonra gelen fasıl oyunun ana bölümüdür. Burada çeşitli kişiler, olaylar ve hayvanlar öyküye katılır. Bitiş genellikle bir konuşmanın ardından Karagöz'ün Hacivat'ı dövmesi, Hacivat'ın perde sahibine Karagöz'ü şikâyet için çekilmesi, Karagöz'ün özür dilemesi, gelecek oyunu duyurması ve Hacivat'ı tehditleriyle sona eren kısa bir bölümdür.

Yetenekli bir sanatçının bir-iki yardımcıyla sergilediği Karagöz oyunu, 16.yy'dan bu yana saraydan sünnet düğünlerine, Ramazan gecelerine ve bayramlara kadar yaşamın değişik anlarında, küçük büyük pek çok kişinin zevkle izlediği bir gösteri, pek çok ünlü sanatçının yetiştiği bir halk tiyatrosu olmuştur. Ayrıca →TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM (Geleneksel Türk Tiyatrosu).
***A.Ödekan***

**KARAHANLI mimarlığı ve sanatı**
ORTA ASYA'da, Ceyhun'un doğusuyla Seyhun'un batısı arasında kalan Maveraünnehir (Irmağın öte-

si) ve Doğu Türkistan bölgesinde kurulmuş ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlılar'dan (840-1211) değişik yapı türlerinde örnekler kalmıştır. Karahanlılar'a ait ilk yapı Kırgızistan'ın kuzeyindeki Tokmak kentinin yakınlarında yer alan Burana'da 11.yy'ın ilk yarısına tarihlenen ve *Burana Kale* olarak anılan tuğla minaredir. Bugün 17.82m'lik bölümü ayakta duran minarenin 40m yükseklikte olabileceği sanılmaktadır. Kaidedeki sağır nişlerin içi ve minare gövdesi çeşitli geometrik desenli tuğla örgülerle bezenmiştir. Bu minarenin daha gelişmiş bir örneği Özkent'te (Kırgızistan) bulunmaktadır.

Karahanlılar dönemi yapıları olarak değerlendirilen camiler arasında düz örtülü, çok ayaklı ve avlulu Arap camileri dışında NAMAZGÂH niteliğinde açık camiler, kapalı namaz kılma mekânının önünde avlusu bulunan ve avlusu bulunmayan camilerle de karşılaşılır. Sütun ve ayak gibi tek taşıyıcılarla taşınan kubbeli strüktür denemeleri yanı sıra TAÇKAPI ve MİNARE gibi öğelerin anıtsal bir görünümde ele alınmasına da Karahanlılar döneminde başlanmıştır. Kerpiçin yanı sıra tuğlanın kullanımının zamanla yaygınlaşması kubbe, tonoz, kemer ve taşıyıcı ayaklar gibi strüktür öğelerinin yeni biçimler kazanmasına ve CAMİ tasarımında değişik çözümlerin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Eski Dehistan kentinde 10.yy'a tarihlenen *Mezar-ı Şir Kebir* adlı yapı Karahanlılar'ın kerpiç malzemeyle kubbeli strüktür denemesini gösteren erken örneklerden biridir. 11.yy'dan kalan Buhara (Özbekistan) yakınlarındaki *Kışlak Hazara (Degaron) Camisi*'ndeyse kerpiç ve tuğla birlikte kullanılmıştır. Bu camide küçük boyutta bir merkezî plan şemasının denendiği görülür. Merkezde yükseltilmiş bir sivri kubbeyle örtülü ana hacim dört yönde tonozla örtülü hacimlerle genişletilmiş ve köşelere yerleştirilen kubbeyle örtülü küçük birimlerle kare planlı bir cami oluşturulmuştur. Duvarlarda ana yapı malzemesi kerpiçtir, ancak kerpiç duvarın üstü tuğla kaplıdır. Çok ayaklı Arap camilerinin yanı sıra, tek taşıyıcıların iç mekânda azaltılarak merkezî planlı yapı denemesine gidilmesi önemli bir aşamadır. KUBBE'nin örtü öğesi olarak seçilmesi Arap camilerinden farklı bir iç mekân tasarımının oluşmasına neden olmuştur. *Kışlak Hazara Camisi*'nin Türk-İSLAM dinsel mimarlığının gelişmesine katkısı olabileceği varsayılmaktadır. Karahanlılar döneminde çok kubbeli cami örnekleriyle de karşılaşılır. Örneğin Buhara'da *Magaki Attari Camisi* altı ayaklı ve 12 kubbeli olarak yapılmıştır. Bu yapının bir başka özelliği de anıtsal bir taçkapıya sahip oluşudur. Taçkapıda yarım tonozlu niş *terra cotta* (pişmiş toprak) ve tuğlanın yanı sıra yer yer türkuvaz ÇİNİ bezemelerle çevrelenmiştir. Cami, Arap camilerinden farklı olarak avlusuzdur. *Hakim Termizi/Tirmizi Camisi* de çok kubbeli bir cami örneğidir. Kubbeli yapı olarak belirtilebilecek bir başka ilginç örnek Merv (Türkmenistan) yakınlarında 11. ve 12.yy'lardan kalma *Talbatan Baba Camisi*'dir. Bu camide kubbeyle örtülü birim mihrap önüne alınmış ve iç mekân yanlara doğru tonozla örtülü hacimlerle genişletilmiştir. Kubbeyi mihrap duvarı ve dört iri ayak taşımaktadır. Caminin önünde geniş bir avlu bulunmaktadır. *Talbatan Baba Camisi* namazgâh niteliğinde açık camilerin bir aşaması olarak yorumlanmaktadır. Kıble yönünde kubbeyle örtülü bir hacim eklenerek özel bir mekân oluşturulmuştur. Burası hükümdarın namaz kılacağı bir MAKSURE bölümü olarak kullanılmış olabilir. Namazgâh niteliğindeki camilerde kare ya da dikdörtgen bir alan duvarla çevrilmiş ve kıble duvarına taçkapı niteliğinde bir mihrap yerleştirilmiştir. Buhara'daki *Namazgâh Camisi*'nde (1119-20) olduğu gibi namaz açık mekânda kılınmaktadır. Karahanlı camilerinin yakınında prizmatik kaide üstünde yukarı doğru daralan silindirik gövdeli minareler yer alır. Tuğla gövdeli bu minarelerin üst bölümlerinde konik bir tepelik bulunur. 1108-09 arasında Seraslı Ali bin Muhammed tarafından yapıldığı yazıtında belirtilmiş olan Özbekistan'da Tirmiz yakınındaki *Çar Kurgan* minaresi yivli gövdesiyle dönemin en çarpıcı minaresidir.

Karahanlılar döneminden çok sayıda türbe yapısı kalmıştır. Bu bölgede TÜRBE yapımına ne zaman başlandığı belirsizdir; bilinen en eski türbe *İsmail Samani Türbesi*'dir (*Samanoğlu İsmail Türbesi*; 907). Tuğladan yapılmış olan bu türbe kare planlı ve kubbe örtülüdür. Tim'de (Özbekistan) aynı yüzyıldan kalan *Arap Ata Türbesi* de (977-978) kubbeli bir yapı olarak tasarlanmıştır. Kübün köşelerine oturan konsollarla sekizgen bir kasnağa geçilmesi ve konsolların bu düzeyde bir kemerle birleştirilmesi ilginç bir örtü geçiş sistemi oluşturur. Sekizgenin köşelerine yerleştirilen küçük konsollarla çokgen onaltıgene dönüşmekte ve kubbe bu onaltıgen tabana oturmaktadır. *Arap Ata Türbesi*'nin Karahanlı yapısı mı yoksa Samanoğlu yapısı mı olduğu tartışmalıdır. Karahanlı döneminin en tanınmış türbe yapıları Özkent türbeleriyle *Şah Fazıl Türbesi*'dir. Özkent'te yan yana yer alan *Orta Kubbe (Nasr bin Ali Türbesi*; 1012-13), *Güney Kubbe (Muhammed bin Nasr Türbesi*; 1186-87) ve *Kuzey Türbe (Celalettin Hüseyin Türbesi*; 1152) adlı üç yapı Karahanlı türbe mimarisi ve bezemesini yansıtırlar. Kare planlı, kubbe örtülü ve tuğladan yapılmış olan bu türbeler mimari bezeme sanatı açısından dikkat çekicidir. Bezeme özellikle, tuğla dizilişleri, *terra cotta* kaplama, sırlı TUĞLA, ALÇI bezemelerle giriş cephesinde yoğunlaşmıştır. *Kuzey Türbe*'de kapı kemerinin en sivri noktasında ufak bir çini parçasının yer alışı, bu yapının bölgedeki en erken çini bezemeli yapıt olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Fergana'nın (Özbekistan) kuzeyinde Sefidbulan'daki (Safid Bülent) *Şah* ya da *Şeyh Fazıl Türbesi*'nin yapım tarihi bilinmemektedir. 11.-13.yy'lar arasında bir tarihte yapıldığı sanılan türbe kare planlı ve kubbelidir. Yüksek kasnak bölgesi kademeli olarak üç bölümde daralarak biçimlenir. İç mekânda küp biçimindeki alt yapı, tonoz (tromp →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) bingilerle sekizgene dönüştürülmüştür. Dıştan yalın görünmesine karşın içi değişik tekniklerde zengin alçı bezemeyle donatılmıştır.

Araplar'ın cihata hazır güçlerini barındırdıkları RİBAT'lar, Asya'da yol üstlerinde gelip geçen yolcuların ve kervanların dinlenmeleri ve güvenliklerinin sağlanması için yapılan yapılar olarak gelişmiştir. Karahanlılar, Çu Havzası'ndan Horasan'a kadar uzanan topraklarda Orta Asya'nın en önemli ticaret yolu üstünde devlet kurunca, KERVANSARAY yapımına önem vermişler ve VAKIF kurumu olarak kervansaray yapımını desteklemişlerdir. Tarihi bilinen en eski kervansaray Karahanlılar döneminden kalan *Ribat-ı Melik*'tir (1078-79). Özbekistan'da Buhara-Semerkand yolu üstünde yer alan yapı Karahanlı hükümdarı Nasır bin İbrahim tarafından yaptırılmıştır. İki katlı olarak tasarlanan kervansaray bir kale duvarı içinde saray olabileceği düşünülen bir yapıyla birlikte yer almaktadır. Ana duvar malzemesi kerpiçtir ve tuğlayla kaplanmıştır. Duvarlar, kemerler ve iri gömme sütunlarla hareketlendirilmiştir. Cephede simetri ekseni üzerinde bulunan kapı, duvarlarından 3m yükselir. Sivri kemerli ve yarım kubbeli geniş kapı nişi, ön yüzde sekiz köşeli yıldız ve zincir bordürleriyle çerçevelenmiştir. *Manakeldi*, *Day Hatun* ve *Debistan Kervansarayları*

kalıntılarından bu yapıların örtü sisteminde kubbe ve tonoz kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kiminde odalardan dolaysız avluya geçilmekte, kimindeyse odalarla AVLU arasında REVAK bulunmaktadır. Genellikle simetri eksenleri üzerinde birer EYVAN bulunur. Tek avlulu kervansarayların yanı sıra iki avlulu kervansaraylar da yapılmıştır. Merv-Amul yolu üzerindeki *Akçakale Kervansarayı* (11.-12.yy) bu türe örnektir. Merv ve Tirmiz'de yapılan arkeolojik kazılarda sivil mimarlık örnekleri de ortaya çıkarılmıştır. 9. ve 13.yy'lar arasına tarihlendirilen bu yapılarda merkezde kubbeyle örtülü bir hacim bulunmakta ve bu hacim eyvanlarla dört yönde genişlemektedir. Köşelere odalar yerleştirilmiştir. SARAY olarak nitelendirilebilen büyük konutlarda merkezde avlu yer almakta, avlunun simetri eksenleri üzerinde eyvanlar bulunmaktadır. Köşelerdeyse saraya ait odalar vardır. 11.-12.yy yapısı olan *Tirmiz Sarayı*'nda bu şema belirgindir. Girişin karşısında *Kasr-ı Şirin* ve öteki SASANİ saraylarındaki gibi üç sahınlı olan ana eyvan, bir taht salonu niteliğindedir. Taht salonunun duvarları ve tek taşıyıcıları zengin tuğla bezemelidir. 12.yy'da tuğla kaplamalar alçı sıvayla örtülerek yeniden bezenmiştir. Bu dönemde, ayrıca renkli camlı, alçı kafesli pencereler ve cam madalyonlar eklenmiştir. Saray, Karahanlı yapısı olmakla birlikte sonradan GAZNELİ, Gurlu ve BÜYÜK SELÇUKLU dönemlerinde de kullanılmıştır.

2760, 3638. *A.Ödekan*

## KARAHÖYÜK

Konya'da Merkez İlçe'nin 7km güneyindeki aynı adlı köyün yakınında yer alan höyükte, bugün de (1996) süren kazı çalışmalarına, 1953'te AÜ'den Sedat ALP başkanlığında başlanmıştır. Toplam 27 yapı katı saptanan Karahöyük'ün ASUR Ticaret Kolonileri ve Eski HİTİT dönemlerinde önemli bir merkez olduğu anlaşılmıştır.

İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) tarihlenen en erken yerleşmede el yapımı ÇANAK-ÇÖMLEK dışında bir yapı kompleksinin kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. İlk Tunç ve Orta Tunç yerleşmeleri arasında çark yapımı çanak-çömlekle temsil edilen bir geçiş dönemi katı vardır. Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'ne ilişkin katlarda çok sayıda damga ve silindir mühürle MÜHÜR baskısı ele geçirilmiştir. Sandık duvar tekniğinde bir surla çevrili olan Eski Hitit Dönemi kenti, iki yanına evler sıralanmış sokaklar, kutsal yapılar ve merkezdeki anıtsal bir yapıdan oluşmaktadır. Taş temelli, ahşap hatıllı kerpiç duvarlardan yapılmış evler düz damlıdır. Duvar yüzeyleri renkli ya da renksiz sıvalı olup, tabanlar taş döşelidir. Merkezde yer alan ve yöneticinin konutu olduğu düşünülen anıtsal yapı, bir avlu çevresine dizilmiş odalardan oluşmaktadır. Burada ortaya çıkartılan mühür arşivi dışındaki en ilginç buluntu, içinde oturma yeri bulunan PİŞMİŞ TOPRAK bir banyo küvetidir. Höyüğün merkezindeki Hitit mezarlığı ölü gömme geleneği (→MEZAR) hakkında önemli bilgiler vermektedir. Tarım ve hayvancılıkla geçinen Karahöyük halkının yaşamında dokumacılığın da büyük yer tuttuğu, kazılarda ele geçmiş hilal biçimli tezgâh ağırlıklarının çokluğundan anlaşılmaktadır. Hitit kentinin bir başka buluntu grubu da halka biçimli libasyon (sıvı sunu) kaplarıdır. İyi işlenmiş kilden yapılmış, cilalı ve perdahlı, çarkta biçimlendirilmiş bu kapların benzerleri Hattuşa'nın (BOĞAZKÖY) Eski Hitit katlarında, Burdur'daki KURUÇAY HÖYÜĞÜ'nde ve TROİA'nın İlk Tunç II katında ele geçmiştir.

0099, 0100. *İ.Baysan*

## KARAİN

Antalya'nın 25-30km kuzeybatısında, Merkez İlçe'ye bağlı Yağca köyü yakınında ve Toroslar'a bağlı Şam Dağı'nın sarp yamaçlarındaki Çadır Tepesi'nde yer alır. Türkiye'nin en büyük doğal mağaralarından olan Karain'in denizden yüksekliği 650m'dir. İnce dehlizlerle bağlantılı üst üste üç büyük bölümden oluşan mağaranın derinliği 50m'yi bulur. Şimdilik, Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) ait maddi kültür kalıntılarının birbirini izleyen tabakalar halinde saptandığı tek buluntu yeridir. Bugüne değin Anadolu'da bulunmuş en eski fosil insan olan Orta Paleolitik Çağ Neanderthal Adamı'na *(Homo neanderthalensis)* ait diş ve kafatası kalıntılarının ele geçmesi açısından da önem taşır. Ayrıca Dördüncü Zaman'ın soyu tükenmiş memeli hayvanlarına ait kalıntıların ortaya çıkarılması, Türkiye'nin Pleistosen hayvanları ve iklim koşulları hakkında değerli ipuçları vermiştir. Türk Tarih Kurumu ve AÜ DTCF'den İ.Kılıç KÖKTEN tarafından araştırılmış olan Karain'de ilk kazı 1946'da yapılmış; 1947, 1949, 1953-57 ve 1960-61 yıllarında mağaranın çeşitli kesimlerinde kazılar sürdürülmüştür.

Kültür tabakalarını en iyi gösteren kesim, mağarada toprak dolgunun en kalın olduğu (yks.10m) üstteki bölümdür. Işık alan bu üst bölümün doğu kenarında 6x7m'lik bir alanda sekiz kültür tabakası saptanmıştır. En alttaki VIII.tabakayla bunun üstündeki VII., VI. ve IV. tabakalar Paleolitik Çağ'ın Alt Paleolitik olarak tanımlanan en eski evresini yansıtır. Çok uzun bir zaman dilimini karşılayan bu tabakalar, mağarada kalın bir dolgu oluşturur. Buluntular, çevrelerindeki yenebilir yabani meyve ve kökleri toplayarak, hayvanları avlayarak yaşamlarını sürdüren insan topluluklarına ait maddi kültür belgeleridir. Bu belgeler taşın, çoğunlukla ÇAKMAKTAŞI'nın yontulmasıyla biçimlendirilmiş ilkel aletlerden oluşur. Gelişigüzel koparılmış yongalar, iri yonga aletler, çeşitli kazıyıcılar ve uçlarla "el baltası" olarak tanımlanan ve Paleolitik Çağ'ın en özgün aletiyle silahını oluşturan örnekler bellibaşlı buluntulardır. Adlarını Fransa'daki eşzamanlı buluntu yerlerinden alan "Acheul tipi", "Micoque tipi" el baltaları buluntular arasındadır. Yenebilir köklerin kazılıp çıkarılması, hayvanların avlanması, et ve kemiklerin parçalanması, derilerinin yüzülmesi gibi işler bu ilkel aletlerle görülmüş olmalıdır. Fil *(Elephas antiquus)*, suaygırı *(Hippopotamus)*, mağara aslanı *(Felis leo spelaeus)*, panter *(Panther felis pardus)*, sırtlan *(Hyena spelaea)*, alageyik *(Cervus elaphus)* ve bazı kemirgenler, belgelenen fosil hayvanlardır. Bu dönemde genellikle sıcak ve yağışlı bir iklimin egemen olduğu sanılmaktadır.

III.tabaka Orta Paleolitik Çağ'a tarihlenir ve iki evrelidir. Yine avcı ve besin toplayıcı insan topluluklarına bağlanan kalıntıları içerir. Bunların bir bölümünü bu dönem için özgün olan "Moustier tipi" alet yapım geleneğinde YONTMA TAŞ ALET'ler oluşturur. Ağaç sap ve çubuklara takılmaya elverişli uçlar ilkel bir kargı gibi kullanılmış olabilir. Çeşitli kazıyıcılar, sırtlı bıçaklar, el baltaları, "Levallois tipi" kaba yonga aletler ve delgiler, buluntular arasındadır. Mağaranın başka yerlerinde ortaya çıkarılan diş ve kafatası kalıntılarına dayanarak, bu aletleri kullananların Neanderthal Adamı diye anılan soyu tükenmiş bir insan sınıfına girdiği kabul edilir. Mağara aslanı, mağara ayısı *(Ursus spelaeus)*, at *(Equus spelaeus)*, gergedan *(Rhinoceros antiquatis)*, yabandomuzu, alageyik, dağ keçisi *(Capra ibex)* ve suaygırı, bulunan bellibaşlı hayvan kalıntılarıdır. Kökten, bu dönemin ilk evresinde iklimin oldukça

sıcak ve yağışlı, ocak yerleri bulunan ikinci evresindeyse soğuk ve yağışlı olduğu, ilk evrenin Avrupa'daki Riss-Würm buzularasına, ikinci evrenin de Würm buzullaşması devrine rastladığı görüşündedir.

II.tabaka, avcılık ve toplayıcılık döneminin son evresine, Üst Paleolitik Çağ'a tarihlenir. Kökten'e göre Avrupa'daki "Aurignac tipi" kültürle eşzamanlıdır. Dilgi olarak tanımlanan, boyu eninden en az iki kat uzun, çok ince çakmaktaşından çeşitli aletler çoğunluktadır. Ok ya da mızraklarda kullanıldığı sanılan çeşitli uçların yanı sıra, kalem gibi alet yapımında yararlanılabilecek nitelikte olanlar dikkati çeker. Kemik ve boynuzdan aletler de bulunmuştur. Kökten, ele geçen kafatası parçalarına dayanarak bu kültür belgelerini bırakanları *Homo sapiens* diye niteler. Bu dönemde soğuk ve yağışlı bir iklimin egemen olduğu sanılmaktadır. Mağaranın başka yerlerinde saptanan bu dönem kalıntıları arasında ucu şematik bir insan başı biçimine sokulmuş küçük bir kemik parçasıyla üstlerinde kazıma şekiller (insan ?, hayvan ?) bulunan çakıllar, Üst Paleolitik Çağ'ın küçük sanat ürünleri olarak yorumlanır. Kökten, mağaranın bir yüzünde görülen bazı kazıma şekillerin de insan ve hayvanların betimlendiği kaya resimleri olduğu inancındadır.

En üstteki I.tabakanın alt kesimlerinde yine Üst Paleolitik "Aurignac tipi" alet yapım geleneğinde çakmaktaşı aletler bulunmuştur. Üstteki buluntular karışıktır. Neolitik Çağ ÇANAK-ÇÖMLEK parçalarının yanı sıra YUNAN ve ROMA dönemine ait parçalar da görülür.

0129, 1994, 1995, 1996, 1998, 1999, 3170. ***D.Günay***

**KARAKALEM**

KÖMÜRKALEM ya da KURŞUNKALEM'le yapılan RESİM.

**KARAKAŞ, Fethi** (1918, İstanbul-1977)

Türk ressam ve oymabaskı sanatçısı.

Doğadan hareketle şiirsel bir gerçekçiliği benimsemiştir.

Sanat eğitimini 1936-46 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, b.MSÜ) sırasıyla Nazmi Ziya GÜRAN, LÉVY ve asistanları Zeki KOCAMEMİ ile Cemal TOLLU'nun yanında yapmış, öğrencilik yıllarında YENİLER GRUBU'nun kurucuları arasında yer almıştır. Sanatçı bu dönemde yöresel konuları TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK doğrultusunda işlemiş ve grup içindeki etkinliğini 1955'e değin sergilere katılarak sürdürmüştür. 1940'ların başında GSA'da Sabri BERKEL'in OYMABASKI atölyesinde baskı tekniklerini öğrenen Karakaş 1950'ler boyunca İstanbul ve Haliç görünümlerini yansıtan baskılarını *Aile* ve *Yeditepe* dergilerinde yayımlamış; ayrıca Behçet Necatigil'in *Evler* (1953), Oktay Akbal'ın da *Bizans Definesi* (1953) adlı kitaplarıyla çeşitli şairlerin şiirleri için İLLÜSTRASYON'lar yapmış; 1951'de Agop ARAD'la birlikte düzenlediği bir sergide KARAGÖZ imgesini işleyen yapıtlarını sergilemiştir. Yağlıboyalarında mavi ve yeşillerin uyumu ile bol ışıklı İstanbul görünümlerini betimleyen sanatçı 1960'larda siyah-beyaz dengesi içinde ağaç ve ormanların yapısal değerlerini araştırmış, ardından da düzen abartmalarını, BİÇİMBOZMA'ları ve renk çelişkilerini grafik yöntemlerle irdeleyen kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Karakaş, son döneminde resimden uzaklaşmış, daha çok eski eşya ve tablo onarımıyla uğraşmıştır. *Z.Rona*

**KARAKOÇ, Fevzi** (1947, Çankırı)

Türk özgün baskı sanatçısı ve ressam.

Özellikle figürü temel aldığı ÖZGÜN BASKI'larıyla tanınır.

Sanat eğitimini 1968-72 arasında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) yapmış, mezun olduktan sonra aynı kuruma asistan olarak girmiş, 1979'da Salzburg Yaz Akademisi'nde çalışmış, 1983'te de yeterlik derecesi almıştır. 1970'lerden başlayarak özellikle OYMABASKI (gravür) ve TAŞ BASKI alanında yoğun bir üretim içinde olan sanatçı temelde güçlü bir desen anlayışına dayanan ve siyah-beyaz tonlamalarına ağırlık veren figür çalışmaları gerçekleştirmiş, bunlarda çizgi ve düzene büyük önem vermiştir. Karakoç, 1980'lerde bu alt yapıyı temel alan suluboya ve yağlıboya resimlerinde de figürlerini dinamik bir renk-leke ilişkisi içinde atak fırça vuruşlarıyla biçimlendirmiştir. Çoğu kez bir imgenin çeşitli biçimlerde tekrarlanmasıyla oluşturduğu *Sargon'un Süvarileri* (1992) ya da *Asurbanipal'in Küçük Bir Macerası* (1992) gibi yapıtlarında zemin tek renkli olup düz bırakılmış, bazı yapıtlarındaysa tek rengin tonlarıyla hareketlendirilmiştir. Osmanlı minyatürlerinden (→MİNYATÜR) esinlenerek yapıtlarında at ve atlı figürlerine yer veren sanatçı, renk lekelerini, bu imgenin ritmik kurgusunu destekleyecek biçimde kullanmıştır. Karakoç, 1981 ve 1983'te Devlet Resim ve Heykel sergilerinde Başarı Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

**KARAKOYUNLU mimarlığı ve sanatı**

Azerbaycan ve Irak'ta yks.1375-1468 arasında egemen olan Türkmen hanedanı Karakoyunlular, Diyarbakır yöresindeki Akkoyunlu Devleti'yle sürekli çekişme içinde olmuş, 1468'de Akkoyunlu egemenliğine girmiştir. Anadolu sınırları içinde mimari etkinlikleri güçlü değildir (→BEYLİKLER DÖNEMİ).

KARAMAN → **KONYA**

**KARAMANİ**

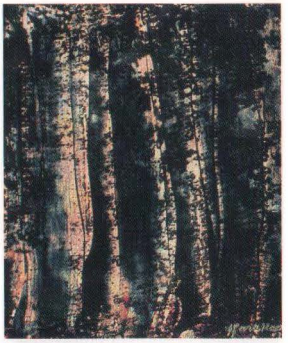
Türk seramik sanatçıları.

Ayfer (1933, Konya) ve Sabit (1916, İstanbul-1993, İstanbul) Karamani, stilize kadın ve hayvan figürlerinin kullanıldığı pano ve serbest SERAMİK'leriyle tanınmışlardır.

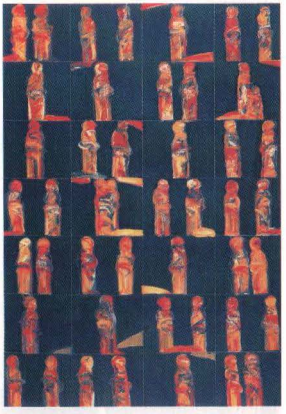
1950-57 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin (b.MSÜ) Tekstil ve Seramik bölümlerinde eğitim gören Ayfer Karamani ile, 1950'lerde fotoğraf çalışmalarıyla dikkati çeken Sabit Karamani seramik çalışmalarına 1957'de İstanbul'da kurdukları atölyede başlamışlardır. Sabit Karamani'nin stilize hayvan figürlerinin yer aldığı pano ve serbest formlarda uyguladığı renkler sanatçı kimliğini vurgulamaktadır. Uzun yıllar kaya formu üzerinde yoğunlaşan Ayfer Karamani ise son dönem çalışmalarında görülen kadın figürlerinde insan sevgisini işlemektedir. Karamaniler pek çok özel kuruluş için mimari pano ve uygulamalar yapmışlar; Sabit Karamani, 1962'de Prag Uluslararası Seramik Sergisi'nde Onur Ödülü, Ayfer Karamani ise Gümüş Madalya almıştır. *L.Özer Yeltan*

**KARAMANLI mimarlığı ve sanatı**

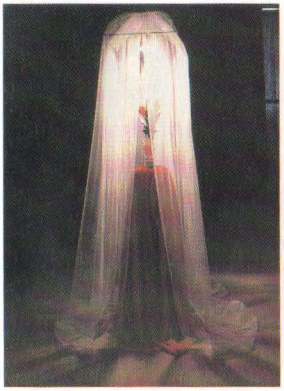
Orta Anadolu'nun güneyinde 1256-1438 arasında egemen olan Karamanlılar'ın Oğuzlar'ın Avşar boyundan geldikleri ileri sürülmektedir. Karamanlı Beyliği, Çukurova'nın Türkmenleşme'sini sağlayan boy başkanı Nure Sufi'nin oğlu, ANADOLU SELÇUKLU hizmetindeki Kerimeddin Karaman Bey (hd.1256-61) tarafından kurulmuştur. Siyasal, eko-



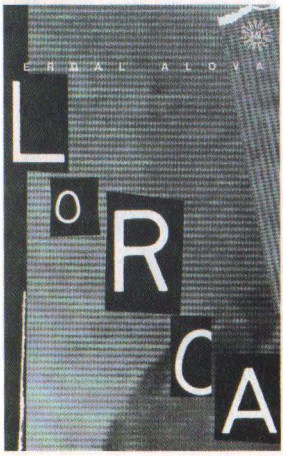
KARAKAŞ, Fethi, *Orman I*, kağıt üzerine yağlıboya, 13x12 cm.



KARAKOÇ, Fevzi, *Yalnızlaşma*, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 140x100 cm.



KARAMUSTAFA, Gülsün, *Anıt I*, 1989, yerleştirme, yük.200 cm.




KARAMUSTAFA, Sadık, *Lorca*, kitap kapağı, 1995.

nomik ve stratejik açılardan Anadolu'nun önemli bir bölgesinde etkin olan Karamanlılar, Toros geçitlerinde büyük ticaret kervanlarından aldıkları vergilerin yanı sıra Silifke, Anamur ve Manavgat limanlarından elde ettikleri gelirlerle özellikle Karaman, Ermenek ve Konya merkezlerinde önemli yapıtlar gerçekleştirmişlerdir (→BEYLİKLER DÖNEMİ; KONYA).

**KARAMUSTAFA, Gülsün** (1946, Ankara)
Türk sanatçı.
Popüler imgeler ve KITSCH nesneler kullanarak, sosyokültürel olguları belleğe dönük bir hesaplaşma ile yansıttığı BİRLEŞTİRME ve YERLEŞTİRME'leriyle tanınır.

1964-69 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinde eğitim gören Karamustafa, 1975'te İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) asistan olarak girmiştir. Aynı kurumda 1979'da "Resim Afiş Etkileşmesi" başlıklı teziyle sanatta yeterlik derecesi almış, 1982'de bağımsız çalışmak amacıyla öğretim üyeliği görevinden ayrılmıştır. Sanatçı 1985'e kadar, çoğunluğunu birleştirme tekniğiyle oluşturduğu resimleri ve kitap-dergi İLLÜSTRASYON'ları olmak üzere iki alanda çalışmıştır. Bu tarihten sonra sinema da, önce sanat yönetmenliği, ardından film yönetmenliği olarak ilgi alanına girmiştir. Karamustafa'nın *Video Seyreden Turunçköylüler* gibi ilk dönem işlerinde göç olgusunun yarattığı değer karmaşası oldukça grafik, illüstratif ve süslemeci tarzda, popüler imgeler ve *Kitsch* nesneler aracılığıyla yansıtılmıştır. Hıristiyan din ve kültürüne ait kutsal imgelerin, çoğunluğu Müslüman olan bir toplumun günlük kullanım eşyasında yer alması ya da seccade, duvar halısı üstüne betimlenmiş Elvis Presley gibi çağdaş mitler de, sanatçının işlerinde bu yoz kültürü yansıtan motifler olmuştur (ör.*İstanbullu Kızım, Galata'nın Yeni Müslümanları*). Resim ve birleştirmelerine porselen biblolar, tekstil ürünü resimli halılar vb *Kitsch* HAZIR-NESNE'ler eklemesi, Karamustafa'nın anlatım dilini giderek yerleştirmelere yönlendirmiştir. 1985-88 arasında Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerine katıldığı döneme ait bu işleri, sosyokültürel olayları toplumun yargıları çerçevesinde ele almıştır. Karamustafa'nın işleri 1990 sonrasında, önceki yılların birikimini koruyarak değişime uğramıştır. Biçimsel değişim tüm mekânı kavrayan yerleştirmelere geçmesi; içerik bağlamındaki değişim ise, yine sosyokültürel olguları genel yargılardan uzaklaşarak doğrudan kendi geçmişi ve belleğine dönük bir hesaplaşmayla yansıtmasıdır. Yerleştirmelerde gerçek nesneleri kullanmasıyla simgeler ortadan kalkmış, vermek istediği kavram ve anlatım aracı aynı nesnede çakışmıştır. 1992'de *Mistik Nakliye* adlı düzenlemesi ile 3.Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan Karamustafa'nın, "Anı Bellek I" (1992) adlı toplu sergideki *Kuyeler* adlı işi, *Okul Defteri* (1993) ve *Kronografya* (1994) başlıklı kişisel sergileri bu dönemin örnekleri arasındadır. Sanatçı, 1987'de İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Birincilik Ödülü'nü almıştır.

***N.Özayten***

**KARAMUSTAFA, Sadık** (1946, Ordu)
Türk grafik tasarımcı.
Grafikerler Meslek Kuruluşu başkanlığı döneminde çeşitli ülkelerde açılan "Türkiye'den Afişler" sergilerini gerçekleştirerek Türk afişinin ve grafik tasarımcılarının tanıtılmasına katkıda bulunmuştur. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Grafik Bölümü'nü 1976'da bitiren Karamustafa bir süre tiyatro, yayınevi ve reklam ajanslarında çalıştıktan sonra 1979'da kendi atölyesini kurmuştur. Düşünce ve duyguyu özenle birleştirerek, tipografi ve var olan görsel malzemelerin olanaklarıyla, görsel etkisi de olan tasarımlar üretmiş, konunun gerektirdiği mesajı hedef kitleye ulaştırmak için her konuyu kendi gereği içinde çözüme ulaştırma kaygısı duymuş, kişisel bir üslup oluşturmaya özenmemiştir. 1989'da MSÜ Grafik Ana Sanat Dalı'nda öğretim görevlisi olan Karamustafa, İsviçre'de yayımlanan, kendisinin de yer aldığı *Who is Who in Graphic Design* (1994; Grafik Tasarımında Kim Kimdir?) adlı kitabın Türk grafik tasarımı bölümünü kaleme almıştır. 1982-83 ve 1987-93 arasında Yönetim Kurulu üyeliği yaptığı Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun 1993'te başkanlığına seçilmiş, Türk grafik tasarımının (→GRAFİK TASARIM) yurt dışında tanıtılması ve Türk tasarımcıların uluslararası ilişkileri için çaba göstermiş; yurt içinde çeşitli dallarda 30'un üzerinde ödül kazanmıştır. Çek Cumhuriyeti'ndeki Uluslararası Brno Grafik Sanatlar Bienali'ne (1982-94), Finlandiya'daki Uluslararası Lahti Afiş Bienali'ne (1989), Polonya'daki Uluslararası Varşova Afiş Bienali'ne (1984) ve Fransa'daki Chaumont Afiş Festivali'ne katılan Karamustafa, 1993'te Raleigh'de (ABD) AIGA'nın *(American Institute of Graphic Arts*/Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü) düzenlediği uluslararası "EX Libris" sergisine çağrılmıştır.

*Y.Altıntaş*

KARATAŞ → **ELMALI**

**KARATEPE**
Adana'nın Kadirli ilçesinin yk§.22km kuzeydoğusunda, Ceyhan Irmağı'nın batı kıyısında çevreye egemen bir tepe üstünde kurulu bir yerleşmedir. Konumu bakımından, Çukurova'yı Orta Anadolu'ya bağlayan ve özellikle Hititler tarafından yoğun olarak kullanıldığı bilinen tarihi yolun üzerinde bulunmaktadır. Karatepe ilk olarak 1945'te İÜ Edebiyat Fakültesi'nden H.Th.Bossert ve Halet ÇAMBEL tarafından bulunmuş, 1947'de U.Bahadır ALKIM yönetiminde başlayan kazılar, yoğun olarak 1954'e değin sürdürülmüştür. 1954'ten bu yana da H.Çambel başkanlığındaki bir ekip tarafından onarım, koruma ve düzenleme çalışmalarının yanı sıra çevre araştırmaları yapılmaktadır. Ormanlık bir bölgede, güç doğal koşullar içinde yer alan Karatepe'de ortaya çıkartılan yapıtların bulundukları yerde korunmasına karar verilmiş, bu amaçla çevre Karatepe-Aslantaş Milli Parkı olarak düzenlenmiş ve yapıtlar koruyucu bir çatı altına alınarak bir açık hava müzesi oluşturulmuştur.

Karatepe'deki kalıntılar MÖ 8.yy'a tarihlenen, Adana bölgesindeki GEÇ HİTİT Krallıkları'ndan birine aittir. 430x190m'lik bir alanı kaplayan yerleşme, 3-4m kalınlığında, 1km uzunluğunda bir surla çevrilidir. Dörtgen kulelerle desteklenen surun iki büyük ve anıtsal giriş kapısı bulunmaktadır. Rampa, geçit biçimindeki koridor ve yan odalardan oluşan kapılar Karatepe'nin en önemli buluntularını vermiştir. Kapıların uzun geçit kısımlarıyla bunlara açılan yan odalar, bazalttan yapılma ORTHOSTAT biçimindeki büyük taşlarla kaplanmıştır. *Orthostat*'ların üstünde, alçak kabartma tekniğinde yapılmış çeşitli sahneler ve yazıtlar bulunmaktadır. Ayrıca kapıların giriş kısımlarında, üstlerinde yazıtlar bulunan kapı aslanları ve SFENKS'ler de vardır. Bilim tarihi açısından Karatepe'nin önemini kapının iki yanında yer alan ve ayrı ayrı alfabeler kulla-

nan iki değişik dildeki yazıtlar (→BILINGUIS) oluşturmaktadır. Burada kullanılan yazılardan biri "Hitit Hiyeroglifi" adı verilen resim yazısıyla (→HİYEROGLİF), ötekiyse FENİKE alfabesiyle yazılmıştır. Hitit resim yazısı dilbilimcileri uzun süre uğraştırmış, ancak elde yeterince malzeme bulunmadığından tam olarak çözülüp anlaşılamamıştı. Karatepe'deki kaleyi yaptıran, Danunalar'ın kralı Asitawandas, büyük olasılıkla yerel toplulukların da yazılarını anlaması için, kalenin girişinde iki değişik dil ve yazı kullanmıştır. Yapılan incelemeler her iki dildeki yazıların aynı içerikte olduğunu göstermiştir. Böylelikle ilk olarak bilim dünyası, Karatepe'yle, Hitit resim yazısının çözümünü sağlayacak sağlam bir dayanak noktası elde etmiştir.

Surun iç kısmında, saray olduğu anlaşılan büyük bir yapı, bunun müştemilatı olduğu anlaşılan başka bir yapı ve yukarı giriş kapısının yakınında, önünde bazalt bir kaide bulunan bir yapı daha ortaya çıkmıştır. Gerek surun, gerek kalenin iç kısmında yapılan kazılar kalenin çok kısa bir süre için kullanıldığını göstermiştir. Burası büyük olasılıkla ilk kez MÖ 9.yy içinde kurulmuştur. Bunu izleyen ve çok az kalıntıyla tanınan bir ara evreden sonra, şimdi ayakta olan binalar yapılmış, ancak çok kısa bir süre sonra bunlar tahrip edilmiştir. Daha sonraları Karatepe'de yerleşme olmamıştır. Karatepe'nin hemen karşısında, Ceyhan Irmağı'nın öbür yakasında, DOMUZTEPE mevkiinde ikinci bir Geç Hitit Dönemi yerleşmesi daha vardır. Domuztepe'nin Karatepe'ye oranla daha uzun bir süre kullanıldığı anlaşılmıştır.

0544. ***M.Özdoğan***

**KARAY, Hayri** (1952, Balıkesir)
Türk heykelci.
Daha çok soyut ahşap heykelleriyle (→SOYUT SANAT) tanınan Karay, sanat eğitimini 1970-75 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Hüseyin GEZER atölyesinde yapmış, 1976'da aynı kurumda asistan olarak göreve başlamış, daha sonra "Heykelde Geometri" adlı teziyle yeterlik derecesi almıştır. Yapıtlarında ahşap, özellikle de ceviz ve gürgen kullanan sanatçı, düz ve kıvrımlı yüzeyleri karşıtlık dengesi içinde ritmik bir hareketlilikle vermiş; bu farklı yüzey değerlendirmelerini birbiriyle ilişkilendirerek bütünleştirmiştir. Karay, ayrıca ahşap, demir, yay vb gereçlerle heykelin ötesine geçen YERLEŞTİRME türü yapıtlar da gerçekleştirmiştir. 1974'te Hadi Bara Heykel Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1987'de de Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü almış, 1978'de İskenderiye Bienali'nde Türkiye'yi temsil etmiştir. *Z.Rona*

**KARAYİĞİTOĞLU, Hakkı** (1926, Kırcaali, Bul.)
Türk heykelci.
Yalın ve statik yapıtlarıyla tanınır.

İlk ve ortaöğrenimini Tekirdağ'da tamamladıktan sonra Öğretmen Okulu ve Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nü bitirmiştir. Resim eğitimini 1950-52'de İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ), 1961-62'de de Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra önce Diyarbakır Lisesi ve Öğretmen Okulu'nda, ardından da Kandilli ve Kadıköy kız liselerinde resim ve sanat tarihi öğretmenliği yapmıştır. 1959'da İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'ne öğretmen olarak atanmıştır. 1949'dan sonra Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne yapıt veren sanatçı 1961'de ilk kişisel sergisini Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü salonunda açmış, aynı yıl 2.Paris Bienali'nde ve Prag Uluslararası Seramik Sergisi'nde yer almıştır. 1978'de de Çınarcık'ın Armutlu köyünde kendi yapıtlarını sergilemek için özel bir müze oluşturmuştur. Heykeli seramiğe uygulayarak bu türde birçok yapıt vermiştir. En çok kullandığı malzeme betondur. Genellikle sade, tok kütlelerin oluşturduğu yapıtları statik görünümlü olmakla birlikte uzun figürlerinde belli bir hareket ögesi de vardır. Eski Mısır, Yunan ve Hint sanatı etkileri belirgindir. *Abenk* (1962), *At* (1965) ve *Kaynak* İRHM'de bulunan bazı yapıtlarıdır. *Babar* (1963) İstanbul Belediye Sarayı'nda, *Bilimin Kızı* (1969) ise ODTÜ'dedir. *N.Arslan*

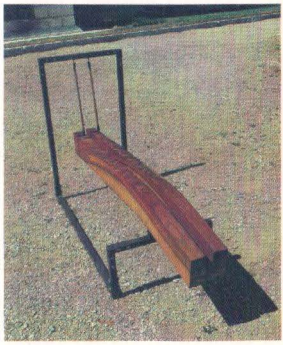
**KARAZ**
Erzurum'un 16km kuzeybatısında, Ilıca İstasyonu'nun 5km kuzeyinde Karaz köyünde yer alan höyük, 1942-44 arasında Türk Tarih Kurumu adına Hamit Zübeyr KOŞAY ve Kemal Turfan tarafından kazılmıştır. Karaz, 16m yüksekliğinde ve 200m çapında oldukça büyük bir höyüktür. Üstünde bulunan köy taş ve toprak gereksinimini buradan karşıladığı için höyük bugün büyük oranda tahrip edilmiştir. Kazılar kısmen daha az tahrip edilen güney ve batı kesimlerde başlamış, OSMANLI, SELÇUKLU ve BİZANS dönemine ait katların altında İlk Tunç Çağı ve Son Kalkolitik Çağ (→PREHİSTORYA) katlarının varlığı saptanmış, ama ana toprağa ulaşılamamıştır.

Höyüğün Son Kalkolitik Çağ mimarisinin tam bir planı elde edilememiş olmasına karşın, evlerin tek sıra taş temelli, kerpiç duvarlı, birbirine bitişik dörtgen odalardan oluştuğu ve düz damlı olduğu saptanmış; içlerinde fırınlar ve ocaklar bulunmuştur. Ele geçen ocaklar, sabit ve taşınabilir olmak üzere iki tiptir. Karaz kültürü için özel ve önemli olan bu ocaklar, biçim ve bezemeleriyle günlük kullanımlarının dışında bir anlam taşıdıkları izlenimini uyandırdığından "sunak-ocak" olarak tanımlanır. Yerleşmenin harçsız büyük taşlarla ya da taş temel üstüne kerpiçle yapılmış bir çevre duvarı bulunduğu saptanmıştır. Ele geçen çok sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Son Kalkolitik'le İlk Tunç Çağı'nda (ör.ARSLANTEPE, Erzurum-PULUR, GÜZELOVA, Elazığ-PULUR'da) yaygın olarak görülen, günümüzde "Karaz çanak-çömleği" olarak tanınan ve bu kültürün belirleyicisi kabul edilen önemli örneklerdir. İyi arıtılmamış kilden elle yapılan bu kapların iç ve dış yüzeyleri genellikle siyah, daha az olarak da kırmızı astarlı olup çok parlak AÇKI'lıdır. Oluk ve kabartma bezemenin yanı sıra yoğun olarak şerit kabartma kullanılmıştır. Karaz'da ele geçen öbür buluntular, az sayıda metal keski, mızrak, orak ve süs eşyası, çok sayıda kemik bız, iğne, kemik ve dokumacılıkta kullanılan PİŞMİŞ TOPRAK ağırşaklar, ÇAKMAKTAŞI ve OBSİDYEN bıçaklar, öğütme taşları, pişmiş toprak HEYKELCİK'ler ve boncuklardır.

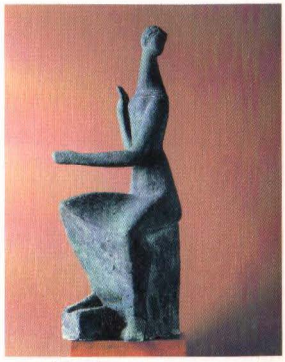
Filistin'de Khirbet Kerak höyüğünde saptanan ve "Khirbet Kerak kültürü" adıyla anılan kültür, Anadolu'da ilk saptandığı yer olan Karaz Höyük'ün adıyla anılmaya başlamıştır. Arkeoloji metinlerinde Karaz, höyükten çok bir kültür adı olarak tanınır.
0176, 1980, 1986. *S.Kibaroğlu*

KARBANSARAY / KARBANSERAY = **KERVANSARAY**

KARBASTI = **AŞIK** (Doğu Karadeniz'de)



KARAY, Hayri, *Kinetik*, ahşap, demir ve kauçuk, 170x92x52 cm.



KARAYİĞİTOĞLU, Hakkı, *Armoni*, 1969, alçı, 72x30x31 cm.

**KARÇER** (Lat.*carcer*'den; çoğ.*carceres*)
**1.** Antik ROMA mimarlığında üç katlı zindan yapısı. Yer altındaki tonozlu ilk katta idamlar gerçekleştirilir, yer düzeyindeki ikinci katta zincirlenmiş idam mahkûmları infaz gününü beklerlerdi. Üçüncü kattaysa *(carcer inferior)* cezası daha hafif olan mahkûmlar tutulurdu.
**2.** Antik Roma'da CIRCUS arenasında arabaların yarışa başlamak için bekledikleri yer *(carceres)*.

KARELEME = DÖRDÜLLEME → **ORAN**

**KARGAMIŞ**
Gaziantep'te Nizip'in Barak (Karkamış) bucağı sınırları içindeki Karkamış köyünün yakınında, Fırat Irmağı'nın kıyısında kurulmuş bir ilkçağ kentidir. Anadolu, MEZOPOTAMYA ve MISIR'ı birbirine bağlayan yolların kavşak noktasında konumlandığı için her çağda önemini korumuş olan Kargamış günümüzde Türkiye-Suriye sınır hattı üzerinde kalmıştır. MÖ 2.binden bu yana varlığı bilinen Kargamış kent-devleti, Ege Göçleri sırasında yakılıp yıkılmışsa da kısa sürede yeniden eski gücünü kazanmış, topraklarını Malatya'ya kadar genişletmiştir. ASUR kralı I.Tiglatpileser dönemiyle (MÖ 1115-1077) çağdaş olan ve MÖ 11.yy'ın başına rastlayan bu parlak yıllar boyunca Kargamış'ın kralı Nin-Teşup'tur. Yazılı kaynaklardan, Kargamış'ın Asur Krallığı'na yüklü vergiler ödediği öğrenilmektedir. Asur kralları II.Asurnasırpal (MÖ 883-859) ve oğlu III.Salmanassar (MÖ 858-824) dönemlerinde vergi, altın, gümüş, bakır ve demir gibi değerli madenlerle ödenmekteydi. Kazılarda ortaya çıkarılan anıtlarda, Asur belgelerinde adına rastlanmayan Luhas ve Araras hanedanlarından sıklıkla söz edilmektedir. Asur kralı II.Sargon döneminde (MÖ 721-705), MÖ 8.yy'da Kargamış bir Asur eyaleti haline gelmiştir. Bu tarihten sonra hızla eski gücünü ve etkisini yitiren kentin giderek adı duyulmaz olmuştur.

Kargamış kenti kalıntıları ilk kez 16.yy'da, Doğu'yla ticaret yapan bir İngiliz şirketinin Halep temsilcisi olan Henry Maundrell tarafından farkedilmiş, 18.yy'da, Halep'teki İngiliz konsolosu Alexander Drummund kentin planını yapmıştır. 19.yy'ın sonlarında bölgede British Museum (Londra) adına George Smith ve konsolos W.H.Skene araştırmalar yapmışlar, kent kalıntılarının Kargamış'a ait olabileceğini de ilk kez onlar ileri sürmüşlerdir. Smith'in toprak üstündeki yapıtlara ait, bugün British Museum'da korunan taslak ve notları daha sonraki araştırma ve kazılar için yol gösterici olmuştur. 1879'da bölgeyi gezen general Herbert Chermside'ın çizdiği, gene British Museum'da korunan harita en yetkin çalışmalardan biri sayılmaktadır. Kentteki HİYEROGLİF yazıtlar 1900'de Messerschmidt tarafından *Corpus Inscriptum Hittiticarum* adlı yapıtta incelenmiştir. Kargamış'ta bilimsel kazılara 1912'de British Museum adına David H. Hogarth tarafından başlanmış, Leonard Woolley'nin başkanlığında sürdürülmüştür. I.Dünya Savaşı nedeniyle ara verilen çalışmalar 1920'de yeniden başlatılmış, sonuçlar British Museum'un yayımladığı *Carchemish* adlı üç ciltlik yapıtla arkeoloji dünyasına duyurulmuştur.

Araştırmalar, Kargamış'taki en erken yerleşmenin Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) gerçekleştiğini ortaya koymuştur. Daha sonraki kültür katları Eski Hitit Dönemi ve İmparatorluk Dönemi (→HİTİT) ile GEÇ HİTİT yerleşmeleridir. Hitit İmparatorluk Dönemi'nde de önemli bir kent olduğu bilinmekle birlikte kazılar sırasında gün ışığına çıkarılan buluntuların çoğunluğu Geç Hitit dönemine tarihlenir. Dış Kent, İç Kent ve Kale olmak üzere üç kesimden oluşan ve dikdörtgen bir yerleşim planına oturan Kargamış, taş temel üstüne kerpiç duvarlı surlarla çevrilidir. Dış sur çift duvar tekniğindedir. Üçü iç surda, ikisi dış surda olmak üzere beş kent kapısı vardır. Kule, burç ve POTERN'lerle güçlendirilmiş olan bu savunma sistemi Hitit İmparatorluk ve Geç Hitit dönemlerinde yapılmıştır. Taş temelli kerpiç duvarlı ve dikdörtgen planlı evlere taş döşeli bir ön avludan girilmektedir. Fırtına Tanrısı Teşup'a ait bir tapınak ile BİT-HİLANİ tipi yapı kentin anıtsal kalıntılarıdır. Geç Hitit döneminin önemli heykel okullarından biri sayılan Kargamış, siyah bazalt ya da beyaz kireçtaşından kabartmalı ORTHOSTAT'larıyla ünlüdür. Hititler'in yanı sıra Asurlar'ın kültür ve üslup özelliklerini yansıtan bu *orthostat*'lar, kent kapıları ve kutsal yapıların temel üstü ilk taş dizileri olarak kullanılmıştır. Kabartmalarda Tanrıça Kubaba ve onun için yapılan törenler, çeşitli kral sahneleri (tahta oturma vb), savaş arabaları, Asur ordularına karşı kazanılan zafer konusu, öteki tanrı ve tanrıçalarla karışık yaratıklar ve koruyucu hayvanlar betimlenmiştir.
1725, 2452, 3608. *İ.Baysan*

**KÂRHANE** (Far.*kâr:* iş, *hane:* ev'den)
**1.** İşyeri; işlik; ATÖLYE.
**2.** Süt satılan ya da sütten yapılma yiyecekler yapılıp satılan yer.
**Kârhane-i Maacin:** KÜLLİYE'lerde halka ücretsiz ilaç dağıtan eczane.

KARIŞIK MALZEME (*Mixed-Media*) → **MEDIUM**

**KARIŞIK RESİM** *(Combine Painting)*
Boyalı resim yüzeyiyle gerçek nesnelerin, bazan da fotografik imgelerin birarada kullanıldığı yapıtlara verilen ad. İlk kez 1950'lerde RAUSCHENBERG tarafından geliştirilen bu teknik bir anlamda SCHWITTERS'in KOLAJ çalışmalarının uç noktasıydı. Teknik, birçok sanatçı tarafından farklı biçimlerde uygulanmış, 1960'ların BİRLEŞTİRME sanatçılarına belli bir kaynak oluşturmuştur. Fotografik imgelerin kullanıldığı birleştirilmiş nesneler ise MEK SANAT'ı uygulayan sanatçılara öncülük etmiştir.

**KARIŞIK TEKNİK**
İng.*mixed technique*, Fr.*technique mixte*, Alm.*Mischtechnik*.
TEMPERA ile bileşiminde yağ olan boyaların (→YAĞLIBOYA) birlikte kullanılması. 1934'te İngiliz Max Doerner'in *The Materials of the Artists and Their Use in Painting* (Sanatçıların Malzemeleri ve Bunların Resimde Kullanımı) adlı kitabının yayımlanmasından sonra güncellik kazanan bu teknikte, tempera üstüne yağlı SIR'lar ya da yağlıboya üstüne tempera uygulanmıştır. Tempera, yağlıboya henüz ıslakken üstüne ince uçlu fırçayla uygulandığında ince, keskin çizgiler; daha serbest ve geniş fırçayla koyu renk alanları üstüne uygulandığında da pırıltılı bir etki yaratır. Bu tekniğin ilk kez RÖNESANS'ta temperadan yağlıboyaya geçiş döneminde kullanıldığı sanılmaktadır.

**KARİA**
Güneybatı Anadolu'da Büyük Menderes Irmağı'yla Dalaman Çayı arasında kalan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Genel olarak MUĞLA ilinin kıyı ve iç kesimini kapsar. Söke'nin güneyinden Köyceğiz'e kadar, Muğla, Milas ve Bodrum'u içine alır. Bölgenin sınırları kabaca kuzeyde LYDİA, doğuda PHRYGİA, güneydoğuda LYKİA, güneybatı ve ba-

tıda Ege Denizi'dir. Lydia ile sınırı Maiandros (b.Büyük Menderes) Irmağı ve Messogis (b.Aydın) Dağları çizmekteydi. Önceleri Messogis sınırken, ROMA döneminde Maiandros sınır kabul edilmiştir. Batıdaki İONİA ile sınır, Latmos (b.Bafa Gölü) Körfezi'nin kuzeyinde, Söke-Ortaklar dolayından geçen hat olmalıdır. Doğuda Phrygia'yla sınırı da büyük ölçüde Salbakos (b.Baba) Dağı oluşturuyordu. Bu dağın batı etekleri Karia'ya, doğu etekleri Phrygia'ya aitti. Güney sınır İndos Irmağı'ydı (b.Dalaman Çayı).

Karia adı Karlar'dan gelmektedir. Kökeni MÖ 1.bine kadar gitmekte olan bu halkın nereden geldiği konusu tartışmalıdır. Yunan tarihçiler Herodotos (MÖ 5.yy) ve Thukydides (MÖ 5.yy 2.yarısı), Karlar'ın Ege adalarından geldiğini söylemektedir. Herodotos, başlangıçta halkın "Leleg" adını taşıdığını, zaman zaman donanmasıyla Girit kralı Minos'a hizmet ettiğini, sonraları Yunanlar'ın Ege Adaları'na yayılmaya başlamasıyla da Anadolu kıyılarına geçmeye zorlandığını anlatmaktadır. Karialılar ise kendilerini Anadolu'nun yerli halkı olarak kabul etmekte, Lykialılar ve Mysialılar'la da (→MYSİA) akraba olduklarını öne sürmektedirler. MÖ 7.yy'dan itibaren fazla gelişmemiş bir krallıkları olduğu anlaşılmaktadır. Bölge, MÖ 6.yy'da Lydia'nın Pers (→İRAN) egemenliğinden sonra Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) komutanlarının eline geçmiş ve sonunda Roma'nın Asia eyaletine bağlanmıştır. Karia dili ve yazısı henüz tam olarak çözülememiş, Hint-Avrupa dil ailesiyle bağı kesinlik kazanmamıştır. Ancak, bugüne dek ele geçen yetersiz YAZIT örnekleri, bu dilin, hece sistemine oturmayan alfabetik bir yazıya sahip olduğunu kanıtlamıştır.

Dor göçleri ve güneybatı Anadolu kıyılarındaki kolonileştirme hareketi bölgenin iç kesimlerini etkilemediğinden buralarda Karia özellikleri korunmuştur. Koloni kentlerinden HALİKARNASSOS'taki (b.Bodrum) yazıtlarda pek çok Kar adı görülmekte, Datça Yarımadası'ndaki KNİDOS'taysa bu ada hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Bölgenin en önemli akarsuyu Latmos Körfezi'ne dökülen Maiandros'tur. Glakos (b.Banaz) ve Marsyas (b.Çine) Çayları bu ırmağın kollarıdır. Karia'nın iç kısımları fazla iskân görmemiştir. Kentlerin çoğu kıyılarda toplanmış, yerleşmeler daha çok köy niteliğinde olmuş, bunlar da gruplar oluşturarak federasyonlar kurmuşlardır. Bölgenin bellibaşlı kentleri, Bargylia (b.Güllük) Körfezi kıyısındaki BARGYLİA'nın (b.Asarlık) yanı sıra, ekime uygun toprakları ve balıkçılığıyla gelişmiş İASOS (b.Kıyıkışlacık) ile Bodrum Yarımadası'nın batı ucundaki MYNDOS (b.Gümüşlük), iç kesimlerdeki Pisada ve Theangela'dır (→SYANGELA). Halikarnassos'un güneyinde, Ege'nin en büyük körfezlerinden olan Keramekos (b.Gökova) Körfezi çevresinde dağlık topografyadan dolayı fazla yerleşim görülmemekle birlikte, körfeze adını veren KERAMOS (b.Ören) ve KEDREAİ (Sedir Ad.) kentleri yer almaktadır. Bölgenin iç kesimlerdeki MYLASA (b.Milas) kenti 14km uzağında bulunan dinsel merkez LABRAYNDA'ya (Labranda, b.Türbe) kutsal bir yolla bağlıdır. Daha kuzeyde EUROMOS (b.Ayaklı), Marsyas Çayı yakınlarında Amyzon, ALİNDA, ALABANDA (b.Arapkisar), Gerga, LAGİNA ve STRATONİKEİA (b.Eskihisar) kentleri kurulmuştur. En güneybatıdaki kent, liman ağzında kurulu olmasına karşın sonraları Dalyan Çayı'nın getirdiği alüvyonlar nedeniyle denizden içeride kalan KAUNOS'tur (b.Dalyan). Bölgenin doğu sınırının en önemli kenti ise ünlü APHRODİSİAS'tır. Kuzeydeki TRALLEİS (b.Aydın), NYSA (b.Sultanhisar) ve Akharaka (b.Salavatlı →NYSA) kentleri zaman zaman Lydia bölgesine dahil edilmekle birlikte Karia sınırları içinde sayılabilir.

Yörenin en verimli toprakları Maiandros Vadisi'ndedir. Burada yetiştirilen zeytin ve incir bölge ekonomisinin en önemli kaynaklarıydı. Karia'da MÖ 4.yy'da üretilen ve MİLETOS'tan MISIR'a kadar ihraç edildiği bilinen zeytinyağı, Atina'da da aranan bir üründü. Kuru incirin yanı sıra, kıyı kesimlerinde üretilen bal da ekonomik açıdan oldukça önemliydi. Mylasa yakınındaki kırmızı damarlı MERMER, Roma'ya kadar ihraç edilmiştir.

Çizim → AİOLİA *Ş.Aydoğan*

***Karia Mimarlığı ve Sanatı:***

Karia bölgesinde bulunan ve MÖ 8.-7.yy'lara tarihlenen TÜMÜLÜS mezarlar, Lydia tümülüsleri gibi taş bir mezar odası ve bu odaya ulaşan bir koridor niteliğindeki *dromos*'tan oluşmaktadır. Bu yapılar, MİKEN *tholos* mezarlarıyla yakın benzerlik göstermekte, dolayısıyla Karia bölgesinin MÖ 2.binde Akhalar'la olan ilişkisine işaret etmektedir. Bodrum yakınlarında Müskebi'de önemli bir Akha yerleşmesinin *nekropolis*'ine (mezarlık) rastlanmış, MÖ 15.yy'dan 13.yy sonuna değin tarihlendirilen çok sayıda Miken ÇANAK-ÇÖMLEK'i ortaya çıkarılmıştır. Karia'da KAYA MEZAR'lar da bulunmaktadır; ancak bunlar tümüyle YUNAN mimarlığının özelliklerini yansıtan cephelere sahiptir. Bölgenin en ünlü yapısı MÖ 4.yy'da Pers satrabı için yapılan *Mausoleum* ya da *Halikarnassos Mezar Anıtı*'dır (→HALİKARNASSOS). DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan bu anıtın yüksek bir kaide üstünde yer alması Lykia sanatının etkilerini yansıtırken, kaidenin üstündeki mezar odası İon düzeninde (→DÜZEN) bir galeriyle çevrilidir. Karia heykelciliği içindeki yöresel farklılıkların izlenebileceği buluntular çok yetersizdir.

0035, 0055, 0062, 0362, 0364, 2793. *G.Yümer Tigrel*

**KARİKATÜR** (İt.*caricare*: yüklemek, abartmak'tan *caricatura*)

İng.*caricature, cartoon*, Fr.*caricature*, Alm.*Karikatur*. Kavram olarak karikatürün ilk kez, 17.yy'da CARRACCI atölyesinden kaynaklandığı kabul edilmektedir. Sözcük olarak ilk kez 1646'da *Diverse figure*'de (Bologna), Carracciler'in, özellikle de Annibale Carracci'nin abartılı Bolognalı portrelerini tanıtan Mosini tarafından kullanılmış; 1665'te de G.L.BERNINI tarafından Fransa'da tanıtılmıştır. Türediği *caricare* sözcüğünün de İtalyanca *carattere* (karakter), hatta İspanyolca *cara* (yüz) sözcüklerinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Eğer karikatürün, çizgilerindeki abartmalarla bir kişiyi, bir canlıyı ya da bir şeyi gülünç göstermek anlamına geldiği kabul edilirse, tarihi insanlığın tarihi kadar eskidir. Ama bir güldürüyü çizgilerle resimlemek olarak ele alınırsa, 18.yy'da başladığı kabul edilir. Ancak çağdaş anlamıyla, yani hiç yazıya gerek olmadan çizgilerle güldürü biçiminde nitelendirilirse, tarihi çok yenidir.

***Tarihöncesinden İlk Baskı Makinesine Değin:***

Karikatürü andıran ilk desenler Paleolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) kalmadır. Fransa'da Ariège'de Trois Frères Mağarası'nda, Doğu İspanya'da Cueva'da Ramigia Mağaraları'nda, Castellón'da Casuble Boğazı'nda ve Cezayir'de Tassili-n-Ajjer Kayalıkları'nda bulunan taş üstü oymaların bazıları karikatür türündedir. Örneğin bir hayvan derisini maske gibi yüzüne örtmüş bir büyücü ya da gülünç hayvanlar gibi betimlemeler bulunmaktadır. Pale-

olitik Çağ insanlarının bu desenleri, dinsel inançlarla mı, yoksa oyun ve eğlence olarak mı hazırladıkları anlaşılmamıştır. Ne var ki, bu desenleri çizenleri karikatürcülerin ilk ataları saymak yanlış olmaz. Neolitik Çağ'ın sanatçıları, gülünç desen geleneğini vazolarda ve fresklerde sürdürmüşler, daha sonraları Mısırlılar, Yunanlar ve Romalılar da aynı tür gülünç desenler yapmışlardır. Pompei, Palatine (Roma) ve EPHESOS kalıntılarında bunların örnekleri vardır. MISIR ve HİNDİSTAN'daysa çizgi-öykülerin ilk örneklerine rastlanmaktadır. Ortaçağ da güldürü türü desen bakımından çok zengindir. KATEDRAL'lerin VİTRAY'larında ve *gargoyle* denen heykelli oluklarda [ÇÖRTEN] karikatür anlayışıyla yapıtlar ortaya konulmuştur.

***Baskı Makinesinden Resimli Gazetelere Değin (1500-1830):*** Baskı makinesinin bulunması karikatüre geniş olanaklar kazandırmış ve ilk baskı araçlarıyla bir karikatürün birkaç yüz kopyası basılabilmiştir. Bu ilk dönemin karikatürcüleriyle ilgili fazla bilgi yoktur. Bugün elde bulunan karikatürlerden birkaçı, 1466-67 arasında Alman oymabaskıcı E.S. Usta tarafından yapılmıştır. Onun ardından Hollandalı ressam BOSCH gelir. Bosch'tan sonrakiler arasında ünlü Flaman ressam Yaşlı BRUEGEL vardır. REMBRANDT'ın bazı portreleri karikatür örneği sayılır. LEONARDO DA VINCI de çağının en büyük karikatür ustalarından biridir. Bu dönemin karikatürcüleri arasında şu tanınmış sanatçılar önemli bir yer alır: İtalya'da ARCIMBOLDO, Carracci kardeşler, Bernini, Jacques Callot (1592-1635), Pier Leone Ghezzi (1674-1755) ve TIEPOLO; Almanya'da Genç HOLBEIN; Fransa'da François Rabelais (1494-1555), Jean Jacques Boissard (1528-1602) ve Abraham Bosse (1602-76); İngiltere'de HOGARTH, Thomas Rowlandson (1756-1827), James Gillray (1757-1815), Robert (1789-1856) ve George (1792-1878) Cruikshank.

***1830'dan II.Dünya Savaşı'na Değin (Resimli Gazeteler):*** Fransa'da 1830'da çıkan ilk karikatür dergisi *La Caricature* ve iki yıl sonra onu izleyen *Charivari*'yle güldürü tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Karikatür geniş kitlelere seslenerek artık halkın malı olmaktadır. Bu olay hemen başka ülkelere de yayılmış, İngilizler 1841'de *Punch*'ı yaratmışlardır. Almanlar 1844'te *Fliegende Blätter*'i, İtalyanlar 1847'de *Il Fischietto*'yu, Avusturyalılar 1857'de *Figaro*'yu, aynı yıl Amerikalılar *Harper's Weekly*'yi, Hintliler de *Indian Punch*'ı yayımlamışlardır. 19.yy karikatürün altın çağı sayılır. Her ülke kendi güldürü gazetesini çıkarmış ve bunların her birini 15-20 gazete birden izlemiştir.

Fransa'da *La Caricature* dergisinin en ünlü karikatürcüleri DAUMIER, Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard; 1803-47), Paul Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier; 1804-66) ve Henri Monnier'dir (1805-77). Dergiyi Charles Philipon (1800-62) adlı bir karikatürcü ve gazeteci çıkarmıştır. Karikatürün herkes tarafından kolayca anlaşılabilmesinden ötürü Louis Philippe hükümeti daha ilk başlarda bile karikatürü sakıncalı bir silah olarak nitelendirmiş, Eylül 1835'te siyasal karikatüre karşı bazı yasaklar koymuştur. İlk özgürlük dönemi böylece ancak beş yıl sürebilmiştir. Siyasal karikatürün yasaklanmasıyla karikatürcüler konu olarak kadın-erkek ilişkilerine yönelmişler, 1848'de II.Cumhuriyet dönemiyle biraz rahat soluk alabilmişlerse de, 1851'de Napoléon'un girişimleriyle basına sansür konmuştur. 1870'te sansür kaldırılmış ama, Paris Komünü'nün çöküşü üzerine karikatürcüler yeni baskılar altında kalmışlardır. 1881'e değin süren bu dönemin en büyük ustası Daumier'dir. Altında yazısı olmasa da, onun desenleri acı bir güldürü doludur. Daumier halka seslenmeyi, çirkinlikleri ve korkunçlukları, toplum düzeninin gülünçlüklerini göstermeyi bilmiş bir sanatçıdır. Balzac edebiyatta neyse, Daumier de karikatürde odur. Bu döneme damgasını vuran sanatçılar arasında şu adlar anılır: Charles Joseph Traviès de Villers (1804-59), Cham (1819-79), Bertall (Charles Albert Arnoux; 1820-82), Nadar (Gaspard Félix Tournachon; 1820-1910), Grevin (1827-92), Gustave Doré (1832-83), André Gill (1840-85), Crafty (1840-1901), Robida (1848-1926), Jean Louis Forain (1852-1931), Adolphe Léon Willette (1857-1926), Caran d'Ache (Emmanuel Poiré; 1859-1909), Théophile A.Steinlen (1859-1923), Sem (1861-1934) ve Léandre (1862-1934). Aynı dönemde yayımlanan yüzlerce güldürü dergisi içinde karikatür tarihine adını geçirenler de şunlardır: *La Caricature* (1830-1904), *Charivari* (1832-1937), *Le Petit Journal pour Rire* (1856-90), *Journal Amusant* (1856-1923), *La Vie Parisienne* (1863-1919), *L'Eclipse* (1868-1919), *Le Don Quichotte* (1874-93), *La Lune Rousse* (1876-79), *Le Rire* (1894-1940), *L'Assiette au Beurre* (1901-14) ve *Le Canard Enchainé* (1915'ten günümüze).

İngiltere'de 1841'de *Punch* dergisinin çıkışıyla yeni bir dönem başlamıştır. *Punch* ilk sayısında, bayağılaşmadan, taraf tutmadan, düşünce yobazlığına kaçmadan, terbiyesiz olmadan, kurnazlıklar yapmadan güldürü yapacağını belirtmiştir. *Punch*'ın ve o dönemin ünlü karikatürcüleri arasında şu sanatçılar anılmsanır: Edward Lear (1812-88), John Leech (1817-64), John Tenniel (1820-1914), Charles Keene (1823-91), George du Maurier (1831-96), Limley Sambourne (1844-1910), Randolph Caldecott (1846-86), Harry Furniss (1854-1925), Bernard Partridge (1861-1934), W.G.Baxter, Synicus, E.T.Reed, Max Beerbohn (1872-1956) ve S.H.Sime. F.G.Gould'un (1844-1925) günlük gazetelere *political cartoon* denen siyasal karikatür türünü sokmasıyla karikatürcü, siyasal yaşamda önemli bir kişilik olmuş, gazete karikatürcüsü bazan başyazardan da fazla önem kazanmıştır. 20.yy'ın ilk yarısında en büyük İngiliz karikatürcü David Low'dur (1891-1963). İlk deseni 11 yaşındayken Yeni Zelanda'da *Spectator* gazetesinde yayımlanan Low, genç yaşta Londra'ya gitmiş; önce *Star* gazetesinde, sonra *Evening Star*'da (1927), ardından *Daily Herald*'da (1950), daha sonra da *Guardian*'da (1953) çizmiştir. Low, II.Dünya Savaşı'ndan önce ve sonra faşizme karşı çizdiği karikatürlerle uluslararası bir ün kazanmıştır. Dönemin öteki ünlüleri de şunlardır: Oscar Lancaster (1908-?), Vicky (1913-68), Papas, Carl Ronald Giles (d.1916), Mahood, Emmwood, Cummings ve Leslie Illingworth. Bu dönemde İngiltere'de önemli bir olay da *pocket cartoon* denen ve karikatürden oluşan cep kitaplarının yayımlanması olmuştur.

Almanya'da ilk karikatür dergisi 1844'te Münih'te yayımına başlanan *Fliegende Blätter*'dir. Bunu 1847'de gene Münih'te yayımlanan *Punch* ve *Leuchtkugeln* (1848) ve Berlin'de çıkarılan *Kladderadatsch* (1848) dergileri izlemiştir. Bunların yanı sıra Frankfurt'ta *Die Laterne* (1848), Düsseldorf'ta *Dusseldorfer Monathalfe* (1848), Berlin'de *Döfbarbier* (1851), Stuttgart'ta *Eulenspiegel*, Leipzig'de *Leipsiger Charivari*, Berlin'de *Berliner Charivari* ve *Simplicissimus* (1896) dergileri yayımlanmıştır. Dönemin en ünlü karikatürcüleri Wilhelm Busch (1832-1908), Adolf Oberländer (1845-1923), Heinrich Kley (1863-1940/45/52), Thomas Theodor Heine (1867-1948), BARLACH, Rudolf Wilke (1873-1908), Olaf Gulbransson (1873-1958), Bruno Paul (1874-1968),

Jules Pascin (1885-1930) ve GROSZ'dur. Hitler yönetime geldikten sonra çağının en başarılı sanatçısı sayılan Grosz ve Heine, Almanya'dan ayrılmışlardır.

Çarlık Rusyası'nda siyasal karikatür 1861'de başlar. Bu dönemden adları kalanlar, Rus Daumier'si denen A.S.Stepanov (1858-1923) ve Rus Gavarni'si denen Jean Lebedev'dir (1884-?). Devrim öncesinin öteki karikatürcüleriyse Re-Mi, Carrich, A.Yunger, Çerbov, Kornfeld, George Annenkov (1889-?) ve Doborjinski'dir. 1917 Devrimi'nden sonra *Pravda* gazetesinin karikatürcüsü Brodatey Krasny bu kez *Diabl* adlı bir karikatür dergisi çıkarmış; bunu *Guillotine* adlı bir dergi izlemiştir. Bunların ardından *Kızıl Çan Kulesi, Kızıl Eşek Arısı, Kızıl Yıldız* ve *Cephe* gazetesi gelir. Dönemin en ünlü karikatürcüleri Moor, Çeremnih, Deny ve Malyutin'dir. Bunların yanı sıra Sovyetler Birliği'nin (b.BDT) Orta Asya ülkelerinde de şu dergiler yayımlanmıştır: Taşkent'te *Muştum*, Semerkant'ta *Molla Müşfiki*, Akçeabat'ta *Tokmak*, Kazan'da *Çıyan* ve Azerbaycan'da *Molla Nasrettin*. Moskova'da 1922'de çıkarılmaya başlanan *Krokodil* adlı güldürü dergisi günümüze değin süregelmiştir.

ABD'de 19.yy'ın ortalarına doğru, Avrupa'da çıkarılan güldürü dergilerini izleyen türde dergiler yayımlanmıştır. Bunların en ünlüleri *Yankee Doodle, John Donkey, Lantern* ve *Yankee Notions* olmakla birlikte ilk büyük güldürü dergileri *Harper's Weekly* (1857) ve *Vanity Fair*'dir (1859). Bu dönemin ilk büyük karikatürcüleri de Joseph Keppler (1838-94) ve Thomas Nast'tır (1840-1902). Amerika'da karikatürün 19.yy'ın sonlarına doğru günlük gazetelere girmesiyle önemli bir aşamaya gelinmiş, *editorial cartoon* denen başyazı niteliğindeki türün ilk büyük yaratıcısı, *New York World*'da çizen McDougall olmuştur. Bu yeni dönemin ünlü sanatçıları arasında, John T.McCutcheon (1870-1943), Homer Davenport, Clifford Berryman, James T.Berryman, Charles G.Bush, Charles Macauley, Jay N.Darling (Ding), Arthur Henry Young (1866-1943), Rollin Kirby (1875-1952), Edmund Duffy, Nelson Harding ve Daniel Fitzpatrich (Fits) özellikle anılır. Bunların yanı sıra aynı dönemde İtalya, Belçika, Hollanda, Avusturya, İspanya, Polonya, Bulgaristan, Macaristan, Japonya, Hindistan, Kanada ve Latin Amerika ülkelerinde de birçok güldürü dergisi çıkarılmış ve önemli karikatürcüler yetişmiştir.

***II.Dünya Savaşı'ndan Sonra:*** Çağdaş dünyada yaygınlaşan karikatür akımı, 1925-45 arasında ABD'de *New Yorker* dergisinin çevresinde toplanan sanatçılarca oluşturulmuştur. Ancak, çağdaş akımın köklerini Almanya'da, İngiltere'de ve Fransa'da aramak gerekir. Almanya'da Oberländer, Kley, Grosz ve KUBIN, İngiltere'de Leslie Starke, Hoffnung (1925-59), Ronald Searle (d.1920), Fransa'da Maurice Henri, Jean Effel (1908-82), Amerika'da Vip (d.1916), Gorey (d.1925), Blechman (d.1930), Charles Addams (d.1912) gibi sanatçılar yazısız karikatürün çok başarılı örneklerini vermişlerdir. Yeni akımın öncüsü sayılan ve *New Yorker* ekibinin başında bulunanlardan biri James Thurber (1894-1961), biri de Saul Steinberg'dir (d.1914). Steinberg Romanya'da doğmuş, Milano'da mimarlık okumuş, II.Dünya Savaşı'nın başlarında ABD'ye yerleşmiş bir sanatçıdır. İlk karikatürlerini *Vogue, Life* ve *Harper's Bazaar*'da yayımladıktan sonra *New Yorker*'a geçmiş ve kısa sürede Amerika'nın en ünlü karikatürcüsü olmuştur. Savaş sona erer ermez yeni karikatürcüler Paris'teki Amerikan Büyükelçiliği'nde bir sergi açmışlar ve bu sergiyle yeni bir dönem başlamıştır. Genç sanatçılar güldürüyü artık çizgilerde yaratmakta, yazı ikincil bir yer tutmaktadır. O zamana değin hiç ele alınmamış konular karikatüre girmiş ve çizgiler sadeleşmiştir. Yeniler vuruculuğa, şaşırtmaya yönelmişler, bazıları da bütün çirkinlikleri ve iğrençlikleri konu edinmişlerdir. Yeni akım çeşitli biçimlerde bütün ülkelerde gelişmeye başlamıştır.

Fransa'da Effel, Tetsu (d.1913), Chaval (1915-68), Andrê François (d.1915), Mose (d.1917), Bosc (1924-73), Siné (d.1928), Trez (d.1929), Sempé (d. 1932) ve Maurice Henri yeni akımın öncüleri olmuşlardır. *France Dimanche, Lui, Bizarre, Planète* ve *Plexus* dergileri de yeni karikatürcülerle dolmuştur. 1960'ta yenilerin de ilerisinde olan gençler *Hara-Kiri* dergisinde toplanmışlardır. Sanatta, kültürde, eğitimde, politikada, inançlarda, kadın-erkek ilişkilerinde her şeye hayır diyen bu topluluğu Fred (d.1931), Gébé (d.1934), Wolinski (d.1934), Cabu (d.1937), Topor (d.1938) ve Reiser (1941-83) oluşturmuşlardır. Başka gençler de çeşitli yayın organlarında türlü çılgınlıklara yönelmişlerdir. Bunların arasında şu adlar anılabilir: Gourmelle (d.1920), Soulas (d.1932), Barbe (d.1936), Bonnot (d.1937), Cardon (d.1937), Desclozaux (d.1938), Blachon (d.1941), Bretecher, Ylipe (d.1936), Hens Beck (d.1926) ve Laville (d.1937). Paris yeni akımın başkenti olmuş, Vasquez de Sola (d.1935), Puig Rosada (d.1940) ve Posado (d.1931) gibi İspanyollar, Folon (d.1934) gibi Belçikalılar, Philippe (d.1933) gibi İsviçreliler ve Copi (d.1939) gibi Arjantinliler de Paris'e yerleşmişlerdir. Bunun yanı sıra, Almanya'da gençler 1962'den başlayarak *Pardon* dergisinin çevresinde toplanmışlar; Hans Traxler, Manfred, Meitsch, Stano Kochan, Chlodwig Poth ve İngiltere'den Michael Ffolkles (d.1925) gibi sanatçılar bu ekibe katılmışlardır. Loriot (d.1923), Canzler, Neugebauer (d.1929), Zimnik, Augustin (d.1936) ve Halbritter, Alman sınırlarını aşan bir üne erişirken, 1931'de Strasbourg'da doğan ve ABD'ye yerleşen Tomi Ungerer de yeni kuşağın en ünlülerinden biri olmuştur. İngiltere'deyse yeniler 1961'de *Private Eye* adlı bir dergi çıkarmışlardır. Yeni akımın bu ülkedeki temsilcileri arasında en ünlü adlar şunlardır: Gerard Scarfe, Ralph Steadman (d.1936), Timothy Birdsall, Barry Fantoni, Trog, Michael Heath, Billy Tidy, Frank Dickens, Larry (d.1927), Hector Breeze ve Nicholas Garland. Aynı yıllarda İtalya'da Consigli (d.1930), Pino Zak ve Manzi (d.1913), Avusturya'da Paul Flora (d.1922), İspanya'da Martin Morales (d.1946), Chumy Chumez ve Cesc (d. 1927), İran'da Ardeşir Mohasses (d.1936) gibi sanatçılar yetişmiştir. Belçika, Hollanda, İsviçre ve İskandinav ülkelerinde de yeni akımın çok başarılı temsilcileri vardır. Sovyetler Birliği'nin (b.BDT) ünlü dergisi *Crokodil*'in gelenekçi çizgilerle yayımını sürdürmesine karşılık, uluslararası karikatür yarışmalarına katılan Rus sanatçılar yeni akımın bu ülkede de geliştiğini göstermiştir. Zabranski bunun en önemli örneklerinden biridir. Son dönemde Çekoslovakya (b.Çek Cum.), Macaristan, Polonya, Bulgaristan, Romanya ve Yugoslavya'dan da dünya çapında büyük karikatürcüler çıkmıştır. Yeni karikatür akımı ABD'de doğmuş, ama Avrupa'da gelişmiştir. Geleneksel karikatür anlayışı da bir yandan süregelmektedir. Her ülke bu yeni akımı kendi kültür geleneklerine ve sanat duyarlığına göre uygulamaktadır.

2494, 2797, 3372. ***H.Topuz***

***Türkiye'de Karikatür:***

Türkiye'de karikatür Batı'ya açılma olayının bir parçasıdır; yazılı basınla birlikte oluşmuş, gelişmiştir. İlk Türkçe gazete *Takvim-i Vekayi*'nin (1831) ya-

yımından 39 yıl sonra ilk Türkçe mizah gazetesi *Diyojen*, Teodor Kasap tarafından 1870'te yayımlanmıştır. Bugünkü anlamında, yazı, karikatür ve çizgileriyle, basılı mizah döneminin başlangıcı sayılan *Diyojen*'de kimlerce çizildiği belirlenemeyen ilk karikatürler görülür. Bu yüzden Türk karikatürcüleri 1870'i Türk karikatürünün başlangıç yılı olarak kutlarlar.

1870'ten önce de karikatüre ya da karikatür denebilecek mizah çizgilerine rastlanır. 1867'den başlayarak 1868-69'larda *Terakki* gazetesinin mizah eklerinde, *İstanbul* gazetesi ve *Letaif-i Asır*'da karikatürler, mizah resimleri vardır. Karikatür ve mizah yayınlarıyla birlikte basına uygulanan yasaklamalar, cezalandırmalar sıklaşmış, şiddetlenmiştir. *Diyojen*, II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) yazı ve karikatürlerinden ötürü birkaç kez geçici, sonunda kesin olarak kapatılmıştır. Bu dönemde birçok mizah gazetesi yayımlanmış, hepsinde de karikatürler, mizah resimleri basılmıştır. 1876'da I.Meşrutiyet'in ilanından sonra mizah yayınları, özellikle karikatürler, padişahı, bu tür yayınlara karşı önlemler almaya yöneltmiş, 1877'de Teodor Kasap, çıkardığı *Hayal* adlı mizah gazetesinde yayımlanan bir karikatüründen ötürü üç yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Bu ceza Türkiye'de karikatüre verilen ilk cezadır. Bu karikatürde Hacivat, elleri, ayakları zincire vurulmuş Karagöz'e sormakta, Karagöz de "Ben kanun dairesinde serbestim", yanıtını vermektedir. Karikatürün çizilme nedeni II.Abdülhamid'in Meclis'e gönderdiği "Matbuat Nizamnamesi"dir. Bu nizamnamede basına getirilen kısıtlamaların yanı sıra mizah yayınlarını tümden yasaklayan bir madde de vardı. Tartışmalarda karikatür, "mizaha ait resimler" diye tanımlanmış, mizah ve karikatürün yasaklanmasını isteyenler, Türk toplumunun geleneğinde karikatür diye bir şey bulunmadığını, bunun dine, ahlaka, topluma aykırı ve yabancı olduğunu, mizah gazeteciliğinin soytarılık olduğunu ileri sürmüşlerdir. Meclis, mizah ve karikatürü savunanların çoğunluğuyla, tasarıyı, düzeltilmesi için geri çevirmiş, ancak II.Abdülhamid Meclis'i kapatarak I.Meşrutiyet'in özgürlük denemelerine son vermiştir. Böylece II.Meşrutiyet'e (1908) değin mizah ve karikatür yayını durmuştur.

I.Meşrutiyet dönemine ait pek çok karikatür ve mizah resmini kimlerin çizdiği bilinmemektedir. Dönemin çizgilerinde okunan imzalar şunlardır: K.Opçanadassis, Nişan G.Berberyan, Santr, Tınghır, F.Z./N.P., Ali Fuat, Delemak Ekserciyan, Rıza. Bu karikatürler çoğunlukla yazıların, şiirlerin, fıkraların mizah yönünü vurgulayan, süsleyen resimler biçimindedir ve çoğu ilkeldir. Ancak Türkiye'de ilk kez basın yoluyla karikatür ve mizah çizgilerinin yayımlanması, yayılması açısından önem taşırlar. Özgürlük ve siyasal değişim kavgasındaki etkileri yönünden de, tarihsel belge niteliği taşırlar. Ülkede çizgi mizahı ve karikatür bu dönemle birlikte başlamıştır. 1908'de II.Meşrutiyet'in ilanıyla yoğunlaşan siyasal yaşam basın alanında da bir canlılık yaratmış ve mizah dergileri yeniden yayımlanmaya başlanmıştır. Cemil CEM önce *Kalem*, sonra *Cem* mizah dergilerindeki çizgileriyle Türkiye'nin ilk karikatürcüsüdür. Cem, siyasal karikatürün, portre karikatürünün ilk örneklerini yaratarak Cumhuriyet öncesi Türk karikatürünü oluşturmuştur. 1789 Fransız Devrimi'nin "hürriyet, adalet ve eşitlik" kavramları, politikacı-halk, parti-halk ilişkileri, yönetici kadronun yolsuzlukları, halkın güncel sorunları, onun çizgileriyle Türk karikatürüne girmiştir. Bu dönemin karikatürüne damgasını vuran Cem, Cumhuriyet döneminde de kendi adıyla yayımladığı *Cem* mizah dergisinde basın ve çizgi yaşamını sürdürmeye çalışmış, ancak yöneticilere ters düştüğünden bu alandan uzaklaştırılmış ve çizgisi yasaklanmıştır. Bu yıllarda Sedat Nuri İleri'nin (1888-1942) karikatürleri de yayımlanmaya başlar.

Kurtuluş Savaşı sırasında mizah dergileri, Mustafa Kemal'in yanında ve karşısında olmak üzere ikiye bölünmüştür. Sedat Simavi (1896-1953) *Güleryüz* adlı dergisiyle Kuva-yı Milliyeciler'in yanında, Rıfkı'ysa, Refik Halit Karay'ın *Aydede* dergisinde işgalci devletlerin yanında karikatürler çizmişlerdir. Rıfkı, çizgileriyle usta bir karikatürcüdür. Cumhuriyet kurulduktan sonra önce Mısır'a, sonra İtalya'ya gitmiş ve orada ölmüştür. Aynı dönemde Ramiz Gökçe (1900-53) ve bir basın ressamı olan Münif Fehim ÖZARMAN da karikatür çizmeye başlamıştır. Kurtuluş Savaşı sırasında çizilen karikatürler, halkı yüreklendiren, ulus olma bilincinin uyanmasında etken olan bir işlevi yerine getirmiştir.

Cumhuriyet döneminde Ramiz ve Cemal Nadir GÜLER Türk karikatürünün iki sürekli ve önemli imzası olmuş, yeni bir devlet kurma, cumhuriyet toplumu yaratma çabalarına çizgileriyle katkıda bulunmuşlardır. Cemal Nadir, günlük gazete karikatürcüsü olarak halka karikatürü sevdirmiş, yaygın ve sevilen ünü, yeni yetişen kuşak üstünde önemli etkiler yapmıştır. Ramiz'se, haftalık mizah dergilerinin karikatürcüsü olarak dergi karikatürcülüğünün önemli bir imzasıdır. Aynı yıllarda Yusuf Ziya Ortaç'ın yayımladığı *Akbaba* adlı haftalık mizah dergisi birçok karikatürcünün çizdiği ve uzun yayın yaşamıyla değişik anlayışların sergilendiği bir yayın organı olmuştur. Kozma Togo (1895-1964), *Taribten Çizgiler* dizisiyle Salih Erimez (1901-74), Ratip Tahir Burak (1904-77), Necmi Rıza Ayça (d.1912) ve Orhan Ural (1913-78) bu dönemin sürekli imzalarıdır. Karikatürün halk için bir gereksinim olduğu ve günlük basının ayrılmaz bir parçası durumuna geldiği bu dönemde, karikatür anlayışı, yazıyla yapılan mizahın çizgiyle tamamlanması biçimindedir. Yönetimin otoriter olması ve yeni bir devlet yaratma çabalarının propagandası, karikatürcüleri, sözcük oyunları, memur-esnaf ilişkileri, belediye eleştirileri, azınlıkların şive taklitleri, kadın-erkek, kaynana-gelin-damat çatışmaları ve palalanan bürokrasi şakalarının yüzeysel mizahıyla sınırlı tutmuştur. II.Dünya Savaşı'na değin geçen sürede, karikatür, gazete ve dergilerin kısıtlı satışlarıyla belli bir çevrede kapalı kalmıştır. Savaş yıllarında, Ramiz ve Cemal Nadir'in faşist cephenin saldırılarına karşı çizdikleri karikatürler; savaşın ülkede yarattığı vurgıncu, karaborsacı, istifçi, hacıağa, görgüsüz yeni zengin tipleriyle, dar gelirli halkın çatışmaları, Türk karikatürüne yeni konular getirmiştir. Özellikle Cemal Nadir'in karikatürleri 1950 Kuşağı karikatürcülerinin dünya ve yurt sorunlarına eleştirel bakışlarının ilk halkasını oluşturur.

Savaştan sonra Türkiye demokrasi deneyine, çok partili bir siyasal düzene girmiş, yeni özgürlükler gündeme gelmiştir. Tek partili otoriter siyasal düzenin donuk ve duruk mizahı nitelik değiştirmiştir. 1946'da Sabahattin Ali ve Aziz Nesin'in yayımladıkları haftalık mizah gazetesi *Marko Paşa*'da Mim Uykusuz (Mustafa Uykusuz; 1920-83) bürokrat otoriter yönetimi, emekçi sınıfının ve köylülerin ezilmişliğini çizgilerinde dile getirmiştir. Bu arada Şevki Çankaya (d.1920) ve Sururi Gümen de (d.1920) Ramiz ve Cemal Nadir'in alışılmış çizgisini sürdürmüşlerdir. Ressam Abidin DİNO'nun karikatür çalışmalarındaysa yeni bir anlayış görülür.

1950'lerde karikatür yaşamını toplu olarak etki altına alan 50 Kuşağı karikatürcüleri, yazı ve söze dayanmayan bir çizgi mizahı yaratmışlardır. Yeni, çağdaş bir karikatür estetiği oluşturan bu grup, özgürlüklerin niteliklerini, toplumun yapısal eleştirisini, işçi-işveren, ağa-köylü ilişkilerini, siyasal ve ekonomik sorunların derinlemesine irdelenmesini çizmişlerdir. Yeni karikatür anlayışlarını yalnız çizerek değil, toplu sergiler, yazılar, topluluklarda yaptıkları konuşmalar, açıklamalar, yayımladıkları mizah dergileri (*41 Buçuk, Tef, Dolmuş, Taş, Karikatür, Taş-Karikatür, 2.Tef*) ve çıkardıkları albümlerle de yaymışlardır. *Tef Karikatüristleri Albümü*'nün önsözü, bu kuşağın bildirgesidir. Turhan SELÇUK, Nehar TÜBLEK, ALİ ULVİ Ersoy, Eflatun Nuri ERKOÇ, Selma Emiroğlu (d.1928), Semih BALCIOĞLU, Bedri KORAMAN, Altan Erbulak (1929-88), Mustafa Eremektar (Mıstık; d.1930), Sinan Bıçakçıoğlu (d.1931), Ferruh DOĞAN Akdilek, Tonguç YAŞAR, Suat Yalaz (d.1932), Yalçın Çetin (1934-77) ve Oğuz Aral (d.1936) bu dönemin karikatürcüleridir. 1960-70 arasında yetişen Cafer Zorlu (d.1926), Zeki Beyner (d.1936), Tan ORAL, Nezih Danyal (d.1945), Ercan Akyol (d.1953) ve Selçuk Demirel de (d.1954), 1950 Kuşağı'nın oluşturduğu karikatür anlayışını özgün katkılarıyla sürdürmüşlerdir.

1970 ve sonraki yıllarda Karikatürcüler Derneği'nin de (1970) etkin çalışmalarıyla, genç bir karikatürcüler kuşağı yetişmiş, çizgileri derneğin yayımladığı toplu albüm ve sergilerde, basının mizah eklerinde yer almıştır. Aynı dönemde Oğuz Aral'ın yönetimindeki *Girgır* haftalık mizah dergisinde toplanan genç karikatürcüler, Tekin Aral'ın da (d.1941) katılmasıyla, Aral çizgisinde, söze, sözcük oyunlarına dayanan, çarpık bir kentleşmenin yarattığı tiplerin, okul şakalarının, TV dizilerinin, reklam kampanyalarının, çizgi roman biçimleriyle alayından üretilen güncel bir mizah oluşturmuşlardır. *Girgır*, TV'nin yaygınlaşması, basının magazinleşmesi sonucu ortaya çıkan, giderek kendi içindeki değişmelerle çeşitlenip bölünerek süren yaygın bir mizah olayıdır. 1980'ler sonrasında toplumda beliren değer değişimlerini, İsmail Gülgeç (d.1947), Kamil Masaracı (d.1950), Salih Memecan (d.1952), Semih Poroy (d.1954), Behiç Ak (d.1956), Hasan Kaçan (d.1957), Ergun Gündüz (d.1960), Latif Demirci (d.1961), Kemal Gökhan Gürses (d.1964), Metin Üstündağ (d.1965) söz ve yazıyı çizgileriyle kaynaştırarak eleştirmekte ve yorumlamaktadırlar. Türk karikatürcüleri çizgi roman ve çizgi öykü alanlarında da mizahi ürünler vermişlerdir. Cemal Nadir, *Amcabey*'i, *Dalkavuk*'u, *Ak'la Kara*'yı, *Dede ile Torun*'u; Ramiz, *Tombul Teyze*'yi; Mim Uykusuz, *Nasreddin Hoca*'yı; Nihat Bali (1928-91), *Küçük Vali*'yi; Altan Erbulak, *Cafer ile Hürmüz*'ü; Turhan Selçuk, *Abdülcanbaz*'ı; Bedri Koraman, *Cicican*'ı; Oğuz Aral, *Avanak Avni*'yi; Haslet Soyöz (d.1955), *Küçümen*'i; Piyale Madra (d.1954), *Piknik*'i ve Özden Öğrük (d.1955), *Çılgın Bediş*'i yaratmıştır. Araştırmacı *Turgut Çeviker*'in (d.1950) 1993'te yayımlamaya başladığı üç aylık *Güldiken* dergisi, mizah ve karikatür kültürünü, evrensel boyutlarıyla da inceleyen yazı ve çizgi örnekleriyle zenginleştirmektedir.

Türk karikatürünün başlangıcından günümüze geçirdiği bütün evreler, Batı karikatürünün geçirdiği evrelerle birlikte oluşmuştur. Öykünme ya da etkiyle başlayan yenilikler, giderek etkiyi aşan, kendine özgü bir çizgi dünyası yaratan sanatçılarla, kuşaktan kuşağa gelişimini sürdürmektedir. Türk toplumunun hızlı değişimi ve çelişkileri karikatürcülere yepyeni, vurucu, yergici ürünler yaratma olanağını vermiştir. Bütün bu nedenlerle, dünya karikatürü içinde Türk karikatürünün özgün bir yeri vardır; Türk karikatürcülerin uluslararası yarışmalarda ödüller kazanmasında bu özgünlüğün önemli payı bulunmaktadır.

0889. ***F.Doğan***

**KARKAS** (İt.*carcassa*'dan)
İng.*carcass*, Fr.*carcasse*, Alm.*Gerippe*.
AHŞAP, ÇELİK ya da BETONARME iskeletli YAPI. Gerek taşıyıcı öğeler arasında, gerek öteki bölücü ve sınırlayıcı öğelerde tamamen değişik yapı malzemeleri kullanılsa da bir yapı, ayakta durmasını sağlayan ana strüktürel öğelerinin malzemesine göre "ahşap karkas", "çelik karkas" ya da "betonarme karkas" olarak adlandırılır. Ayrıca →YAPIM SİSTEMLERİ.

KARKASLI YAPI → **YAPI**

KARKHESİON → **KANTHAROS**

KARMA düzen = KOMPOZİT düzen →**DÜZEN**

**KÂRNAME** (Far.)
**1.** Eskiden, usta çıkacak çırakların ustalıklarını göstermek için yaptıkları iş örneği; kârnüma.
**2.** OSMANLI döneminde mimarların o zamana özgü bir yöntemle çizdikleri PROJE.

KARNAS = **MUKARNAS**

KARNIYARIK PLAN → **PLAN**

KÂRNÜMA = **KÂRNAME** (1)

**KARO OĞLANI** (*Bubnoviy Valet*)
MAVİ GÜL grubundan GONCHAROVA ve LARIONOV'la MALEVİÇ ve BURLIUK kardeşlerin öncülüğünde 1910'da Moskova'da kurulan grup. İki yıl AVANT-GARDE bir dernek olarak işlev görmüştür. Kurulduktan kısa bir süre sonra gruba Fransız sanatı yanlısı olarak bilinen Aristarh Lentulov (1882-1943), Petr Konçalovski (1876-1956), Robert R.Falk (1888-1958) ve İlya Maşkov'un da (1881-1944) katılmasıyla 1910'da açılan ilk sergiye Rus sanatçılarının yanı sıra Fransa'dan Kübist sanatçılarla (→KÜBİZM) Almanya'dan Der BLAUE REITER ve Die BRÜCKE sanatçıları da yapıtlar yollamışlardır. 1911'de Goncharova, Larionov ve Maleviç, grubu "Paris Okulu'nun ucuz oryantalizmi" ile "Münih yozluğu"nun etkisi altında kalmakla suçlamış ve gruptan ayrılarak SIPANIN KUYRUĞU grubunu kurmuşlardır. Bu tarihten sonra Karo Oğlanı resmî bir sergileme derneğine dönüşmüş ve 1918'e değin sergiler düzenlemiştir.

0564. *Z.Rona*

**KAROLENJ mimarlığı ve sanatı**
8.yy'ın ortalarından 10.yy'ın sonuna değin Avrupa'nın büyük bölümüne egemen olan üslup. Karolenj sanatı Kutsal Roma-Germen imparatoru Charlemagne'in (Şarlman, Büyük Charles; hd.800-814) Aachen'da (Aix-la-Chapelle) oluşturduğu Saray Okulu'nda ortaya çıkmış; II.Karl (Dazlak) döneminde (843-877) doruk noktasına ulaşmıştır. Yönetici sınıfın desteğiyle gelişen Karolenj sanatı, özellikle Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun önemli politik ve dinsel merkezlerinde gelişme göstermiştir.

***Mimarlık:***
Karolenj döneminden günümüze ulaşan az sayıda yapının hemen hepsi, çeşitli dönemlerde değişikliklere uğradığından özgünlüğünü yitirmiş örnek-

lerdir. II.Dünya Savaşı sırasında yıkılmış kiliselerin kazılarında ortaya çıkan yapı türleri arasında hol-kiliseler (→BAZİLİKA), bazilikal planlı olanlar, WESTWERK'liler, çift APSİS'liler, TRANSEPT'li (Latin haçı planlı) bazilikalar, KRİPTA'lar ve tonozlu yapılar yaygındır.

Hol-kiliseler, orta ve yan NEF'lerin aynı yükseklikte olduğu bazilikalardır. 4.yy'a tarihlenen Erken Hıristiyan (→GEÇ ANTİK) kiliselerinden kaynaklanan bu türün ilk örnekleri Nivelles'deki (Belçika) *Ste-Gertrude* (yks.7.yy ortaları), Echternach'taki (Lüksemburg) *St.Willibrord* (yks.700; 9.yy'da yeniden yap.), Konstanz Gölü'ndeki Reichenau Adası'nda bulunan Mittelzell'de *St.Maria* (750'den önce) *Kiliseleri* ile gene aynı göl üzerinde bulunan Goldbach'taki *St.Sylvester Şapeli*'dir (9.-10.yy). Kökeninde İrlandalı-İskoç misyonerler olduğu düşünülürse de, II.Dünya Savaşı sonrası yapılan kazılar ve araştırmalarda bu savı geçersiz kılan örneklere rastlanmıştır. Hol-kiliseler arasında 10.yy İrlanda kiliselerinde olduğu gibi nef ile KORO YERİ'nin ayrıldığı örneklerin yanı sıra az sayıda olsa da yarım daire *apsis*'li, tek neften oluşan bölüntüsüz mekânlı örnekler de görülür. Bir grup erken örnekteyse ortadakinin biraz daha büyük olduğu üç *apsis*'li bir koro yeri saptanmıştır. 8.yy'ın ilk yarısına tarihlenen *St.Maria* ve *St.Martin Kiliseleri* (Disentis, İsviçre) ile 8.yy'ın ikinci yarısına tarihlenen *St.Peter Kilisesi* (Müstail, İsviçre) bu türün tipik örnekleridir.

Bazilikal planlı kiliselerin en önemli örneklerinden biri Fransa'da *St.Denis Manastır Kilisesi*'dir. Yapımına 754'te başlanan ve 775'te ibadete açılan bu kilisenin yerine 12.yy'da GOTİK üslupta bir kilise inşa edilmiştir. Bu ilk kilise 1869'da VIOLLET-LE-DUC'ün yaptığı kazıda ortaya çıkarılmıştır. Bu türün öbür örnekleri arasında Almanya'da *Lorsch Manastırı*'ndaki *St.Nazarius Kilisesi* (768-774) ile Regensburg'daki *St.Emmeram Manastır Kilisesi* (768) vardır. Bu üç yapı da Charlemagne dönemi mimarlığının en tipik özellikleri olan (*transept*'li) bazilikal planı, üçlü *apsis* düzenini ve çok bölümlü kriptayı bünyesinde barındırır.

*Westwerk*'li kiliseler ilk kez Karolenj döneminde ortaya çıkmıştır. Kilisenin batı girişinin iki yanındaki merdiven kuleleriyle tanım kazanan bu türün kökeninde Suriye'deki Erken Hıristiyan kiliseleri (ör.*Kalb-Loze Bazilikası*, yks.460) bulunmakla birlikte, bu örneklerde kuleler Karolenj döneminde olduğu gibi yüksek ve tanımlanmış değildir. *Westwerk*'li kiliselerdeyse kuleler imparator ve maiyetinin töreni izlediği üst kat galerileriyle (TRİBÜN) bağlantılıdır. Galerideki mekân eklenmeleri de bu gelenek doğrultusunda düzenlenmiştir. Bu düzende üçüncü bir kule de galeride imparatora ayrılan orta mekân üzerinde yükselmektedir. Bu ana mekân üç yönden saray mensuplarının töreni izlediği yan odalarla çevrelenmiştir. Bu türün günümüze ulaşan en önemli örneği Corvey'deki (Alm.) Benedikten manastır kilisesidir. Bu yapıda *westwerk* 873-885 arasına tarihlenir. Centula'daki (Fr.) *St.Riquier Manastırı Kilisesi*'nin (790-799) yanı sıra, *St.Denis* ve *Lorsch Manastırı Kiliseleri*'nin de batı cepheleri *westwerk*'lidir. Fransa'da *Reims Katedrali*, Almanya'da da *Halberstadt*, *St.Michael* (Hildesheim) ve *Minden Katedralleri*'nde *westwerk* temelleri bulunmuştur. Bu türün İtalya'daki tek örneği Farfa'daki Benedikten manastırının *S.Maria Kilisesi*'ne 830-840 arasında eklenen *westwerk*'tir. 10.yy'ın ortalarına değin önemini koruyan *westwerk*, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun gücünün azalması ve Kilise'ninkinin artmasıyla ortadan kalkmıştır. *Reims Katedrali*'nin *westwerk*'i 976'da yıkılmış, *Hildesheim Katedrali*'ndeki de 965'te yıkılınca 1022-38 arasında yerine dar bir yapı yapılmıştır.

İlk örneklerine Erken Hıristiyanlık döneminde rastlanan iki *apsis*'li (nefin doğu ve batı uçlarında) kiliseler Karolenj döneminde yeniden canlandırılmış ve bu uygulama ROMANESK dönemin sonuna değin sürmüştür. Bu türün en önemli örnekleri İsviçre'deki *Sankt Gallen*, Almanya'daki *Fulda Manastırı Kilisesi* (819) ve Paderborn *Salvatorkirche* (799'dan sonra) ile Fransa'daki *Besançon Katedrali* (9.yy başı), Reims *St.Remi Manastırı Kilisesi* (852) ve *Auxerre Katedrali*'dir (857-873).

*St.Denis*, *Reims Katedrali* ve *Ingelheim* (Hesse) *Şapeli* gibi *transept*'li bazilikalar daha çok Kuzey ülkelerinde gelişmekle birlikte, İtalya (ör.*S.Anastasia* ve *S.Stefano degli Abissini*, Roma, 795-816) ve İngiltere'de de (ör.*Hexham Manastırı*, Northumberland, yks.675-680) uygulanmıştır. Ayrıca İspanya'da da Oviedo'daki *S.Julian de los Prados Kilisesi* (812-842) benzer özellikler yansıtır. *Transept*'li bazilikanın, doğu uçtaki üç *apsis*'in de doğrudan *transept*'e açıldığı ya da biri batı uçta *westwerk* kompleksi içinde yer alan iki *transept*'li örnekleri vardır.

Kripta, Karolenj dönemi kiliselerinin önemli bir ögesidir. *Apsis* altında beşik tonozlu bir geçit niteliğinde olan erken tarihli "dairesel kriptalar", İtalya'da 5. ve 6.yy'lardan beri uygulanmaktaydı. RÖLİK kültünün yaygınlaşmaya başlamasıyla kripta uygulaması Kuzey'de de benimsenmiştir. Fransa'da *St.Denis*, *St.Emmeram* ve Chur'daki *St.Lucius*'un kriptaları bu tür dairesel planlı örneklerdir. Aynı yıllarda birbirine paralel beşik tonozlu geçitlerden oluşan ve dikey bir geçitle birbirine bağlanan "tünel kriptalar" da uygulanmıştır. Fulda yakınlarında, her ikisi de 9.yy'a tarihlenen Fulda *St.Peter Kilisesi*'nin ve *Schlüchtern Manastırı Kilisesi*'nin kriptaları bu türdendir. *Hallenkrypta* (Alm.) olarak bilinen ve röliklerin raflı nişlerde sergilendiği üçüncü tür daha sonra ortaya çıkmıştır. Auxerre'deki *St.Germain Kilisesi*'nin *Hallenkrypta*'sı geç dönem karmaşık kriptalarının öncüsü sayılır. Tümüyle Karolenj sanatına özgü olan bu kriptalar bazan neredeyse kilisenin sınırlarını aşan bir alanı kaplayacak biçimde eklemlenerek gelişmiştir. Genellikle bir azizin yanına gömülme isteğinden doğan bu tür, önceleri yalın dikdörtgen bir hücre biçiminde olan şapellerin, sonraları farklı türdeki kriptaların birarada karmaşık bir biçimde uygulanmasıyla oluşmuştur. *Hildesheim Katedrali* ile *Halberstadt Katedrali* bu tür kriptalara sahiptir.

Gerek kriptalar, gerek *westwerk*'ler anıtsal tonozlu yapı türünün canlandırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan çapraz tonoz iki eş çap ve yükseklikteki beşik tonozun (→TONOZ) birbirini kesecek biçimde birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Karolenj döneminde büttünüyle tonozla örtülen kiliseler, *transept*'li ya da merkezî planlı küçük boyutlu örneklerle sınırlıdır. Daha çok İtalya'da rastlanan bu tür yapılar, Ravenna'da 5.yy ortalarında inşa edilen *Galla Placidia Anıtmezarı*'ndan esinlenmiştir. Bardolino'da *transept*'li bazilikal planlı, bütün nefleri eş yükseklikte *Hallenkirche* türündeki *S.Zeno* (873-881) ve Torino yakınlarında Settimo Vittone'deki *S.Lorenzo*'da (850-900) dört beşik tonoz, birleşme noktasında çapraz tonozla bağlanmıştır. Karolenj döneminde İspanya'da İslam egemenliği altına girmemiş tek bölge olan Asturias'ta tonoz hiçbir yerde görülmediği ölçüde ustalıkla kullanılmıştır (ör.*S.Maria*, Naranco; *S.Cristina*, Lena). Oviedo *S.Julian de los Prados*'taki üç nef de beşik tonozla örtülüdür. Karolenj döneminin en

önemli merkezî planlı yapısı Charlemagne'ın Aachen'daki *Saray Şapeli*'dir (*Chapelle palatine, Aachen Katedrali;* 805). Dönemin kiliseleri ağırbaşlı ve yalın dış görünümleriyle dikkati çeker. Bezeme çoğunlukla iç mekânda yoğunlaşmıştır.

***Resim:***

Karolenj sanatında anıtsal DUVAR RESMİ ancak 20.yy'da yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkan parçalar aracılığıyla değerlendirilebilmektedir. Hz. İSA ve azizlerin yaşamlarından sahnelerin yanı sıra, kaynaklarda Charlemagne'ın savaşlarını konu alan fresklerden de söz edilmektedir. Auxerre *St. Germain Kilisesi*'nin kriptasında bulunan parçalarda sanatçının mekân ile bezeme arasındaki ilişkiyi göz önüne aldığı görülür. 9.yy'ın ortalarına tarihlenen bu resimler zengin bitkisel bezemeleriyle geç dönem Karolenj özellikleri taşır. Almanya'da Koblenz'deki *St.Florin Kilisesi*'nde, bugünkü *Köln Katedrali*'nin altında ve Corvey'deki manastır kilisesinin *westwerk*'inde de FRESK kalıntılarına rastlanmıştır. Trier'deki (Alm.) *St.Maximin Kilisesi*'nin kriptasında 1917'de ortaya çıkarılan 9. ya da 10.yy freskleri de (Trier Eyalet Müz.) 1936-39 arasında onarılmıştır. Karolenj sanatına ait en önemli freskler Alpler bölgesinde ve Kuzey İtalya'da bulunmaktadır. Münster'deki *St.Johann Kilisesi*'nde (8.yy sonu) yer alan dinsel sahnelerde figürler geniş renk alanlarıyla hacimlendirilmiş, ayrıntılar "izlenimci" denebilecek bir anlatımla verilmiştir. Malles'teki *S.Benedetto Şapeli*, Naturno'daki *S.Procolo*, Brescia'daki *S.Salvatore Kilisesi* freskleri, 9.-10.yy'lara tarihlenir. İspanya'nın Asturias bölgesindeki 9.yy'a ait örnekler, Oviedo *S.Julian de los Prados* freskleri gibi yalnızca konu ve kompozisyon düzeniyle değil, gri-mavi zemin üstündeki ışıltılı toprak renkleri, kırmızı, mavi ve grileriyle de Erken Hıristiyan örneklerini anımsatır. Karolenj döneminin en yetkin MOZAİK örnekleri Aachen'daki *Saray Şapeli*'nin kubbesindekilerdir. 19.yy'ın sonunda onarılan bu mozaiklerde Erken Hıristiyan ikonografisinin egemen olduğu, Hz.İsa'nın, dört İncil yazarının simgeleriyle çevrili bir MANDORLA içinde verilmesinden anlaşılır.

Karolenj sanatının en ileri örnekleri manastırlarda üretilen KİTAP BEZEME'leridir. Bu da Charlemagne ve II.Karl'ın kitaba olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. *Maiestas Domini* (Evrenin Efendisi; →PANTOKRATOR) ve İncil yazarlarının portreleriyle Eski ve Yeni Ahit'ten sahnelerin yanı sıra, metinlerle ilgili olmamakla birlikte kuş, balık ve başka hayvan örgelerinin yaygın olduğu bu bezemelerde, temel olarak İtalyan ve BİZANS etkileri egemendir. Dönemin en özgün öğesi başharflerdir. En çok TEMPERA tekniği kullanılmış, saraya bağlı okullarda altın yaldızdan yararlanılmış, kimi örnekte de renkli zemin üstüne mürekkep kullanılmıştır. 8.yy'da ADA OKULU, 9.yy'da REIMS OKULU ve TOURS OKULU'nun yanı sıra Corbie, Tournai yakınlarındaki St.Amand, Köln, Trier, Fulda, Vestfalya, Salzburg ve Sankt Gallen de önemli kitap bezeme merkezleri olmuş, buralarda çok sayıda İncil, Kitab-ı Mukaddes ve MEZMUR resimlenmiştir.

***Heykel:***

Günümüzde, Karolenj dönemine tarihlenen hemen hemen hiçbir heykel örneği bulunmamakla birlikte mimariye ilişkin SÜTUN BAŞLIĞI, SİLME, AMBON ve ALTAR bezemeleri yaygındır. Malzeme olarak MERMER hemen hemen hiç kullanılmamış, rahat işlendiği için en çok ALÇI'dan yararlanılmıştır. Yaklaşık 791'de Charlemagne için hazırlanan *Libri carolini*'de (Charles'ın Kitapları) alçı ya da pişmiş toprak imgelerden söz edilmektedir. 10.yy sonundan öncesine tarihlenen hiçbir Karolenj heykeli günümüze ulaşmamış olsa da, genel kanı bu tür alçı heykelciklerin varlığıdır.

***Küçük El Sanatları:***

Tunç ve değerli METAL İŞÇİLİĞİ'nin geliştiği bu dönemde, *Saray Şapeli*'nin dört tunç kapısı, *Dagobert Tahtı* (Louvre Müz., Paris) olarak anılan tunçtan katlanır iskemle ve gene tunçtan at üstünde imparator heykelciğinin (Louvre) yanı sıra çok sayıda altın ve gümüş kilise eşyası (→LİTURJİ) yapılmıştır. Kupalar, AKUAMANİL'ler, tütsü kapları, taçlar, şamdanlar, RÖLİKER'ler ve haçlar en yaygın eşyadır. Kullanılan teknikler arasında kazıma, değerli taş KAKMA, MİNE işçiliği, niello (SAVAT) ve ajur (DELİKİŞİ) işçiliği önde gelir. Üstündeki yazıta dayanarak 788 öncesine tarihlenen *Tassilo Kadehi* (Kremsmünster Manastırı), *Lindau İncilleri*'nin kapağı (Pierpont Morgan Küt., New York, Ms.1), *Enger Rölikeri* (Berlin Devlet Müz.), 8.yy'ın ünlü örnekleridir. 9.yy'a ait bazı önemli metal işçiliği örnekleri arasında Milano'daki *S.Ambrogio Kilisesi*'nin küçük altın altarı, *Dazlak Karl Mezmuru*'nun (860-870, Ulusal Küt., Paris, Lat.1152) ve Bavyera Eyalet Kütüphanesi'nde (Münih) bulunan bir *Codex Aureus*'un (870; Clm.14000) kapaklarıdır. 9. ve 10.yy'larda İspanya, Kuzey İtalya ve Roma'da da metal işçiliği örnekleri verilmiştir. FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ de kitap bezeme sanatına paralel bir gelişme göstermiştir. İncil kapaklarında *Maiestas Domini*, MERYEM ANA, Hz.İsa'nın Çarmıha Gerilişi ve dört İncil yazarı; Mezmurlar'da Kral Davud ve kişisel ilahi ya da mezmur betimlemeleri; ayin kitaplarında Hz.İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Aziz Gregorius ya da dinsel tören sahneleri betimlenmiştir. Bu dönemde Ada Okulu örneklerinden başka Liuthard grubu ve Metz grubu olarak anılan iki önemli grup daha vardır. 9.yy'da ortaya çıkan ve *Dazlak Karl Mezmuru*'nun yazarı Liuthard'ın adıyla anılan grubun öyküsel nitelikli betimlemeleri, resimsel bir anlatım yansıtır. DİPTİK'ler önemini kaybetmiş ve kitap kapağı olarak levhalar kullanılır olmuştur. Metz grubu ise 1802'de Paris Ulusal Kütüphanesi'ne *Metz Katedrali*'nden gelen iki büyük boyutlu yazmanın (Lat.9388; Lat.9393) ajurlu kapaklarından oluşur. 9.yy'ın sonlarında kitap kapaklarının yanı sıra fildişinden rölikerler ve taraklar da yapılmıştır.

10.yy'ın ortalarında Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun başına Saksonyalı I.Otto'nun (hd.962-973) geçmesiyle Avrupa'da OTTO DÖNEMİ sanatı başlamıştır.

0806, 1347, 1462, 2977, 3261.

*Z.Rona*

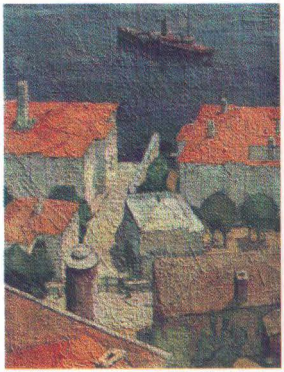
KARPİON → **İKTİNOS; KALLİKRATES**

KARRHEA = **HARRAN**

**KARS**

Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan ilin adının kaynağı olarak, MÖ 2.yy'da Kafkaslar'ın kuzeyindeki Dağıstan'dan gelerek yöreye yerleşen Velentur boyunun Karsak oymağının adı gösterilmektedir.

Tarihöncesi dönemi aydınlatmak için yapılan arkeolojik çalışmalar yöredeki ilk yerleşmelerin Alt Paleolitik Çağ'da başladığını kanıtlamaktadır. Yöreye yerleşim Mezolitik, Neolitik, Kalkolitik ve İlk Tunç Çağ'da da (→PREHİSTORYA) sürmüştür. Yazılı tarihle birlikte Kars yöresinde Urartular'ın varlığı görülmektedir. MÖ 900'lerde başlayan ve URARTU Krallığı olarak adlandırılan bu egemenlik MÖ 8.yy'da ASUR gücünün giderek azalmasından ya-



KARSAN, Ali, *Güzel Sanatlar Akademisi*, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 65.5x50.5 cm.

rarlanarak gelişmiş, ancak MÖ 7.yy'da başlayan KİMMER ve İskit akınları sonucunda sarsılmış ve Asurlular'ı da tarih sahnesinden silen Medler (→İRAN) tarafından MÖ 560'ta yıkılmıştır. Birkaç yıl sonra Medler'e başkaldıran Persler (→İRAN), MÖ 539'a değin izledikleri yayılma stratejisiyle tüm Önasya'ya egemen olarak Kars yöresini de Anadolu'da kurdukları satraplıklardan birine bağlamışlardır. MÖ 331'de Anadolu'ya giren Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323), Persler'i sürekli yenilgiye uğratmışsa da yöre gene Pers satraplarının denetim ve yönetiminde kalmıştır. Araks (b.Aras) Irmağı'ndan adını alan Araksiar yörede giderek güçlenmiş (MÖ 170), yüzyılın sonlarında doğuda gelişen Partlar'a (→İRAN) karşı yenik düşmüşse de Tigran yönetiminde yeniden toparlanarak gücünü yitiren PONTOS ve Selevkos topraklarını da ele geçirerek sınırlarına KAPPADOKİA ve KİLİKİA'yı da katmıştır. Ancak Anadolu'nun tümünü almaya kararlı olan Romalılar'ın MÖ 68'de Komutan Lucullus yönetiminde başlattığı saldırı ve akınları sürdüren Pompeius, Kafkaslar'a dek ilerleyerek Araks yöresini ROMA'ya bağlı bir vilayet durumuna getirmiştir. Bu tarihten sonra Kars yöresi ve Aras Ovası, Roma ve Partlar arasında sürekli el değiştirmiş; 193'te yöreye Partlar'ın Arsaklı soyu egemen olmuş, bu yetke de Pers soyundan olan Sasaniler'in (→SASANİ) 212'de yörede üstünlük kurmalarına değin sürmüştür. Bu tarihten sonra 200 yıldan fazla bir sürede yöre Arsaklı-Sasani çatışmalarına sahne olmuş, bu çatışmalar sonunda 439'da Sasaniler üstün gelmişlerse de kısa bir süre sonra çatışmalar bu kez de Bizanslılar'la başlamış; güneyde yeni bir güç olarak ortaya çıkan Müslüman Araplar'ın da başlattıkları akınlar sonunda bölgedeki Sasani egemenliği, Halife Ömer'in Nihavend yengisiyle (642) son bulmuştur. Bu tarihten sonra Kars yöresi Arap ve Bizanslılar arasında sürekli bir çatışma konusu olmuş, 771'de bölgedeki Hıristiyanlar'ın başına Araplar'ca Bagratlı soyundan Aşot atanmış, 928'de Bagratlılar'ın merkezi olan Kars bu tarihten sonra, önce Bizanslılar'ın (→BİZANS), ardından Selçuklular'ın (→ANADOLU SELÇUKLU), yeniden Bizanslılar'ın, Moğollar'ın (İLHANLI), Altınordulular'ın, Karakoyunlular'ın ve Akkoyunlular'ın eline geçmiştir. Kars ve yöresinin OSMANLI yönetimine geçmesiyse 1534'te Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) olmuştur. 1578'de Osmanlılar'ın Safeviler'e (→SAFEVİ) karşı kazandıkları yengiden sonra kurulan Çıldır Eyaleti'ne bağlanan Kars, ertesi yıl Lala Mustafa Paşa tarafından onartılmıştır. Bu tarihten sonra da Safevi saldırıları 1744'e değin sürmüştür. Kars ve yöresi 19.yy boyunca da Rus saldırı ve işgallerini yaşamış, Ruslar'ın uyguladığı kolonizasyon politikası sonucu yerel halkın büyük bir bölümü göçe zorlanmıştır. I.Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa'nın Sarıkamış yenilgisinden sonra batıya doğru yayılan Rus işgali 1916'da Erzurum ve Erzincan'a dek ulaşmış, böylece Kars yöresinin Anadolu'yla tüm bağlantısı kesilmiştir. 1917 Sovyet Devrimi'nin ardından 3 Mart 1918'de imzalanan Brest-Litovsk Antlaşması'yla "Elviye-i Selase" olarak adlandırılan Kars, Ardahan ve Batum Osmanlılar'a bırakılmışsa da, 30 Ekim 1918'de imzalanan ve Osmanlılar'ın kesin yenilgisini belgeleyen Mondros Mütarekesi bu üç ilde bulunan Osmanlı birliklerinin I.Dünya Savaşı öncesindeki sınırlara çekilmesini karara bağlamış, İngilizler 17 Aralık 1918'de Batum'a asker çıkarmışlardır. Yörede iki yıl süren işgal Türk ordusunun 1920 sonbaharı sonrasındaki doğu harekâtıyla kırılmaya başlamıştır. 9.Kafkas Tümeni 30 Ekim'de Kars'a, 13 Kasım'da Iğdır'a girmiş; 23 Şubat 1921'de ilerleyen Türk birlikleri Ardahan ve Artvin'i kurtarmış; 16 Mart 1921 Moskova ve 13 Ekim 1921 Kars antlaşmalarıyla Kars ve Artvin'in günümüzdeki sınırları belirlenmiştir. Kars 1923'te il yapılmıştır.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Tarihi boyunca geçirdiği işgallerde uğradığı yıkım nedeniyle kent içinde günümüze pek az yapıt gelebilmiştir. 1152'de SALTUKOĞLU sultanı II.İzzeddin'in (hd.1132-68) Mimar Firuz Aka'ya yaptırttığı *Kars Kalesi* iç ve dış kalelerden oluşmaktadır. Günümüze oldukça sağlam olarak ulaşan iç kalenin çevre uzunluğu 3500m'yi bulmaktadır. Bagratlı Abbas II.Takvor'un 932-937 arasında yaptırdığı *Havariler Kilisesi*, Anadolu Selçuklu KÜMBET'lerine benzerliğinden ve 1579'da camiye çevrildiğinden *Kümbet Camisi* olarak da anılmıştır. 1778 işgalinde Ruslar'ca onarılarak yeniden kiliseye dönüştürülen yapı günümüzde müze olarak kullanılmaktadır. Müzede Kars ve çevresinde bulunan arkeolojik yapıtlarla, Ani arkeolojik kazılarında çıkartılan yapıtlar sergilenmektedir. Kentte 16.yy yapıları olarak, 1579'da yapılan *Evliya Camisi*'yle aynı tarihte beylerbeyi sarayı olarak yapılan *Paşa Sarayı* bulunmaktadır. 1828-29 Osmanlı-Rus Savaşı'nda yıkılan saray bir daha onarılmamıştır. Kars suyu üzerindeki *Taş Köprü*'nün sağlam iki ayağından biri sınır dışında kalmıştır.

***Ardahan***'ın (1992'de il oldu) eski adı Artan'dır. Kentte anılmaya değer tek yapı ünlü *Ardahan Kalesi*'dir. İlk yapım tarihi bilinmeyen kalenin surlarının uzunluğu 745m'yi bulmaktadır. Kale günümüzdeki biçimini Kanuni Sultan Süleyman döneminde, 1556'da almıştır.

***Arpaçay*** ilçesi sınırları içindeki en önemli tarihsel yapıtlar Ani antik kentinde toplanmıştır (→ANİ).

***Çıldır*** ilçesi sınırları içindeki Yıldırım (Meryem Rabat) köyündeki *Şeytan Kalesi*'nin yapım tarihi bilinmemekte, yapı çeşitli dönemlerin izlerini taşımaktadır.

***Iğdır***'ın (1992'de il oldu) adını, Oğuz Han'ın torunlarından birinden aldığı öne sürülmektedir. Kentin tek tarihsel yapıtı, 13.yy'a ait bir Selçuklu KERVANSARAY'ıdır. Avlusuz kervansaray tipindeki yapının uzun yanlarında silindirik beş kule yer almaktadır.

***Sivil Mimarlık:***

Kars yöresindeki sivil mimarlık çok sert doğa koşulları nedeniyle kasabalarda dar sokaklar boyunca sıkışık dizilmiş kâgir evler ve kırsal bölgelerde cami çevresine kümelenmiş köy tipi yerleşmelerden oluşur. Kırk üç yıl Rus işgalinde kalan eski kent dışında, Ruslar'ca soylu subaylar için, ızgara plana oturtulmuş iki katlı taş yapılarla bir garnizon kurulmuştur. Uzun ve çok soğuk geçen kışlar nedeniyle küçük, çift camlı pencereler ve duvarlar arasında ortak ısıtma sağlayan sobalar gibi önlemler alınmış bulunan bu özgün yapılar giderek yok olmaktadır.

***El Sanatları:***

Kars'ta, özellikle Iğdır ilçesinde HALI dokumacılığı yapılmaktadır. *D.Kımık*

**KARSAN, Ali** (1903, İstanbul)

Türk ressam.

Klasik bir desen ve renk anlayışıyla gerçekleştirdiği yapıtlarıyla tanınır.

Ortaöğrenimini Nişantaşı Sultanisi'nde tamamladıktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'ne girmiş, Hikmet ONAT ve İbrahim ÇALLI'nın atölyelerine devam etmiştir.

Okuldan mezun olduktan sonra Almanya'ya giden sanatçı Münih'te HOFMANN'dan ders almış, 1923'te Paris'e geçerek Julian Akademisi'nde iki yıl süreyle Paul-Albert Laurens'in (1870-1934) öğrencisi olmuştur. 1924-27 arasında devlet bursuyla Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim gören Karsan 1927'de Türkiye'ye dönmüş ve uzun bir süre Kırşehir, İstanbul ve İzmir'deki çeşitli lise ve ortaokullarda resim öğretmenliği yapmıştır. Güzel Sanatlar Birliği'nin (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) en etkin üyelerinden biri olan sanatçı, birliğin düzenlediği tüm sergilere katılmıştır. Bu yıllarda, Avrupa'da eğitimini gördüğü modern sanat anlayışına bağlı kalarak çalışmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı dahilinde 1940'ta Bolu'ya gitmiş ve özellikle buradan manzaralar gerçekleştirmiştir. 1960'lardan sonra klasik anlayışa dönen sanatçı, akademik bir çizgi ve renk anlayışıyla MANZARA, PORTRE ve ÖLÜDOĞA türünde yapıtlar üretmiştir. *N.Arslan*

**KARSAN, Cevat** (1885, İşkodra-?)
Türk ressam.
Cumhuriyet döneminde de etkinlik göstererek 19.yy'ın asker ressamlar geleneğini sürdüren sanatçılar arasında yer alır. 1905'te Mekteb-i Harbiye'yi bitirmiş ve albaylığa kadar yükselmiştir. OSMAN NURİ PAŞA, HALİL PAŞA ve Hoca ALİ RIZA'dan resim dersleri alarak yetişen Cevat Karsan'ın, suluboya tekniğindeki çalışmaları Asker Ressamlar Derneği'nin düzenli olarak açılan sergilerinde yer almıştır. *Değirmen Başı, Çadırda Mangal Başı* ve *Amasya* adlı tabloları günümüze ulaşmıştır, ancak hangi koleksiyonlarda oldukları bilinmemektedir.
***S.Tansuğ***

KARSH, Yousuf → **FOTOĞRAFÇILIK, (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Çağdaş Portre)**

**KARŞI-BİÇİM** *(Anti-Form)*
Sanatın ESTETİK bir algılama olarak nitelendirilmesini benimseyen, geleneksel estetik ve öncü akımların estetik anlayışına karşı dünya çapında oluşan başkaldırmayı belirtir. Bern Sanat Okulu ve Amsterdam Devlet Müzesi'nde başlayan bu tavır, o güne dek benimsenmiş değerlere köklü bir karşı çıkışın kültürel bir bildirgesi olarak nitelendirilmiştir. Akım, YERYÜZÜ SANATI'nı, YOKSUL SANAT'ın ve KAVRAMSAL SANAT'ın bir bölümünü içermiş, SPOERRI'yle Yunan sanatçı CANIARIS'in öncülüğünde gelişmiştir. Almanya'da akımın öncülüğünü BEUYS, ABD'deyse MİNİMAL SANAT akımından R.MORRIS, Robert Smithson (1938-72), DE MARIA, LEWITT ve POP SANAT doğrultusunda ürün veren OLDENBURG yapmışlardır.

**KARŞI-SANAT** *(Anti-Art)*
1950'lerde ortaya çıkan bu terim, DADACILIK ve benzeri ilerici akımların, geleneksel sanat kavramlarını yıkma çabalarının izlerini taşımaktadır. Çağdaş yapıtlara uygulandığında yeniliği ve tutucu olmayanı vurgulamış; ancak terim esnek bir biçimde kullanılmış, kesin anlamı ve belirtileri tanımlanmamıştır.

**KARŞITLIK**
İng.*contrast*, Fr.*contraire*, Alm.*Kontraer*.
Nitelik ve durumları birbirine tümüyle aykırı olma; kontrast; zıtlık. KOMPOZİSYON'da, BİÇİM ve RENK gibi görsel öğelerin, tümüyle birbirine yabancı niteliklerle karşı karşıya gelmesidir.
***J.N.Erzen***

Mimarlıkta biçim, DOKU, malzeme ve renkle karşıtlık yaratılabilir. Ayrıca YAPI gereci olarak AHŞAP'ın BETONARME'yle birarada kullanılması ya da geleneksel ve çağdaş YAPIM SİSTEMLERİ'nin birlikte kullanılması da karşıtlık etkisi yaratır. Gene mimarlıkta karşıt renklerle dramatik etkiler elde edilebilir. Örneğin, bir iç mekânda mor ve sarı, portakal rengi ve mavi, kırmızı ve yeşil mobilya ya da döşeme ve duvar öğelerinin birarada kullanılması durumunda karşıtlık oluşur. ***Y.Dülgeroğlu***

KARTACA → **FENİKE**

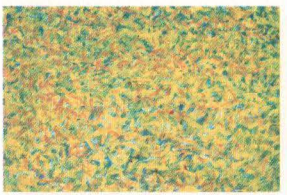
**KARTON**
İng.*cartoon*, Fr.*carton*, Alm.*Karton*.
**1.** DUVAR RESMİ, DUVAR HALISI ve VİTRAY gibi büyük boyutlu kompozisyonlar için yapılan bire bir ölçekte çizim. 14.yy'da ilk FRESK ressamları kompozisyonun ana hatlarını doğrudan duvara çizerken, vitray ustaları kartonlardan yararlanmak zorundaydı. 15.yy'ın başlarına tarihlenen freskler-de dış çizgilerde iğne deliklerine rastlanması, bu tarihlerde artık karton kullanımının başladığını düşündürmektedir. VASARİ'nin tanımına göre, desen önce bir kaba kağıt üstüne KÖMÜRKALEM ya da TEBEŞİR'le çizilir, bazan da ayrıntılar, bu çizim üzerinde beyaz boyayla belirginleştirilir ya da SULUBOYA ile renklendirilirdi. Daha sonra kesilerek bölümlere ayrılan kartonlardan o gün boyanacak bölüm, ıslak sıva üstüne koyulark çevresi ya METAL KALEM'le işaretlenir ya da kartona yapılan iğne deliklerine kömür tozu sürülerek desenin duvara aktarılması sağlanırdı. İkinci yöntemde delik delinirken kartonun altına bir başka kağıt daha konur; kartonu kirletmemesi için, kömür tozu orijinal kartondan değil, bu kağıttan geçirilirdi. Kartonlarda tüm kompozisyon yerine temel bir-iki figür çizildiği için bunların yeniden kullanılması da olanaklıydı. Örneğin, BELLINI atölyesinde farklı kompozisyonlarda kullanılan temel bir MADONNA figürü vardı. Ünlü sanatçıların hazırladığı bazı kartonların ikincil ressamlar tarafından uygulandığı da bilinir. Öte yandan, duvar resimleri ve vitrayların yanı sıra bazı tuval resimlerinde de kartonlardan yararlanılmıştır. DOKUMA'da kullanılan kartonlardaysa kompozisyon bütünüyle boyanarak bitmiş bir resim niteliğinde hazırlanırdı.
**2.** İngilizce'de KARİKATÜR anlamına da gelen *cartoon* sözcüğü mizah dergisi *Punch*'ın 19.yy'da Parlamento Binası fresk yarışmasında sunulan karton örneklerini hicvetmesiyle bu anlamda kullanılır olmuştur. *Z.Rona*

**KARTONPİYER** (Fr.*carton-pierre*'den)
İng.*carton pierre, millboard*, Alm.*Stukkatur*.
Kağıt, karton, bitki lifi ya da bez parçalarının ıslatılarak ALÇI ile karıştırılıp kalıplanmasıyla elde edilen bir tür PAPIER-MÂCHÉ. En çok DUVAR kaplamalarında ve TAVAN bezemelerinde kullanılır.

**KARTUŞ**
İng., Fr.*cartouche*; Alm.*Kartusche*.
**1.** Ortasındaki boşluğa kitabe yazılan; simge, AMBLEM, marka ya da BEZEME örgesi konan dekoratif biçimli kitabelik ya da çerçeve. Her dönemde, biçimlendirildiği üsluba uygun olarak çevresi silmelerle, kıvrımlarla ya da bitkilerle bezenmiştir. Özellikle 17. ve 18.yy Fransa'sında iç mekânlarda yaygın kullanılmıştır.
**2.** Eski MISIR'da, içinde HİYEROGLİF işaretleriyle firavun adının yazılı olduğu oval biçimli çerçeve. Ait olduğu firavunun imzası yerine geçen kartuşlar



Karyatid


KASAPÇI, Gencay, *Pentür*, kağıt üzerine yağlıboya, 50.5x67 cm.

altın, tunç, fayans gibi malzemelerden yapılmış bağımsız öğeler (AMULET ya da sarkaç) olarak kullanıldıkları gibi, MÜHÜR ya da SKARABE baskıları içinde de görülürler.

**KARUM** (Asur dil.)
Asur dilinde "liman, rıhtım" anlamına gelir. ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'nde (MÖ 19.-18.yy), Orta Anadolu'da Asurlu tüccarlar tarafından kurulmuş bağımsız ticaret merkezlerine verilen ad. Kültepe'deki (Kayseri) Kaniş (Kaneš) Karumu, Anadolu'da tüm *karum*'ları denetimi altında tutan büyük bir merkezdi. Burada ortaya çıkarılan çok sayıda TABLET, Anadolu'nun bu dönemine ışık tutar. Kaniş'in çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) bu belgelerinde, aralarında Hattuşa'nın da (BOĞAZKÖY) bulunduğu pek çok *karum*'un adı geçmektedir (→KÜLTEPE). Ayrıca, gene Asurlu tüccarlar tarafından, *karum*'lar arasında konaklamak ve mal depolamak için kurulmuş küçük istasyonlara Asur dilinde *wabartum* denir. Bunlar bir tür KERVANSARAY sayılabilir. Yazıtlardan, Yozgat'ın doğusundaki ALİŞAR'ın bir *wabartum* olduğu anlaşılmaktadır.

KARYA – **KARİA**

**KARYATİD** (Gr.)
Eski Yunanca'da "Karialı genç kız" anlamına gelir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ayakta duran giyimli genç kız heykeli biçiminde SÜTUN. Erkek heykeli biçimdekilere ATLANT denir. İlk kez MÖ 4.yy'da kullanılan *karyatid* sözcüğü yerine daha önceleri, Eski Yunanca'da "genç kız" anlamına gelen KORE ya da "sepet taşıyan" anlamına gelen *kanefore* sözcükleri kullanılırdı. *Kanefore* adı, *karyatid*'in başında yastık ya da sepet biçiminde bir bezeme öğesi bulunmasından dolayı verilmiştir. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS ise *karyatid*'in, Persler'in tarafını tuttukları için Yunanlar'ca cezalandırılan Lakonia'daki Karialı (→KARİA) kadınları betimlediğini belirtir. Yunanistan'da Delphoi'daki Apollon Kutsal Alanı'na inşa edilen, Knidos ve Siphnoslular'ın *thesauros*'larının (hazine binası; MÖ 565-555; MÖ 530-525) giriş portiğinde İON sütunları yerine *karyatid*'ler kullanılmıştır ve bunlar üslup açısından Atina Akropolisi'ndeki *kore*'lere benzemektedir. Yunanistan'da Amyklae'daki *Apollon Sunağı*'nda ve Atina'da *Pandrossos Tapınağı* portiğinde de *karyatid*'ler birer taşıyıcı eleman olarak göze çarpar. Akropolis'te MÖ 421-406 arasında inşa edilen *Erektheion*'un güneybatı mekânı, 2.31m yüksekliğindeki altı *karyatid*'den dolayı "Koreli Portik" adıyla anılmaktadır. Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), ellerinde birer kâse taşıyan bu figürler için, Tanrıça Athena'ya ait kutsal emanetleri taşıyan kişi anlamındaki *arrepboroi* sıfatını kullanmıştır. Roma dönemi örnekleri arasında *Hadrianus Villası*'ndakiler (Tivoli), *Erektheion*'un *karyatid*'lerinin tam birer kopyası olarak dikkat çekicidir. Ayrıca Roma'da *Albani Villası*'nda *Augustus Forumu*'nu çevreleyen kolonatta ve daha birçok yapıda bu tür sütunlar kullanılmıştır. Avrupa'da antik mimarlık öğelerinin yeniden kullanıldığı dönemlerde, örneğin RÖNESANS'ta ve 19.yy CANLANDIRMACILIK'ı içinde *karyatid* yeniden ortaya çıkmıştır. *Louvre Sarayı*'nda heykelci Jean Goujon'un (1510-68) yaptığı "Karyatidler Salonu" ünlü bir örnektir.

**KASA** (İt.*cassa*'dan)
İng.*frame, case*, Fr.*dormant*, Alm.*Zarge*.
KAPI ve PENCERE boşluklarına yerleştirilen ve kanatları taşıyan kalın çerçeve. Penceredeki "telaro" adıyla da anılır. Kapı ya da pencere kasalarını açıklığın kenarlarına tutturmak için yerleştirilen ve dıştan görünmeyen kasaya ise "körkasa" denir (İng.*blind frame, sub-frame*, Fr.*pré-cadre dormant*, Alm.*Blendrahmen*).

**KASAPÇI, Gencay** (1933, Ankara)
Türk ressam.
OP SANAT anlayışına yakın tarzdaki resimleriyle tanınır.

Gencay olarak da anılan sanatçı 1950-54 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde eğitim görmüş, 1958'de burslu olarak gittiği İtalya'da bir yıl Floransa Akademisi'nde resim ve mozaik üzerine çalışmıştır. Önceleri FİGÜRATİF anlayışta resimler yapan Gencay daha sonra nazar boncukları ve renkli taşlar kullanarak optik etkiler yaratan panolar üretmiştir. 1960'ta yeniden gittiği İtalya'da bu kez çalışmalarını Roma'da sürdürmüştür. Gencay, bu yıllarda tuvallerine yapıştırdığı tahıl tanelerini tutkalla kapladıktan sonra suluboya ve yağlıboyayla genellikle tek renkli boyayarak soyut resimler gerçekleştirmiştir. Tamamen özgün malzemeyle oluşturduğu bu yapıtlarını *Zero Avant-Garde* adlı bir toplulukla birkaç kez sergilemiştir. Sanatçı gene aynı yıllarda malzemenin sunduğu olanaklardan yararlanarak mozaik resimler gerçekleştirmiştir. 1965'te San Marino Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi'ne davet edilen Gencay, bu tarihten başlayarak nokta, benek ve hareketli fırça vuruşlarıyla optik etkiler yaratan bir anlatım geliştirmiş; Türkiye'ye döndükten sonra da (1966) tek renklilikten çok renkliliğe, soyut imgeden doğa kaynaklarına yönelmiştir. Sanatçının özellikle 1980'lerde akrilikle gerçekleştirdiği kuş, çiçek ve ağaç dizilerinde stilizasyona ağırlık verdiği ve çizgi aracılığıyla ritmik bir hareket yarattığı izlenir. Gencay, 1961'de İtalya'da Uluslararası Gubbio Resim Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1974'te DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Büyük Ödül'ü kazanmıştır. *N.Arslan*

**KASET** (Alm.*Kassette*'den)
İng.*coffer*, Fr.*caisson*.
**1.** Betonarme DÖŞEME'de her iki yönde kirişleme yapılması sonucunda oluşan birimlerden her biri. Bu tür döşemeye "kaset döşeme" denir.
**2.** Bir TAVAN, KUBBE ya da TONOZ'da, KİRİŞ ya da KABURGA'ların her iki doğrultuda yapılmasıyla meydana gelen kare ya da çokgen birimlerden her biri. Bu birimlerden oluşan kaset tavan, YUNAN mimarlığının birçok başka öğesi gibi ahşap konstrüksiyon olarak geliştirildikten sonra taşa uygulanmıştır. TAPINAK'larda NAOS *(cella)* çevresinde, geniş açıklık geçilmesini gerektirmeyen portikler (PTERON) genellikle taş kaset tavanla, *naos* ise ahşap çatıyla örtülmüştür. Taş kasetler bazan kirişlerle birlikte tek bloktan oyularak işlenmiş, bazan kirişlerin belirlediği boşluğun üstüne ayrı bir levha olarak oturtulmuştur. Kirişlerin alt yüzeyi SOFİT'lerle, daha yüksekte yer alan kasetlerin alt yüzeyi ise çoğunlukla silmelerle çerçevelenip figürlü ya da bitkisel bezemeyle değerlendirilmiştir. Kaset tavan Yunan mimarlığında tapınakların yanı sıra çeşitli anıtsal yapıların özellikle dış mekânlarında, alt yüzeyi aşağıdan görülmek üzere tasarlanmış birçok örtüde kullanılmıştır. ROMA mimarlığında kasetlerin boyutları, yerleştirme düzeni ve bezeme içeriği Yunan örneklerinden farklı ve çeşitlidir. Büyük ve küçük dörtgenlerin birarada kullanılması, düz ve çapraz yerleştirilmiş kasetlerin aynı tavanda yer alması, dörtgenin yanı sıra çokgen kasetlerin de yeğlenmesi, Roma mimarlığında sıklıkla karşılaşılan uygulamalardır. DÜZ ATKI yani kolon-kiriş

sistemine dayanan bir yapım ilkesinden kaynaklanan kaset, ilk kez bu dönemde eğrisel örtü yüzeyine de uygulanmıştır. Tapınakların yanı sıra BAZİLİKA ve HAMAM tonozlarında, anıtsal kemerlerin iç yüzeylerinde, TİYATRO sahnelerinin cephelerinde *(scaenae frons)*, bazı AGORA'larda ya da NYMPHEUM'larda, SÜTUN ve ALINLIK'larla bezeli başka pek çok yapı cephesinde kaset kullanılmıştır. Kubbede kaset uygulamasının en ünlü örneği Roma'daki *Pantheon*'dur. Kaset tavan yalın haliyle ya da zenginleştirilerek, Antik Çağ mimarlığının yeniden yaşatıldığı RÖNESANS, BAROK ve YENİ-KLASİKÇİLİK gibi dönemlerde birçok başka antik öğeyle birlikte kullanılmıştır. Rönesans döneminin ünlü uygulamaları *Fontainebleau Şatosu*'nda yer alır.

**KASIM AĞA** (17.yy)
Osmanlı mimar.
HASSA MİMARLARI OCAĞI'ndaki başmimarlığının (1640-44) yanı sıra OSMANLI sarayında önemli görevler yapmış etkin bir siyaset adamı da olan Kasım Ağa, ilerleyen yaşından ötürü "Koca Mimar" adıyla ünlenmiştir. Sultan İbrahim'in (hd. 1640-48) annesi Mahpeyker Kösem Sultan tarafından Üsküdar, Nuhkuyusu'nda yaptırılan tek kubbeli *Çinili Cami*'nin ve mektep, çeşme, hamam ile sebilden oluşan külliyenin (1640) mimarıdır. *Sepetçiler Kasrı* onun başmimarlığı sırasında onarılmıştır. Sultan İbrahim döneminde Üsküdar'da bir ahır, Belgrad'da bir çeşme (1644) yaptığı bilinmektedir.
0114, 2580. *G.Yalçıner*

**KASIM BİN ÜSTAD ALİ** (14.yy sonu-15.yy başı)
Beylikler dönemi mimarı.
Ahlat'ta Karakoyunlular döneminde (→BEYLİKLER DÖNEMİ) yaşamış olan mimar aynı zamanda bir mezartaşı ustasıdır. Ahlat'ta *Erzen Hatun Kümbeti* (1396-97), *Emir Birmiş Labti* (1412) ve *Paşa Hatun Labti* (1378-87) Üstad Ali'nin günümüze ulaşan yapıtlarıdır. Yapıtlarında baba adı "Üstad Ali" imzasını kullanan mimarın babasının da, herhangi bir imzalı yapıtı bulunmamakla birlikte, bir mezartaşı ustası olduğu düşünülmektedir. *Erzen Hatun Kümbeti*'nin plan, cephe düzeni ve bezeme yönlerinden benzeri olan Gevaş *Halime Hatun Kümbeti*'ni de yaptığı sanılan Üstad Ali, yazıtlardan anlaşıldığına göre birçok sanatçı yetiştirmiş ve "üstad" unvanı almıştır.
3171. *G.Yalçıner*

**KASIM GRUBU** *(Marraskuu Ryhmä)*
Finlandiya'nın Helsinki kentinde 1917'de kurulan ve SEPTEM'in bir devamı sayılan sanat örgütü (İng.*November Group*). FOVİZM'le DIŞAVURUMCULUK akımının ilkelerini yer yer saldırgan bir ulusalcılıkla birleştiren grup, Dışavurumculuk'un Finlandiya'da yerleşmesine katkıda bulunmuştur.

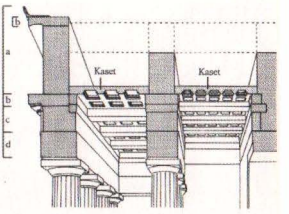
**KASIM GRUBU** *(Novembergruppe)*
Berlin'de 1918'de PECHSTEIN ve César Klein (1876-1954) öncülüğünde bir grup radikal sanatçının oluşturduğu topluluk. Amaçları resim, heykel, mimarlık, el sanatları ve kent planlamayı bir bütün olarak değerlendirmek ve ilerici sanatçılarla halk arasında kurulacak yakın ilişkiyle ulusal yaşam biçimini yenilemekti. Sanatsal açıdan temelde DIŞAVURUMCULUK'un egemen olmasına karşın, KÜBİZM'den GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya, YAPIMCILIK'a ve toplumsal içerikli eleştirel gerçekçiliğe uzanan bir çeşitlilik söz konusuydu. Heinrich Campendonk (1889-1957), FEININGER, Erich Buchholz (1891-?), BELLING, MÜLLER, Hans Purrmann (1880-1966), Gerhard Marcks (1889-?), MOHOLY-NAGY ve El LİSSİTSKİ gibi ressam ve heykelcilerin; GROPIUS, MENDELSOHN, MIES VAN DER ROHE, POELZIG ve TAUT gibi mimarların yanı sıra Hans Richter (1888-1976), Viking Eggeling (1880-1925) gibi filmcilerin; Alban Berg, Paul Hindemith ve Kurt Weill gibi müzikçilerin; Berthold Brecht gibi oyun yazarlarının katıldığı topluluk, 1919'da İşçi Sanat Konseyi'ni kurmuş ve bir dizi anket yayımlayarak sanatçı-sosyalist devlet, sosyal refah-halk ilişkilerini irdelemiştir. Ayrıca 1920'lerde halk sergileri, konferanslar, AVANT-GARDE konserler ve film gösterileri düzenleyerek etkin olmuştur. Sosyalizm yanlısı olan ve bu bağlamda sanatların birliğini sağlamak amacıyla çalışan Kasım Grubu, 1924'ten sonra sağ eğilimlerin güç kazanmaya başlamasıyla halkın desteğini yitirmiş ve kısa sürede dağılmıştır. Benimsediği ilkeler daha sonra Gropius öncülüğünde BAUHAUS'ta yeniden etkili olmuştur. *Z.Rona*

KASIMPAŞALI HİLMİ → **HİLMİ** (Kasımpaşalı)

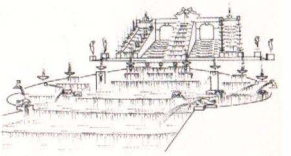
**KASIR** (Ar.*kasr*'dan)
BEYLİKLER DÖNEMİ'nde ve OSMANLI İmparatorluğu'nda kırlık yerlerde yaptırılan SARAY ya da KÖŞK. Kasır, yalnız hünkâra ait olan gösterişli ve önemli yapılar için kullanılmıştır. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde beylerin ve valilerin tehlikelerden korunmak amacıyla kent içinde yaptırdıkları savunmalı binalar da aynı adla anılır. Bu yapılar, yerleşmenin en egemen yerine kurulan HİSAR'ların içinde yer alır. Kırlarda yapılanlarsa Kayseri yakınlarındaki *Haydarbey Kasrı* gibi, üstlerinde yer yer mazgal delikleri açılmış kalın sağır taş duvarları ve gözetleme kuleleriyle yine kalemsi bir görünüm taşırlar. Osmanlı döneminde kasır, padişahlar tarafından dinlenmek amacıyla çeşitli gezinti yerlerinde, ormanlarda, su kenarlarında ya da kırlarda yaptırılan köşk ve saray niteliğine bürünmüştür. Zengin bezemeler içeren bu yapıların oda sayıları, İstanbul Kâğıthane'deki *Sadâbad Kasrı*'nda (1809-16) ve *Tersane Sarayı*'ndaki *Hasbahçe Kasrı*'nda (1791) görüldüğü gibi oldukça fazladır. Değişik bir kasır örneğiyse *Yeni Cami Hünkâr Kasrı* gibi CAMİ içindeki hünkâr mahfiline (→MAHFİL) bağlanan, ancak dış görünüşte bağımsız bir yapı özelliği taşıyan hünkâr kasırlarıdır. "Kasır" sözcüğü, 19.yy'dan sonra daha az kullanılır olmuştur. ***N.Akın***

KASİT → **BABİL; MEZOPOTAMYA (Yabancıların Egemenliği)**

**KASKAD** (İt.*cascare*: düşmek'ten Fr.*cascade*)
İng.*cascade*, Alm.*Kaskade*.
Özellikle RÖNESANS ve BAROK dönem PEYZAJ MİMARLIĞI'nda, GROTTO gibi, büyük bahçeleri bezemek amacıyla yapay olarak basamaklandırılmış çağlayan. Kaskad, genellikle doğal bir su kaynağı bulunan eğimli arazilerde kullanılmıştır. Bazı örneklerde de su özel araçlarla, yapay düzenlenmiş basamakların ya da arazide doğal olarak bulunan kayaların üzerine pompalanmıştır. Viterbo (İt.) yakınında Caprarola'daki *Farnese Villası* bahçesinde bulunan kaskadlar yapay örneklerin en ünlülerindendir. Kimi zaman, Tivoli'de Ariene Irmağı'nın çağlayanı çevresine kurulan *Este Villası*'nın bahçesinde görüldüğü gibi, büyük bir bahçede doğal bir kaskad da yer almıştır. İstanbul'da Lale Devri'nin (1718-30) ünlü Sadâbad mesiresinde Kâğıthane Deresi üzerinde kurulmuş olan *Çağlayan Köşkü* yakınında, bugün harap durumdaki çok güzel oyma mermer basamaklı kaskadlar bulunmaktaydı.



a. Alınlık
b. Geison / Korniş
c. Friz
d. Arşitrav
Kaset


Kaskad

## KASNAK

**1.** Kubbeli bir yapıda, KUBBE başlangıcı ile yapı duvarlarının sona erdiği düzey arasındaki bölüm. TAMBUR da denir (İng.*drum, tambour*, Fr.*tambour*, Alm.*Tambour*). İşlevi, ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ gibi alt yapı ile örtü arasındaki geometrik uyuşmazlığı gidermek değil, tasarıma bağlı olarak kubbeyi yükseltmektir. Kasnak, her zaman kubbe sistemi dışında yer alır. Kubbenin eğrisini izleyen tabana yakın bölüm de (kubbe eteği) özellikle OSMANLI örneklerinde farklı malzemeyle örülerek güçlendirildiğinden kasnak görünümü alabilmektedir. Kasnak, ortaçağda İRAN, BİZANS, ERMENİ, GÜRCÜ ve Slav mimarlıklarında, ayrıca RÖNESANS döneminde yaygın olarak kullanılmıştır.
Çizim → KUBBE

**2.** Resim TUVAL'inin küçük çivilerle mıhlanarak gerildiği ahşap çerçeve (İng.*canvas*).

## KASTABOS

Muğla'nın Marmaris ilçesinde, Bozburun Yarımadası'nın kuzeybatısında, Hisarönü yakınlarında, Eren Dağı üstündeki Pazarlık yöresinde yer alan Kastabos, antik KARİA kentlerindendir. Tarihçi Atinalı Diodoros (MÖ 4.yy) kentte bir Hemithea Kutsal Alanı bulunduğundan ve Kastabos'un da Bybassos antik kentine bağlı olduğundan söz etmiştir. Ayrıca Kastabos'un Bybassos'un *deme*'si (küçük yerleşim birimi) olduğunu belirten bir Rodos kararnamesi de Diodoros'u doğrulamaktadır. Kastabos'un ve Hemithea Kutsal Alanı'nın yerini kesin olarak belirleyen belgeler, 1960'ta İngiliz arkeolog J.M.Cook'un Pazarlık'ta yaptığı kazı sırasında ele geçen ve ören yerindeki tapınağın Hemithea'ya adandığını, Kastabos'un bugünkü Pazarlık'ta, Bybassos'un da bugünkü Hisarönü'nde yer aldığını kanıtlayan iki yazıt olmuştur.

Diodoros'un Kastabos'taki Hemithea kültü hakkında verdiği ayrıntılı bilgiye göre Tanrıça Hemithea ümitsiz hastalıkları iyileştirici güce sahipti ve özellikle doğum sırasında kadınların en büyük yardımcısıydı. Hemithea için Kastabeia adında belli aralıklarla yinelenen bir festivalin de düzenlendiği kentte, kutsal alanın saygınlığı giderek artmış ve yöre Hemithea'ya zengin adaklar sunan çok sayıda kişi tarafından ziyaret edilmeye başlamıştı. Gölenye köyünde ele geçen ve Diodoros'u destekleyen bir yazıtta kentteki yapıların ziyaretçilerin yatacak yer gereksinimlerini karşılayamadıkları belirtilmektedir. Ören yerindeki kazılar MÖ 4.yy'da, Bybassos'un Rodos yönetiminde olduğu dönemde kurulan ve MÖ 2.yy'da ünü iyice artan Hemithea Kutsal Alanı'nın kısa bir süre sonra önemini yitirmeye başladığını ortaya koymuştur. Kentin genişleme olanağının bulunmaması nedeniyle bir olasılıkla festival daha uygun koşullara sahip bir başka yere taşınmıştır. Rodos'un zayıflayıp eski gücünü yitirmesinin de bu düşüşün nedenlerinden biri olduğu düşünülmektedir.

Hemithea Kutsal Alanı içinde MÖ 4.yy'ın ikinci yarısına tarihlenen 11x6 sütunlu İon düzeninde (→DÜZEN) bir tapınak bulunur. Daha erken bir döneme ait küçük boyutlu bir başka tapınağın üstüne kurulduğu anlaşılan bu yapı, bazı bölümleri kesme taşlardan, bazı bölümleriyse poligonal taşlardan inşa edilmiş yüksek duvarlarla taşınan, 53x35 m boyutlarındaki bir platform üstünde yükselmekteydi. Planı derin bir *pronaos*'la (*naos*'a giriş mekânı) taban düzeyi daha yüksek olduğundan basamaklarla çıkılan bir CELLA'dan (*naos*) oluşmuştur. *Pronaos*'ta, *cella* girişinin tam önünde yer alan yuvarlak yapının tarihi ve işlevi belirsizdir. Ayrıca, tapınağı üç yandan çeviren duvarın dış ve iç yanlarında eşit olmayan aralıklarla inşa edilmiş değişik boyutlardaki yapıların işlevleri de anlaşılamamıştır. Bu yapılardan birinde ele geçen yazıttan tapınağın bir Hygassos'lu tarafından Hemithea'ya adandığı anlaşılmıştır. Bugün tapınaktan yalnızca platform ve üst yapıya ait az sayıda kalıntı görülebilmektedir. Kentte işlevi belirlenen bir başka yapı, güney yamaçta yer alan ve bugün çok kötü durumda olan *Tiyatro*'dur.

0362. *S.Tugay*

## KASTAMONU

Batı Karadeniz Bölgesi'nde yer alan kentin adının kaynağına ilişkin çeşitli savlar vardır. Bunlardan biri Hititler'in kuzey komşusu Kaşkalar'a ait Tumanna kentinin zamanla "Kaşkalar'ın kenti Tumanna" anlamına gelen "Gastumanna" olarak anılmaya başlaması, ötekiyse yörede yaşayan Timonnitisler'in kenti Timonion'un bu ada kaynak olduğudur. Bir başka savsa, Bizanslı Komnenoslar'ın yörede yaptıkları bir kaleden ötürü "Komnenos kalesi" anlamına gelen "Kastra Komnen" adının zamanla Kastamonu'ya dönüştüğüdür.

Antik Çağ'da PAPHLAGONİA olarak adlandırılan yöredeki ilk yerleşimlerin Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) değin uzandığı buluntulardan anlaşılmaktadır. Yerleşimin İlk Tunç Çağ'da da sürdüğü yörenin bilinen ilk kavmi Kaşkalar'dır (Gaşkalar, Gaslar). Bu kavimle birlikte yörede yerleşik öteki iki kavimse Pala ve Tumanalar'dır. Hititler'le çağdaş olan Kaşkalar zorunlu kaldıklarında HİTİT egemenliğine boyun eğmişler, ancak her olanakta başkaldırarak Hititler için sürekli bir sorun kaynağı olmuşlardır. MÖ 1200'lerde başlayan ve Deniz Kavimleri Göçü olarak adlandırılan büyük göç dalgaları sonucunda Hitit İmparatorluğu'yla birlikte Kaşkalar da varlıklarını yitirmişlerdir. Yörede MÖ 715'e değin Phrygler (Frigler →PHRYGİA), MÖ 625'e değin de Kimmerler (→KİMMER) egemen olmuş, bu tarihler arasında Karadeniz kıyılarında İonialılar (→İONİA), en önemlisi Sinope (b.Sinop) olmak üzere çeşitli koloniler kurmuşlardır. LYDİA Krallığı döneminde belirli bir dokunulmazlık statüsünde yaşayan Paphlagonia halkı MÖ 546'da Persler (→İRAN) tarafından vergiye bağlanmış, MÖ 4.yy'daysa ekonomik ve siyasal özerkliklerini yitirerek Persler'in Pontos Satraplığı'na katılmışlardır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 331'de Pers İmparatorluğu'nu yıkması ve ölümünden sonra generalleri arasında başlayan paylaşım savaşları sonucu oluşan siyasal kargaşa ortamından yararlanan Kios (b.Gemlik) tiranı Mitridates Ktistes Paphlagonia'ya yerleşmiş, Selevkos saldırılarını da göğüsleyerek MÖ 281'de PONTOS Krallığını ilan etmiştir. Romalılar'ın Anadolu'ya yayılma sürecinde bu topraklarda ayakta kalabilen tek güç olan Pontos Krallığı yayılma siyaseti izleyerek Sinope'yi ele geçirmiş, Trapezous'a (b.Trabzon) dek Karadeniz kolonilerini yağmalamıştır. Bu kolonilerde ticari çıkarları bulunan Rodos ve PERGAMON, Romalılar'la birleşerek Pontos'un yayılma siyasetini durdurmuş, ancak MÖ 111'de tahta geçen Mithradates Eupator, krallığı yeniden güçlendirerek sınırları batıda Amastris (b.Amasra), doğuda Trapezous, güneyde Gangra (b.Çankırı) ve kuzeyde Kırım Yarımadası dahil olmak üzere genişletmiş, MÖ 91'deyse Anadolu'da ilerleyen Sulla yönetimindeki Roma ordusu Paphlagonia'ya girerek Pontos Krallığı'na son vermiştir. ROMA döneminde kıyı kentlerinin dışında bir gelişme göstermeyen yöre BİZANS döneminde Honorias Pontos ya da Pilaimenes adlı *thema*'da (vilayet), 9.yy'da da

Paphlagonia adlı *thema*'da küçük bir yerel birim olarak yaşamıştır. 1071 Malazgirt yengisiyle Türkler'e açılan Anadolu'da ilerleyen Selçuklu komutanlarından Emir Karatekin 1082'de Kastamonu yöresini ele geçirmiş, yöredeki Selçuklu egemenliği 1097'de Haçlı ordularının işgaline değin sürmüş; 1097-1135 döneminde birkaç kez Bizans ve ANADOLU SELÇUKLU arasında el değiştiren bölgede egemenliklerini pekiştiren Selçuklular Kastamonu'yu 1243 Moğol (İLHANLI) yayılmasına değin ellerinde tutmuşlardır. Anadolu Selçukluları'nın çöküşü sırasında Emir Karatekin soyundan Hüsameddin Çoban Bey yörede Çobanoğulları Beyliği'ni kurmuş, ancak bu beylik İlhanlılar'ın üstünlüğünü tanımak zorunda kalmıştır. 1309'da yöreyi ellerine geçiren Candaroğulları önce Bizans'la, sonraları da OSMANLI'yla sürekli çekişmişlerdir. Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) 1392 ve 1395'te Kastamonu'yu iki kez ele geçirmişse de, Timur yenilgisinden sonraki Fetret Dönemi'nde (1402-13) Candaroğlu Beyliği yeniden toparlanarak Çelebi Mehmed'e karşı, öteki şehzadelerin yanını tutmuş, duruma göre saf değiştirerek Osmanlılar'ın Anadolu'da yeniden etkin bir güç olmalarını engellemeye çalışmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) İstanbul kuşatmasında Candaroğulları'nın çok sayıda askerle yardımcı olmasına karşın Osmanlı sultanının Anadolu birliğini kurma amacı ilişkileri bozmuş, sonunda bu beylik Fatih tarafından 1461'de ortadan kaldırılmıştır. Kastamonu yöresi 16.yy ortalarında giderek artan boyutlarda kıtlık çekmiş, bu tarihten 17.yy başlarına değin Anadolu'yu büyük ölçüde etkileyen suhte (medrese öğrencileri) ayaklanmalarının merkezi olmuştur. Ayrıca bu yüzyılda Celali, 19.yy'daysa Tahmiscioğlu ayaklanmalarını da yaşamıştır. Daha önce bir sancak olarak yönetilen Kastamonu yöresi 1846 Devlet Salnamesi'yle eyalete dönüştürülmüştür. Kastamonu, Kurtuluş Savaşı yıllarında Ankara'nın Karadeniz'le bağlantısını sağlayarak önemli görevler üstlenmiş, işgale uğramamasına karşın Pontos Devleti'ni yeniden kurmak isteyen ayrılıkçı Rumlar'ın tehditi altında kalmış ve 10 Aralık 1919'da Kuva-yı Milliye'ye katılmıştır. 1923'te il durumuna getirilmiş, 23 Ağustos 1925'te kente gelen Mustafa Kemal, Kıyafet Devrimi ilkelerini ilk kez burada açıklamıştır.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Antik Timonion kenti merkez ilçe sınırları içinde bulunmaktadır. MÖ 700'lerden kalma kayalara oyulmuş iki mezarlık alanı Şehinşah Kayası ve Oyulmuş Kaya olarak adlandırılmaktadır. *Kastamonu Kalesi*'nin ilk yapımı Bizans imparatoru Komnenos (?) dönemine (12.yy) tarihlendirilmektedir. Dış surlarının günümüze ulaşmadığı yapının iç kalesinin temelleri Bizanslılar'dan kalmadır. Bu temeller üstündeki bölüm Candaroğlu döneminde yapılmış ve Osmanlı döneminde de onarım görmüştür. Kastamonu'nun en eski yapısı *Yılanlı Şifahane* olarak da bilinen *Pervane Oğlu Ali Şifahanesi*, 1272'de Muinüddin Süleyman Pervane'nin oğlu Ali tarafından yaptırılmış, yazıtında mimarının Kayserili Sadi olduğu belirtilmiştir. Günümüze yalnızca TAÇKAPI'sı ve bir duvarı gelebilen şifahanenin üstüne yapılan ev Kadiri ya da Halveti Tekkesi olarak kullanılmıştır. Kentte Çobanoğlu döneminden kaldığı sanılan *Atabey Camisi* (1273) iç mekânın genişliğiyle ilgi çekmekte ve ahşap sütunları nedeniyle halk arasında *Kırk Direkli* adıyla da anılmaktadır. 1353'te İbni Neccar adıyla bilinen Muradoğlu Hacı Nusred'in yaptırdığı *İbni Neccar Camisi* tek kubbeli plan tipinin (→CAMİ) ilk örneklerinden sayılmaktadır. Ankaralı nakkaş Abdullah'ın yapıtı olan cami kapısı AHŞAP oymacılığının önemli bir örneği olarak günümüzde Kastamonu Müzesi'nde sergilenmektedir. Candaroğulları'nın son beyi olan İsmail Bey'in (1443-60) yaptırdığı *İsmail Bey Külliyesi*, cami, türbe, hamam, medrese ve imaretten oluşmaktadır; *Deve Hanı* da külliyeyle birlikte yapılmıştır. 1506'da Nasrullah Kadı'nın yaptırdığı *Nasrullah Camisi ve Şadırvanı* onarım ve ekler sonucunda özgünlüğünü yitirmiştir. Aynı tarihte yaptırılan ve dört gözünden ancak ikisi günümüze ulaşabilmiş olan *Nasrullah Köprüsü* Karaçomak Deresi üzerindedir. 1547'de Kanuni Sultan Süleyman'ın kilercibaşısı Yakup Ağa'nın yaptırdığı *Yakub Ağa Külliyesi*'nden günümüze ancak cami ve medrese gelebilmiştir. 1571'de Sinan Bey'in yaptırdığı *Sinan Bey Camisi* ve 1580'de III.Murad'ın hocası Şücaüddin Efendi'nin yaptırdığı *Şeyh Şaban-ı Veli Camisi*, 16.yy yapıtlarıdır. Kastamonu'nun en eski türbelerinden biri olarak bilinen *Karanlık Evliya Türbesi*'nin, *Atabey Camisi*'nin yanındaki *Atabey* ya da *Muzaffereddin Gazi* ve *Müfessir Alâüddin Türbeleri*'nin yazıtı bulunmadığından yapım tarihleri bilinmemektedir. Kırkçeşme Mahallesi'ndeki *Hatun Sultan Türbesi*'ni I.Bayezid'in kızı Hatun Sultan 1436'da yaptırmış; Mustafafakıh Mahallesi'ndeki Halveti Dergâhı kurucusu Şeyh Şaban-ı Veli'nin türbesi 1612'de yapılmıştır. Reis-ül-küttab Hacı Mustafa Efendi'nin yaptırdığı *Münire Medresesi*'yle (1746) *Urgan Hanı* (1748) kentin 18.yy yapılarıdır. Attarlar Çarşısı'ndaki *İsmail Bey Hanı*'nın yapım tarihi bilinmemektedir. İttihat ve Terakki Kulübü yapısında 1950'de açılan Kastamonu Müzesi'nde tarihöncesi, Helenistik, Roma ve Bizans yapıtları; 17.yy'dan savaş araç ve gereçleriyle etnografik eşya sergilenmektedir.

Merkez İlçe'ye bağlı Kemah köyündeki *Halil Bey Camisi*'ni 1363'te Emir İsmail oğlu Halil Bey yaptırmıştır. Kasaba köyünde, Anadolu Selçuklu ve BEYLİKLER DÖNEMİ ahşap cami tipinin güzel örneklerinden biri olan *Mahmud Bey Camisi*, 1366'da Candaroğlu Adil Bey'in oğlu Mahmud Bey tarafından yaptırılmıştır. Caminin kapı, mihrap, minber ve tavan ahşap oyma bezemeleri önem taşımaktadır. Terzi köyündeki *Adil Bey Türbesi*'yle Lat köyündeki Yavuz Sultan Selim döneminin (1512-20) ünlü mutasavvıflarından Benli Sultan'ın yaptırdığı *Benli Sultan Türbesi*'nin yapım tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Akkaya bucağının Elma Yakası köyündeki *Atabey Hanı*'nın günümüze ancak kemerli kapısı ulaşabilmiştir.

***Araç*** ilçesi yakınlarında antik Timanitis kenti kalıntıları, ayrıca ilçede Candaroğlu döneminden kalma 1374 tarihli *Kötürüm Bayezid Camisi*'yle Küre-i Hadid köyünde 1451'de Candaroğlu İsmail Bey'in yaptırdığı *Küre-i Hadid Camisi* gibi tarihsel yapıtlar bulunmaktadır.

***Küre*** ilçesindeki tek tarihsel yapıt 1473 tarihli *Hoca Şemseddin Camisi*'dir. Kastamonu'nun, özgünlüğünü koruyabilmiş ender Osmanlı yapılarındandır.

***Taşköprü*** ilçesi sınırları içinde antik Pompeipolis kenti, Donalar (Süleyman) köyünde de KAYA MEZAR'lar bulunmaktadır. Çaycevher köyündeki *Kasım Bey Camisi* 1358'de yapılmış bir Candaroğlu yapıtıdır. Gökçeağaç bucağındaki yıkık kervansarayın bir Bizans kilisesinin üstüne yapıldığı anlaşılmaktadır. 1230'da Çobanoğulları'ndan kalma sekiz gözlü taş köprü, onarımlar sonucu altı gözlü olarak değiştirilmiştir.

***Tosya*** ilçesinde *Yeni Cami* olarak da bilinen, 1548 tarihli *Abdurrahman Paşa Camisi*'nde dengeli bir biçimde kullanılan taş ve tuğla ilginç bir görünüm yaratmıştır.

***Sivil Mimarlık:***
Kastamonu, sivil mimarlık örnekleri açısından zengin bir kenttir. 19.yy'da bu yana gerileyen ekonomik yaşamdan ötürü kentin özgün yapıları modern gelişmenin olumsuz etkilerini atlatarak günümüze ulaşabilmiştir. Dar bir vadi ve bu vadinin yamaçlarında kurulmuş olan kentteki sokaklar doğal yapıya koşut olarak gelişmiş, yamaca dik geldiklerinde merdivenlere dönüşmüştür. Bu sokaklar boyunca dizili evlerse geleneksel Türk konut mimarisinin (→EV) özgün örneklerini oluşturmaktadır. Genellikle iki ya da üç katlı olan bu yapılar taştan yapılmış temel ve yer katının üstünde ahşap olarak yükselir. Duvarlardaki yatay ve düşey hatıl araları kerpiç ya da tuğlayla doldurulmuş, duvarlar içten ve dıştan sıvanarak beyaz ya da çivit rengi badanalanmıştır. Üst katlar genellikle ÇIKMA'larla sokağa taşar. Yer katı, odunluk, ahır ya da işlik olarak işlev görmekte, üst katlardaki yaşam birimleri ortadaki SOFA'ya açılmaktadır. Taban ve tavan döşemeleri ahşap, çatılar geniş saçaklı ve kiremit örtülüdür. İnce yapının ahşap öğelerinde yoğun bezeme izlenir. Mimari açıdan aynı değerde yapılara Tosya ve Daday'da da rastlanmaktadır.

***El Sanatları:***
Yörede dokumacılık ve bakır işçiliği gelişmiştir. "Özteki" denen kaba yünlü kumaş yöreye özgü bir DOKUMA türüdür. Bakır işçiliğinin özgü örnekleriyse hamam tasları, tepsi ve ibriklerde yoğunlaşır. Orman köylerinde ahşap araç-gereç yapımı ve yöredeki yaygın kenevir üretiminden ötürü urgancılık da gelişmiş; ancak günümüzde gerileyen bu üretim türlerinden yalnızca urgancılık canlılığını koruyabilmiştir. *D.Kımık*

KAŞ = **ANTİPHELLOS**

**KÂŞÂNE** (Far.)
Büyük, süslü güzel EV. SARAY, YALI, KÖŞK ve KONAK gibi, devlet adamları ve beylerin oturdukları gösterişli, bol cam kullanılarak aydınlatılmış, bezeli büyük konutlar.

**KÂŞİ** (Far.)
Osmanlıca'da ÇİNİ anlamında kullanılan terim. İran'ın Kâşan kentinden kaynaklanır.

KÂŞİGER (Far.*kâşi*: çini, *ger*: yapan'dan) = **ÇİNİ** ustası

**KAT**
İng.*storey, story*, Fr.*étage*, Alm.*Geschoß*.
Bir YAPI'da iki DÖŞEME arasında kalan bölüm. Zemin katla birinci kat arasında yapılan, alçak tavanlı kata "ara kat" (MEZANİN); zemin katla birinci kat arasında GALERİ niteliğinde yapılan ve zemin katla birlikte kullanılan alçak tavanlı yarım kata "asma kat" denir. 18.yy'da asma katlar yaygın kullanılmış, eski Türk evlerinde (→EV) AVLU'yla birinci kat arasında alçak tavanlı asma katlar yapılmıştır. Ayrıca, zemin katın, asma katın ya da ara katın üstündeki kat "birinci kat"; son kattan sonra, cephede geriye çekilmiş kat "çekme kat"; çok katlı bir yapıda planları birbirinin aynı olan katlardan her biri "normal kat"; ÇATI'nın ya da çatı katının altındaki kat ise "son kat" olarak adlandırılır.

**KATAKOMP** (Gr.*kata*: alt, *kymbe*: boşluk'tan, Lat. *catacumba*)
İt.*catacomba*, İng.*catacomb*, Fr.*catacombes*, Alm.*Katakombe*.
LABİRENT gibi karmaşık geçit ve galerilerden oluşan yeraltı mezarlığı. Tabutların duvarlardaki oyuklara (ARCOSOLIUM ve LOCULUS) yerleştirildiği katakomplarda aile mezarları, şapeller ve odalar bulunabilir; ayrıca, çok katlı örnekler de vardır. Katakomp sözcüğü, ilk kez Roma yakınında Apia Yolu üzerindeki *S.Sebastiano Bazilikası*'nda Aziz Paulus ve Aziz Petrus'un geçici olarak gömüldükleri yeraltı mezarı için kullanılmış, giderek Roma çevresindeki bütün yeraltı mezarları bu adla anılmaya başlamıştır. Sözcük geniş anlamında, mezarlık bulunmasa da karmaşık yeraltı tünelleri ve mekânları için de kullanılmaktadır. Daha çok Akdeniz yöresinde, Malta, Mısır, Suriye, Tunus ve Sicilya'da yaygınlaşan katakomplar, Hıristiyanlık'ın ilk yıllarında bir toplantı ve ibadet yeri olmuşlardır. Ancak bu yapılar ROMA ya da Hıristiyan buluşu değildir; ölülerin prehistorik çağlardan (→PREHİSTORYA) beri yeraltı kaya odalarına gömüldüğü bilinmektedir. Buna karşın katakomp sözcüğü özel olarak Roma'daki 40 kadar Erken Hıristiyanlık dönemi (→GEÇ ANTİK) mezarını belirtmek için kullanılmaktadır.

**KATEDRAL** (Gr.*kathedra*'dan)
Piskoposun resmî tahtı KATHEDRA'nın bulunduğu piskoposluk kilisesi. Her piskoposluk bölgesinde zorunlu olarak yer alır ve mimari açıdan KİLİSE'den tek farkı büyük boyutlu olmasıdır. Ortaçağda Hıristiyanlık'ın kentlerdeki örgütlenmesinin sonucunda ortaya çıkan katedraller halkın katkısı ve LONCA'ların desteğiyle, kimi örnekte yüzyıla yayılan uzun sürelerde inşa edilmiştir. Özellikle Gotik üslubun Avrupa'ya yayıldığı 12. ve 13.yy'larda İNGİLTERE, FRANSA ve ALMANYA'da ünlü örnekler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca →GOTİK.

KATEVİ = **APARTMAN**

**KATHEDRA** (Gr.)
Eski Yunanca'da "oturma yeri" anlamına gelir.
**1.** KİLİSE'de ALTAR'ın arkasında piskoposların oturduğu ve çoğunlukla ahşaptan yapılmış olan koltuk ya da taht. Liturjik eşyalardandır (→LİTURJİ). Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK), amfi biçimindeki SYNTHRONON'un orta eksen üzerindeki bölümüne de bu ad verilirdi.
Çizim → KİLİSE
**2.** Makam. Bir profesörün üniversitedeki kürsüsü ya da bir piskoposun kendi bölgesi içinde en önemli kilisedeki yeri.

**KATIA** (Ar.*kat'*: kesmek'ten)
"Katı'" ya da "kat'ı" olarak da yazılır. Kağıt ya da derinin oyulmasıyla yapılan BEZEME sanatı ve bu sanatla yapılmış kağıt oyması yapıt. Bu sanatı yapan kişiye "kattâ" denir. İstenen bir çiçek, yaprak, yazı, geometrik bir biçim ya da bir süs, kağıda çizilip deri ya da oyulacak kağıdın üstüne sulu muhallebiyle yapıştırılır. Oyulacak kağıtlar ne çok ince ne de kalın olmalıdır. Dört-beş, hatta yedi-sekiz kat kağıdın üst üste konarak oyulması olanaklıdır. Bu kuruyan kağıtlar en üstte bulunan desen üstünden keski ya da bir oyma aletiyle kesilir. Böylece oyulup çıkartılan bölüme "erkek oyma", oyulan bölüme de "dişi oyma" denir. Bundan sonra erkek oyma soğuk suya atılır. Kısa bir süre sonra birbirinden ayrılan kağıt parçaları, sulu muhallebi ve çiriş karışımı sıvının sürüldüğü zemin üstüne yapıştırılarak bezeme elde edilir. Yazılı kaynaklar, katıa sanatının 15.yy'ın ikinci yarısında Herat'ta ortaya çıktığını ve kökünün deri oymacılığında aranması gerektiğini belirtmektedir. Deri oymacılığı, özellikle kitap kaplarında (→CİLT) 14.yy'dan başlayarak uygulanmıştır. Bu sanat dalının kökleri de 6.-10.yy

arasında Kopt kitap kaplarıyla 8.-9.yy Uygur kitap kaplarına dayanmaktadır. OSMANLI döneminde 17.yy'da yaşayan Gazneli Mahmud'la (*Tuhfe-i Gaznevi*, İÜK, no.5461) Bursalı Fahri'nin bu sanatta çok usta oldukları yapıtlarından anlaşılmaktadır. Batı sanatında özellikle MOBİLYA'larda uygulanan benzer tekniğe DEKUPAJ denir.

***A.Alparslan***

**KATILMACI TASARLAMA**

İng.*participative design*, Fr.*projetation participationelle*, Alm.*partizipatorische Plannung*.

Demokrasi kurallarının TASARLAMA sürecine uygulanması olup, bir yaşam biçimi kılıfı olan yapıların ve çevrenin biçimlendirilmesi konusunda verilen kararların, o çevreyi ve yapıları kullanan kişiler tarafından alınması ilkesine dayanır. Bu akımın önce PLANLAMA alanlarında ABD'de ve çeşitli Avrupa ülkelerinde geliştiği görülür. ABD'de 1949'da çıkarılan Konut Yasası, savaştan dönen az gelirli vatandaşların yaşadıkları bölgeleri yenileme ve onlara daha sağlıklı bir yaşam sağlama amacına yöneliktir. 1955'te, savunucu planlama (*advocacy planning*) yöntemi ilk kez Paul Davidoff tarafından planlama çalışmalarında yararlanılmak üzere ortaya atılmıştır. Eski yapıların korunması konusunda katılma çalışmaları 1950'lerde ABD'de, İtalya'da, Hollanda'da, İngiltere'de ve İsveç'te başlamış, katılma yaklaşımının yasallaşması ve yaygınlaşmasıysa 1960'larda gerçekleşmiştir. ABD'de 1965'te çıkarılan Ekonomik Fırsat Kanunu ve Yoksulluk ve Model Kentler programı, İngiltere'de 1968'de yayımlanan Kent ve Kır Planlama Kanunu ve onun arkasından kurulan Skeffinton Komitesi'nin hazırladığı Halk ve Planlama raporu, İsveç'te 1970'te yapılan belediye reform yasaları, katılmacı planlama ve tasarlama yaklaşımlarının yasal öncülüğünü yapmıştır. İtalya'da Bologna kenti uygulaması, tasarlamaya ve planlamaya katılmada 1960'ların koruma amaçlı en önemli öncü uygulaması olmuştur. Amerikan Mimarlık Enstitüsü (→AIA) tarafından 1967'de Philadelphia'da az gelirli gruplara mimari proje işlerinde yardımcı olmak için *The Architects Workshop* (Mimarlar Atölyesi) kurulmuştur. Doğu Harlem'de Porto Rikolular'ın ve İtalyanlar'ın oturdukları GETTO'lar için uygun projeler hazırlayan Roger Katan grubu, gençlerin ve yaşlıların birarada yaşamalarını sağlayan mekân düzenlemeleri yapmakla ün salmıştır. Mimarlık mesleği önemli bunalımlar geçirirken ABD'de, İngiltere'de, İsveç'te Hollanda'da ve Batı Almanya'da toplumun tasarım katılımına yer veren önemli projelerin üniversiteler çerçevesinde de yürütüldüğü gözlenmektedir.

Katılmacı tasarlamanın çeşitli bileşenleri bulunmaktadır. Katılmacı tasarlama uygulanan problem alanları, ilgili gruplar, bu grupların amaçları, uygulanırken yararlanılan teknik, yöntem ve usuller bu sürecin bileşenlerini oluşturur. Katılmacı tasarlama yapının oluşturulması sürecinde planlama, programlama ve tasarlama evrelerinden başlayarak yapım, bakım-yönetim, eskime ve yenilemeye kadar bütün evrelerde uygulanır. Bu yaklaşımdan nazım plan, imar planı, kısmi imar planı (→İMAR), bina projesi ve eleman tasarımı gibi değişik yapma çevre düzeylerinde farklı biçimlerde yararlanılır. Bunların dışında turizm, tarım, ulaşım, enerji, endüstri gibi sektörlerle ilgili problemlere de uygulandığı görülmektedir. Korunacak, sıhhileştirilecek, yenilenecek bölgelerin tasarlanmasında yararlı olduğu gibi, düzenli ve düzensiz yeni çevrelerin tasarlama sorunlarının belirlenmesi ve çözümünde de yardımcı olmaktadır. Teknoloji seçimi tahminleri ve çevre etkilerinin yarattığı sorunların önlenmesi gibi alanlarda da birçok ülkede yararlı olarak kabul edilmektedir.

Katılmacı tasarlama olgusunu etkileyen sekiz önemli değişken bulunmaktadır. Bunlar, toplum ölçeği, yaşam döngüsü, toplumsal statü, iletişim ve eğitim, katılma istemi, yasa ve kurallar biçiminde sıralanabilir. Katılmacı tasarlama yaklaşımları sürece yaklaşım biçimine göre temsili, eğiterek, danışarak, tartışmayla, oylamayla ve eylemle olmak üzere gruplandırılabilir. Süreç uygulamalarında yararlanılan tekniklere göre, katılmacı tasarlama yaklaşımları kullanıcıyı yönetme ve ona bilgi verme düzeyinden, kullanıcının kararlara tam katılmasına kadar değişen altı düzeyde derecelenebilir. Buna göre uygulanan teknikler ve usuller, kullanıcı konusunda bilgi edinme, kullanıcıya bilgi verme, arabulucularla tasarlama ya da savunucu planlama, yasal olarak belirlenmiş süreçler, tam katılma grup tartışması teknikleri, öncelik belirleme teknikleri, yardımcı araç ve bilgisayar kullanılan teknikler olarak sıralanabilir. Tasarlamaya katılma uygulamalarının başarılı ya da başarısız örnekleri bulunmaktadır. Değişkenlerin çok fazla olması nedeniyle yapılan uygulamalardaki küçük bir yanlış tüm uygulamayı başarısız kılabilmektedir.

Lucien Kroll'un Brüksel'de Woluwe yakınındaki *Tıp Fakültesi Öğrenci Yurtları* (1969-74), ERSKINE'in Kuzey İngiltere'de Newcastle-on-Tyne'daki Byker konut yerleşmesi tasarımı (1969-82); Eindhoven Üniversitesi'nde HABRAKEN yönetimindeki bir grup tarafından geliştirilen SAR (*Stichting Architecten Research* / Mimarlar Araştırma Grubu) yönteminin çeşitli ülkelerde çeşitli konut bölgelerine uygulanması; Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT) Topluluk Proje Laboratuvarı'nın New Castle, Saranac'ta konut, Boston, Rockport'ta turizm planlaması uygulamaları; FRIEDMAN'ın gelişmekte olan ülkelerin tasarlayıcı olmayan kullanıcıları için geliştirdiği "kendi kendine mimarlık" yöntemi; Oregon'da ALEXANDER'la bir grubun birlikte gerçekleştirdiği ÖRÜNTÜ DİLİ (*pattern language*) yaklaşımı en önemli uygulamalar arasında gösterilebilir. MIT'te MİMARLIK MAKİNESİ GRUBU tarafından geliştirilen URBANA 5 ve İskoçya'da Strathclyde Üniversitesi'nde hazırlanan PARTIAL bilgisayarla planlama ve tasarlamaya katılma programları araçlı örnekler arasındadır.

0076, 0344, 0866, 1320, 1543, 3002, 3404. ***N.Bayazıt***

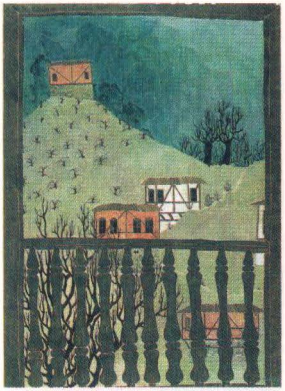
KATLANMIŞ PLAK → **PLAK**

**KATOĞLU, Oya** (1940, İstanbul)

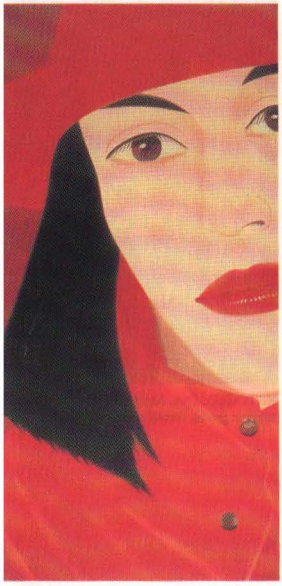
Türk ressam.

Folklorik özellikli, mimari ve figür ağırlıklı resimleriyle tanınır.

Ankara Koleji ve AÜ DTCF Sanat Tarihi bölümünde öğrenimini tamamladıktan sonra Ankara İslam Sanatları Enstitüsü'nde çalışırken 1963'te resim yapmaya başlamış ve resim tekniklerini babası ressam Turgut ZAİM'den öğrenmiştir. Önceleri bir yan uğraş olarak sürdürdüğü bu etkinliği sonraları bir meslek olarak benimseyen Katoğlu'nun yapıtları geleneksel Türk minyatürünün (→MİNYATÜR) çağdaş bir uzantısı olarak görülür. Katoğlu, NAİF anlayışta çalışmakla birlikte, sanat tarihi bilgisine sahip bir sanatçı olarak gerçek bir naif olmaktan çok geleneksel anlayışı yeniden yorumlayarak güncelleştiren bir ressamdır. Resimlerinde minyatür tekniğinden yararlanarak derinliksiz, birbiri üstüne gelecek biçimde istiflenmiş yapıları ve figürleri titiz bir ayrıntıcılıkla işlemiş, kumaş desenleri ve bitkilerde bezemesel özelliklere ağırlık ver-



KATOĞLU, Oya, *Köy Evleri*, 1967, kağıt üzerine guvaş, 66x48 cm.



KATZ, Alex, *Kırmızı Ceket*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 243.8x121.9 cm.



KAVAİ GYOKUDO, *Sabah Sisi*, 1938.

miştir. Düz yüzeyler, parlak lokal renk kullanımı ve renklerin seçimiyle naif bir duyarlılık sergiler. Konularını genellikle geleneksel mimari, köy insanı ve köy yaşamından alan sanatçı guvaş, akrilik, yağlıboya gibi tekniklerle çalışmaktadır. 1967 Paris Gençler Bienali'ne, 1966 ve 72'de Bratislava'da Uluslararası Naif Sanat Trienali'ne katılan Katoğlu, 1974'te Düsseldorf'ta Almanya'nın en ünlü "naif" resim galerilerinden Zimmer Galerisi'nde sergi açmış, 1972'de de Vichy'de Dünya Kadın Ressamları sergisinde Birincilik Ödülü'nü almıştır.

*L.Görünür*

**KATZ, Alex** (1927, Brooklyn, N.Y.)
ABD'li ressam.
FOTO-GERÇEKÇİLİK anlayışı ile kendine özgü bir dili birleştirdiği PORTRE çalışmalarıyla tanınan Katz, 1945-49 arasında New York'ta Cooper Union Sanat Okulu'nda öğrenim görmüş; Yale Üniversitesi, Pratt Enstitüsü, New York Görsel Sanatlar Okulu ve Stüdyo Okulu'nda kısa süreli dersler vermiş; ayrıca Paul Taylor Dans Topluluğu ve Sanatçılar Festival Tiyatrosu (Southampton) için de sahne ve giysi tasarımları yapmıştır. Katz, POP SANAT içinde değerlendirilmesine karşın nesnelere ve tüketime dönük bir dünyadan çok, soğuk bir nesnellik içinde betimlediği suskun portrelerin iç dünyasıyla ilgilidir. 1950'lerin sonundan başlayarak yakınlarının ve sanat dünyasındaki kişilerin portrelerini, *Üçlü*'de (1975) olduğu gibi neredeyse şematik bir üslupla yapmıştır. Kompozisyon ve renklerin uyumla tasarlandığı bu resimlerinde serinkanlı bir dünyada insanların dışa yansıtmadıkları bir ruh hali sezilir. Katz ayrıca *Bataklık Akağacı*, *4:30* (1968) gibi resimlerinde, yaşadığı Maine'den doğa görünümleri de yapmıştır.

*J.N.Erzen*

**KAUFFER, Françoıs** (?-1802)
Fransız mühendis ve haritacı.
Fransız ordusunda mühendis olan Kauffer, I.Abdülhamid döneminde (1774-89) Fransa büyükelçisi Kont Choiseul-Gouffier'nin maiyetinde OSMANLI başkentinde haritacı olarak çalışmış, 1776'da İstanbul'un ilk ölçekli planını çizmiştir. Bu plan, Choiseul-Gouffier'nin, pek çok çizimini HILAIR'in yaptığı *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782-1822; Yunanistan'a Pitoresk Gezi) adlı kitabında yayımlanmıştır. Daha sonra MELLING de ünlü yapıtı *Le Voyage pittoresque de Constantinople et des rives de Bospbore*'da (1819; *İstanbul'da ve Boğaziçi Kıyılarında Resimlerle Bir Gezi*, 1969) Kauffer'nin planına yer vermiştir.

**KAUNOS**
Muğla'nın Köyceğiz ilçesindeki Dalyan yakınında, Köyceğiz Gölü kıyısında yer alan Kaunos'un KARİA bölgesinin yerel halkı tarafından MÖ 9. ya da 10.yy'da kurulduğu bilinmektedir. Kent, Karia satrabı Mausolos döneminden (MÖ 377-353) başlayarak Helen kültürünün etki alanına girmiş, MÖ 2.yy'da bir süre Rodoslular'ın yönetiminde kaldıktan sonra Helenistik krallıklarca yönetilmiştir. ROMA ve BİZANS dönemlerinde de varlığını sürdüren Kaunos, Geç Bizans döneminden sonra terkedilmiştir. Kentte 1966'da AÜ'den Baki Ögün tarafından başlatılan kazı ve onarım çalışmaları aralıksız sürdürülmektedir.

Bugün denizden 3km içerde bulunan Kaunos'un korunaklı limanı, Kalbis Irmağı'nın (b.Dalyan Çayı) birikintileriyle zamanla dolarak *akropolis* tepesi eteğinde Sülüklü Göl olarak anılan küçük bir göle dönüşmüştür. Kentin kuzeyindeki Ölemez Dağı üstünde yer alan *İmbros Kalesi* eskiden liman yakınındaydı. Limanın dolması ticaret ilişkilerinde sorun yaratmış, ayrıca üreyen sivrisineklerin neden olduğu sıtma salgınları da kentin yaşamını olumsuz yönde etkilemiştir. Kent *akropolis*'i doğuda yüksek ve batıda alçak iki tepeden oluşmuştur. *Akropolis*'ten kuzeydoğuya doğru uzanan 3km'yi aşkın sur duvarları oldukça iyi korunmuştur. Mausolos dönemine tarihlenen surlar daha sonra da çeşitli onarımlar görmüştür. *Akropolis* yamacında batıya bakan orta büyüklükte bir TİYATRO yer alır. Yapının güneyi yamaca oturtulmuş, kuzeyiyse duvarlarla desteklenmiştir. Girişi, kuzeydeki iki kemerli kapıdan sağlanan ve 34 oturma sırası bulunan yapıda *cavea* (seyirci bölümü) ve *skene* (sahne binası) son yıllarda temizlenmiştir. *Tiyatro*'nun hemen kuzeyinde bulunan PALAİSTRA'nın yerinde bugün bir kilise kalıntısı yer almakta; yanıbaşında da son yıllarda kazı çalışmaları süren, Roma dönemine ait hamam bulunmaktadır. Kaunos'un *Liman Agorası*'nda yoğunlaştırılan kazılarda MÖ 2.yy'a tarihlenen yks.97m uzunluğunda bir STOA ortaya çıkarılmış, yapının batı ucundaki Erken Bizans dönemine ait EKSEDRA onarılmıştır. Ayrıca *Liman Agorası* yakınındaki tanımlanamayan ve tarihlendirilemeyen yuvarlak yapıda da (THOLOS) onarım çalışmaları yapılmıştır. Kare bir platform üstüne oturan, 4m çapında daire planlı bu yapı, İon başlıklı (→SÜTUN BAŞLIĞI) sekiz sütunu, konik çatısı ve boyalı çörtenleriyle ilginç bir mimari göstermektedir. Temizleme çalışmaları sürdürülen *Agora*'nın kuzeydoğusundaki teras üstünde bir tapınakla önündeki kutsal alanı iki yandan çevreleyen PORTİK de kazılarla ortaya çıkarılmış; tapınakla *palaistra* arasındaki cadde saptanarak temizlenmiştir. Kentin en ilginç yapılarından biri *Agora*'daki *Vespasianus Çeşmesi* de (NYMPHEUM) tümüyle onarılmıştır. Tapınak alanının güneybatısında, *Yuvarlak Çeşme* olarak tanımlanan ancak çeşme olmadığı anlaşılan yapının niteliğiyse henüz belirsizdir. SUNAK olabileceği düşünülmekteyse de, kutsal alanın bir köşesinde yer alması geleneklere aykırıdır. Kaunos'la Dalyan köyü arasındaki tepelerde kayalara oyulmuş 150 kadar mezardan 20'si tapınak biçimindeki cepheleriyle etkileyicidir. MÖ 4.yy'a ait oldukları bilinen bu KAYA MEZAR'lar genellikle iki İon sütun içeren bir giriş ve mezar odasından oluşmuştur. Bir bölümü Roma döneminde yeniden kullanılmıştır. *Akropolis*'in kuzey eteğinde bulunan *nekropolis*'in (mezarlık) de çeşitli dönemlerde kullanılmış olduğu saptanmıştır. Sal taşlarıyla örtülü MEZAR tipleri yaygındır. LAHİT'lere rastlanmaz. Kaunos kazılarında bulunan çok sayıda yazıt, heykel ve küçük buluntu, bugün Bodrum ve Fethiye müzelerinde sergilenmektedir.
0362, 2555.

*F.Ertuğ Yaraş*

**KAVAF** (Ar.*baff*: ayakkabı'dan *baffaf*)
Ayakkabı yapan ve satan. Kavafın çalıştığı atölyeye "kavafhane" denir.

**KAVAİ GYOKUDO** (1873, Aiçi-1957, Tokyo)
Japon ressam.
Asıl adı Kavai Yoşisaburo olan sanatçı, 19.yy'ın sonuyla 20.yy'da JAPONYA'da geleneksel resmin canlandırılmasına katkıda bulunmuştur. 1887'de Kyoto'ya gitmiş ve burada Şico Okulu'ndan (→MARUYAMA OKULU) Kono Bairei'nin (1844-95) yanında öğrenim görmüş; Bairei'nin ölümünden sonra Tokyo'ya giderek geç dönem KANO OKULU sanatçılarından HAŞİMOTO GAHO'nun öğrencisi olmuştur. Batı resim tekniklerini de öğrenen sanatçı *Yeni Ay*, *Biten İlkbahar* ve *Akşam Vakti Kar* gibi resimlerinde de görüldüğü gibi, özellikle MANZARA türünde ustalaşmıştır.

*Z.Rona*

KAVALİYER PERSPEKTİF → **PERSPEKTİF**

**KAVKAA** (Ar.)
"Kavkı" da denir. İstiridye, midye, salyangoz vb deniz hayvanı kabuğu biçiminde BEZEME örgesi.

**KAVRAMSAL SANAT** *(Conceptual Art)*
Geniş anlamında, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır. Sanatı, bilimle özdeş konuma getirerek herhangi bir sanat dalının kapsamıyla sınırlı kalmadan, bütünlük içinde irdelemiştir. Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavramsal Sanat, OLUŞUMLAR, GÖSTERİ SANATI, VÜCUT SANATI, ÇEVRESEL SANAT, YERYÜZÜ SANATI, YOKSUL SANAT, SÜREÇ SANATI ve VİDEO SANATI ile birlikte "Nesne Sonrası Sanat/Nesnesiz Sanat" *(Post Object Art)* ana başlığında verilmiştir. Tüm bu sanatların ortak özelliği, düşünceyi-kavramı iletmede araç/gösterge olarak dili, çeşitli nesneleri, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavramdır. Kavramsal Sanat, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen seyrine sunulmuş üstün bir meta ya da FETİŞ olmaktan kurtarmayı amaçlayan kökten ci bir girişim olarak da tanımlanmıştır. Bu tanım, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu ve görünür kılınmak için fetişleşmiş bir nesneye gereksinimi olmadığını savunur. Bu bağlamda Kavramsal Sanat, 1960-70 arası dönemin sanatsal yaklaşımının özel adı olarak alındığında, sanat nesnesinin üretimini bütünüyle terk etmeyi amaçlayan bir yaklaşımdan söz edilmektedir. Kavramsal Sanat'ın başlangıcı DUCHAMP'a, sürekliliği ise günümüze kadar uzanmasına karşın, ilkelerinin belirlendiği asıl oluşum döneminde Avrupa ve ABD'de açılan sergilerle, yazılan makalelerin başlıkları, bu sanatın anlam ve içeriğini de açıklar niteliktedir. Örneğin, "Davranışlar Biçime Dönüştüğünde" (1969), "Görsel Olmayan Yapılar" (1967), "Nesnenin Maddesizleştirilmesi" (1968), "Felsefe Sonrası Sanat" (1969) ve "Zihindeki Sanat" (1970) gibi. Bu nedenle Kavramsal Sanat'ın ilkelerini ortaya koyarken, yıkma ve yok etme uğraşı verdiği başlıca görüş, II.Dünya Savaşı sonrasının SOYUT-DIŞAVURUMCULUK ve Boyasal Resim Sonrası Soyutlama (→ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA) akımlarının kuramcısı Clement Greenberg'in (1909-94) Modernizm ve BİÇİMCİLİK kuramları olmuştur. Greenberg, Biçimci sanatı ve estetizmi (→ESTETİK) savunurken, Kavramsal Sanat biçimi ve estetiği reddetmiş; Greenberg göstergeyi (boyayı, malzemeyi) öne çıkarırken, Kavramsal Sanat değil boya ve tuval, sanatta nesneyi yadsımıştır. Her iki görüş arasındaki en önemli fark ise, estetizmin sanatın "nasıl", Kavramsal Sanat'ın "niçin" yapıldığı sorularına verdiği yanıtlardır. Saf Kavramsal Sanat'ın karşı çıktığı ikinci görüş, ideolojik, toplumsal içerikli yapıtlar, öncelikle de DIŞAVURUMCULUK akımıdır. Çünkü Kavramsal Sanat duyguyu temelden yadsır, akılcıdır ve düşünceyi temel alır. Onun ilgi alanı yalnızca gerçeklikti r; gerçekliği arayış yolunda sistemler geliştirir, temsili olandan yararlanmaz.

20.yy'ın ikinci yarısında sanat olgusuna bakışı ve sanatın işlevini temelden değiştiren Kavramsal Sanat'ın ilkelerini oluştururken yararlandığı görüşler, İZLENİMCİLİK, KÜBİZM, DADACILIK, Duchamp'ın HAZIR-NESNE'si, POP SANAT, FOTOGERÇEKÇİLİK ve MİNİMAL SANAT'dan yapılan alıntılardır. Farklı anlamlarda da olsa Kavramsal Sanat'ın İzlenimcilik ve Foto-Gerçekçilik'ten alıntısı, bu sanatların gerçeklik üzerine bir sorgulama girişimi oluşlarıdır. Kübizm'den alıntısı ise, dünyanın algılanmasına yönelik çözümlemeleridir. Kavramsal Sanat'ın yerleşik sanata köktenci bir tavırla karşı çıkışının temelinde Dadacılar ve Duchamp yer alır. Sanat yapıtı ile gerçek yaşam arasındaki kopukluğa karşı çıkan Dadacılar, sanatın toplum yaşamında ayrıcalıklı bir konumda olmaması gerektiğini savunup, sanatı sokağa indirmişlerdir. Duchamp ise, sanat kavramını "özel bir biçimde yaratılmış nesne" düşüncesinden ayırmıştır. Duchamp, özel bir biçimde yaratılmış nesnenin (resim, heykel) yerine, hazır-nesneyi koyar, ancak ona hiçbir anlam yüklemez. Duchamp sonrası bu nesne yeni bir "dil" olarak kabul görmüş, 1970'lerden başlayarak göstergebilimin de etkisiyle bütün çağa egemen olmuştur. Hazır-nesne ile sanat, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, işlev sorununa dönüşmüştür. Kavramsal Sanat'ın önde gelen temsilcisi KOSUTH'a göre, bu dönüşüm Kavramsal Sanat'ın başlangıcını belirler. Tüketim nesnelerine ve reklam imgelerine öncelik tanımasıyla bilinen 1960'ların Pop Sanat'ı, Duchamp'ın açtığı yolda ilerlerken, özellikle WARHOL'un imgeleri çoğaltma yöntemiyle oluşturduğu tarzsızlık, kişiliksizleştirme olgusu ile Kavramsal Sanat'a katkıda bulunmuştur. Minimal Sanat ise, içerikten arınmış, söylem dili en aza indirgenmiş, dili kişiliksizleştirilmiş işler üretmesiyle, Kavramsal Sanat'a nesneyi ortadan kaldırma amacı doğrultusunda yeni yöntemler önermiştir. Minimal ve Kavramsal sanatlarda en önemli şey "nesnenin önemsizliği"dir. Sanatsal işlevi ve dünyayı kavramaya yönelik bir araştırma olan Kavramsal Sanat'ta, düşünceyi görünür kılabilmek için kullanılan her türlü "dil" bu sanatın kapsamında nitelenebilirse de, 1960'lı yıllar boyunca Kavramsal Sanat, biri "dilbilim"e, öbürü "nesne"ye dayalı iki kol halinde en etkin dönemini yaşamıştır.

"Dil"e dayalı Saf Kavramsal Sanat'ın savunucusu ABD'li Kosuth'un amacı, bu sanatı Avusturyalı düşünür Ludwig Wittgenstein çıkışlı İngiliz Çözümsel/Dilsel felsefesine bağlamaktır. Kosuth'un da katıldığı ve Terry Atkinson (d.1939), David Bainbridge (d.1941), Michael Baldwin (d.1945), Ian Burn (d.1939), Charles Harrison (d.1942), Harold Hurrell (d.1940), Philip Pilkington (d.1949), Mel Ramsden (d.1944) gibi çoğu İngiliz ve ABD'li sanatçılardan oluşan SANAT VE DİL grubu, eleştirmenlerin entelektüel yazılarına tepki olarak, dilbilimsel açıdan sanatı çözümlemeyi ve Kavramsal Sanat'ın kuramını oluşturmayı amaçlıyorlardı. Kosuth başta olmak üzere Robert Barry (d.1936), Douglas Huebler (d.1924), Lawrence Weiner (d.1940), On Kawara (d.1933) gibi Saf Kavramsal sanatçılarla, Sanat ve Dil grubu üyeleri, Kavramsal Sanat'ın gösterme biçimini yalnızca yazılı/sözlü metinler, belgeler, istatistikler ve gerektiğinde fotoğraflarla sınırlı tutmayı denemişlerdir. Bu uygulamalarında Wittgenstein'in "Anlam kullanımdır" ifadesinden, dile yüklediği işlevden ve indirgemeciliğinden yararlanmışlardır. Kavramsal Sanat'ın Nesne Sanatı (→YERLEŞTİRME) olarak da adlandırılan ve gösterge olarak "nesne"yi kullanan bir başka kolunda, Duchamp'ın hazır-nesnesi, sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini kanıtlarken, göstergebilim bu yeni dilin algılanmasında yöntemler önermiştir. Göstergeleri farklı bu iki türün, 1960'larda Kosuth'un bütün tepkilerine karşın birlikte geliştikleri gözlenir ve bu durum Kavramsal Sanat'ın en önemli belirsizliklerinden ve çelişkilerinden biridir.

Kavramsal Sanat'ın başlangıcını özel bir olaya bağlamak olanaklı değilse de, sanat dünyasına Kavramsal Sanat'ın varlığını "Ocak Sergisi" (1969) kabul ettirmiştir. 1960'ların sonu ve 70'lerin başında Avrupa ve ABD'de çok sayıda sergi düzenlenmiş, ama bunlardan hiçbiri 1969 Leverkusen sergisi kadar birleştirici ve simgesel bir görev taşımamıştır. Kavramsal Sanat'ın belirleyicisi kabul edilen 1970'teki "Paris 18 IV 70" sergisi ise, Kavramsal Sanat'ın iki uç noktasını (görselliğin geri çekilmesi ya da özellikle görselliğin korunması) birlikte ve en belirleyici örnekleriyle sergilemiştir. 1989-90'da Paris ve Hamburg'da düzenlenen "Kavramsal Sanat, Bir Perspektif" başlıklı sergi, Kavramsal Sanat'ın bir retrospektifi (toplu sergi) olarak nitelenmiştir. Kavramsal Sanatı kronolojik olarak yansıtan sergilerde, bu sanat çoğu kez Duchamp'ın "Taşınabilir Müze" dediği, *Valiz Biçiminde Kutu* (1936-41) adlı işiyle başlatılır. İçinde Duchamp'ın yapıtlarının küçültülmüş kopyalarını, tıpkıbasımlarını ve fotoğraflarını taşıyan, mukavva kutudan yapılmış bu taşınabilir müze ile sanatçı, sanatın meta değerine dikkati çekmektedir. Kavramsal Sanat kapsamında en erken tarihli işlerden biri de, RAUSCHENBERG'in *Silinmiş De Kooning Çizimi* (1953) adlı işidir. Rauschenberg, tanınmış bir sanatçının desenini silerek (silme eylemi ve süreciyle) kendi yapıtını oluşturmuştur. 1954'te ABD'li besteci John Cage'ın (1912-91) 1952'de yorumladığı *4' 33"* (Dört Dakika Otuz Üç Saniye) adlı müzik parçası aslında müziksiz, hatta sessiz geçen bir süre ile Kavramsal Sanat'ın habercisidir. REINHARDT, 1954'te başlattığı "ikonografisiz ikonalar: saf, soyut, nesnesiz sanat nesneleri" olarak adlandırdığı siyah resimleriyle, yok olma noktasına gelen görselliğin son ressamıdır. KLEIN'ın Paris Iris Clert Galerisi'nde açtığı "Boşluk" (1958) sergisi ve 1959'da Piero Manzoni'nin (1933-63) 1000m uzunlukta kağıtlar üstüne çizgi çizip, bunları onayladıktan sonra paketleyerek oluşturduğu sanat nesneleri, yine Kavramsal Sanat'ın ilk örnekleri arasındadır. ARMAN ise, 1960'ta Iris Clert Galerisi'ni bu kez tavana kadar artık malzeme ve hurda ile doldurarak "Doluluk" sergisini açmıştır. Kavramsal Sanat'ın uç noktada örneklerinden biri, 1961'de Rauschenberg'in, portresini yaptırmak isteyen galerici Iris Clert'e çektiği telgraf metnidir: "Ben öyle diyorsam, bu [telgraf] Iris Clert'in portresidir". OLDENBURG 1961'de New York'ta açtığı ünlü "Dükkân"ında, arkadaşlarıyla birlikte, görselliği yok etmek yerine, ürettiği sanat yapıtlarını sınırsız biçimde çoğaltıp satarak yapıtın meta değerini küçümsemiştir. Stanley Brouwn (d.1935) 1962'de rastlantısal olarak kaldırımdan geçen bir kişinin, bilerek ya da bilmeyerek katıldığı bir iş gerçekleştirmiş; *Kağıt Üstünde Yaya Adımları* adlı çalışmasında, en sıradan insan davranışlarından olan yürüme eylemini görünür kılmayı başarmıştır. 1963'te R.MORRIS (Sanat Yapıtından Estetiğin Kaldırılması) raporunu yayımlamıştır. Morris'in işleri Kavramsal Sanat'ın birçok özelliğini birlikte içerir: Totoloji (aynı şeyi farklı sözcüklerle yineleme), dil kullanımı, görselliğin kaybolması, işe zaman ve mekânı katma vbg. Zaman kavramını işleyen bir başka sanatçı da On Kawara'dır. Kawara, sanat çevresinden kişilere değişik kentlerden, sürekli kendisi üzerine bilgi veren (ör.*Sabah 9.37'de Uyandım ve Hâlâ Yaşıyorum)* kartpostallar yollamıştır. Kosuth, temelde birbirleriyle aynı düşünceden yola çıkan *Bir ve Üç İskemle* ile *Bir ve Üç Cam* adlı işlerinde (1965), ele aldığı nesnenin kendisini, fotoğrafını ve yazılı olarak sözlük anlamını birarada sergilemiş; aynı anlamı veren farklı göstergelerin, farklı gerçekliklere sahip olduğunu kanıtlamak istemiştir. BUREN'ın seçtiği mekânları siyah, beyaz ve renkli bantlarla kaplaması, Kavramsal Sanat içinde görsel sanatların kavramsal biçimi olarak değerlendirilir. Buren, düşünceyi bir kılıf içinde koruyarak görselliği sürdürmüştür. LEWITT'in 1966 tarihli "Çizimler Dizisi I, II, III, IV", dilsel bir yapı dışında, birbirini izleyen ve önceden belirlenmiş mantık modellerini kapsar. Kavramsal Sanat kapsamında toplumsal olguları irdeleyenler arasında Hans Haacke (d.1936) ve BOLTANSKY'nin adları verilebilirse de, en önemli kişi, daha 1960'larda FLUXUS grubu içinde öne çıkan BEUYS'dur. Beuys, Kavramsal Sanatı toplumsal ve siyasal olaylarla ilişkilendiren "sosyal plastik" adını verdiği eylemleri ve YERLEŞTİRME'leriyle tanınmıştır. Beuys'un bütün eylemleri (bunlar ister yalnızca imgeler/nesneler, ister Kavramsal Sanat olsun) temel insan davranışlarıyla ilgili kavramların imgesel biçimlerine dayanmaktadır. Simgesel dili nedeniyle, yerleştirmelerinde imge olarak çeşitli nesneler (keçe, katran, bal vbg) kullanan Beuys, sanatı "bilgi aktarım" yolu olarak görmüş, ancak bilgi aktarımının kökeninin kullanılan nesneden değil "kendisinden", "düşünceden" geldiğini savunmuştur. Çağdaş sanatta 1970'ler sonrası, POST-MODERNİZM olarak adlandırılırken, Kavramsal Sanat da bütün değişkenleriyle, hatta bunların bir bireşimi biçiminde 1970'lerden günümüze "Kavramsal Sanat Sonrası" *(Post Conceptual Art)* başlığıyla sürmüştür.

Türkiye'de de 1960'lar, bazı sanatçıların sanat olgusuna bakışı bağlamında önemli bir değişimi başlatmıştır. Bu değişim 1960 ve 70'lerde Türk sanatının en belirgin özelliğidir ve kökeni evrensel ve çağdaş sanatı tanıma/yorumlama/irdeleme girişimlerine dayanmaktadır. Bu durum Biçimci sanatlara da kendi kapsamında bir açılım sağlamakla birlikte, asıl dikkati çeken, resim ve heykel dışı alanlara belirgin bir ilginin başlamasıdır. Türk sanatçılar Batı'daki gelişime geç bir tarihte katılmanın avantajını yaşamışlar ve etkinlik yılları, Avrupa ve ABD'nin, Kavramsal Sanat Sonrası dönemine rast gelmiş; dolayısıyla Duchamp'tan günümüze Nesne Sonrası Sanat'ın bütün türlerinden, Kavramsal Sanat'a ve nesne yerleştirmelerine kadar, Batı'nın birikiminden yararlanma olanağı bulmuşlardır. Türkiye'de Kavramsal Sanat'a dikkati çeken ilk çalışmalar Altan GÜRMAN'a aittir. Ancak Gürman, hiçbir zaman sanat nesnesini ortadan kaldıran Saf Kavramsal sanatçılar kadar soyut bir düzlemde çalışmamıştır. Sanatçı, 1960 ve 70'ler boyunca aşamalar halinde boya ve tuvali terk ederken, yüzey üstünde bir öğe durumunda kullandığı "nesne"yi sanatsal düzlemde anlatım aracı konumuna getirmenin yanı sıra "otorite" kavramını irdelemiştir. Gürman'ın Kavramsal Sanat'la en yakın ilişkisi, istatistiksel sayılar aracılığıyla bilgi aktarması ve geleneksel malzemeyi terk edişi olmuştur. Türkiye'de 1970-80 arası dönem, Kavramsal Sanat'ın kuramsal düzlemde ve uygulamalarla tanıtıldığı bir süreçtir. Batı'daki Sanat ve Dil grubu sanatçıları gibi, Türkiye'deki sanatçılar da (1990'lara dek) Kavramsal Sanat aracılığıyla sanatın çözümlemesini yaparken, sanat yazarlarından ve eleştirmenlerden kuramsal düzlemdeki çalışmalarına katkı görememişlerdir. Bu süreçte öne çıkan iki ad Füsun ONUR ve Şükrü AYSAN'dır. Onur, yerleştirmelerinde imge, simge, sanat nesnesi, sanatın tanımı, anlam ve göstergelerini sorgularken; Aysan, daha çok tuvalin varlık nedenini irdeleyen ve sanata yeni tanımlar getirmeyi amaçlayan çalışmalarıyla tanınmıştır. 1977'de Aysan'ın başlattığı bir başka hareket Sanat Tanımı Topluluğu'nun (STT) kurulmasıdır. Aysan'ın yanı

sıra Serhat KİRAZ, Ahmet ÖKTEM ve Avni Yamaner'den (d.1940) oluşan grup, zaman zaman Alpaslan Baloğlu, İsmail SARAY, Ergül Özkutan gibi sanatçıların da katılımıyla 1978-81 arasında Kavramsal Sanat'ı tanıtmaya yönelik etkinliklerde bulunmuştur. Grubun çalışmaları temelde çözümlemeci, Minimalist ve Kavramsal sanatların bir bireşimini verirken, sanatın yapısı/doğası üzerine düşünme ve araştırmaları da içeriyordu. Saf Kavramsal Sanat olarak tanımlanabilecek en önemli etkinliği ise çıkardıkları betikler (kitap olarak sanat) ve düzenledikleri sergilerdir. Sanatsal düzlemde kullanılan bu yeni dil, kendi sergileme biçimini de beraberinde getirmiştir. Türkiye'de Kavramsal Sanat'a yönelik bu çalışmalar, daha başlangıcından itibaren yerleştirme biçimiyle iç içe bir gelişim göstermiş ve aynı eğilim, ağırlıkla 1980 ve 90'larda da sürmüştür. Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın bütün yönlerine ve özellikle nesne yerleştirmelerine açılım sağlayan ve sürekliliği olan İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler sergileri (1977-87, 1994), Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri (1980'den günümüze), Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri (1984-88) ve A, B, C, D sergileridir (1989-92). Bunlardan Yeni Eğilimler, galerilerin ticari endişelerle bu tür sergilere yer vermediği bir dönemde, katılıma açık kuralları ve daha geniş izleyici kitlesini hedeflemeleriyle, kavramsal eğilimli işlerin sayısında önemli ölçüde artışa neden olmuştur. Gürel YONTAN, Ayşe ERKMEN, Canan BEYKAL, Gülsün KARAMUSTAFA, Yılmaz Aysan (d.1954), Cengiz ÇEKİL ve Osman DİNÇ, Yeni Eğilimler sergileriyle (→SERGİ) dikkati çeken sanatçılardır. Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri genel görünüm olarak Yeni Eğilimler sergilerini andırırken, 1984'te ilki düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, bu alandaki programlı etkinliklerdendir. Bu sergiler başlangıçta resim ve heykel türlerini de kapsamasına karşın zamanla SARKİS, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, İsmail Saray, Selim Birsel (d.1963), Adem YILMAZ çerçevesinde daraltılmış ve yalnızca Kavramsal Sanat ve nesne yerleştirmelerini kapsar duruma dönüştürülmüştür. Bir anlamda bu sergilerin devamı niteliğinde olan A, B, C, D sergileri de genelde aynı sanatçıları içerirken, bazı sergilerde eski Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinden Öktem, Özkutan, Baloğlu gibi adlara da yer verilmiştir. Fransa'da yaşayan Sarkis 1980'lerden başlayarak kişisel sergileriyle, grup etkinliklerine katılarak ya da uluslararası İstanbul bienallerinde yer alarak, bu alanda önemli bir misyon üstlenmiştir. 1980-90 arası dönemde biraraya gelerek sergiler düzenleyen bu sanatçıların etkinlikleri dışında, nitelik ve nicelik bağlamında dikkati çeken kişisel ve karma sergiler içinde, 1990'ların başından "Anı-Bellek I ve II" sergileriyle Vahap Avşar (d.1965), Hüseyin Alptekin (d.1957) ve Michael Morris (d.1950) ikilisi ile Hale Tenger'in (d.1960) adları verilebilir. Uluslararası İstanbul bienalleri ise (1987, 1989, 1992) Türk sanatının dış dünyayla ilişkiye geçmesini sağlarken, Nesne Sonrası Sanat'ın birçok ünlü adının ve işlerinin Türkiye'de ilk kez izlenmesi olanağını da yaratmıştır. Ancak Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki uygulamaları bağlamında genel olarak belirtilmesi gereken, Şükrü Aysan, Canan Beykal, Ahmet Öktem ve betik hazırlayan sanatçıların dışında kalanların, asıl amaç sanat nesnesi oluşturmak olmasa da, daha çok nesne yerleştirmelerine yöneldikleri ve görselliği koruduklarıdır.

0183, 0243, 2168, 3513. **N.Özayten**

**KAVRUK, Hasan** (1919, Akseki, Antalya)
Türk ressam.
Sanatın halka özgü değerlere bağlı, ulusal ve yöresel olması gerektiğini savunarak modern Türk resminin temelini yerli örge ve renklerin meydana getirebileceği görüşünü benimsemiştir.

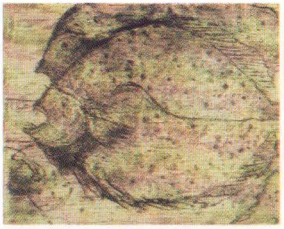
1939-43 arasında Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (s.Gazi Eğitim Ens.) Resim-İş Bölümü'nde Malik AKSEL ve Refik EPİKMAN'ın öğrencisi olmuş, bu yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde iki kez Birincilik ödülü almıştır. Okul bittikten sonra bir süre Silifke Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yapan sanatçı Silifke'de kaldığı süre içinde yöresel konuları gerçekçi bir biçimde işlemiştir. Bir süre sonra İZLENİMCİLİK'e ilgi duymuş ve bu tarzda yapıtlar üretmiştir. 1947'de Maarif Vekâleti (b.MEB) tarafından Paris'e gönderilen sanatçı burada 1949'a değin LHOTE'un öğrencisi olmuştur. Bu süre içinde Lhote'un figür, soyut renk ve bireşimlerinden etkilenmiş, KÜBİZM konusunda araştırmalar yapmıştır. Aynı yıllarda Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Ducos da la Haille yönetiminde FRESK çalışmış, soyut çalışmalarını da Jean Lombard atölyesinde sürdürmüştür. Paris'teki eğitimi sırasında LÉGER, PICASSO, BUFFET gibi sanatçılarla tanışmış ve çalışmalarından yararlanmıştır. 1949'da Türkiye'ye dönen sanatçı Çapa Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü başkanı olmuş, 1950'de İbrahim ÇALLI ve Mahmut CÜDA'yla Türk Ressamlar Cemiyeti kurucu üyesi olarak dört yıl cemiyetin genel sekreterliğini yapmıştır. 1952-65 arasında Maarif Vekâleti genel müfettişi olarak bütün Anadolu'yu gezen sanatçı Anadolu el sanatları ve folklorunu yakından inceleme olanağı bulmuştur. Kavruk, 1953'ten sonra, Anadolu görünümlerini lirik-soyut anlayışta ve daha renkçi bir tavırla yansıtmaya başlamış, 1960'lardaysa Soyut-Dışavurumcu bir anlatıma yönelmiştir. 1965'te İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) öğrencileri doğadan ve çıplak modelden çalıştıran sanatçı, 1966'da Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Birincilik Ödülü'nü, 1968'de de İstanbul Ressamlar Derneği'nin "Altın Baykuş" Birincilik Ödülü'nü almıştır. Kavruk'un 1960'lardaki soyut çalışmalarında görülen lekeler, 1970'lerde daha az şiddetli ve ışık-gölgeli bir anlatıma kavuşmuştur. Bu dönemden sonra *Bodrum'dan* (1974) ve *Soyut Manzara I*'de (1976) görüldüğü gibi doğa ve insan temalarını işlemeye başlamış, ayrıca çok karmaşık düzenlemelere gitmiştir. *Egzotik Doğa* (1975), *Doğanın Cilveleri* (1977) gibi resimlerinde ise bu karmaşık düzenlemeler, FİGÜRATİF çalışmalarına çağdaş boyutlar kazandırmakla birlikte düş ve geleneksel hurafenin yer verildiği ve Gerçeküstücü çağrışımlar taşıyan yapıtlardır. Sanatçı, 1973'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ve 1976'da *Ankara Sanat* dergisinin düzenlediği resim yarışmasında Birincilik ödülleri almıştır. *N.Arslan*



KAVRUK, Hasan, *Kompozisyon* (ayrıntı), 1974, tuval üzerine yağlıboya, 91x157 cm.

**KAVSARA**
**1.** KEMER ve TONOZ'un içbükey alt yüzeyi.
**2.** AYLAMA.

**KAVUKLUK**
Eski Türk evlerinin (→EV) duvarlarında, üstüne kavuk koymaya yarayan arkalıklı raf. Kavuklukların abanoz ağacından, fildişi, bağa ya da sedef işli, oymalı ve yaldızlı olan çok değerli örnekleri vardır. Üstleri yazılı da olabilen kavukluklarının en ünlüleri Edirne'de EDİRNEKÂRİ tekniğiyle yapılanlardır.



KAYAALP, Fethi, *Kalkan Balıkları*, 1979, çukur baskı, 61.5x46 cm.

KAWARA, On → **KAVRAMSAL SANAT**

**KAYA MEZAR**

İng.*rock-cut tomb*, Fr.*tombe rupestre*, Alm.*Felsengrab, Felsgrab*.

Özellikle Antik Çağ'da kayalara oyularak oluşturulmuş MEZAR tipi. Bilinen ilk anıtsal örnekleri MISIR'da Orta Krallık Dönemi'nde (MÖ 1991-1633) devletin ileri gelenleri için yapılmış olanlardır. Beni Hasan'da, giriş, salon ve mezar odasından oluşan kaya mezar örnemlidir. Cephesi Nil Vadisi'ne bakan bu mezarın gerek girişinde, gerek iç mekânlarında Dor sütunlarına (→SÜTUN) benzediği için protodorik denen sütunlar yer almakta; günlük yaşamdan sahnelerin betimlendiği FRESK'lerle bezenmiş mezar odasına bir kuyudan inilmektedir. Mısır'da kaya mezar geleneği Yeni Krallık Dönemi'nde de (MÖ 1570-935) sürdürülmüş, Teb'de Biban-ül-Mülük'te (Krallar Vadisi) pek çok kral mezarı yapılmış ve girişleri gizlenmiştir. Uzun bir koridor, merdivenler ve duvar resimleriyle bezeli mezar odasından oluşan bu örneklerden bazılarında, örneğin Tutankamon'un (hd.MÖ 1361-1352) mezarında mekânlar soyguncuları şaşırtmak için karmaşık planda yerleştirilmiştir. Filistin'de yapılan kazılarda kaya mezarların erken dönemlere değin uzandığı, genellikle yerleşmeleri çevreleyen tepelere oyuldukları anlaşılmıştır. Güney Anadolu'da URARTU döneminden kalan en önemli örnek, I.Argişti'nin (hd. MÖ 786-764) Van Kalesi'nin güneyindeki anıtmezarıdır. Bu mezarın cephesinde *Horbor Yazıtları* adıyla tanınan ve günümüze oldukça bozulmuş durumda ulaşan yıllıklar yer alır. İRAN'da Tunç Çağı'ndan (→PREHİSTORYA) başlayarak uygulanan kaya mezarların ünlü örnekleri, Persepolis ve Nakş-ı Rüstem'de Pers krallarına ait olanlardır. Dıştan sütunlarla bezeli bir saray görünümündeki bu anıtlarda, cephenin üstünde kralı ve üzerinde egemenlik kurduğu halkları yansıtan kabartmalar yer almaktadır. İtalya'da Güney Etruria'daki San Giuliano'da yer alan Geç Arkaik "portikli mezarlar" ile Norchia ve Sovana'da bulunan "tapınak mezarlar" Etrüsk dönemi örnekleridir (→ETRÜSK, Mimarlık). Yunanistan'da ise Attika ve Argos'ta, erken döneme tarihlenen, çoğu *dromos*'lu (giriş koridoru) kaya mezarlar bulunmaktadır.

Anadolu'da, cephesi kabartmalarla bezeli mezar yapısı geleneğinin Pers etkisiyle yayıldığı düşünülmektedir. Özellikle MÖ 5. ve 4.yy'da PHRYGİA, LYKİA ve LYDİA bölgeleri başta olmak üzere pek çok bölgede kaya mezarlar yapılmış, anıtsal örnekler yaratılmıştır. Bilinen erken tarihliler PAPHLAGONİA'nın Helenistik Dönem'den (→YUNAN) kalma mezarlarıdır. Bunlar, genellikle alçak kabartmalarla bezenmiş "portikli" örneklerdir ve en iyi korunmuşları Alasöku'deki Direklikaya ile Asar'daki Kayadibi'nde yer almaktadır. Öte yandan, özellikle Afyon ve Eskişehir çevresinde rastlanan Phryg (Frig) mezarlarının genellikle masif olan cepheleri aslan betimleriyle bezenmiştir. MÖ 5.yy'dan ROMA dönemine değin çok sayıda kaya mezarın yapıldığı Lykia bölgesinde en erken örnekler ahşap evlerin taklitleri olarak biçimlendirilmiş, giderek YUNAN tapınağı cepheli örnekler yaygınlaşmıştır. TELMESSOS'ta yazıtından Amyntas'a ait olduğu anlaşılan, IN ANTIS TAPINAK görünümündeki mezar (MÖ 4.yy); ANTİPHELLOS'ta modern kentin (Kaş) batı yamacında yer alan ve Pers etkili Helenistik mimari yansıtan mezarlar (yks.MÖ 4.yy); LİMYRA'da bir yol boyunca sıralanmış olanlar ile MYRA'da PİTORESK kompozisyonlar oluşturan etkileyici örnekler ünlüdür. KARİA bölgesinde ise KAUNOS, kaya mezarlarıyla özellik kazanmıştır. Anadolu'da kaya mezar yapımının azaldığı Roma döneminde en anıtsal örnekler Ürdün'deki Petra'da yapılmış (MÖ 2.yy), özellikle sütunlar ve alınlıkla bezenmiş iki katlı bir cephe mimarisine sahip olan anıtmezar ünlenmiştir.

1207A, 3377A. *M.Orhon, EA*

**KAYAALP, Fethi** (1923, Ezine, Çanakkale)

Türk ressam ve özgün baskı sanatçısı.

Yöresel anlayışın egemen olduğu yapıtlarıyla tanınır.

1940-47 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Nurullah BERK, Sabri BERKEL, Zeki KOCAMEMİ ve Cemal TOLLU'yle birlikte çalışmıştır. Öğrencilik yıllarında bir yandan da LÉVY'den OYMABASKI tekniğini öğrenmiştir. 1951'de Sağlık Bakanlığı'nda ressam olarak görev alan Kayaalp, daha sonra Kastamonu ve Bolu liseleriyle Bursa Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmeni olarak çalışmış, 1963'te hem İstanbul Resim ve Heykel Müzesi onarım atölyesinde görev almış hem de GSA Resim Bölümü'nde oymabaskı atölyesi öğretim üyeliğine atanmıştır. 1955-56'da TBMM tarafından yeni meclis binasına koyulmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışmasına ve Türk Ressamlar Cemiyeti sergisine katılmış; 1957'den sonra katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden 1967'deki 28.sergide İkincilik Ödülü'nü, 1966'da 5.Tahran Bienali'nde mansiyon, 1976'da da İskenderiye Bienali'nde oymabaskı dalında Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçı, çağdaş Türk resminin canlı bir yönünü oluşturan yöresel anlayışla ve araştırıcı bir tavırla oymabaskı ve taş baskılar yapmıştır. Teknik ustalığı ve sağlam bir çizim anlayışıyla değişik oymabaskı tekniklerini ortak bir resim anlayışında birleştiren sanatçının yapıtlarında güçlü bir doğa ve insan sevgisi gözlenir. Metal baskılarında geometrik bir yalınlıkla yöre yaşamından edindiği izlenimleri ortaya koymuştur. 1960'ların ikinci yarısından sonra çalışmalarında soyut ve yarı soyut biçimlere ağırlık vermiştir. Tek renk uyumları kullanarak oluşturduğu *Kalkan Balığı, Balıklar* gibi konulu büyük yağlıboyalarıyla renkli oymabaskılarında seçkin bir renk duyusu belirmektedir. Sanatçı, 1981'de emekli olduktan sonra özel atölyesinde resim onarım çalışmalarına yönelmiştir. *N.Arslan*

KAYAĞANTAŞ = **ARDUVAZ**

**KAYGUN, Şahin** (1951, Adana-1992, İstanbul)

Türk fotoğrafçı, grafik sanatçısı ve sinema yönetmeni.

Türk fotoğrafına (→FOTOĞRAFÇILIK) çağdaş grafik anlatımı getiren ve ilk resim-fotoğrafları yapan sanatçıdır.

Ortaokul sıralarında resimle ilgilenmeye başlayan Kaygun, lise yıllarında kadın giysilerini ve erkek boyunbağlarını desenleyerek yaşamını kazanmaya başlamış; ikinci bir iş olarak yazlık sinemaların duvarlarına büyük boy resimler çizmiştir. Katıldığı bir sergide resminin satılması ve bir yarışmada da birincilik ödülü kazanması, onu sanat alanına yönlendiren itici güç olmuştur. 1969'da girdiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) eğitimini fotoğrafçılık ve grafik dallarında yapan Kaygun her iki konuyla da aynı yoğunlukta ilgilenmiştir. Öğrenciyken gerçekleştirdiği ilk çalışmaları siyah-beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. 1973'te öğrenimini bitirdikten sonra aynı kurumda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. "Asker Fotoğrafları", "İşçi Fo-

toğrafları" vbg ilk yapıtları belgesel fotoğrafçılık eğiliminin ürünleridir. Sonraki yıllarda çektiği "Anadolu Fotoğrafları", grafik değerlerin daha belirginleştiği ve onu giderek araştırmaya, yeni anlatım biçimleri ortaya koymaya yönelten ilk işleridir. Arkasından "Sanat İnsanları" dizisi gelmiştir. 1977'deki 14.Antalya Uluslararası Sanat Şenliği'nde grafik dalında Altın Sanat Ödülü'nü kazanan Kaygun, aynı yıl FOTOS'un (Fotoğraf Sanatçıları Derneği) kurulmasına öncülük etmiştir. Bu sıralarda okuldaki görevinden ayrılıp tiyatro fotoğrafları çekmeye başlamıştır. 1978'de "Sanat İnsanları"nı sergileyen sanatçı, 1980'de Salzburg Yaz Akademisi'ne katılmıştır.

1980'lerden başlayarak Kaygun'un fotoğraflarının yapısında büyük bir değişme göze çarpmaktadır. Polaroid denemelerini aynı yıllarda yapmış; yoğun bir üretim temposuyla fotoğrafın sınırlarını sonuna kadar zorlayarak simgesel anlatımlar, boyamalar ve KOLAJ'larla yeni bir anlatım biçimi sunmuştur. 1984'teki ilk Polaroid sergisini, her biri Türkiye'de ilk kez denenmiş tavırlar ve teknikler içeren sergiler izlemiştir. Bu yapıtlarından bazıları hem Polaroid firması tarafından Uluslararası Polaroid Koleksiyonu'na alınmış hem Photokina dünya fotoğraf fuarında sergilenmiş hem de *Selection-3* albümünde yer almış ve dünyanın pek çok ülkesini gezmiştir. Araştırmacı ve atılımcı çalışmalarıyla dikkati çeken Kaygun, kurallara bağlı kalmak istememiş, bu nedenle alışılmışın dışında yapıtlar üretmiş, fantastik öğeleri grafik anlatımlarla desteklediği Dışavurumcu fotoğraflarıyla (→DIŞAVURUMCULUK) tanınmıştır. Fotoğraf dışında sinemayla da ilgilenen sanatçı, 1987'de *Afife Jale*, 1988'de de *Dolunay* adlı filmlerin yönetmenliğini yapmıştır.

0896. ***E.Özendes***

**KAYIT**

Ing.*mullion*, Fr.*meneau*, Alm.*Sprosse*.

METAL ya da AHŞAP her tür çerçeveyi küçük birimlere bölen, dolayısıyla sağlamlaştıran öğe. PENCERE kanatlarında cam yüzeylerini birbirlerine ve SEREN'lere tutturmak için yapılan, silmeli ahşap, DEMİR ya da ALÜMİNYUM çubukların düşey olanlarına "düşey kayıt", yatay olanlarına "yatay kayıt" denir. Özellikle ahşap KAPI'ların orta tablalarını çevreleyen silmeli çerçeve de "kapı kayıtı" adını alır. Bezeli pencerelerden REVZEN'lerde AL, ÇI, VİTRAY'lardaysa KURŞUN kayıt kullanılmıştır.

KAYMAKTAŞI = **ALBATR**

KAYRAK = **ARDUVAZ**

**KAYSARİYE**

"Kayseriye" de denir. Açık bir AVLU çevresinde biçimlenen ve ambarlar, dükkânlar, üretim mekânları ve oturma odaları içeren ticaret yapısı; bir tür antrepo. İlk kaysariyelerin BİZANS döneminde Mısır'da önemli bir ticaret limanı olan İskenderiye'de ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bunlar malların depolandığı ve kısıtlı ölçüde satış yapılan binalardı. Daha sonraları Kuzey Afrika, Suriye, Filistin, İran ve Irak'a yayılan bu yapı tipi, KAPALIÇARŞI'lara geçişte önemli bir yer tutmaktadır. Çeşitli dönemlerde farklı işlevlerdeki ticaret yapıları da kaysariye olarak adlandırılmıştır. Irak'ta Kerkük ve Musul'da, Güneydoğu Anadolu'da da Mardin'de halk arasında kapalıçarşı ve BEDESTEN'ler kaysariye adıyla anılmaktadır. 16.yy'da kayseriye olarak adlandıran *Mardin Bedesteni*, kimi kaynaklara göre de "kaysariye tipi bedesten" olarak tanımlanmaktadır. Fas ve İspanya'da da kent merkezinde, bir avlu çevresinde biçimlenmiş, kumaş, mücevher ve halı gibi mallar satılan, üstü örtülü ya da örtüsüz dükkân gruplarına kaysariye denmektedir. *G.Yalçıner*

**KAYSERİ**

Orta Anadolu'da yer alan Kayseri, tarihi boyunca çeşitli adlarla anılmıştır. Kayseri'nin kuzeydoğusundaki Kültepe yerleşmesinin Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'ndeki adı "Kanisti" olarak geçmektedir. Geç Hitit Prenslikleri döneminde kente verilen "Mazaka" adının bir sava göre Kappadokialılar'ın atası Meschus ya da Mosoch'dan, bir başka sava göreyse Phryg (Frig) dilinde Zeus anlamındaki Mazeus'tan kaynaklanmaktadır. Mazaka daha sonra bilinmeyen bir tarihte Kappadokia krallarından Ariarathes'in unvanı olan Eusebes'ten ötürü "Eusebeia" adını almış, kente "Kayser kenti" anlamındaki "Kaisereia" adınıysa yine Kappadokia krallarında Arkhelaos, Roma imparatoru Augustus onuruna vermiştir. Bugünkü Kayseri adı, kenti 7.yy'da ele geçiren Araplar'ın verdiği "Kayseriyye"den dönüşmüştür.

Kayseri yöresinde ilk yerleşmeler İlk Tunç Çağı'nda (→PREHİSTORYA) başlamıştır. Yazılı tarihle birlikte ASUR ticaret kolonilerinden birinin Kayseri'nin kuzeydoğusundaki Kültepe kentinde kurulduğu görülür. MÖ 2000'den MÖ 1850'ye değin süren bu dönemden sonra Anadolu'daki yerel kent-devletleri örgütlenmeye başlamış (MÖ 18.yy), HİTİT İmparatorluğu'nun kurucusu I.Hattuşili MÖ 1650'de Anadolu birliğini kurmuştur. MÖ 1200'lerde başlayan Deniz Kavimleri Göçü'yle bu büyük imparatorluk çökünce GEÇ HİTİT Prenslikleri denen kent-devletleri ortaya çıkmıştır. Bu kent-devletlerinden biri olan Tabal Krallığı MÖ 900'de Kayseri yöresinde kurulmuş, Asurlular'a zaman zaman bağımlı olan, zaman zaman da başkaldıran bu krallık Medler'in (→İRAN) MÖ 612'de Asurlular'ı çökertmesiyle tarihten silinmiştir. Yöreye MÖ 612-590 arasında KİLİKİA egemen olmuş, bunu Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Anadolu'ya geçişine (MÖ 334) dek Persler (→İRAN) izlemiştir. Pers İmparatorluğu'na son veren İskender'in ölümünden sonra komutanları arasında çıkan paylaşım savaşları sonunda KAPPADOKİA'ya egemen olan Ariarathes Sülalesi burada Kappadokia Krallığı'nı kurmuş (MÖ 280), PONTOS kralı Mithridates MÖ 90'da bu sülalenin Kappadokia'daki üstünlüğüne son vererek oğlunu yörenin hâkimi ilan etmişse de ROMA saldırılarıyla sarsılan bu egemenlik Kappadokia'nın MÖ 66'da Roma'ya bağlanmasıyla son bulmuştur. Roma İmparatorluğu'nu 395'te ikiye bölünmesine değin yöre yıllarca süren Roma-Part ve Roma-SASANİ çatışmalarına sahne olmuş, birçok kez bu güçler arasında el değiştirerek bu tarihte BİZANS sınırları içinde kalmıştır. Bu kez de Bizanslılar'la savaşan Sasaniler 642'de Halife Ömer'in güçlerince yıkılana değin yörede üstünlük kurmuşlardır. Bu yüzyılda Anadolu akınlarına başlayan Araplar birkaç kez Kayseri'yi ele geçirmişlerse de bölgedeki Bizans egemenliği ancak Türkler'in Malazgirt yengisiyle son bulmuştur. Kayseri 1097'deki I.Haçlı Seferleri sırasında bir süre Haçlılar'ın eline geçmiş, daha sonra DANİŞMENDOĞLU topraklarına katılmış, bir süre sonra yeniden Selçuklular'ın egemenliğine girmiştir. 1243 Kösedağ Savaşı'yla ANADOLU SELÇUKLU Devleti ortadan kalktıktan sonra Anadolu'da başlayan İLHANLI (Moğol) egemenliği süresinde Kayseri yöresi İlhanlılar'ın atadığı valilerce yönetilmiş, 1343'te Anadolu'da üstünlük sağlayan Eretna Bey, beyliğinin merkezini Sıvas'tan Kayse-

ri'ye taşımıştır. Ölümünden sonra (1352) oğlu ve torunlarının yönettiği beyliğe Kadı Burhaneddin 1381'de son vermiş, ancak 1398'de o da ölünce Kayseri, Osmanlı padişahı Yıldırım Bayezid (hd. 1389-1402) tarafından OSMANLI topraklarına katılmıştır. Yıldırım Bayezid, Timur'a yenilince, Fetret Dönemi'nde (1402-13) bölge Karamanlılar'la Dulkadıroğulları arasında el değiştirmiş, MEMLÛK ve SAFEVÎ saldırılarına uğramıştır. Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) 1515 Çaldıran Seferi dönüşünde Dulkadıroğulları'nın yöredeki üstünlüğüne son verilerek bu topraklar kesin olarak Osmanlı egemenliğine katılmıştır. 16.yy'da patlayan Celali Ayaklanmaları kentte büyük yıkıma neden olmuş, 17.yy'daysa merkezî gücün zayıflamasından yararlanarak güçlenen âyanların baskı ve zulmü yaşanmıştır. I.Dünya Savaşı ve Mondros Mütarekesi ertesinde Çukurova'yı işgal etmiş olan Fransızlar'ın Kayseri'yi de işgale hazırlanmaları üzerine Eylül 1919'da yörede Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri kurulmaya başlanmış, Kayseri'ye bağlı Develi, gerek Fransız işgal bölgesi sınırında olması, gerek Çukurova yolu üzerinde bulunması nedeniyle Kuva-yı Milliye üssü durumuna gelmiştir. Temmuz 1921 sonlarında Yunan birliklerinin Haymana'ya dek ilerlemesiyle birçok resmî daire Kayseri'ye taşınmış, Ankara halkının büyük bir kesimi göçe başlamıştır. 4 Temmuz 1921'de Milli Müdafaa Vekili Fevzi Çakmak, Büyük Millet Meclisi'nde hükümet merkezinin Ankara'dan Kayseri'ye taşınmasını önermişse de bu öneri benimsenmemiş, Cumhuriyet'in ilanından sonra Kayseri il durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Çevredeki KÜLTEPE, Kululu ve Sultanhan höyükleri Tunç Çağı'yla ilgili sağladıkları bilgiler ve buluntularla önem taşımaktadır. Kültepe'de İlk Tunç Çağı'ndan Roma dönemine değin uzanan yerleşmede yöneticiler Kaniş'te, Asurlu tüccarlar Karum'da oturmuştur. Kaniş'te bulunan mimari kalıntılar arasında çok odalı büyük bir yapı, taş temelli, kerpiç duvarlı, çok odalı yapılar; Karum'da düzgün cadde ve sokaklar boyunca dizili iki katlı taş temelli kerpiç evler vardır. Kaisereia antik kentinin yakınlarında çok sayıda TÜMÜLÜS bulunmaktadır. Bunların en önemlisi, üzerinde bir Selçuklu dönemi yapısının yer aldığı 40m yüksekliğinde ve 120m çapındaki *Erkilet Tümülüsü*'dür.

Kuzey surlarını İmparator Justinianos'un (Iustinianos; hd.527-565) yaptırdığı *Kayseri Kalesi*, I.Alâeddin Keykubad (hd.1220-37), Karamanoğlu ve Osmanlı dönemlerinde onarılarak kullanılmıştır. İç ve dış kalelerden oluşan yapıda, İç Kale dörtgen planlı, 195 burçlu ve üç kapılıdır; büyük bir alanı kaplayan Dış Kale'yse yıkık durumdadır. 1205'te yaptırılan *Kayseri Ulucamisi* mihrap duvarına paralel sekiz sahınlı bir yapıdır. Mihrap önü kubbeli olan *Ulucami*, onarımlar sonucunda özgünlüğünü yitirmiştir. Gene 1205'te Gevher Nesibe Sultan'ın vasiyeti üzerine kardeşi I.Giyaseddin Keyhusrev döneminde (1205-11) yapılan *Kayseri Şifahanesi* ya da *Gevher Nesibe Sultan Tıp Medresesi* biri medrese, biri hastane olmak üzere iki yapıdan oluşmaktadır. Dörtgen planlı olan iki yapı da avluları üç yandan revaklarla çevrili, dört EYVAN'lıdır. Hastane duvarına bitişik olan *Gevher Nesibe Sultan Türbesi* dıştan dörtgen, içten sekizgen planlı, kubbe örtülüdür. 1238'de Mahperi Huand Hatun'un yaptırdığı ve ilk Anadolu Selçuklu KÜLLİYE'si olan *Huand Hatun Külliyesi*, cami, medrese, türbe ve hamamdan oluşmaktadır. Dikdörtgen planlı camide mihrabın bulunduğu orta sahın kubbeyle, yan sahınlar tonozla örtülüdür. İki eyvanlı medreseyse avlulu dikdörtgen planlı bir yapıdır. Giriş eyvanının karşısındaki ana eyvanın doğusunda sekizgen planlı türbe ve büyük dershanenin girişleri yer almaktadır. Yapı günümüzde Etnografya Müzesi olarak kullanılmaktadır. Çifte HAMAM planında olan hamamın iki bölümü de tuğla kubbelerle örtülü soyunma, ılıklık ve sıcaklıktan oluşmaktadır. 1247'de I.Keykubad'ın eşi için yaptırdığı *Çifte Kümbet*, sekizgen gövdelidir, külahı yıkıktır. Dışta 12 köşeli, içte daire planlı, dışta konik külah, içte kubbe örtülü *Döner Kümbet* (13.yy) kabartma bezemeli önemli bir örnektir. Şah Cihan Hatun için yapıldığı biliniyorsa da tarihi yoktur. 1249'da yaptırılan *Hacı Kılıç Camisi ve Medresesi* kalın taş duvarlarla çevrili bir külliye görünümündedir. Beşik tonoz örtülü beş sahından oluşan caminin orta sahnından medrese avlusuna geçilmektedir. Güney duvarlarıyla camiye bitişen medresenin, giriş eyvanının karşısında ana eyvan; ana eyvanın yanında büyük dershane, doğu ve kuzeyde de odalar yer almaktadır. 13.yy ortalarına tarihlenen, Emir Eretna ve karısının gömülü olduğu *Köşk Medrese* kesme taştan, kare planlı, kale görünümünde, avlulu bir yapıdır. 1268'de Sahipata'nın yaptırdığı *Sahibiye Medresesi* TAÇKAPI'sıyla Selçuklu taş işçiliğinin özgün bir örneğidir. Köşe kuleleriyle ilginç bir görünümü olan yapıda avlunun üç yanı, ardında odaların bulunduğu revaklarla çevrilidir. Gene bir 13.yy yapısı olan *Kölük Camisi* kare planlı beş sahınlı bir yapıdır. Orta sahında mihrap önü kubbeyle, yan sahınlarsa tonozla örtülüdür. Aynı yüzyılda yapılan *Kölük Medresesi* iki katlıdır, planıyla belirli bir tipe girmemektedir. Çok yıkık durumdaki *Avgunu Medresesi* de (13.yy) yalın bir yapıdır. 14.yy ortalarından kaldığı sanılan *Sırçalı Kümbet* silindirik gövdeli, içte 12 köşelidir, külahı yıkıktır. 1432'de Dulkadıroğulları'ndan Melik Nasüriddin Mehmed Bey'in yaptırdığı *Hatuniye Medresesi* dikdörtgen avlulu ve iki eyvanlıdır. Mimar SİNAN'ın planını yaptığı sanılan *Kurşunlu Camisi* de (1585) kare planlı ve tek kubbelidir. *Ulucami*'nin batı duvarına bitişik olan *Raşid Efendi Kütüphanesi* (1796) günümüzde de kullanılmaktadır. Merkez İlçe'de ayrıca I.Keykubad'ın 1224'te yaptırdığı ve *Keykubadiye Sarayı* adıyla anılan yapı topluluğu bulunmaktadır. Göl kıyısında üç yapıdan oluşan saraylarda, kare planlı dört kemere oturan köşk, hava koşullarından büyük ölçüde zarar görmüştür. İkinci köşk, göle uzanan tepede, en büyükleri olan üçüncü köşkse bu iki yapının 100m güneyinde bulunmaktadır. Kayseri-Sivas yolunda Palaş köyünde bulunan *Sultan Hanı* (1236) dörtgen planlı, avlulu bir yapıdır. Planı, Konya *Sultan Hanı*'na benzemekle birlikte, ondan daha büyük boyutlardadır. *Erkilet Tümülüsü* üstündeki *Hızır İlyas Köşkü* (1242) taş duvarları, kuleleri ve mermer kapısıyla Selçuklu KERVANSARAY'larına benzeyen bir yapıdır. Argıncık köyündeki *Haydar Bey Köşkü* de (13.yy 2.yarısı?) kesme taştan, mazgal pencereli bir yapıdır. Merkez İlçe'deki iki köprü daha erken bir dönemden kalmadır. Kayseri-Ankara yolunda, Kızılırmak üzerindeki *Tekgöz Köprüsü* 1203'te Rükniddin Süleyman döneminde yapılmıştır. 120m uzunluğunda, iki yana eğimli, kesme taştan köprünün 27m açıklıkta, 18m yükseklikte olan ana gözü sivri kemerlidir. Boşaltma gözüyse 11.26m genişliğinde, 7.50m yüksekliğinde yuvarlak kemerlidir. İkinci köprü de, gene Kızılırmak üzerindeki *Çokgöz Köprüsü*'dür. 13.yy'da yapıldığı sanılan ve 15 gözden oluşan köprünün büyük açıklıkları sivri, küçükleriyse yuvarlak kemerlidir.

***Bünyan*** ilçesindeki üç sahınlı *Ulucami* (1256) taçkapısındaki yazıt ve bezemeleriyle önemli bir yapı-

dır. Kayseri-Malatya yolu üzerinde *Karatay Han* (1240) bulunmaktadır.

***Develi*** ilçesinin batısındaki *Develi Kalesi* çok yıkıktır. İlçede mihrap duvarına dik beş sahınla mihrap önü kubbesinin iki yanında mihrap duvarına paralel sahınlardan oluşan kare planlı bir *Ulucami* (1281) bulunmaktadır. Sekizgen planlı *Dev Ali* (13.yy), kare planlı *Seyyid-i Şerif* (1276) ve *Hızır İlyas* (13.yy) *Türbeleri* ilçe merkezindeki öbür tarihsel yapılardır. Develi yakınlarında Hitit kaya kabartmaları, Roma dönemi kaleleri ve kaya kiliseleri vardır. Fıraktin, İmamkulu, Taşçıkaya kabartmaları önemli örneklerdir (→HİTİT). 12km kuzeyde Lifos Tepesi'yle Erciyeş arasında bulunan vadide yer alan Gereme örenleri çok harap durumdadır. Şahmelik köyünün 5km kuzeydoğusundaki *Şahmelik Kalesi*'nin Romalılar'ca yapıldığı sanılmaktadır. Bizanslılar'ca da kullanılmış olan yapı yıkık durumdadır.

***Pınarbaşı*** ilçesinin Türbe köyünde bulunan *Melik Gazi Türbesi* (12.yy) dış yüzü geometrik bir bezeme oluşturacak biçimde tuğlayla kaplanmış, kare planlı, iki katlı bir yapıdır.

***Tomarza*** ilçesinde yıkık bir kilise (?), cami ve kütüphane yapısından oluşan bir külliye (1892) bulunmaktadır. Sakaltutan köyündeki *Mikdat Dede Türbesi* (12.yy) basık tonoz örtülü, yalın bir yapıdır.

***Yeşilhisar*** ilçesi yakınlarında Soğanlıdere'de bulunan haç planlı, duvarları fresklerle bezeli kiliseler (9.yy) Bizans resim sanatının ve mimarlığının önemli örneklerindendir.

***Sivil Mimarlık:***
Eski Kayseri EV'leri bir ya da iki katlı kalın ve yüksek duvarlarıyla dışa kapalı, AVLU çevresine dizili SOFA ve ODA'lardan oluşan taş yapılardır. Dikdörtgen planlı sofa avluya açılmakta, sofanın bir yanında harem, öbür yanında selamlık yer almaktadır. Giriş kapısından, ayakkabıların koyulduğu sekialtı denen taşlığa, sekialtından da mutfak (togana), harem ve sofaya geçilmektedir. Sekialtından 50cm yüksekte olan harem, ahşap bölmeyle ikiye ayrılmıştır. Odalardan biri depo ya da çocuk odası olarak kullanılmaktadır. Selamlıksa kimi evlerde bir oda, kimilerinde ayrı bir yapı ya da ikinci kat biçimindedir. İki katlı yapılarda kat araları silmeyle belirtilmiştir. Bazı yapılarda da ikinci kat taş KONSOL'lara oturan ÇIKMA biçimindedir. Kemerler ve konsollara oturan taş bacalar, Kayseri evlerinin özgün öğeleridir. Düz çatılar toprakla örtülüdür. Yazın oturulan bağ evleri üç yanı kapalı, kuzeyi açık, sofalı yapılardır. Büyük evlerdeyse zemin katta ahır ve hizmetli bölümleri, üst katta taşlık, havuzlu bahçe, köşk sofa ve odalar yer almaktadır.

***El Sanatları:***
Selçuklular'la gelişen HALI dokumacılığı Kayseri, Bünyan, Yahyalı, Yeşilhisar (Karahisar) adlı ürünleriyle ünlenmiştir. Günümüzde de yaygınlığını ve ününü korumaktadır. Yahyalı, Sarız ve köylerinde KİLİM dokumacılığı, el örgüsü giysi ve çorap dokumacılığı yaygındır. 20.yy'ın ortalarına değin yaygın olan bakırcılıksa bugün eski önemini yitirmiştir.
*D.Kırık, M.Aydın*

KAYSERİYE = **KAYSARİYE**

KAYTAN = **KORDON**

**KAYYIM** (Ar.*kıyam*: ayakta durma'dan)
"Kayyum" da denir. CAMİ'lerde temizliğe bakan, KANDİL'leri yakan, kapıları açıp kapayan, cami eşyasını koruyan kişi.

KAZAMAT (Fr.*casemate*) → **KALE**

KAZASKER MUSTAFA İZZET → **MUSTAFA İZZET** (Kazasker)

KAZI → **ARKEOLOJİ (Kazı Yöntemleri)**

KAZIBİLİM = **ARKEOLOJİ**

KAZIMA → **MADEN sanatı**

KAZIMA FRESK = **SGRAFFITO**

KAZIRESİM = **OYMABASKI**

**KEBAN KURTARMA PROJESİ**
Elazığ'ın 45km kuzeydoğusunda, Keban ilçesi yakınında, Fırat Irmağı üzerindeki Keban Barajı, Elazığ ve Tunceli illeri topraklarının bir bölümünü içine alan 687km²'lik su birikim alanındaki tarihsel ve kültürel değerlerin yitirilmesine yol açmıştır. 1966'da ODTÜ'nün yürütücülüğünde başlatılan kurtarma çalışmaları, baraj gölü altında kalacak olan değerlerin saptanıp araştırılmasını, kültürel ve tarihsel verilerin toplanmasını amaçlamakta; kurtarma kazılarıysa Keban Projesi'nin önemli bir bölümünü oluşturmaktaydı.

Proje kapsamındaki ilk araştırma, 1966'da ODTÜ'den bir ekip tarafından toprak üstündeki kalıntıları belirlemek amacıyla gerçekleştirilmişse de, bölgede, Türk ve Hıristiyan kültürüne ilişkin dikkate değer kalıntıların var olduğunu, aynı yılın sonbaharında gene ODTÜ'den Cevat Erder başkanlığındaki ikinci bir ekip kanıtlamıştır. Bu ekibin araştırma sonuçları *Doomed by the Dam* (1967; Barajın Yok Ettiği) adıyla yayımlanmış, bölgeden getirilen buluntular ve çekilen fotoğraflarla bir sergi açılmıştır. Bu çalışmada Tunceli'nin Pertek ilçesi sınırları içindeki Eski Pertek, 16.yy OSMANLI yapılarıyla; Korluca köyü (Tilköy) ise kiliseleriyle kurtarılması gerekli alanlar olarak öngörülmüştür. Eski Pertek'in çok yıkık durumdaki han, hamam, türbe ve köşk yapıları arasında en iyi korunmuş olanlar *Baysungur Camisi*'yle *(Yukarı Cami)*, *Çelebi Ali Camisi*'dir *(Aşağı Cami)*. Korluca köyündeki kiliseler içindeyse 12.yy öncesine tarihlenen haç planlı Süryani kilisesi iyi korunmuştur. Bu dönemde belirlenen öteki tarihsel değerler şöyle sıralanabilir: Elazığ, Esenkent'te 13.yy ARTUKOĞLU yapısı *Han İbrahim Şah Kervansarayı*; Elazığ'da IV.Murad'ın (hd.1623-40) Bağdat Seferi sırasında yaptırdığı *Murad Han Kervansarayı*; Elazığ, Ağın ilçesinin Denizli köyündeki ANADOLU SELÇUKLU yapısı *Makıt Han*; Ağın yakınında, Arapkir Çayı üzerindeki *Karamagara Köprüsü* (5./6.yy); Tunceli, Çemişkezek'in Sivdin köyünde, Karar Deresi üzerindeki *Sivdin Köprüsü* (12./13.yy) ve Çemişkezek'e 3km uzaklıktaki aynı adlı köprü (19.yy). *Makıt Han* ve *Çemişkezek Köprüsü* dışındaki yapılar günümüzde Keban Baraj Gölü içinde kalmıştır.

1967'de ODTÜ, İÜ ve Chicago Üniversitesi'nin katılımıyla oluşturulan araştırma grubu, baraj alanında kapsamlı yüzey araştırmaları gerçekleştirmiş ve 52 yerleşme saptanmıştır. 47'si baraj gölü içinde kalan bu yerleşmelerin 26'sından yüzey buluntuları toplanmıştır. Aynı yıl, İÜ ve Michigan Üniversitesi'nce, Elazığ'da Altınova (e.Uluova) ile Aşvan köyünü kapsayan, yklş.200km²'lik bölge içinde ayrıntılı yüzey araştırmaları gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar sonucunda belirlenen alanlardaki kurtarma kazıları 1968'de başlatılmış, baraj gölünün su tutmasına bağlı olarak 1973, 1974 ve 1975'te aşamalı olarak sona erdirilmiştir.

Elazığ'ın 30km doğusunda, Altınova'nın Aşağı İçme köyü yakınındaki Korucutepe Höyüğü'nde, 1968-75 arasında Chicago Üniversitesi'nden Maurits van Loon ve AÜ'den Hayri Ertem yönetimindeki ekiplerce yapılan kazılarda Kalkolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) ortaçağa değin uzanan kültür katları ortaya çıkarılmıştır (→KORUCUTEPE). 1968-74 arasında İÜ'den Ufuk ESİN'in araştırdığı, Elazığ'ın 31km doğusundaki Tepecik Höyüğü'nde en erken yerleşmenin Son Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) gerçekleştiği anlaşılmıştır (→TEPECİK). Elazığ'ın 55km doğusunda, Murat Irmağı kıyısındaki Haraba köyü yakınlarında yer alan Şimşat Kalesi'nde 1969-70 ve 1973'te, AÜ'den Baki Öğün kazılar yapmıştır. Doğu ve kuzeyinden Murat'ın aktığı, korunaklı bir konumda bulunan tepenin değişik uygarlıklarca savunma amacına yönelik olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Plan ve konumu nedeniyle URARTU kalelerini andıran yapının Helenistik Dönem (→YUNAN) sur ve kule kalıntılarına dayanılarak bu dönemde de önemli bir savunma merkezi olduğu düşünülmektedir. ÇANAK-ÇÖMLEK'le belirlenen SELÇUKLU dönemine ilişkin iki yapı katının altında, Geç Roma (→GEÇ ANTİK) ve Erken Helenistik dönemlere tarihlenen ve çanak-çömlekle tanımlanan iki kat daha ortaya çıkarılmıştır. 1970'te Şimşat Kalesi'nin güneyinde, Selçuklu dönemine tarihlenen ve sırlı çanak-çömlek veren bir Aşağı Kale saptanmıştır. 1971-74 arasında Ufuk Esin'in kazdığı Tülintepe de Elazığ'ın 21km doğusunda, Altınova'dadır ve İlk Kalkolitik ile İlk Tunç çağlarına ilişkin önemli buluntular vermiştir (→TÜLİNTEPE). Öte yandan 1972'de Norşuntepe ekibi, Elazığ'ın 44km doğusunda, İkizdemir (Habusu) köyünün 1km doğusunda ve Aşağı İçme köyü sınırları içindeki Körtepe'de kazı yapmıştır. Elazığ-Bingöl kara ve demiryoluyla ikiye bölünmüş olan Körtepe, Korucutepe'nin 1km kuzeybatısında, Norşuntepe'nin de 4km kuzeydoğusunda bulunmaktadır. Kalkolitik Çağ'a tarihlenen dört yapı katından elde edilen buluntular, Keban bölgesinin öteki yerleşmelerinden farklı değildir. Ertesi yıl İÜ'den Refik Duru'nun, gene Elazığ'ın 22km doğusunda, İlemil köyünün de 2km güneyinde yer alan Değirmentepe Höyüğü'nde yaptığı kazı, baraj gölünün beklenenden erken dolması nedeniyle kısa süreli olmuştur. Höyükte dört yapı katı halinde ortaya çıkartılan İlk Tunç Çağı yerleşmesi küçük bir köy niteliğindedir. Kerpiç evler ve çit duvar tekniğinde örülerek çamurla sıvanmış kulübeler 4.kata değin mimariyi belirlemekte, bu katta taş mimariyle karşılaşılmaktadır. 3. ve 1.katta, Refik Duru tarafından yazlık mekânlar olarak yorumlanan çit kulübelerle kerpiç mekânlar yan yanadır. Ocak ve küllüklü fırınlar evlerde bulunan sayılı eşyadandır. Yangınla son bulan katlarda, Karaz (Khirbet Kerak, →MEZOPOTAMYA) tipi ve pembe-bej hamurlu çanak-çömlek egemendir. Höyüğün doğu ve batı eteklerinde saptanan Demir Çağı yerleşmesinin her iki katında da onarımlarla uzun süre kullanılmış taş temelli, çok odalı kerpiç yapılar ortaya çıkarılmıştır. Çark yapımı kaplar arasında kâseler ve irice çömlekler yaygındır.

Elazığ'ın 26km güneydoğusundaki Norşuntepe 1968-74 arasında, İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü adına Harald Hauptmann tarafından kazılmış ve höyükte Kalkolitik Çağ'ın sonundan Orta Demir Çağı'na değin yerleşildiği saptanmıştır (→NORŞUNTEPE). Öte yandan 1970-71'de Hayri Ertem, Elazığ'ın 40km kuzeybatısındaki Han İbrahim Şah Höyüğü'nde kazılar yapmış ve höyükte, İlk Tunç Çağı'nda yoğun olarak yerleşildiğini saptamıştır (→HAN İBRAHİM ŞAH). 34km kuzeybatıdaki Aşvan ve çevresinde de 1968-73 arasında İngiliz Arkeoloji Enstitüsü'nden David H.French'in yaptığı kazılarla MÖ 4000'lerden ortaçağa uzanan kültürel gelişim izlenebilmiştir (→AŞVAN). 1968'de Michigan Üniversitesi'nden Robert Whallon ile Henry T.Wright'ın Fatmalı-Kalecik Höyüğü'ndeki kısa süreli araştırmaları sonucunda, erken ve geç dönem yerleşmelerinin altında Kalkolitik Çağ buluntuları saptanmıştır.

Elazığ'ın Keban ilçesinin 25km kuzeyinde, Fırat'ın batı kıyısında yer alan ROMA sınır kalesinde ve yakınındaki Pağnik Höyüğü'nde 1968-71 arasında, Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü'nden Richard P.Harper yönetiminde kazılar yapılmıştır. Yaklaşık 2m yüksekliğindeki Pağnik Höyüğü'nde bir Roma ve üç Tunç Çağı mezarı açılmıştır. Höyük buluntularının çoğunluğu çanak-çömlektir. At nalı planlı 11 kuleyle güçlendirilmiş Roma kalesinin dört giriş kapısı, birinci ve ikinci kuleler arasında da bir POTERN yer almaktadır. Kale içinde, dikdörtgen planlı, tek ya da iki odalı, depo, ahır, mutfak ve barınma mekânlarına ait kalıntılar ortaya çıkarılmıştır. MS 2.yy'dan 4.yy'a değin kullanıldığı anlaşılan kaledeki küçük buluntular, çanak-çömlek, cam kaplar, SİKKE'ler, tunç ve demir nesnelerden oluşmaktadır. Bu arada çok sayıda hayvan kemiği ele geçirilmiştir. Ayrıca, Keban ilçesinin 27km kuzeyindeki Ağın ve Kalaycık bölgesinde de AÜ'den Ümit Serdaroğlu 1968-72 arasında kazılar yapmış, yörenin Kalkolitik Çağ'dan 13.yy'a değin yerleşim alanı olduğunu ortaya koymuştur. Karasu Irmağı'nın doğu kıyısındaki Kalaycıktepe Höyüğü'nün birinci yapı katında BİZANS ve İSLAM dönemlerine ilişkin buluntular biraradadır. MS 11. ve 12.yy'lara tarihlenen yerleşmenin Bizans'ın hemen arkasından İslam kültürünü barındırdığı anlaşılmaktadır. Moloz taş temelli, düz damlı kerpiç evlerden oluşan üçgen planlı yerleşimin altında iki Bizans yapı katı daha vardır. 1970'te bir Roma evinin kalıntılarının günışığına çıkarıldığı höyükte, MÖ 1.bin yerleşimi, hepsi de çarkta yapılmış dört tip çanak-çömlekle temsil edilmektedir. Höyüğün 500m batısında, Hereser mevkii denen yerdeki Kalaycık *nekropolis*'i (mezarlık) KÜP MEZAR'lardan oluşmakta ve Helenistik Dönem'e tarihlenmektedir. Toprağa gömülü, ağzı yassı taşlarla kapalı küplerde ölü armağanı olarak taş ve fayans boncuklarla metal süs eşyası vardır. Vadinin güneyindeki Kalecikler Höyüğü'nde Bizans ve Roma dönemlerine ilişkin sekiz yapı katı saptanmıştır. Bir kale ve kale içi yapılarından oluşan Bizans ve Roma yerleşimlerinde mimari açıdan çok önemli farklılıklar yoktur. Yapı kalıntısına rastlanmamakla birlikte yoğun biçimde MÖ 1.bin çanak-çömleği bulunmuştur. Son Tunç Çağı kalıntıları, duvar parçaları ve çanak-çömlekten oluşmaktadır. Kilise Yazısı ya da Kilise Düzü denen tepe üstünde MS 1. ve 3.yy'lar arasında kullanılan bir Roma kalesi ortaya çıkarılmıştır. 1968'de Ağın'ın Hoşrik mevkiinde, yolun iki yanında yapılan kazılarda, Geç Roma ve Bizans yapı kalıntıları saptanmış, *granarium* (tahıl ambarı) olduğu düşünülen ve gümüş bir Diocletianus (hd.285-305) sikkesiyle MS 3.yy sonu ile 4.yy başına tarihlenen bir yapı ortaya çıkarılmıştır. Yolun güneyinde bulunan ve 11.yy'a değin etkin olduğu anlaşılan Bizans kilisesi mezar alanıyla çevrelenmiştir. 1968-71'de kazılan Ağın *nekropolis*'i zengin buluntularıyla tanınır. Kayaya oyulmuş ve üstleri taş levhalarla kapatılmış mezarların yanı sıra toprak ve taş mezarlar da vardır. Gözyaşı ve göz boyası şişeleri, altın takılar, ölünün yüzüne koyulduğu belirlenen altın plakalar ve sikkeler zengin ölü armağanlarıdır. 1972'de Ağın çevresinde yapılan araştırmalarda gene Bizans, Roma

ve Tunç çağlarına ilişkin yerleşme, kale ve mezar alanları bulunmuş, çoğunluğu çanak-çömlek olmak üzere buluntular toplanmıştır.

Tunceli'nin Keban bölgesine giren Çemişkezek ilçesi Sakyol (Pulur) köyünün kuzeydoğusundaki Pulur Höyüğü, 1968-70 arasında Hamit Zübeyr KOŞAY tarafından araştırılarak Son Neolitik, Kalkolitik ve İlk Tunç çağlarına tarihlenen üç kültür katı belirlenmiştir (→PULUR, Sakyol). 1972'de aynı ekip, Sakyol'un doğusundaki Laluşağı köyünün 3km kuzeyinde bulunan Yeniköy Höyüğü'nde kazı yapmıştır. En üstteki Bizans ve Roma kalıntıları köylülerce tahrip edilen höyükte erken dönemlere ait buluntuların çoğunluğu çanak-çömlektir. İlk Tunç Çağı'na ilişkin tek renkli ve boya bezekli kaplar yanında madenciliğin kanıtı olan işlenmemiş bakır parçaları önemli buluntulardır.

Keban Kurtarma Projesi kapsamında kazı çalışmalarının yanı sıra değişik alanlarda gerçekleştirilen araştırmalarla da bölgenin mimari, folklorik, sosyoekonomik ve jeolojik yapısı konusunda veriler elde edilmiştir. 1968-69'da İÜ'den Ali Yaramancı ekibince yapılan jeofizik araştırmalar, arkeolojik çalışmalara yardımcı olmak amacıyla Ağın, Tepecik, Norşuntepe, Haraba ve Aşvan höyüklerinde gerçekleştirilmiştir. 1968'de Keban Baraj Gölü alanındaki köylerin yerleşim düzeni ve mimarisiyle ilgili iki ayrı araştırma başlatılmıştır: İTÜ'den Ayla (Alpöge) Ödekan yönetimindeki köy mimarisiyle ilgili çalışmalar 1969 ve 1970'te de sürmüş; ODTÜ'den bir ekip de, başka yere taşınması düşünülen Eski Pertek'teki *Baysungur* ve *Çelebi Ali Camileri*'yle, Korluca köyü Süryani kilisesinde araştırmalar yapmıştır. Aynı ekip, barajın dolmasıyla ada haline gelecek olan *Pertek Kalesi*'nde ve Arapkir Çayı üzerindeki *Karamağara Köprüsü*'nde de incelemelerde bulunmuştur. 1971'de Eski Pertek'in söz konusu iki camisi Yeni Pertek'te belirlenen yeni yerlerine taşınmıştır. 1969-72 arasında, AÜ'den Kılıç KÖKTEN'in başkanlığındaki ekipse, bölgedeki tarihöncesi yerleşimleri incelemiştir. Doğal yapısının elverişliliği nedeniyle tarihin en erken çağlarından beri yerleşilen bu bölge özellikle Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) ilişkin zengin buluntular vermiştir. Elazığ-Ağın arasındaki Enerli'de Alt Paleolitik Çağ'a ait ÇAKMAKTAŞI aletler, Öğrendik köyü Madler yöresinde Paleolitik aletler, Yeniyapan (Hastek) köyündeki Küllüninini'nde ve Murat Suyu kıyısındaki Karataş kayaaltı sığınağında yapılan sondajlarda Orta ve Üst Paleolitik buluntular ele geçirilmiştir. Hannover Üniversitesi'nden Eckhart Peters, 1970, 1973 ve 1974'te Altınova'da geleneksel mimarlıkla ilgili araştırmalar yapmıştır. Peters'in etnografik tarihe ilişkin çalışmalarına benzer incelemeler, Elazığ'ın bazı köylerinde Alpaslan Koyunlu tarafından da 1973-74'te gerçekleştirilmiş; ayrıca Hacettepe Üniversitesi'nden Hüseyin Yalçın, Esenkent (Han İbrahim Şah) köylüleri üzerinde yaptığı incelemelerle yörenin sosyoekonomik yapısını ortaya koymayı amaçlamıştır. *Karamağara Köprüsü* ile ilgili taşıma çalışmaları, Karayolları Köprüler Dairesi'nden mühendis İsmet İlter başkanlığındaki bir ekip tarafından 1972'de yazılı bölümlerin sökülmesi biçiminde gerçekleştirilmiştir. Keban Projesi, ODTÜ tarafından *Keban Projesi Çalışmaları* başlığı altında altı ciltlik bir seri halinde, 1969 çalışmaları 1971'de, 1970 çalışmaları 1972'de, 1971'ler 1974'te, 1972'ler 1976'da, 1973'ler 1979'da ve 1974-75 çalışmaları da 1982'de yayımlanmıştır.

0476, 1001, 1040, 1591, 1592, 2554, 3096, 3099.

*İ.Baysan*

KEÇE → **DOKUMA**

**KEDREAİ**

Muğla'nın Marmaris ilçesinin 16km kuzeyinde, Sedir Adası üstünde yer alan antik Kedreai kentinin adı "sedir ağacı" anlamına gelmektedir. Tam bir KARİA kenti olan yerleşmenin tarihi hakkında yeterli bilgi bulunmamakta; MÖ 5.yy'da Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye bağımsız bir kent olduğu ve önce 1/2 *talent*, sonra 1/3 *talent* vergi ödediği bilinmektedir. Yunan tarihçi Ksenophon (MÖ 431-350'den önce) MÖ 405'te Peloponnesos Savaşı'nın sonuna doğru Spartalı general Lysandros'un Atina'nın yandaşı olan Kedreai'ı ele geçirdiğini ve halkını köle olarak sattığını belirtir. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) belirsiz bir tarihteyse kent Rodoslular'ın egemenliğine girmiş ve Rodos'un en önemli *deme*'lerinden (küçük yerleşim birimi) biri olmuştur.

Yaklaşık 1km uzunluğundaki ada dar bir kıstakla iki bölüme ayrılmıştır. Antik kente ait kalıntılar daha çok doğu bölümündedir. Kulelerle güçlendirilmiş kesme taştan bir sur, kenti kıyıdan çevirmiştir. Yerleşim merkezinin yakınlarında Dor düzeninde (→DÜZEN) bir *Apollon Tapınağı*'nın temelleri vardır. Daha sonraki bir dönemde aynı yerde bir Hıristiyan kilisesi inşa edilmiştir. Tapınak yakınlarında kuzey yamaçta bugün otlar arasına gömülmüş iyi durumda bir TİYATRO'yla daha batıda da bir AGORA yer alır. Kesme taştan destek duvarları hâlâ ayakta duran *Agora*'nın içinde ele geçen yazıtlardan kentte en az üç spor karşılaşması yapıldığı anlaşılmakla birlikte bir STADiON'a rastlanmamıştır. Anakaranın adanın tam karşısına rastlayan kesiminde bulunan *nekropolis*'te (mezarlık) büyük LAHİT'lerle kimi tek odalı kimi de daha fazla odalı, tonoz örtülü mezarlar çoğunluktadır.

0362.

*S.Tugay*

KEFEKİ = **KÜFEKİ**

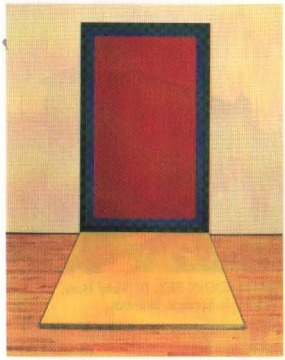
KELEBE → **KRATER**

**KELLY, Ellsworth** (1923, Newburgh, N.Y.)

ABD'li kadın ressam ve heykelci.

1960'larda yaygınlaşan MİNİMAL SANAT içinde değerlendirilmiş, ancak bu sanatçılarla paylaştığı yalın ve soyut esprisine karşın kesin olarak bir akımın sanatçısı olmamıştır.

1945'te Boston Güzel Sanatlar Müzesi Okulu'nda başladığı sanat eğitimini 1948'de gittiği Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda tamamlamıştır. Meslek yaşamının başlarında figüratif nitelikli yapıtlar üreten Kelly'nin SOYUT SANAT'a yönelişi Paris'te gezdiği bir sergi sırasında gözüne çarpan pencere ve kemer aralıklarından esinlenmesiyle başlamıştır. Bundan sonra geleneksel anlamda resmi tümüyle terk eden sanatçı, resim ve heykellerinde, gördüğü kemerlerin, su üstündeki yansımaların, gölge ve ışık biçimlerinin yalın anlatımına girişmiştir. Kimi kez BİÇİMLENMİŞ TUVAL'ler üstünde yumuşak eğriler, çeşitlenen dokular ve dikdörtgen alanlarla uyguladığı tek ya da iki renkli büyük resimleriyle Kelly, 1950'lerden başlayarak kendi üslubunu geliştirmiş ve soyut biçimleri çevresinde gördüklerinden yorumlamış bir sanatçıdır. Tuval üstünde heykelimsi kabartma kullandığı 1950 tarihli çalışması *Maviyle Kabartma*'da *Hamlet* oyununun perdesinden esinlenmiş; *Meschers* adlı resmiyse doğadaki gölge oyunlarını incelediği bir çizimin parçalara kesilip yeni bir doku içinde biraraya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. 1954'te New York'a dönen sanatçı, o sırada ABD'de yaygınlık kazanan



KELLY, Ellsworth, *Kırmızı Mavi Yeşil Sarı*, 1965, tuval üzerine yağlıboya (alt pano duvar levhasına tutturulmuştur), 222.2x137.1x222.2 cm.



KEMALEDDİN BEY, *IV. Vakıf Hanı*, 1916-26, Bahçekapı, İstanbul.

SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımı içinde bir süre kendini yalnız bulmuş ve ilgi görmemiştir. Ancak, Minimalist sanatçıların belirmesiyle Kelly'nin resim ve heykelleri anlaşılmaya başlamıştır. Bu açıdan Kelly, bir bakıma Minimal Sanat'ın ilk habercisi olarak da değerlendirilmektedir. Sanatçının son yıllarda yaptığı soyut heykeller, kenarları hafif eğriler çizen ya da ufak açılarla yana eğilen, çok ince biçimsel ayrıntılar içeren büyük çelik levhalardan oluşmaktadır. Sanatçı 1980'lerde gerçekleştirdiği totem ya da stel benzeri YERLEŞTİRME'lerinde de kütlesellikten çok levha türü düzlemlerden yararlanmıştır. Kelly bu biçim yalınlığı içinde Minimalistler'le büyük ortaklıklar gösterse de, amacı algıyı en ince sınırlarda harekete geçirmek ve zenginleştirmektir.

0871. *J.N.Erzen*

**KEMALEDDİN** (15.yy)

Osmanlı mimar.

Çalıştığı OSMANLI yapılarının hangileri olduğu açıklık kazanmamıştır. Edirne'de *Üç Şerefeli Cami* (1438-47), İstanbul'da *Çinili Köşk* (1472) ve *Bayezid Camisi*'nin (1506) mimarı olduğu öne sürülmüşse de, son yıllardaki araştırmalar, örneğin *Hadikat-ül-Cevami*'de yer almasına karşın *Bayezid Camisi*'ni Kemaleddin'in yapmadığını ortaya koymuştur.

3171. *G.Yalçıner*

**KEMALEDDİN BEY** (1870, İstanbul-1927, Ankara)

Türk mimar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında gelişip, Cumhuriyet'in ilk 10 yılında da etkisini sürdüren I.Ulusal Mimarlık akımının (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) en tanınmış uygulayıcılarındandır.

Ahmed (Mahmud?) Kemaleddin Bey'in çocukluk ve gençliği, emperyalizmin en güçlü yılları olarak bilinen ve buna koşut olarak ulusal bağımsızlık savaşlarının yoğunlaştığı 19.yy'ın son çeyreğini kapsar. Alman İmparatorluğu'nun yeni bir güç olarak Avrupa sahnesine çıktığı, Doğu politikası ve ulusçuluk hareketleri nedeniyle Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki baskıların arttığı ve Abdülhamid yönetimine (1876-1909) karşı ilk tepkilerin görüldüğü bu çalkantılı yılların, mimarın daha sonra ortaya atacağı "ulusal mimarlık" düşüncesinin biçimlenmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Kemaleddin Bey, babasının Girit'in Suda kentinde üslenen Osmanlı donanmasındaki kâtiplik görevi nedeniyle, öğrenimine 1881'de Girit'te başlamış; 1882'de ailesinin İstanbul'a dönüşünün ardından Şems-ül-Maarif ve Nümune-i Terakki'de sürdürmüş ve yüksek öğrenimini 1887-91 arasında Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde (s.Mühendis Mektebi, b.İTÜ) tamamlamıştır. 1884'te kurulmuş olan bu okulda genel yapı derslerini Alman Kos, köprü ve hidrolik konularını Avusturyalı Forcheimer, mimari tasarım dersini de Alman JACHMUND vermekteydiler. OSMANLI mimarlığını incelemek için Alman hükümetince İstanbul'a gönderilmiş olan Jachmund, Kemaleddin Bey'in öğrenci olduğu yıllarda *Sirkeci Garı*'nın (1889-90) tasarımıyla görevlendirilmişti. Mezun olur olmaz Jachmund'a asistan atanan Kemaleddin Bey'in bu yapıyı yakından tanıdığı, biçimlemesinden etkilendiği, hatta, yıllar sonra tasarladığı *Evkaf-ı Hümayün Nezareti* ve *Edirne Garı* (b.Trakya Ün.Edirne Meslek Yüksekokulu; 1910-30) gibi yapıların, bu etkiyi kanıtlayacak derecede *Sirkeci Garı*'ndan izler taşıdığı görülmektedir. Kemaleddin Bey, 1891-1905 arasındaki asistanlığı sırasında bir yandan da açtığı özel bürosunda ilk yapıtlarını tasarlamaya başlamış, Rumelihisarı'nın tepelerinde, eski Berlin büyükelçisi Galip Bey için yaptığı iki köşkü İstanbul'un çeşitli yerlerinde gerçekleştirdiği köşk ve konutlar izlemiştir. Çoğu ahşap olan bu ilk konutlardan başka Nişantaşı'nda *Halil Paşa* ve *İsmail Paşa Konakları*'yla (b.yık.) Ortaköy'de, koru içindeki *Sultan Reşad Köşkü*'nü de tasarlamıştır.

Kemaleddin Bey'in 1895'te mimarlık eğitimi için devlet tarafından Berlin'e gönderilmesi yaşamının dönüm noktalarından biri olmuştur. 19.yy sonlarında dünyanın en büyük başkentlerinden birine dönüşmüş olan Berlin'de Charlottenburg Teknik Yüksekokulu'nda iki yıl mimarlık eğitimi gördükten sonra, iki buçuk yıl da çeşitli mimarların yanında çalışan Kemaleddin Bey'in, bu arada "Osmanlı Devlet Mimarı" unvanıyla, İstanbul için bir genel tutukevi tasarımıyla da uğraştığı anlaşılmaktadır. 1900'de yurda döner dönmez Hendese-i Mülkiye'deki görevine yeniden başlamış, ertesi yıl Harbiye Nezareti Ebniye-i Askeriye (askeri yapılar) mimarlığına ek görevle atanmıştır. Ulusal mimarlık konusundaki düşüncelerini de ilk kez bu yıllarda geliştirmeye başladığı ve bu yöndeki ilk yapılarını gerçekleştirdiği izlenmektedir. 20.yy'ın ilk yıllarında yoğunlaşan özgürlük çabalarıyla birlikte gelişen Türkçülük, mimarın bu dönemdeki yapılarına, *Ahmed Cevad Paşa* ve *Gazi Osman Paşa Türbeleri*'nde görüldüğü gibi, Klasik Dönem Osmanlı mimarlığından esinlenmiş yapı öğelerinin yüzey düzenlemelerinde kullanılışı biçiminde yansımıştır. Kemaleddin Bey'in en verimli yıllarını oluşturan II.Meşrutiyet döneminden önce tasarladığı en son yapı, Ahmed Râtip Paşa için Çamlıca'da gerçekleştirdiği büyük konak olmuştur. Aynı zamanda mimarın son ahşap yapıtı olan *Ahmed Râtip Paşa Konağı* (b.Çamlıca Kız Lis.), özellikle büyüklüğü ve görkemli merdiven holüyle dikkati çekmekte, ancak, biçimlemesinde, o yıllarda Batı'da ve İstanbul'da moda olan ART NOUVEAU akımından izler taşımaktadır.

Kemaleddin Bey'in II.Meşrutiyet öncesi dönemde en büyük etkinliği eğitim alanında olmuştur. Jachmund'un Hendese-i Mülkiye'den ayrılmasından sonra tüm mimarlık derslerini üstlenen ve ayrıca, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) "Nazariyât-ı Mimariye" adlı bir ders vermeye başlayan Kemaleddin Bey, bu okullarda ulusal mimarlık konusundaki düşüncelerini işleyecek ortamı bulmuş ve öğrencilerini bu doğrultuda yetiştirmiştir. Kemaleddin Bey, mimar olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun geçmişteki gösterişli yaşantısına özlem duymakla birlikte bu çöküntünün nedenini, o yıllarda birçok Osmanlı aydınının yaptığı gibi, kültür yozlaşmasında aramış; bu nedenle, Batı mimarlığıyla geçmişteki Türk mimarlığını karşılaştırmak gereğini duyarak, artık günün koşullarına ters düşen bu mimarlıktan yalnızca biçimsel olarak yararlanıp yeni bir sentez oluşturmaya, ulusçuluk akımına koşut bir ulusal mimarlık anlayışı yaratmaya çalışmıştır.

Kemaleddin Bey'in mimarlık açısından en verimli dönemi 1909-19 arasındaki 10 yıl olmuştur. 1909'da II.Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra Türk ulusçuluğu düşüncesi hızla gelişmeye elverişli, daha özgür bir ortama kavuşmuştu. Çağdaşlaşmaya yönelik bir atılımla, tüm devlet kurumlarında yenileştirme ve düzenleme girişimlerinin olduğu bu dönemde, Evkaf Nezareti'ne bağlı, VAKIF yapılarının onarımıyla uğraşacak bir inşaat ve tamirat sermimarlığı (müdürlüğü) kurulmuş ve başına Kemaleddin Bey getirilmiştir. Kemaleddin Bey'in ilk

iş olarak başlattığı İstanbul'un önemli eski yapılarının onarım çalışmaları onun ulusal mimarlık anlayışını geliştirmesine yardımcı olan bilgileri edinmesini sağlamıştır. II.Meşrutiyet boyunca (1908-18) süren bu çalışmalar arasında *Sultan Ahmed, Fatih, Ayasofya, Yeni Cami* gibi büyük külliyelerin yanı sıra birçok küçük cami ve mescidin de onarımı bulunmaktadır. Öte yandan, evkaf gelirlerini artırmak amacıyla yeni yapılar gerçekleştirmesi düşünülen nezarette, Kemaleddin Bey'in önerilerine uygun olarak, İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi'nin kadroları genişletilmiş, çeşitli uzmanlık dallarından alınan teknisyenlerle örgütün büyük bir mimarlık ve inşaat bürosu biçiminde çalışması sağlanmıştır. "Kemaleddin Okulu" diye adlandırılabilecek bu büro, ulusal mimarlık anlayışını ülkenin tüm yörelerinde uygulayan bir dizi mimar, mühendis ve yapı ustasının yetişmesine olanak tanımış, böylece, Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi, I.Ulusal Mimarlık akımının odak noktasına dönüşmüştür.

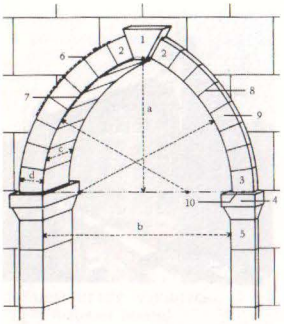
Kemaleddin Bey gene bu dönemde, günümüzdeki Mimar ve Mühendis Odaları'nın benzeri bir örgütün kurulması için çaba göstermiş; 1908'de kurulan Osmanlı Mimar ve Mühendis Cemiyeti adındaki örgütte yer almıştır. Bu tarihte cemiyetin 21 üyesinin bulunduğu, mimar olarak kayıtlı 11 kişiden yalnızca üçünün Türk asıllı olduğu, bunların da Kemaleddin ve Vedat Beyler'le (→TEK, Vedat) *Âsar-ı Atika Müzesi* (b.İstanbul Arkeoloji Müzeleri) müdürü Halil Edhem ELDEM Bey oldukları görülmektedir. Geri kalan 10 mühendis üyenin yalnızca ikisi azınlıklardan olduğundan, bu yıllarda mimar çoğunluğunun azınlıklardan, mühendis çoğunluğununsa Türkler'den oluştuğu anlaşılmaktadır. Kuruluşundan bir yıl sonra, 15'i mimar 48 üyesi olan örgüt, I.Dünya Savaşı sonunda, büyük olasılıkla 1919'da dağılmıştır.

Yazılı belgelerden, Kemaleddin Bey'in tüm yaşamı içindeki en verimli yılların 1910-11 olduğu, yapıtlarının çok önemli bir bölümünü, Osmanlı İmparatorluğu için sonun başlangıcı sayılabilecek 1911'de tasarladığı anlaşılmaktadır. Bunların arasında, Vakıflar'ın yaptırmayı düşündüğü yedi büyük iş hanı, *Bebek* (1913), Bostancı *Kuloğlu* (1913) ve Bakırköy *Kartaltepe* (1923-24) *Camileri* ile Bostancı *İbrahim Paşa* (b.Bostancı İlkokulu; 1913), *Ayazma* (b.Ayazma İlkokulu; 1917) ve Eyüp *Reşadiye* (b.Ebussut Ortaokulu; 1911) *Mekteb-i İbtidaileri* bulunmaktadır. Vakıf hanlarından beşi İstanbul'da (Eminönü, Sultanhamam, Beyoğlu, Bahçekapı, Şehzadebaşı), ikisi de Ankara'da (*I.Vakıf Hanı*, Anafartalar Caddesi'nde; *II.Vakıf Hanı*, b.Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 1928) uygulanmıştır. Aynı yıllarda mimarın çeşitli yapım ve onarım işlerini yürüttüğü, ülkenin çeşitli kentlerinde uygulanmak üzere okul, cami vb tasarımları gerçekleştirdiği de bilinmektedir.

1913-17 arasında, Osmanlılar'dan kopma eğilimi gösteren Araplar'ı hoşnut etmek amacıyla, Arap vilayetlerinde girişilen bayındırlık işlerinde görevlendirilen Kemaleddin Bey'in bu nedenle hazırladığı tasarımların büyük bir bölümü, I.Dünya Savaşı nedeniyle gerçekleştirilememiş, İstanbul için tasarladığı yapıların bazıları da yarım kalmıştır. Bunlardan Yeşilköy ve Bakırköy'deki camilerle Bahçekapı'daki *IV.Vakıf Hanı* (1916-26) ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarında tamamlanabilmiş; Şehzadebaşı'ndaki *V.Vakıf Hanı* (b.Vefa Erkek Lisesi yatakhanesi; 1911-30) gene Cumhuriyet döneminde bitirilmeden kullanıma açılmış; *VI.* ve *VII.Vakıf Hanları* ile başka birçok tasarımsa yapıya dönüştürülememiştir. 1914'te Evkaf Nezareti'ndeki görevine ek olarak İstanbul Şehremaneti Heyet-i Fenniye müşavirliğine (Belediye Fen Kurulu danışmanlığı) atanan Kemaleddin Bey'in, bu yeni görevinde, Şehremaneti Heyet-i Fenniye müdürü olan Vedat Bey'le birlikte kenti ilgilendiren çalışmalar yaptığı anlaşılmaktadır. Kemaleddin Bey, İstanbul'un işgali sırasında (1919) nezaretteki işine son verilince çalışmalarını yalnızca Şehremaneti'nde ve özel atölyesinde sürdürmüştür. 1919-23 arası mimarın yaşamındaki en bunalımlı yıllar olmakla birlikte, 1918 Fatih yangınında evlerini yitiren dar gelirli aileler için tasarladığı, Lâleli'deki *Harikzedegân Apartmanları (Tayyare Apartmanları*, s.Ramada Oteli, b.Merit-Antik; 1919-22) ününü pekiştiren bir uygulama olmuştur. 124 konut birimiyle 25 dükkân içeren ve birer avlu çevresinde düzenlenmiş altışar katlı dört bloktan oluşan bu yapı grubu Türkiye'deki çok katlı sosyal konut uygulamalarının ilki olmasının yanı sıra, donatılı beton iskeletle gerçekleştirilmiş ilk yapılar olmasıyla da önem taşımaktadır.

Kemaleddin Bey 1919'da İngiliz yönetimine geçen Kudüs'te, İslam dünyasının en kutsal yapılarından *Mescid-i Aksa*'nın ve *Kubbet-üs-Sabra*'nın onarımlarını gerçekleştirmiş ve gösterdiği başarıdan ötürü Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü'ne (→RIBA) üye seçilmiştir. Kemaleddin Bey'in Kudüs'te bulunduğu sıralarda, Ankara'da gerçekleştirilmesi düşünülen bazı yeni yapıların tasarımı Vedat Bey'e verilmiş, sonradan *Büyük Millet Meclisi Binası* olarak kullanılan *Halk Partisi Genel Merkezi* 1924'te tamamlanmış, ancak, gene Vedat Bey tarafından yapımına başlanan *Vakıf Oteli* (s.*Ankara Palas*, b.Dışişleri Bakanlığı Yabancı Konuklar Evi; 1924-27) anlaşmazlıklardan ötürü yarım kalmıştır. Kemaleddin Bey, bu otelin tamamlanması için Ankara'ya geri çağrılınca sürmekte olan *Mescid-i Aksa* onarımını mimar Nihad ve Hüsnü Beyler'le mühendis Şükrü Bey'e bırakmıştır.

1925'te Evkaf Müdüriyet-i Umumiyesi İnşaat ve Tamirat müdürlüğüne atanan Kemaleddin Bey, bundan sonra *Ankara Palas*'ın tamamlanması için çalışmalarını sürdürürken, başkentte gerçekleştirilmesi düşünülen bir genel kütüphane, Gazi Çiftliği için Atatürk'ün parasıyla yaptırılacak bir çiftlik evi ve Vakıflar'ca yaptırılacak yeni konutlar üzerinde de çalışmıştır. Bu konutların bir bölümü *Ankara Palas*'ın alt tarafında gerçekleştirilmişlerse de, kütüphane ve çiftlik evinin yapımından vazgeçilmiştir. Aynı yıllarda Kemaleddin Bey *Türk Ocağı Binası*'nın tasarımıyla görevlendirilmiş, ancak belirsiz nedenlerle yapı daha sonra sınırlı bir yarışmaya açılmış; Vedat Bey, Kemaleddin Bey, Arif Hikmet KOYUNOĞLU ve MONGERI arasından Arif Hikmet Bey'in tasarımı birinciliğe değer görülmüştür. Kemaleddin Bey 1926 içinde Evkaf Müdüriyet-i Umumiyesi'ndeki görevi gereğince çeşitli vakıf evleri, iki vakıf hanı, Yenişehir'de, ölümünden sonra kendi adının verildiği bir ilkokul gerçekleştirmiş; ayrıca Atatürk'ün isteği üzerine, Çankaya'da yapılmak üzere, çağdaş gereksinimlere yanıt verebilecek nitelikte bir cami tasarlamış, Nafia Vekâleti adına da, *Ankara Garı* yanında yapılması düşünülen *Devlet Demiryolları Umum Müdürlüğü Binası*'nın (s.TCDD 2.İşletme Başmüdürlüğü; 1928) tasarımına başlamıştır. 1927'de Maarif Vekâleti adına tasarladığı *Gazi İlk ve Orta Muallim Mektebi* (s.Gazi Eğitim Enstitüsü, b.Gazi Ün.Eğitim Fak.; 1927-30), aynı yıllarda kentin biçimlenmesinde etkin olmaya başlayan ULUSLARARASI ÜSLUP nedeniyle yoğun eleştirilere yol açmıştır. Mimarın ölümünden sonra, 1930'da tamamlanan bu yapı ile I.Ulusal Mi-




a. Kemer yüksekliği
b. Kemer açıklığı
c. Kemer derinliği
d. Kemer kalınlığı / alnı

1. Kilittaşı
2. Koltuktaşı
3. Üzengitaşı
4. Yastıktaşı
5. Kemer ayağı
6. Kemer sırtı
7. Kemer karnı
8. Yatak
9. Kemer taşı
10. Üzengi yüzeyi / sathı

Kemer bölümleri.

marlık dönemi kapanmış, bundan sonraysa, dönemin Türk mimarlığına yurt dışından gelen yabancı mimarlık hocalarının (→TÜRKİYE'DE YABANCI MİMARLAR) etkisinde uluslararası bir biçimleme anlayışı egemen olmuştur.

0888, 3633, 3634. ***Y.Yavuz***

**KEMER** (Far.)

İng.*arch*, Fr.*arc*, Alm.*Bogen*.

Bir DUVAR içinde yer alan ya da iki duvar, SÜTUN veya AYAK arasındaki açıklığı geçerek bunlara iki noktada oturan kavisli YAPI öğesi. KÂGİR yapıya özgü olmakla birlikte AHŞAP yapıda da kemer kullanılabilir. En basit kemer, birbirine dayanarak taşıyıcılık kazanan iki iri öğeden oluşmakla birlikte, kemerler genellikle tuğla, taş vb gibi küçük parçalı elemanlardan örülür. Bu elemanlar kavisli bir dizilişle, yük altında sıkışarak taşıyıcı bir bütün oluşturur. İlke aynı olmakla birlikte çok değişik kemer uygulamaları görülür. Geleneksel yapı sistemi içinde yaygın bir kullanımı olan kemerin bölümlerine çeşitli adlar verilir: Kemerin başladığı nokta, yani bir dayanağa oturduğu bölüme "üzengi yüzeyi/sathı"; bu yüzeye oturan ilk öğeye "üzengitaşı"; kemeri en üst ve orta noktada sıkıştıran konik öğeye "kilittaşı"; ara öğelere "kemer taşı" ve bu öğeler arası birleşme yüzeylerine de "yatak" denir. "Kemer açıklığı", kemerin iki ayak arasında geçtiği yatay uzaklığı; "kemer ayağı", kemerin oturduğu duvar ya da sütun, ayak gibi öğeleri; "kemer yüksekliği", üzengi yüzeyinden kilittaşı altına kadar olan yükseklik; "kemer kalınlığı/alnı", kemeri oluşturan taş ya da tuğla dizisinin kalınlığını; "kemer derinliği", bu dizinin genişliğini; "kemer takkesi", kemerin en yüksek bölümünü; "kemer karnı", kemerin içbükey alt yüzeyini; "kemer sırtı", kemerin dışbükey üst yüzeyini belirtir. İç içe yapılmış iki kemer "çift kemer", bir kemer içine yapılan birden çok kemer sayılarına göre "ikili" ya da "ikiz kemer", "üçlü" ya da "üçüz kemer" gibi adlar alır. Kemerler, kavis biçimine göre "basık", "tam" ya da "sivri kemer" olarak adlandırılabilir. Ayrıca gene bu özelliklerine göre adlandırılan "kalkık kemer" ve "akıntılı kemer"in yanı sıra, özel bir kemer türü olarak düz kemerlerle açılı ya da kırık kemerler de aynı ilkeler doğrultusunda yapılmaktadır. Bu türlerin çeşitli biçimsel düzenlemeleriyle "sepet kulpu kemer", "at nalı kemer", "yonca kemer", "kaş kemer", "perde kemer", "dilimli kemer", "Tudor kemeri", "yaprak kemer" vb adlar verilen kemerler elde edilmiş ve belirli mimarlık üsluplarında kullanılmıştır. Öte yandan, düşey kuvvetlerin fazla olduğu noktalarda açıklığı geçen kemerin üstüne gelen yüklerin azaltılması ya da çekme dayanımı düşük doğal taş LENTO'lu yapılarda lentoya gelen yüklerin alınması için "tahfif/boşaltma/hafifletme/taşıma kemeri" yapılması yoluna da gidilmiştir. Yapısal açıdan kemerin ilkesi, üstten gelen düşey yüklerin alınarak yanlardaki ayaklara aktarılmasına dayanır. Geometrik özellikleri nedeniyle üstten gelen yükler, kemerin basıklığı oranında, yan kuvvetler olarak sisteme yansır. Kemer sivrildikçe yatay etkiler azalır, sivri kemerlerde kuvvetler bir ölçüde düşey etkiler biçiminde taşıyıcılara iletilir. Bu nedenle düz ve basık kemerler yatay kuvvetlerin önemli olmadığı yerlerde, tam kemerler özellikle KUBBE çevresi, TROMP gibi bölümlerde sürekli olarak ya da büyük kemerler altında, sivri kemerlerse özellikle taşıyıcı sistemlerin düzenlenmesinde kullanılmıştır. Kemerin geleneksel strüktürler içindeki başka bir özel uygulamasıysa bir anlamda çok sayıda kemerin yinelenmesiyle elde edilen, mekân örter nitelikteki TONOZ'dur.

***Yapıda Kullanımı:***

Kemer olarak nitelendirilebilecek ilk örnekler Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) görülmektedir. İri taşlar kullanılarak BİNDİRME tekniğiyle basit mekân örtülerinin oluşturulduğu bu tür yapılarla özellikle MEZOPOTAMYA'da karşılaşılmaktadır. Bu bölgede, KERPİÇ ve TUĞLA'dan bindirme yöntemiyle yapılmış, MÖ 4.binden kalma yarım yuvarlak kemerler ve tonoz örtüler görülmektedir. Gene MÖ 3.binlerde tuğla kemer yapımının Mısır'da özellikle mezar yapılarında kullanıldığı bilinmektedir. Bu çağlara dayanan, kerpiç ya da taş kullanılarak yapılmış kemer örneklerine Batı Anadolu'da rastlanmamıştır. Ancak, Orta Anadolu'daki taş kemer kalıntıları bu bölgede kemerin uygulandığını göstermektedir. Bindirme yöntemiyle yapılan yalancı kemerlerde, kemerin çok sivri olması nedeniyle yapı çok yüksek ve yanlara gelen yükler çok fazladır, dolayısıyla bu uygulama ancak küçük açıklıklar için söz konusudur. Anadolu'da MÖ 2.binden günümüze değin gelen kemerlerin hepsi bindirme kemer tekniği kullanılarak yapılmıştır. BOĞAZKÖY'deki kent kapılarının geçit duvarlarında bulunan yalancı kemerler ve ALACAHÖYÜK'te 1.5m açıklık ve yks.2.5m yükseklikte, altı sıra taşın kaydırılmasıyla oluşturulmuş yalancı kemerler bu tür uygulamalara örnektir. Ayrıca Boğazköy'de 3-4m yüksekliğindeki kapı dikmeleri üstüne, her biri 1m'den daha kalın taşların çıkma yaparak oluşturduğu parabol biçimli kemerler ilginç uygulamalardır. Uzakdoğu mimarlığında, örneğin HİNDİSTAN'da at nalı, ÇİN'de de özellikle kütlesel yapılarda yuvarlak kemer uygulamaları vardır. Ege uygarlıklarında, MİNOS ve MİKEN mimarlıklarında kapı ve pencere gibi açıklıklar taş lentolarla geçilmiş, ancak üstlerine tahfif kemeri niteliğinde öğeler (ör.*Mykenai Kalesi*'nde *Aslanlı Kapı*) yapılmıştır. Ayrıca, kaydırmayla yapılan yalancı kemerlere de rastlanır. Kemer sistemi daha da gelişerek, çok yaygın olmamakla birlikte, YUNAN mimarlığında da kullanılmıştır.

Açıklıklarda düz ve düzenli kemerler, Etrüsk'ler'den başlayarak tüm ROMA döneminde, her tür yapıda kullanılmıştır. ETRÜSK döneminin sonlarında (MÖ 184) inşa edilmiş *Roma Forumu*'nun pis sularını Tiber Irmağı'na aktaran ve 6m çapında üst üste üç yarım daire kemerden oluşan kanalizasyon şebekesi *Cloaca Maxima* ile 4m açıklığına karşın kilittaşının yüksekliği 2m olan *Marta Kanalı*, bu çağın sivil örneklerini oluşturur. Roma mimarlığında özellikle sık sütunlu ve kemerli arkadlar dikkati çeker. Yarım daire tam kemerler en çok kapı, pencere ve tonozlarda kullanılmıştır. Ayrıca yapı tekniğinin hızla geliştiği bu dönemde kemerlerin yan yana yinelenmesiyle tonoz oluşturma ve kemerleri NERVÜR olarak kullanarak daha hafif tonoz yapma yaygınlaşmıştır. Gerek bu dönemde, gerek daha sonra, kemer kalıplarına seyrek tuğla dizilerek aralarının harçla doldurulduğu uygulamaların yanı sıra, yüzeyi tuğla örülüp içi harç doldurulmuş geniş kemer örnekleri de mevcuttur. Kemer, Roma sonrasında da gelişimini sürdürmüş, geniş kullanım alanı bulmuş ve İSKELET sistemlere geçene değin yük aktarmada en önemli ve temel öğe olma özelliğini korumuştur. Hıristiyanlık'ın yayılmasıyla Roma'daki dinsel yapılarda, İstanbul *Ayasofya* (bit.537) örneğinde olduğu gibi BİZANS'ta ve ROMANESK dönemde kullanımı iyice yaygınlaşmıştır. Önceleri tam kemer kullanılırken, Geç Romanesk dönemde taşıyıcı sistemin oluşmaya başlamasıyla ortaya çıkan iskeletleşme sonucu kemerler de giderek sivrileşmiş, GOTİK dönemde KABURGA'lar, dayanma kemerleri ve sivri kemerler geliş-

miştir. Yapılarda, düşey taşıyıcıların arasının kaburgalar ve kemerlerle bağlanması, ayrıca dayanma kemerleriyle PAYANDA'lar oluşturulması yoluna gidilmiştir.

Kemer, ortaya çıktığı bölgede de hızla gelişerek özellikle İSLAM mimarlığında yaygın ve simgesel bir kullanıma ulaşmıştır. Bu mimarlıkta kullanılan başlıca türler, "tam", "at nalı", "dilimli" ve "sivri" kemerlerdir. Erken dönem örneklerinde yapının tavan yüksekliğinin kemer yüksekliğine bağımlı olduğu görülür. İspanya'ya kadar yayılan bu mimarlığın kemer kullanımı açısından ilgi çekici örneklerinden biri, Endülüs Emevi döneminde (→MAGRİP) yapılan *Kurtuba Camisi*'dir (*Cami-ül-Kebir/Büyük Cami*; 784-86). Caminin iç mekânındaki kolon-kemer uygulamalarının yanı sıra, orta kubbeyi taşıyan üst üste kemerli sistem dikkati çekmektedir. Klasik Dönem OSMANLI mimarlığına bir hazırlık ve geçiş dönemi niteliği de gösteren BEYLİKLER DÖNEMİ mimarlığında, dinsel yapılar ve KÜMBET'ler kadar öteki yapılarda da özellikle sivri kemer uygulamaları strüktürün temelini oluşturmaktadır. Batı'da RÖNESANS ve BAROK'ta olduğu gibi, Osmanlı mimarlığında da kemer vazgeçilmez bir öğedir. Büyük mekânlar oluşturmanın hedeflendiği CAMİ gibi dinsel mimarlık örneklerinde, en yalın durumda dört ayak arasındaki dört büyük kemer, köşelerdeki pandantif ya da tromplarla (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) oluşturulan kubbe kasnağı yardımıyla büyük kubbeyi taşır. Bu dört büyük kemer arasının yapı dış yüzeyini de oluşturan, çok pencereli ve kemer geçişli duvarlarla örtülmesi birçok uygulamada, örneğin İstanbul'da *Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi*'nde (1566'dan sonra) kemerin büyük taş yapılardaki akılcı kullanımını yansıtmaktadır. Öte yandan, birbirine eklemlenen kubbe ve yarım kubbeli karmaşık örtü sistemleri, çok çeşitli kemerlemelerle taşınır ve İstanbul'daki pek çok örnekte görülebileceği gibi zengin bir dış cephe etkisi yaratır.

Endüstri Devrimi'yle birlikte gelişen ÇELİK endüstrisi ve ona bağlı olarak 19.yy'ın ortalarında ÇİMENTO'nun kullanımının başlaması, yeni yapı tekniklerinin doğmasına neden olmuş ve küçük açıklıkların geçilmesi kısmen yatay elemanlarla çözülmeye başlanmıştır. Ancak, bayındırlık yapılarında, özellikle KÖPRÜ'lerde, spor salonları gibi büyük mekânların örtülmesini gerektiren yapılarda, kemer biçiminin getirdiği taşıyıcılık avantajlarının gelişmiş yapı malzemeleriyle birlikte kullanılması, büyük açıklıkların geçilmesini olanaklı kılmıştır. Günümüzde kemer, yapılarda genellikle dekoratif anlamdaki kullanımının yanı sıra, gene spor salonları, büyük hangar ve köprü gibi yapılarda geniş açıklıkları geçmede kullanılmakta ve ilkelerinden, yapı öğesi kesitlerinin azaltılmasında ve statik sorunların çözümünde yararlanılmaktadır.

0333, 0473, 0922, 1075, 3407. ***H.Y.Ersoy***

KEMERBEND = **TAÇKEMER**

**KEMİK İŞÇİLİĞİ**

Fildişinden daha az parlak olup, içindeki boşluktan ötürü ancak yüzeysel bezemeye elverişli olan kemik (İng.*bone*, Fr.*os*, Alm.*Knochen*), çoğu kez fildişiyle benzer biçimde işlenir. En çok tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) kullanılmakla birlikte YUNAN sanatında da örnekleri vardır. Japonlar'ın genellikle fildişinden yaptıkları *netsuke*'lerin (küçük oyma kanca) kemikten yapılanlarına da rastlanmıştır (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ).

KENARSUYU = **BORDÜR** (1)

**KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT** (*Auto-Destructive Art*)

Geçiciliği vurgulamak amacıyla yapılan, kalıcı olmayan sanat yapıtları. Kuzey Amerika Yerlileri'nin 20.yy başlarına değin yaygın uyguladıkları kum resimleri bu türün en özgün örnekleridir. Çağdaş sanat bağlamındaysa özellikle 1950'lerin ortasından beri denenen bir türdür. 1960'larda Alman deneysel sanatçı Hans Haacke'nin (d.1936) ağzı kapalı pleksiglas kaplara koyduğu suyu ışık altında buharlaşmaya bırakması ya da ancak izleyicinin müdahalesiyle içindeki suyun hareket ettiği tüpleri; Filipinli sanatçı David Medalla'nın köpükle oluşturduğu *Bulut Kanyonları* ya da kimi OLUŞUMLAR'ında yarattığı ışık-renk hareketleri; Gustav Metzger'in (d.1926) naylon kumaş üstüne hidroklorik asitle yaptığı resimler, bu sanat kapsamı içinde değerlendirilir. Kendi Kendini Yok Eden Sanat büyük ölçüde rastlantı öğesi içerir ve çoğu zaman izleyicinin müdahalesini gerektirir. Kalıcı olabilecek bir strüktürün içine yerleştirilen bir imha aracıyla yapıtın yok edilmesi, genelde bu türün bir örneği olarak kabul edilmezse de, kimi uzmanlar TINGUELY'nin, *New York'a Saygı* gibi kendini yok eden yapıtlarını da bu gruba sokmaktadır.

*Z.Rona*

KENGER = **AKANT**

**KENOTAF** (Gr.*kenos*: boş, *taphos*: mezar'dan, *kenotaphion*)

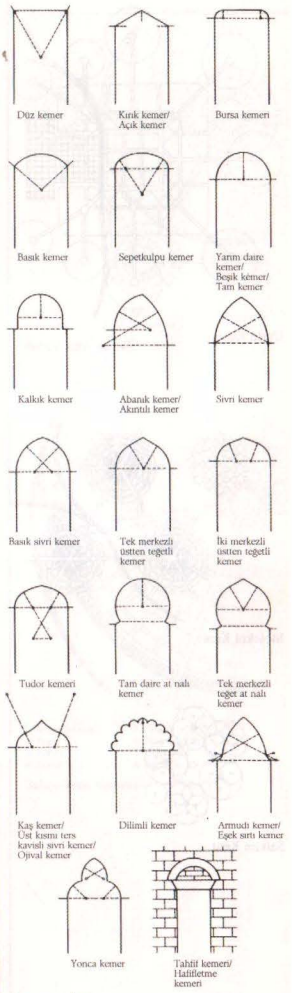
Lat.*cenotaphium*, İng.*cenotaph*, Fr.*cénotaphe*, Alm.*Ehrengrabmal*, *Kenotaph*.

Bir kişiyi ya da kişileri anmak üzere yapılmış, içinde ölü bulunmayan mezar anıtı. Kenotaflar, evlerinden uzakta ölüp gömülmüş, bir daha bulunamayacak biçimde (ör.deniz kazasında) ölmüş kişiler için ya da mezarları belli olmayan savaş şehitleri için yapılmıştır. Günümüze örneği ulaşmamış olmakla birlikte Antik Çağ'da pek çok kenotaf yapıldığı bilinmektedir. Atina'daki bazı kenotaflarda sunularla çevrelenmiş büyük bir taş, ölünün vücudunu simgelerdi. Fransa'da, Saint-Rémy-de-Provence'taki *Julii Mezar Anıtı*, Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) yapılmış bir kenotaftır. Hıristiyanlık döneminde özellikle büyük kiliselerde kenotaflar yapılmıştır. Örneğin, Floransa'da *S.Croce Kilisesi*'nde Dante, Machiavelli ve Galilei anısına yapılmış örnekler olduğu gibi, Londra'da *Westminster Abbey*'de ve *St.Paul Katedrali*'nde de kenotaflar vardır.

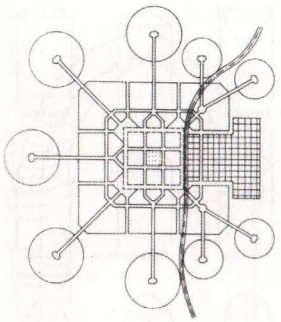
KENSETT, John → **HUDSON IRMAĞI OKULU**

**KENT**

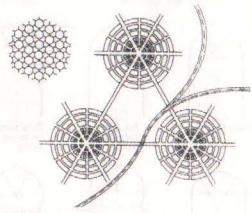
Erken Türkçe'de "kend" biçiminde söylenen sözcük bazı durumlarda her tür yerleşme birimi anlamına gelmekteyse de çok kere belirli ölçütleri içeren büyük kasaba ya da şehir karşılığı olarak kullanılmaktadır. Günümüz Türkçe'sinde hem "kent" hem de "şehir" sözcükleri kullanılıyorsa da birincinin kökeni Türkçe, ikincininki Farsça olduğu için "kent" sözcüğü yeğlenmektedir. Arap dilinde *medine* ile karşılanan kent'in Batı dillerindeki karşılığı Latince *civis* (vatandaşlık), *civitas* (kendi kendini yöneten kent-devlet) ve *civitatem* (devlet) sözcüklerinden kaynaklanmaktadır. İngilizce *city*, Fransızca *cité*, İtalyanca *citta*, Almanca *Stadt* sözcükleri daha çok yönetsel ve siyasal bir anlam taşır. Yönetsel örgüt birimi anlamına gelen kent karşılığı olarak Latince'de daha sonraları *urbs* sözcüğü kullanılmaya başlanmış ve bu kökten İngilizce'ye geçmiş olan *urban* ve Fransızca *urbain*, kent karakterinde olan



Kemer tipleri.



Uydu Kent.



Molekül Kent.



Salkım Kent.

yerleşmeleri tanımlayan niteleme sıfatı olarak kullanılmıştır. Gene Latince *civis* kökünden üretilen *civilis* (vatandaşlara ait) sözcüğü İngilizce ve Fransızca'ya *civil* olarak girmiş; giderek İngilizce *civilization* ve Fransızca *civilisation* "uygarlık" anlamında kullanılır olmuştur. Kentle uygarlık arasındaki bu etimolojik ilişki, bazı kentler için yadırganacak bir durum olmakla birlikte, MUMFORD'ın "Kent insanın en büyük sanat yapıtıdır" ve Wolf Schneider'in "Kent, insanın kendisi için yarattığı bir dünyadır" biçimindeki tanımlamalarıyla anlam kazanmaktadır. Kent kavramı soyut olarak şöyle tanımlanabilir: Kent, kentsel yaşamın oluştuğu ve insan yapısı çevrenin doğal çevreye egemen kılındığı bir ortamdır. Bundan başka kenti, halkının büyük çoğunluğunu tarım dışı işlerle uğraşan insanların oluşturduğu demografik, ekonomik ve sosyolojik bir yerleşme olarak da tanımlamak olanaklıdır.

***G.Özdeş***

## KENT PLANLAMA

İng.*town planning, city planning, urban planning,* Fr.*planification urbaine,* Alm.*Städtebau.*

İlk kentlerin kuruluşundan bu yana her zaman ve her yerde, yerleşmelerin büyüklüklerine, biçimlerine göre kentler, az ya da çok planlanmıştır. Ancak "kent planlama" ya da "şehircilik" terimi dile bu yüzyıla doğru girmiştir. Almanca *Städtebau* sözcüğü bir kitap adı olarak ilk kez 1889'da Camillo Sitte (1843-1903) ve bir yıl sonra Joseph Stübben (1845-1936) tarafından kullanılmıştır. 1920'lerde Almanca'da, *Städtebau* yerine, kavram sınırları çok açık olmamakla birlikte *Stadtplannung* deyimi kullanılmaya başlanmıştır. Bazan kent planlama, dar anlamda, araziden yararlanmanın planlaması anlamında kullanılmış, bunun sonucu olarak ABD'de *land use planning,* Almanya'da *Landesplannung* ve Fransa'da *l'aménagement du territoire* deyişleri ortaya çıkmıştır. Öte taraftan, özellikle son 25 yıl içinde bir kentin yalnızca kendi sınırları içinde planlanamayacağı, çevredeki kırsal alanların, ilişki içinde olduğu yakın yerleşmelerin de göz önünde tutularak planlanması gereği yeni terimler doğmasına yol açmıştır. Anglosakson ülkelerinde *regional planning* (bölge planlama), *city and regional planning* (kent ve bölge planlama) ya da *town and country planning* (kent ve ülke planlama) sözcükleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavramın Almanca karşılığı *Regionale Plannung*'dur. Fransızca *l'aménagement du territoire* deyişiyse, özellikle son yıllarda, içindeki arazi sözcüğünün yanlış olarak verebileceği izlenimin ve başlangıçta kullanıldığı biçimin tersine, kent, bölge ve ülke planlama anlamına gelmektedir. Son yıllarda bazı şehirciler, kent, bölge ve ülke sözcüklerinin hepsinin yerine geçmek üzere mekân anlamına gelen terimler kullanmaya başlamışlardır. İngilizce *spatial planning,* Almanca *Raumplannung* ya da *Raumordnung,* Fransızca *l'aménagement de l'espace,* bu yaklaşımdan doğmuştur. Çevre kirlenmesinin büyük boyutlara ulaştığı günümüzde kent planlaması literatürüne, çevre koşullarını da içeren yeni bir terim daha eklenmiştir: *Environmental planning* (çevre planlaması).

20.yy her ne kadar, en genel deyişle "uzay çağı" olarak nitelendiriliyorsa da, buna "kentleşme yüzyılı" adını veren yazarlar da vardır. Kent planlama bilimi, kendisinden daha hızlı gelişen kentlerin artan sorunlarına çözüm bulmak için çabalamakta, uğraşı alanını genişletmekte ve derinleştirmektedir. Özellikle gelişmiş ülkelerde bu bilim dalında yapılan çalışma ve araştırmalar uygulama alanına yönelmiş ve çok başarılı sonuçlar elde edilmiştir; buna karşılık gelişmekte olan ülkeler grubu, kent planlaması konusunda kriz dönemini yaşamaktadır. Bugün gelişmiş olarak nitelenen ülkeler, sanayileşmenin ve ona bağlı olarak kentleşmenin ortaya çıkardığı sorunlarla geçen yüzyılda karşılaşmışlardır. Bu ülkelerdeki kimi sosyal reformcular, mimarlar, düşünürler, kent planlaması konularına önemle eğilmişler ve derin etkiler yapan kitaplar yayımlamışlardır. İNGİLTERE'de GEDDES, RUSKIN, UNWIN, HOWARD; AVUSTURYA'da Camillo Sitte; ALMANYA'da Reinhard Baumeister (1833-1917), Joseph Stübben; FRANSA'da T.GARNIER ve PROST önemli çalışmalar yapmışlardır. Daha sonra LE CORBUSIER'nin öncülük ettiği Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri (→CIAM) çalışmalarında kaleme alınan Atina Şartı geniş yankılar uyandırmış; gene Le Corbusier'nin 1943'te kurduğu ASCORAL Grubu *(Assembly of Constructors for Architectural Revival)* tarım, sanayi ve hizmetler sektörü ağırlıkta olan üç çeşit kent türü için genel ilkeler ortaya koymuştur. DOXİADİS, gelişmiş ülkelerde statik bir duruma gelmekte olan, ancak az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde hızla artmaya devam eden nüfusun 2160'ta 30-35 milyara ulaşacağını hesaplayarak, kentlerin bantlar halinde birleşeceğini, okyanusların zorunlu olarak ayırması dışında *Ecumenopolis* adını verdiği tek bir dünya kenti oluşacağını ileri sürmüştür.

Atina Şartı'nda kentsel işlevler dört grupta toplanmıştır: Barınma, çalışma, dinlenme ve ulaşım. Buna göre kent planlaması; konut bölgeleri, çalışma alanları, eğlence ve dinlenme yerleriyle bunlar arasındaki ulaşım ve iletişim hizmetlerinin en rahat, en ekonomik ve en uyumlu biçimde yürütülmesini sağlayan bilim dalıdır. Ancak bazı bilim dallarından farklı olarak sanatsal ve politik yönü de vardır. Ünlü ABD'li şehirci Thomas Adams'a (1871-1946) göre, "Kent planlaması; sosyal ve ekonomik gereksinimler göz önünde bulundurularak, kentlerin fiziksel gelişmelerinin biçimlenmesine yön veren bir bilim, bir sanat ve politik etkinliktir". Kent planlamasını, bunlardan yalnızca biri olarak kabul etmek doğru değildir. Bu hata geçmişte, "uygulama olarak şehircilik" ya da "sanat olarak şehircilik" biçimindeki ayrımda yapılmıştır. Planlama, Louis Wirth'e göre "Geleceğin önceden kestirilmesi ve ortaya çıkacak gelişmeleri denetleme ve rasyonel bir biçime sokma konusunda insan zekâsından faydalanma" biçiminde tanımlandığına göre kent planlaması, düzensiz büyüme ve plansız gelişme yerine konulacak olan planlı ve programlı bir çalışmadır. Nitekim Fehmi Yavuz (1912-91) kent planlamasını, "ulusal bir yerleşme ve kalkınma planı çerçevesi içinde, bilimsel yöntemlere göre yapılan araştırmalara dayanarak, plan, program ve projelerin hazırlanmasını ve bu amaçla girişilecek çabaların gerçekleşmesini de kapsayan bir sanat ve çalışma alanı" olarak tanımlamaktadır. Kentlerin gelecekteki durumları, bunların planlarının var olup olmamasına değil, daha çok bu planların nasıl yapılmış olduğuna ve uygulanabilme derecesine bağlıdır. Bu bakımdan Eliel SAARINEN, "kent planlama" deyişi yerine "kent inşası" *(city building)* deyişini önermekte ve bunu "bir toplumun fiziksel, sosyal, kültürel, estetik tüm sorunlarını inceleyen ve onları giderek uzun bir sürede fiziksel bir düzen durumuna getiren bir davranış" olarak tanımlamaktadır. Sonuç olarak kent planlamasının, insanların refahı ve mutluluğu için çalışan, bölge ve yurt planlamasına ilişkin ekonomik, sosyal, teknik, kültürel, idari ve politik koşullar arasında en uygun düzeni sağlamayı amaçlayan uygulamalı bir bilim dalı olduğu söylenebilir.

0249, 1014, 1351, 1397, 2115, 2405, 3195, 3632.

***Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi:*** Dünyanın 2 milyar, insanın atası kabul edilen *Zinjanthropus*'un (b.*Australopithecus boisei*) 2 milyon yaşında olmasına karşın ilk yerleşmeler ancak 8-10 bin yıl önce ortaya çıkmıştır (→PREHİSTORYA). Bunlardan günümüz yerleşmelerine değin uygarlıkların hemen hepsini etkileyen iki temel biçim, tarımın doğurduğu "kartezyen sistem" ile hayvancılığın doğurduğu "dairesel kent"tir. Tarım toplumuna pulluk ve sabanın girmesiyle planlamanın ilk çizgileri ortaya çıkmıştır. Araziyi dikdörtgen parsellere ayırmak hem pulluk ve sabana uyuyor hem de su taşkınlarından sonra araziyi yeniden paylaşmada kolaylık sağlıyordu. Ayrıca dik açılı köşe, kerpiç yapılara da uygun düşüyordu. Birbirini dik kesen yollardan oluşan kartezyen sistem yani "dama tahtası" şeklindeki biçim bu uygulamanın sonucudur. Hayvancılıkla uğraşanlara ise çevresi en küçük, iç alanı en büyük bir biçim yani daire gerekliydi. Göçebe kavimlerin hem hayvanlarının kaçmasını önlemek hem de onları yabancılardan korumak için çit ya da barikat yapma zorunluluğu, dolayısıyla koruma ve savunma işlevleri yerleşmelere dairesel bir biçim getirmiştir. Bir başka gözleme göre kentler, geometrik ya da serbest düzende olmak üzere iki grupta toplanmaktadır. Büyük uygarlıkların, yöneticilerin emriyle kurulan sömürge kentlerinde biçimci bir düzen egemendir. Bunların dışındakilerse insanların bilinçlerine ve içgüdülerine uygun olarak dinamik bir nitelik kazanan serbest kentlerdir.

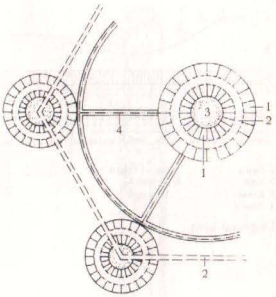
***Eski Çağlar (MÖ 4000-200):*** İlk uygarlıklar ılıman iklim kuşağında yer alan büyük ırmak vadilerinde kurulmuştur. Nil Vadisi Mısır, Dicle'yle Fırat Vadisi Mezopotamya uygarlıklarının beşiği olmuş, Hint uygarlığı İndus Vadisi'nde yeşermiştir. En eski kültür bölgelerinden birini oluşturan MISIR uygarlığının önemli kentleri Hierakonpolis, Memphis, Kahun, Teb ve Amarna'dır. Nil sık sık taştığından kentler yüksek olmayan düzlüklere kurulmuş, gene de zamanla yatak değiştiren ırmak, Teb kentinin bir kısmını tahrip etmiştir. En çok korunabilmiş olan Kahun, II.Sesotris'in (hd.MÖ 1897-78) yaptırdığı piramitte çalışan işçi, usta ve yöneticiler için kurulmuş ve yalnızca 21 yıl yaşamıştır. İnsanlar arasındaki büyük sınıf farkları, varlıkların bölgesini çalışanların bölgesinden ayıran kalın duvardan ve evlerin çok çeşitli büyüklüklerde olmasından anlaşılmaktadır. Yollar dama tahtası sistemindedir. Genelde Mısır'da firavunların sarayları ve mezarları taştan yapılırken, halkın konutları kerpiçten yapılmıştır. Konutlar arasındaki yollar çoğunlukla dardır, ancak kentlerin ortasında mabede giden, 50-120m genişlikte bir tören yolu da bulunur. Bunun çevresinde firavunun yakınlarıyla kentin ileri gelenleri oturur. Yolların yönlendirilmesinde güneş, rüzgâr gibi iklim koşullarına ya da topoğrafik özelliklere önem verilmemiş, yıldızlara göre yön seçilmiştir. Kapalı kanalizasyon sistemi de bulunmamaktadır.

Dicle ve Fırat vadilerinde gelişen SÜMER, AKAD, Elam, ASUR ve BABİL krallıkları MEZOPOTAMYA uygarlığı adı altında toplanmıştır. Tarıma ve yerleşmeye Nil'den daha elverişli olan bu bölge, Mısır'la Hindistan arasında bulunduğundan ticaret yaşamı ötekilerden daha fazla gelişmiştir. Mezopotamya kentleri insanlık tarihinde büyük rol oynamış, uygarlığın gelişmesinde etken olmuştur. Yollar Mısır'a göre daha ölçülü, daha ekonomik ve iklime uygun olarak düzenlenmiştir. II.Nabukadnezar'ın (hd.MÖ 605-562), karısı Semiramis için Babil'de yaptırdığı asma bahçeler (→DÜNYANIN YEDİ HARİKASI) ilk görkemli saray bahçesi olarak kabul edilmektedir (→PEYZAJ MİMARLIĞI). Ayrıca park tesisleri, gezi yerleri, eğlence kasırları da ilk kez bu uygarlıkta ortaya çıkmıştır. Hemen her kentte tapınaklar arasından kentlerin simgesi olan bir ZİGGURAT yükselmekteydi. Mezopotamya uygarlığının en önemli kentleri; Ur, Uruk, Ninive ve Babil'dir. Eridu, Lagaş, Kiş, Nippur, Akad ve Asur kentleriyle ilgili bilgiler çok azdır. Babil'in adı Sümerce "Tanrı'nın kapısı" anlamına gelen *Babllu*'dan gelmekte, bu nedenle Sümerler tarafından kurulduğu anlaşılmaktadır. Dikdörtgen biçiminde ve yks.410 hektarlık bir alanı kaplayan kentin nüfusunun da yks.100 bin olduğu sanılmaktadır. Çevresinde iç içe iki sur vardır ve ortasından Fırat Irmağı geçmektedir. Surlar üstünde bulunan sekiz kapıdan *İştar Kapısı*, bugün İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi'nde sergilenen aslan, boğa ve ejder betimli frizleriyle tanınmıştır.

HİNDİSTAN'da eski bir uygarlığın varlığı ilk kez 1925'te yapılan kazılarda İndus Vadisi'ndeki Mohenco-daro ve Harappa kentlerinin bulunmasıyla ortaya çıkmıştır. Mohenco-daro'da gerçekleştirilen kazı çalışmaları toplam 2.5km²'lik bir alana yayılmasına karşın kentin tümünü kapsayamamış, ancak yeterli bilgi verecek biçimde çeşitli bölgelerde yürütülmüştür. Nüfusunun yks.70 bin olduğu anlaşılan Mohenco-daro'nun MÖ 3000 dolaylarında kurulduğu ve yks.1500 yıl yaşadığı sanılmaktadır. Ancak kentte yazılı hiçbir belge bulunamadığı gibi, gerçek adı bile bilinememektedir. Mohenco-daro, "ölüler kenti" anlamına gelmektedir ve sakladığı sırlar nedeniyle kente bu ad ortaya çıkarıldıktan sonra verilmiştir. Wolf Schneider, İndus Vadisi kentlerinin Babil kolonileri olabileceğini ileri sürmektedir.

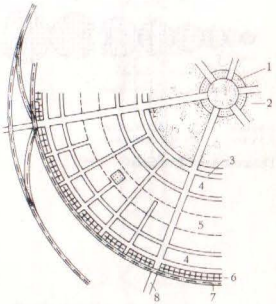
ÇİN'de MÖ 2000'lerde kentlerin bulunduğu bilinmektedir, ama bunlarla ilgili bilgiler yok denecek kadar azdır. Öteki uygarlıklar gibi Çin uygarlığı da ırmak vadilerinde doğmuştur. Anyang, Xindian, Yangshao ve Zhengzhou adlı kentlerin Tunç Çağı'ndan kaldığı bilinmektedir. Çin Seddi'nden önce kurulmuş olan bu kentler istilalarla tümüyle tahrip edilmiş ve yerlerine yenileri yapılmış olduğundan özgün durumlarından hemen hiçbir iz kalmamıştır. Ancak ırmak vadilerinde ve genellikle düz arazide kurulmuş ilk kentlerde dama tahtası sisteminin egemen olduğu anlaşılmaktadır. Pekin, öbürlerine göre daha geç dönemde, MÖ 997'de "Ki" adıyla kurulmuş olmasına ve birkaç kez yıkılıp yeniden yapılmasına karşın, Eski Çağlar içinde kaldığından, Çin uygarlığını en çok yansıtan kent olarak gösterilmektedir. Bugün "bir kentte dört kent" olarak bilinen Pekin'in ortasındaki Yasak Kent, Ming Hanedanı'ndan (1368-1644) İmparator Yonglo döneminde (1402-24) eski sarayın yerine yapılmıştır. Bunun dışında İmparator Kenti, üçüncü kuşak olarak Tatar Kenti ya da İç Kent, güneyde de Rus Kenti ya da Dış Kent bulunmaktadır. Bir süre ilk Ming imparatorunun verdiği "Pey-Ping" adıyla da anılan kent, 1949'da eski adını almış ve yeniden başkent olmuştur.

***Klasik Çağlar:*** MÖ 200-MS 600 arasını kapsayan bu dönemde kentlerin evrimi açısından iki uygarlık doruk noktasına erişmiştir: YUNAN ve ROMA uygarlıkları. MÖ 2000'den başlayarak Girit'te, Ege Adaları'nda ve Yunanistan'da kentler vardı. Buradaki kent-devletlerinin kralları da güçlüydü, ancak Eski Çağlar'dakiler gibi tanrılaştırılmıyorlardı. MÖ 5.yy'dan başlayarak bu topraklarda kök salan siyasal ve felsefi kuramlar sonucunda kent kavramına da belli düzenler getirilmiştir. Miletos'ta doğan HİPPODAMOS, kent planlamada pozitif kuramlar




1. Konut
2. Anayol
3. Yeşil
4. Demiryolu

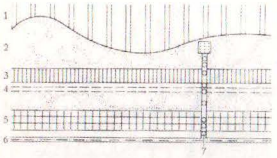
Bahçe kent (genel).




1. Sosyal işlevler
2. Yeşil
3. Anayol
4. Konut
5. Anayol
6. Sanayi bölgesi
7. Demiryolu
8. Bağlayıcı yol

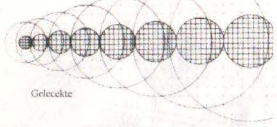
Bahçe kent (ayrıntı).

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



1. Deniz
2. Yeşil
3. Konut
4. Anayol
5. Sanayi bölgesi
6. Demiryolu
7. Yaya yolu

Doğrusal kent.




1. Yerleşim
2. Merkez
3. Yerleşim büyümesi
4. Merkez büyümesi

Dinamik kent (Doxiadis)

ileri sürmüş ve dama tahtası sistemini bulmadıysa da savunmuştur. Yaya çağında düz alanlarda rahat bir kullanımı olanaklı kılan dama tahtası sistemini, Pire'deki gibi eğimli arazilere de uygulayarak doğayı zorlayan Hippodamos'un asıl başarısı "kent merkezi" kavramını ortaya atması, önceleri pazar meydanı olarak yapılan AGORA'yı demokrasinin getirdiği serbest konuşmalara uygun bir kent meydanı olarak geliştirmesidir. Girit'teki Gurnia, Knossos, Yunanistan'daki Mykenai, Delphoi, Olympia, Korinthos ve Atina, Yunan uygarlığının Arkaik Dönemi'nin önemli kentleridir. Atina yavaş yavaş gelişen ve büyüyen bir kent olarak topografyaya ve yerel koşullara uygun kurulmuştur. MÖ 400'lerde yapılmaya başlanan ve dünyanın en güzel "kent tacı" örneklerinden biri olan Akropolis'teki kutsal yapıların rastlantısal gibi görünen konumlarının ne derece bilinçli olduğu, giriş kapısından bakıldığında hem birbirlerini hem de kentin önemli doğal görünümlerini kapamamaları ilkesine göre yerleştirildikleri Doxiadis tarafından kanıtlanmıştır. Tarihçi Ksenophon'a (MÖ 431-350'den önce) atfedilen ve MÖ 430'larda yazılan Atina Anayasası'yla başladığı kabul edilen Klasik Dönem'de, polis ve emniyet örgütü, çöp toplanması, sokak ve pazar yerlerinin düzeniyle ilgili bir dizi yasa çıkarılmış, ancak kent-devleti sistemi uygulaması da korunmuştur. Bu dönemde Anadolu'da da en önemlileri MİLETOS, PERGAMON, EPHESOS ve DİDYMA olan pek çok koloni kenti kurulmuştur. Atina, Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) ordularına yenilince, topraklarını sürekli genişleten İskender'le Klasik Dönem'in alçakgönüllü niteliği kaybolmuş ve kent-devleti sisteminden büyük devlet yönetimine geçiş başlamıştır. Yeni parlayan Helenistik Dönem'le (→YUNAN) kentler imparatorluğun gücünün sergilendiği bir alan olarak parlak bir görünüm almışlardır. Demokrasinin yarattığı ve Yunan uygarlığının simgesi olan TİYATRO yapılarına, şiir okunan, konser verilen bir salon, ODEON eklenmiş; hazine daireleri (*thesauros*), kütüphaneler, güreş salonları (PALAİSTRA) ve STADİON'lar yapılmıştır. PRİENE, MÖ 330'da Büyük İskender'in emriyle kurulmuş; Ephesos, Pergamon ve Miletos 200 yıllık Helenistik Dönem'de imar edilmiş ve tümü MÖ 133'te Roma İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiştir.

Yunan uygarlığı parlak bir koloniler dönemi yaşarken İtalya yarımadasında ETRÜSK egemenliğinden kurtulan Roma yayılmaya başlamıştır. Romalılar, Yunan sömürge kentlerinin etkisinde kalarak dama tahtası sistemini benimsemiş, ancak buna en uygun olan düz arazileri seçmişlerdir. Karargâh kentleri için de CASTRUM düzeni adını verdikleri kare biçimli katı bir plan uygulamışlardır. Yunan uygarlığında egemenliğin genellikle halka bırakılmasına karşılık, Roma İmparatorluğu'nda en yüksek onurun hükümdara geçmesi sonucunda Yunan uygarlığının kutsal inançlara ve halka dönük yapıları yerine, Roma kent plancılığında imparatorların görkemini vurgulayan ve onları temsil eden yapılar önem kazanmıştır. Temelde Yunan biçimlerinden yararlanılmışsa da anıtsal yapılara karşı düşkünlük, insan ölçeğinin yavaş yavaş kaybolmasına neden olmuştur. Bu döneme damgasını vuran, mimar ve yazar VITRUVIUS'tur. On ciltten oluşan *De Architectura Libri Decem* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapıtı ortaçağda tümüyle unutulmuş, 15.yy'da neredeyse yeniden bulunmuştur. Topografik ve doğal koşullardan, planlamanın ekonomik yönünden, biçim, işlev ve oran kavramlarından söz eden Vitruvius'a karşın Roma uygarlığının mimarlıktan çok mühendislik alanında doruğa ulaştığı söylenebilir. Tüm imparatorluğu bir ağ gibi kaplayan büyük bir yol şebekesi, görkemli sukemerleri (→SUKEMERİ) yapılmış, kemer ve kubbe yapımında büyük gelişmeler kaydedilmiştir. Roma kentlerinde Yunan agoralarının yerine FORUM'lar, bunların çevresinde SARAY, tiyatro, CIRCUS, HAMAM gibi kamu yapıları, tapınaklar ve anıtsal binalar yapılmıştır. Roma kentindeki forumlar zinciri bu türün en önemli örneğidir. İki bölümden oluşan *Roma Forumu*'nun Cumhuriyet Dönemi'nde yapılmış olan bölümü daha mütevazı ve serbest mekânlardan oluşur. Ancak İmparatorluk Dönemi'nde yapılan bölümü aksiyel, simetrik ve biçimci davranışı simgelemektedir. Augustus (hd. MÖ 27-MS 14), kendi adına yapılan forumun Julius Caesar'ınkinden daha büyük olmasını emretmiş; Vespasianus (hd.69-79), Augustus'unkiyle boy ölçüşen bir başka forum yaptırmıştır. Traianus'sa (hd.98-117) hepsinden görkemli bir forum istemiştir. Bu dönemde Roma gittikçe kalabalıklaşmış; binalar yedi, sekiz kata kadar yükselmiş ve dünyada ilk konut sorunu ortaya çıkmıştır. İmparatorluğun büyümesiyle Roma kentinin dışında da pek çok yerleşim merkezi oluşmuş, Avrupa'da, Kuzey Afrika'da, Mısır, Suriye ve Anadolu'da 326'sı önemli olmak üzere çok sayıda kent kurulmuştur. Aosta, Torino, Pompei, Strasbourg, Edirne, Bursa, Bonn, Viyana, Londra ve Kartaca bunlar arasındadır. Pompei ve Timgat hemen hiç bozulmadan ortaya çıkarıldığından, Roma kentleriyle ilgili doğru bilgiler vermektedirler.

***Orta Çağlar (600-1500):*** Ortaçağ, Roma İmparatorluğu'yla Rönesans arasındaki zaman dilimine sonradan verilen addır. Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra her kent bir derebeyin yönetimine girerek, kendi başının çaresine bakmak isteyen insanların toplandığı bir yer olmuştu. İmparatorluğun görkeminin uzaklarda kaldığı bu çağda siyasal, toplumsal ve ekonomik yaşam oldukça durağanlaşmış, ancak üç etken her zaman önemli rol oynamıştır: Roma İmparatorluğu'nun mirası, Germen ırkının akınları ve Hıristiyan Kilisesi. Ortaçağın daha başlangıcında ortaya çıkan siyasal ve toplumsal değişiklikler kent planlamayı da etkilemiş, yeni kurulan kentler için savunması kolay tepeler seçilmeye başlanmıştır. Derebeyler kendi şatoları için stratejik yerler seçerken, halk da bu şatoların çevresinde kendini güvenlikte hissetmiştir. Bu derebeyler imparatorluktan gözü korkmuş halka bir derece serbestlik tanıdıklarından insanlar dine sarılmış, Kilise güçlenmiştir. Derebeylerin yetkelerinin artmasından sonraysa MANASTIR'lar birer sığınak yeri durumuna gelirken kiliselerin güçlenmesi sürmüştür. Ortaçağ kentleri kuruluşları bakımından üç grupta toplanabilmektedir: 1) Eski Roma kentlerinin devamı olanlar, 2) Derebeyin şatosu ya da kilise çevresinde kendiliğinden kurulan ve yavaş yavaş oluşanlar, 3) Genellikle 13.yy'dan sonra planlı bir biçimde kurulan düzenli kentler. Floransa, Bologna, Torino, Como ve Londra gibi yüzlerce kent birinci gruba; Udine, Siena, San Gimignano, Venedik, Paris, Carcassonne, Mont St.Michel, Noerdlingen ve Moskova ikinci gruba; Meyenburg, Wittenberg, Neubrandenburg, Aigus-Mortes ve Mont Pazier üçüncü gruba girmektedir. Bu üç gruptan hangisine ait olursa olsun ortaçağ kentlerinin görünüşleri hemen hemen aynıdır. Eğer küçük bir tepe kentiyse en yüksek noktada görkemli bir ŞATO'yla KİLİSE ve eteklerinde mütevazı evler; eğer düz alanda gelişmiş bir kentse göğe doğru yükselen kuleleriyle birçok kilise ve çevresinde gene evler söz konusudur. Uygarlığın Avrupa'nın kuzeyine doğru hızla yayıldığı bu dönemde soğuk iklim kentlerinin



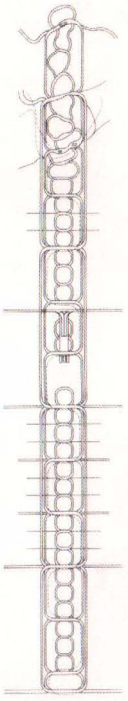
YEM YAYIN

konutları bitişik düzende yapılmaya başlanmıştır. Ortaçağ, önceki bütün uygarlıklarda kullanılmış olan ATRIUM'lu ev tipinin yerini bahçesi arkada sıra ev tipinin aldığı ilk dönemdir. Bu evlerde arka bahçe imalat yeri, sokak tarafı satış yeri, üst katsa oturma yeri olarak kullanılıyordu. Çağın başlangıcında savunmayı kolaylaştırdığı için düzensiz kent dokuları yeğleniyor, dolambaçlı sokaklar savaşta düşmanın işini zorlaştırıyordu. Bu nedenle bazı eski kentlerin düzenli dokuları bile eğri büğrü hale getiriliyordu. Ortaçağın kent planlama açısından en başarılı yönü, "planlamacısız kentler" adı verilebilecek bu organik kentler olmuştur.

***Yeni Çağlar:*** Kent planlama açısından 1500-1800 arası Rönesans ve Barok dönem olarak kabul edilmektedir. RÖNESANS hareketi, Venedik tacirlerinin yolu üzerinde önemli bir ticaret merkezi, dolayısıyla zengin bir kent durumuna gelmiş olan Floransa'da doğmuş, zamanla İtalya'dan kuzeye doğru yayılmıştır. Hem ortaçağda hem de Rönesans'ta etkin olan ALBERTI, bu yeni dönemin ilk kuramcılarındandır. Matematikçi, mimar, ressam, heykelci, besteci, hümanist ve yazar Alberti, *De re aedificatoria* (Mimarlık Üzerine) adlı yapıtında eski dönemlerin tümüyle ilgili bilgiler verdiği gibi yeni düşüncelerden de söz etmiş, yıldız biçiminde ideal kent planları çizmiştir. Alberti'nin önerdiği planlar kar tanelerine benziyordu, ama tümüyle de kuramsal değildi. Tepe kentleri için düzenlediği planlarda topografyaya uygun eğri yollar düşünmüştü. Oysa çoğu ressam olan öteki sanatçılar daha biçimci planlar çizmişlerdir. En önemlileri FILARETE, Girolamo Maggi, VASARI, SCAMOZZI, Heinrick Schickhardt (1558-1634), Joseph Furttenbach (1591-1667), Bar-le-Duc ve Perret de Chambery olan pek çok sanatçının yüzlerce ideal kent planı çizmesine karşın Palmanova, Freudenstadt, Grammichele, Müllheim ve Mannheim gibi birkaçı dışında hiçbirinin uygulanmaması, kentlerin bu denli geometrik, simetrik, biçimci ve süslemeci planları kabul etmediğini kanıtlamaktadır. Biagio Rossetti (1447/65-1516) Ferrara kenti için yaptığı planda, kentin gelişme yönünü seçmiş, mevcut bölge için koruyucu, yeni yerleşim alanları için de ilerici öneriler getirmiştir. Daha da önemlisi, kentin planlanan biçimde gelişmesini destekleyen ana yolları, kent kapılarını ve egemen kent ögelerini de kendisi gerçekleştirmiştir. Böylece Rossetti'den sonra da kentin bir plan içinde gelişmesi sağlanmıştır. Bu dönemde LEONARDO DA VINCI de *Codex Atlanticus* adlı kitabında, içinden çeşitli kollara ayrılan bir ırmağın geçtiği bir kent taslağı çizmiş, taşımacılıkla yaya dolaşımını değişik seviyelerde düşünmüştür. Hıristiyanlık'ın merkezi durumundaki Roma'ya gelenler kentin önemli kiliselerini ve kutsal yapılarını görmekte güçlük çekiyorlardı. Bu özel binaları birbirine bağlamak için Papa V.Sixtus (pd.1585-90), mimar D.FONTANA'yı görevlendirmişti. Fontana da düz birer çizgiyle bunları birbirine bağlayan katlı bir yol şebekesi planlamış ve kesişme noktalarındaki meydanlara da birer DİKİLİTAŞ yerleştirmeyi düşünmüştür. Ancak planın yalnızca bir bölümü ve dikilitaşlar uygulanabilmiştir. Rönesans döneminde BRAMANTE, RAFFAELLO, MICHELANGELO ve BERNINI de Roma'nın yapılaşma hareketine katılmışlardır. Özellikle Michelangelo'nun tamamlama ve düzenleme projesini yaptığı *Capitolino Meydanı*, kent planlama alanında bir başyapıt sayılmaktadır.

17.yy'da bilim gelişme gösterirken sanatta bir karmaşıklık başgöstermiş, farklı öğe ve örgeler, farklı gereç ve tekniklerle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Bu döneme, bir yüzyıl sonra BAROK adı verilmiştir. Barok üslup da İtalya'da doğmuş, ancak en geniş ilgiyi Fransa'da görmüş, giderek süslemenin amaç olduğu ROKOKO'nun gelişmesine yol açmıştır. Bu üslupların kentlere yansıması MEYDAN'larla başlamıştır. Paris'te, Londra'da, hemen tümü geometrik ve biçimci, üç köşe, dört köşe ya da yuvarlak meydanlar yapılmıştır. Ayrıca soyluların avlandıkları ormanlarda bir bakışta iki-üç yoldaki av hayvanlarının görülebilmesi için dar açılı düz yollar ve bunların kesiştikleri yerlerde yuvarlak toplanma noktaları gerçekleştirilmiştir. "Kaz ayağı" adı verilen bu noktalar *Versailles Sarayı*'nın hem girişinde hem de bahçesinde kullanılmış; XIV.Louis'nin (hd.1643-1715) *Concorde Meydanı*'nın yerine yaptırmaya başladığı "kaz ayağı", XV.Louis döneminde (1715-74) tamamlanmıştır. Meydanların ışınsal yollarla birbirlerine bağlanması bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1666'da bir veba salgını, ertesi yıl da büyük bir yangın geçiren Londra için WREN ve John Evelyn'in (1620-1706) yaptıkları projeler de Barok üsluptan kaynaklanmıştır. Almanya'daysa 1715'te kurulmaya başlayan Karlsruhe kentinde, yarısı saray bahçesinde yarısı da kent tarafında olmak üzere tam 32 ışınsal yol düşünülmüş, bunların birleştiği merkez noktasına da saray yerleştirilmiştir. 1765'te buharlı makinenin bulunması, 1776'da işçi sorunları ve kapitalizm üzerine ilk kuramların ortaya atılmasının ardından 1789 Fransız Devrimi'yle bu çağ kapanmıştır.

***Son Çağlar:*** 1791'de Washington Planı için görevlendirilen Fransız kent plancı L'ENFANT biçimci davranışın etkilerinden pek kurtulamamış ve planında dama tahtası sisteme eklenen ışınsal yol şebekesiyle birlikte, anıtsal eksenlere de yer vermiştir. 1800'de de Joseph Mangin (19.yy başı) New York için yaptığı planda yeniden Hippodamos sistemine dönmüş, 1811'deyse ikisi topograf, biri avukat olan üç kişilik bir komisyonun düzenlediği New York projesinde, dama tahtası sistemine Broadway Caddesi tek bir çapraz yol olarak eklenmiştir. ABD'de kentler dama tahtası sistemine göre planlanırken, Avrupa'da endüstri yavaş yavaş gelişmekte, kent planlamada alçakgönüllü ve pratik çözümler aranmaktadır. 1776'da Fransız mimar LEDOUX, tuz işçileri için *Chaux* kentinin planını çizmiş, İngiltere'deyse bir sanayici ve toplumsal devrimci olan Robert Owen (1771-1858) İskoçya'da sahibi bulunduğu bir pamuk fabrikası nedeniyle işçi sorunlarına yakınlık duymuş ve 1816'da *Karşılıklı Yardımlaşma ve Beraberlik Kenti (Village of Unity and Mutual Cooperation)* adlı projesini yayımlamıştır. Bunu 1849'da mimar James Silk Buckingham'ın (1786-1815) *National Evils and Practical Remedies* (Milli Felaketler ve Pratik Çareleri) adlı kitabı izlemiştir. Buckingham, 10 bin nüfuslu bir kent için tasarladığı planda varlıklıların evlerini merkeze, yoksulların evlerini ve çalışma yerlerini de çevreye yerleştirmiştir. Madrid'in ilk taşıt ve telefon şebekelerini planlayan İspanyol mühendis SORIA Y MATA 1882'de endüstrileşmenin getirdiği trafik ve tesisat sorunlarını çözmek üzere "doğrusal kent" önerisini ileri sürmüş ve kent planlamanın evrimi içinde önemli bir yeri olan, yeni ufuklar açan planın bir bölümünü Madrid dolaylarında uygulamıştır. Viyanalı mimar Camillo Sitte (1843-1903) 1889'da yazdığı *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Sanatsal İlkelere Göre Kent Planlaması) adlı kitapta ortaçağ ve Rönesans özellikleri üzerinde durmuş ve o döneme özlemini dile getirmiştir. Öte yandan endüstrileşmenin ilk geliştiği ülke olan İngiltere'nin başkenti Londra'da Thames kıyılarının fabrikalarla dolmaya başlamasıyla orta-



Doğrusal strüktür (Tange).

ya çıkan kötü koşullar kent plancı Ebenezer Howard'ın 1898'de "bahçe kent" önerisini geliştirmesine neden olmuştur. MUMFORD'a göre uçağın bulunması ve "bahçe kent" önerisi 20.yy'a geçişin en önemli işaretliydi. Ayrıca 1900'de seri üretimine başlanan, yaya ve atlı araba dönemini sona erdiren otomobil de kentleri baştan aşağı değiştirmiştir. 1903'te Raymond Unwin, *Nothing Gained by Overcrowding* (Aşırı Yığılmayla Hiçbir Şey Elde Edilemez) ve 1909'da da *Town Planning in Practice* (Şehircilik Uygulamaları) adlı kitaplarıyla Howard'ın "bahçe kent"inden esinlenen ve merkezden uzaklaşma düşüncesine dayanan "uydu kent" kavramını ortaya atmıştır. 1914'te Tony Garnier, *Endüstri Kenti* adıyla ileri sürdüğü projede, çalışma ve yaşama alanlarını birbirinden ayırmış ve mevcut bir kenti olduğu gibi bırakarak, buradan geçen bir eksen üzerinde yeni bir "doğrusal kent" kurmayı önermiştir. Zamanında az yankı yapan bu öneri sonraları Rus kent plancı Nikolay Aleksandroviç Milyutin (1889-1942) ve Le Corbusier'nin *Doğrusal Endüstri Kenti* önerilerinin müjdecisi olmuştur. 1918'de Eliel Saarinen tarafından ileri sürülen "Organik Desantralizasyon İlkesi" KENTLEŞME nedeniyle kentlerin yağ lekesi gibi büyümeleri yerine, parçalı bir biçimde gelişmelerini, mevcut bölgelerin zamanla bozulan bölümlerinin bile temizlenerek boş bırakılmasını, kentlerin doğayla iç içe olmasını öngörüyordu. Çevre sorunlarının bugünkü boyutlara ulaşmadığı bir dönemde ileri sürülmüş olmasına karşın bu ilke, temel niteliğiyle doğanın dengeleme gücüne dayanan ve değeri daha da artan bir öneridir. 1922'de Le Corbusier'nin Paris'te sergilediği *Çağdaş Kent (ville contemporaine)* projesinde temel ilke zemini az kullanmaktı. Merkezî bölgede 60 katlı büro binalarında hektara 3 bin kişi düşecek, ancak binalar zeminin %5'ini kaplayacaktı. Bu bölgenin çevresinde sekiz katlı apartmanlar, onun da çevresinde evler yer alacaktı.

Henry Wright (1878-1936) ve Clarence Stein'in (1882-?) 1926'da New York'ta gerçekleştirdikleri *Sunnyside Gardens* yerleşmesiyle 1928'de New Jersey'de yapılan *Radburn*, gerçekte KOMŞULUK BİRİMİ ilkesinin uygulandığı ilk örneklerdir, ancak bu ad daha sonra konulmuştur. C.J.Bushnell 1920'de yazdığı "Community Center Movement as a Moral Force" (Moral Güç Olarak Toplum Merkezi Hareketi) adlı makalede ilk kez alışveriş, eğitim, denetim ve oyun birimi adıyla bir birimin işlevlerini tanımlamış, ancak "komşuluk birimi" deyimini ilk kullanan ve bugün de geçerli olan ölçütlere bağlayan Clarenca Arthur Perry olmuştur. 1929'da *Neighborhood and Community Planning-Regional Survey of New York and Its' Environs* (Komşuluk ve Topluluk Planlaması-New York ve Çevresinin Bölgesel Analizi) adlı yayının 7.cildinde Perry, komşuluk birimini ilkokul eğitimine bağlamış ve bunun için 5-6 bin nüfuslu bir birim önermiştir. II.Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda Le Corbusier'nin başkanlığını yaptığı ASCORAL Grubu'nun tarım, endüstri ve hizmetler kenti için geliştirdiği "Üç Tür İnsan Yerleşmesi" şeması, o güne değin geçirilen evrimin son aşaması olmuştur. Bu şemada tarım yerleşmesi için geleneksel davranış uygun bulunmuş, endüstri kenti için doğrusal, hizmetler kenti için de konsantrik biçim savunulmuştur. Bu üç öneriden ikisi bugün de geçerliliğini korumaktadır. Ancak II.Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir hızla gelişen endüstri kendini de otomatize etmiş, bu kolda çalışan işgücü azalmaya başlamış, hizmetlerde çalışan insan sayısıysa sürekli artış göstermiştir. Bu gelişme 20.yy'ın ikinci yarısında yeni hizmetler kenti modellerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1960'ta Doxiadis *Dinamik Kent*, TANGE'yse *Doğrusal Strüktür* adını verdikleri, temelde aynı olan kent biçimleri önermişlerdir. Ortada merkez işlevlerinin ve çevresinde konut bölgelerinin birlikte doğrusal bir biçimde uzadığı yeni hizmetler kenti biçimini Tokyo için yaptığı bir projeyle de taçlandıran Tange, 20.yy kentlerinin sorunlarını çözmek üzere, daha sonra önerisine "İletişim İlkesi"ni eklemiştir. Merdiven ve asansörlerden oluşan düşey ulaşımı, haberleşme sistemlerini ve tüm tesisat şebekelerini içeren taşıyıcı şaftlara asılan köprü konstrüksiyonlarla ortaya çıkan *Uzay Kenti*, Tange'nin önerisidir. Kent planlamanın evrimi içinde dev boyutlara varan ulaşım sorunlarının en aza indirilebilmesi için alt katlarda ticaret, ortalarda büro, yukarı katlarda da konut birimlerinden oluşan yüksek bloklarla çözüm arayan önerilerin yanı sıra, güneş enerjisinden yararlanmayı maksimize eden projeler, deniz dalgalarından enerji üretimine yönelik kent planlamaları, kent içi ulaşımını tümüyle yok eden bir ya da birkaç dev bloktan oluşan ütopik kent arayışları (→ÜTOPYACI MİMARLIK) sürmektedir.

0393, 1060, 1973, 2110, 2116, 2404, 2978, 3377, 3632.

**G.Özdeş**

***Anadolu'nun Kentsel Tarihi:***

Anadolu'nun kentsel tarih açısından benzersiz bir evrim süreci yaşadığı söylenebilir. Yalnızca kentsel yaşamın eskiliği ve sürekliliği açısından değil, gelişim aşamalarının çok sayıda oluşu yönünden de, Anadolu neredeyse dünya kentsel tarihinin tümünü örnekleyebilecek bir zenginliğe sahiptir. Tarihöncesine özgü yerleşme düzenlerinden günümüz kentlerine ulaşan kesintisiz bir evrimleşmenin izleri çoğu kentte hâlâ gözlemlenebilir.

***Kentsel Yaşamın Başlangıcı:*** Anadolu'da hiç değilse boyutları açısından "kent" sayılabilecek ilk yerleşme Konya Ovası'ndaki ÇATALHÖYÜK'tür. MÖ 6700-5700 arasına tarihlenen 14 yerleşme katmanından oluşan ve en gelişmiş döneminde 1000 konutu içerip, yks.5-6 bin nüfusu barındırdığı sanılan Çatalhöyük, döneminde yeryüzündeki en geniş "kentsel nüve"ydi. Hemen hemen tümü aynı planlama özelliklerini gösteren ve bir odayla bir depo hacminden oluşan konutların belirlediği yerleşme dokusu, bazı özellikleri açısından, kentsel yaşama geçişin bir hazırlık aşaması olarak değerlendirilebilir. Örneğin, yerleşmede sokak ve meydan gibi ulaşım donatımının yokluğu, yapılara ancak çatılar üstünden geçilerek ulaşılabilmesi ve konutlara girişin çatılardaki delikler aracılığıyla sağlanması, Çatalhöyükliler'in henüz kamusal-kişisel alanlar ayrımı gibi bir sorundan habersiz olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca Çatalhöyük'te kentsel yaşamın önkoşulu denebilecek bir yapılararası işlev ve tasarım farklılaşması da görülmez. Gerçi, kült odası oldukları anlaşılan çok sayıda yapı ortaya çıkarılmıştır, ama bunların da öteki yapılardan farklı bir anlayışla tasarlandığı söylenemez. Kent yaşamına geçiş, ekonomik ve toplumsal ölçütler bir yana, tasarım açısından kimi önkoşulların yerine getirilmesi durumunda söz konusudur. Bu önkoşullar arasındaysa, anıtsal ve kamusal bir mimarlığın oluşması başta gelmektedir.

MÖ 2.binin ilk yüzyılı Anadolu'nun kentsel tarihi açısından bir başlangıç olarak alınabilir. Tunç Çağı'nın başlangıcında (→PREHİSTORYA) Anadolu'nun hemen hemen her yöresinde surla çevrili küçük yerleşme çekirdekleri belirir. Bunlar kent sayılmasalar bile ileride, Hitit döneminde çevrelerinde kentlerin gelişeceği düğüm noktaları olarak önemli bir işlev görmüşlerdir. Bugün ALİŞAR,

ALACAHÖYÜK, BOĞAZKÖY ve KÜLTEPE gibi adlarla anılan bu yerleşmelerden arta kalanlar tasarım düzenleri açısından pek fazla bilgi vermezler. Farklı bir kültüre ait olmakla birlikte, TROİA'nın I. ve II.katmanları dönemin yerleşme yapısını en iyi örnekleyen kalıntıları barındırmaktadır. Bu tür nüvelerin hiçbiri çapı 100m'yi aşan bir surun dışına taşamamıştır. Söz konusu surun içinde yönetici konutu ve depolar yer almaktaydı. Yöre halkının çevredeki tarımsal alanda dağınık olarak yaşadığı ve kaleye ancak tehlike anında sığındığı düşünülmektedir. Yaklaşık MÖ 1900'de Asurlular ülkede bir ticaret ağı kurduklarında, yukarıda anlatılan küçük kalelerden Orta Anadolu'dakiler hızla gelişip zenginleşmişlerdir. Kayseri yakınlarındaki Kültepe'de bulunan Kaniş Karum bu gelişimi en iyi örnekleyen kenttir. Tepedeki kalenin eteklerinde oluşan bu ticaret kolonisi, yklş.50 hektarlık bir alan kaplamakta ve çevresi yine bir surla çevrili bulunmaktaydı. Asurlular'ca kurulup geliştirilmesine karşın Kaniş Karum, Mezopotamya kentleri düzeyinde bir gelişmişlik derecesine ulaşamamıştır. Kendiliğinden oluşmuş bir konut alanları dokusunu barındırır. Kentin fiziksel yapısında belirleyici olanın, yerlilerle yabancı tüccarların yaşadığı kesim arasındaki ayrım olduğu görülmektedir. Buna karşılık ticaret, yönetim ve konut bölgeleri arasında işlevsel bir ayrımın varlığını gösterecek kanıtlara rastlanmamıştır.

***İlk Siyasal Birlikler Dönemi:*** MÖ 2.binin başlarında Anadolu'ya yerleşmeye başlayan Hititler'in (→HİTİT) yklş.MÖ 1650'de Kızılırmak yayı içinde bir siyasal birlik kurmalarıyla kentsel gelişme hızlanmış, o döneme değin aralarında ancak kısıtlı ticari ilişkiler düzeyinde bağlantı kurabilen kentler bu çağda ilk olarak bölgesel bir yerleşme sistemi içinde işlev kazanmışlardır. Özellikle, başkent Hattuşa (Boğazköy) 168 hektarlık yüzölçümüyle çağının en geniş kentlerinden biri durumuna gelmişti. Burada Hitit-öncesi döneme ait küçük bir kaleden kente doğru evrimleşme rahatça gözlemlenebilmektedir. Gelişme sonucu eski kesim bir iç kaleye dönüşerek yönetim işlevlerini barındırır duruma gelmiş, kent eteklerde yayılarak birkaç kez genişletilen bir surla çevrilmişti. Ne Hattuşa'nın, ne Ankuwa'nın (Alişar), ne de öteki Hitit kentlerinin tümel bir planlama doğrultusunda biçimlendirilmedikleri açıktır. Dönemin kentleri hemen her zaman plansız, kendiliğinden bir gelişmenin ürünüdür. MÖ 1.binin başlarında Hitit Devleti'nin Phrygler'ce (Frigler →PHRYGİA) yıkılmasından sonra, Toroslar'ın güneyine çekilen Hititler, bu bölgede kültürel açıdan melez, kentlerin tasarımsal yapısı açısından da öncekı dönemden çok farklı olmayan yerleşmeler yaratmışlardır. Sam'al (ZİNCİRLİ), KARGAMIŞ, Tel Halaf ve Tel Ahmar bu Yeni-Hitit uygarlığının (MÖ 10.-8.yy) ürünleridir. Hemen hemen aynı dönemde Doğu Anadolu'da en parlak dönemi MÖ 850'ye tarihlenen URARTU uygarlığıysa, tümüyle kentli bir görünüm sunmaktan uzaktı. Urartular'ın en önemli kentleri başkent Tuşpa'dır (b.VAN). Buna karşılık, tümel yapısı konusunda bilgi edinilebilen tek Urartu kenti Erivan yakınlarında Sovyet arkeologlarınca ortaya çıkarılan Teyşepaini'dir (b.Garmirplur, Ermenistan). 7.yy'ın ilk yarısına tarihlenen kent, 1600m²'lik bir iç kaleyi, onun içindeki yönetici sarayını ve yklş.400x400m'lik alana yayılan bir yerleşmeyi içermekteydi. Yerleşme alanının dik açılı bir plan şemasına göre kurulduğu gözlemlenmektedir. Öteki Urartu yerleşmeleriyse, yerel yöneticinin konutunu kapsayan küçük birer kaleden ibaret olmalıdırlar. Bunlar kent olmanın gerektirdiği büyüklük ve karmaşık örgütlenme gerekliliklerini yerine getirmeyen nüvelerdir. Aynı şeyler, bugünkü Eskişehir'i merkez alarak Batı ve Orta Anadolu'da bir uygarlık yaratan Phrygler için de yinelenebilir. GORDİON gibi gelişkin bir kent yaratmalarına karşın Phrygler'in önemli kentlere sahip oldukları söylenemez. Hatta, Phryg döneminde Kızılırmak'ın doğusunda Hititler'ce yaratılan kentler de çökmüş ve bu yöre Roma döneminde bile kırsal, genellikle de göçebe bir kültürü barındırmıştır.

***Yunan Yerleşmesinin Başlaması:*** MÖ 1400'lere gelinene değin Batı Anadolu'nun yerleşme yoğunluğu açısından ülkenin ağırlık merkezini oluşturduğu söylenemez. Tarihöncesinden başlayarak en önemli Anadolu kültürleri hep İç, Doğu ve Güneydoğu'da yeşermiştir. Miletos'ta ele geçen buluntular Ege kıyılarına bu yıllarda Mikenliler'in göçmeye başladığını göstermektedir. Merkezi Yunan yarımadası olan MİKEN uygarlığının çöküşünden sonra da Yunan kitlelerin Anadolu'ya göçü sürmüştür. Bu göçler sonucunda Batı Anadolu'da kuzeyden güneye AİOLİA, İONİA ve Doris adlarıyla anılan üç yerleşme bölgesi belirmiştir. Kentsel gelişimin yoğunluğu açısından bunlardan İonia özellikle önemlidir. Antik Çağ'ın Miletos ve Ephesos gibi en önemli kentleri burada kurulmuştur. Batı Anadolu kentlerinin çoğu varlıklarını bu Yunan göçüne borçludur. Gerçi ASSOS, Karianda, Lindos, ALİNDA, HALİKARNASSOS, MYLASA gibi adların etimolojisi, Yunanlar'dan önceye uzanan bir geçmişi kanıtlarsa da, Antikite'den önce Batı Anadolu'da güçlü bir kentsel uygarlığın varlığını gösterecek bir ipucu yoktur. MÖ 8.yy'a değin Batı Anadolu'nun kıyı kesimini kapsayan Yunan yayılması, 7.yy içinde Marmara Denizi'nin güneyine de uzanmıştır. Örneğin, Byzantion ve Khalkedon (→İSTANBUL) bu dönemde kurulmuş koloni kentleridir. POLİS diye adlandırılan bu kentlerin hemen her zaman bağımsız kent-devletleri olarak örgütlendikleri görülür. Polis'in fiziksel yapısını belirleyen etmenlerin başında bu politik örgütlenme biçimiyle bir yandan denize, öte yandan da çevredeki tarımsal alana bağımlı oluşu gelir. Bazı araştırmacılar polis'i özgür toprak sahiplerinin kentsel yığılması olarak tanımlamıştır. Gerçekten de, polis'i var eden ekonomik kaynak ticari ve kentsel etkinliklerden çok, çevredeki kırsal alanın işletilmesidir. Bu durum, yani kentin ekonomik açıdan kırsal kesimden "özerk" olmak yerine, onun merkezi konumunda bulunuşu, Antik Çağ'ın sonuna değin sürüp gidecektir. Kaldı ki polis tanım olarak da kent değil, kentle onu kuşatan tarımsal alanı içeren bir siyasal-ekonomik birimdir.

Antik Çağ kenti tarımsal alana bağımlılığı nedeniyle, aşırı nüfusla yüklenmeye karşı daima tahammülsüz olmuştur. Kentle onu çevreleyen tarımsal alan ancak belirli bir nüfus besleyebileceğinden, kentler fazlaca büyümemişler ancak, yeni koloni kentleri yaratarak bir tür "doğurganlık" göstermişlerdir. Antikite'nin neredeyse standart kent şeması olan dik açılı ızgara plan bu doğurganlığın bir sonucudur. Artan kent nüfusu başka bir polis yaratmak için ayrılıp yeni toprağa yerleştiğinde eşboyutlu parselleri ve adaları içeren ızgara plan uygulaması, en azından paylaştırmadaki adillik açısından zorunlu duruma gelmiştir. Dolayısıyla, dik açılı ızgara kent planının bir Batı Anadolu buluşu olduğu bile söylenebilir. Antik kaynaklar bu şemanın yaratıcısının Miletoslu Hippodamos olduğunu belirtir. Bununla birlikte, daha MÖ 7.yy'da bile, örneğin Eski İZMİR (Smyrna) dikaçılı bir yerleşme düzeni gösterdiğine göre, Hippodamos'un rolünün,

yetkinleştirmeden öteye gitmediği düşünülebilir. Tüm Antik Yunan kentleri ızgara planlı, düzenli yerleşmeler değildir. Hatta, çoğu kent plansız, kendiliğinden bir gelişimin ürünüdür; örneğin, Assos böyleydi. Ama, ister planlı isterse de plansız bir yerleşme düzeni göstersin bir antik kentin üç ana öğeyi içerdiği görülmektedir: Agora, AKROPOLİS ve konut alanları. Agora kentin her açıdan merkezidir, ticari ve yönetimsel etkinlikler burada yer alır. MÖ 4.yy'a değin tiyatro ve GYMNASİON'un işlevlerini de agora görürdü. Ancak, Helenistik Dönem'e (→YUNAN) gelinene değin agora ve onu oluşturan yapılar anıtsal nitelikte sayılmaktan uzaktılar. Kentin vazgeçilmez nitelikteki bir başka öğesi olan *akropolis*, genellikle en yüksek kesimde bulunur ve dinsel yapıları içerirdi. Ama, küçük kentlerde *akropolis*'in içinde hiçbir yapının bulunmaması da olağandı. Örneğin, Priene'de *akropolis* neredeyse boş bir alandı ve savunma için bir iç kale görevi yapmanın ötesinde bir işleve sahip değildi. Kentsel alanın geriye kalan yklş.%90'ı konut alanlarına ayrılmıştı. Bu kesim hemen hemen eş boyutlu evlerden oluşmaktaydı. Burada bitişik düzen yapılaşmanın genel bir eğilim olduğu söylenebilir. Konut kesimi agoranın yoğun canlılığından büyük ölçüde yoksundu ve özellikle kadınlar için içe dönük bir yaşamı barındırmaktaydı.

***Helenistik Dönem:*** Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 334'te Anadolu'nun fethine başlamasından ve ölümünden sonra komutanlarınca bağımsız krallıklar kurulmasıyla birlikte, kentsel yaşamda hızlı bir gelişme gözlemlenir. Helenistik Dönem'e değin Yunan kolonileştirme dalgası ancak, Batı Anadolu kıyılarında tutunabilmiştir. Oysa, bu dönemde özellikle Güney Anadolu ve Marmara Bölgesi'nin güneydoğusu kentleşmiştir. İç Anadolu'da yeni kentler kurulduysa da, polis'in yaşayacağı uygun koşullar henüz oluşmamıştı. Antik dünyanın ağırlık merkezi İskender'in fetihleriyle Doğu Akdeniz'e kayınca, Güneybatı Anadolu kentleri hızla gelişme olanağı bulmuşlardır. Çoğu Akdeniz kenti, örneğin Attaleia (b.ANTALYA), SELEUKEİA (b.Silifke), Aleksandreia (b.İskenderun →HATAY), Antiokheia (b.Antakya →HATAY) varlıklarını Helenistik Dönem krallarına borçludur. Gene aynı dönemde Pergamon başkent olarak olağanüstü gelişmiş ve Toroslar'ın kuzeyini izleyen bir karayolu sayesinde, iç bölgeler de bir ölçüde gelişme ve kentleşme olanağı bulmuştur. Helenistik Dönem yalnızca kentsel yaşamı yaygınlaştırmakla kalmamış, yeni kurulan merkezî krallıklar, kentleşme politikalarını doğrudan yönlendirmiştir. Bazan keyfiliğe varan bu müdahaleci politikanın en ilginç örneğini Ephesos oluşturur. Kral Lysimakhos kenti ovadaki yerleşme alanından taşıyıp bugünkü yerinde yeniden kurmuş ve TEOS'la LEBEDOS kentleri halkını da yeni kentinde zorunlu olarak iskân etmişti. Kentsel planlamada da, bu niceliksel büyümeye koşut önemli gelişmeler görülür. Planlı kentlerin sayısı arttığı gibi, erken Yunan kentlerinin tersine, bunlarda artık bir cadde-sokak ayrımı da belirmiş, sütunlu cadde yapımları bu yıllarda başlamıştır. Ticaret ve yönetim alanlarının ayrılması da Helenistik Dönem'de başlar. Önemli kentler biri ticari, öteki yönetimsel nitelikte iki agora edinmişlerdir. Benzer biçimde yapı türlerinde de bir çeşitlenme söz konusudur. STOA, BOULEUTERİON, *gymnasium*, tiyatro gibi yapılar ya bu dönemde belirmiş ya da geliştirilmiştir.

***Roma Dönemi:*** Roma İmparatorluğu'nun en zengin yörelerinden biri olan Asia'da (Anadolu) kentler gelişmelerini bu dönemde de sürdürmüşlerdir. Özellikle, Anadolu yerleşme sisteminin Ephesos'u hedef alan biçimde bütünleştirilmesi burasını Antikite'nin en büyük kentlerinden biri yapmıştır. Anadolu'yu her yönde aşan bir ulaşım ağının yaratılması iç bölgeleri de kentsel yaşama sokmuştur. Ama, antik kentin varlık nedeni olan denizle doğrudan ilişki kurma gereğinden ötürü, *Pax Romana* yararlı etkilerini ancak kıyılarda gösterebilmiştir. Gene de Ankyra (b.ANKARA) ve Kaesareia (b.KAYSERİ) kentlerinde görülen hızlı büyüme, değişimin boyutlarını yeterince açıklamaktadır. Ancak, bölgelerarası dengesizlik Roma döneminde de belirgindir. Bu nedenledir ki, iç yöreleri geliştirmek ve özellikle de tarıma açmak amacıyla, Romalılar çok sayıda koloni kenti kurup, çevredeki tarım alanlarını bunlara bağlamak yöntemine başvurmuşlardır. Örneğin, İkonion (b.KONYA), Kolonia (b.Şebinkarahisar), Melitene (b.MALATYA) birer Roma kolonisi olarak ortaya çıkmıştır. Roma koloni kentlerinde standart diye nitelendirilebilen dik açılı bir ızgara plan türü kullanılmıştır. Genellikle kare ya da kareye yakın planlı bir surla çevrili olan kentsel alan, merkezde kesişen *cardo* ve *decumanus* adlı iki ana caddeye sahiptir ve yine kare biçiminde yapı adalarından oluşmaktadır. Bu tür kentlerin çoğunlukla küçük bir nüfus için planlandığı görülür. Örneğin, küçük bir köyden Hadrianus (hd.117-138) tarafından polis statüsü verilerek yeniden inşa edilen Hadrianapolis (b.EDİRNE), böylesi bir plan düzenine sahipti. Anadolu'da hele Batı ve Güney Anadolu gibi Romalılar'dan önce kentleşmiş yörelerde, koloni kentlerine rastlanmaz. Roma yönetiminin en büyük yapıtlarını barındıran çoğu Anadolu kenti, kökeni hemen hemen Antikite'nin başlangıcına, hatta öncesine götürülebilecek kadar eskidir. Bunlarda Roma katkısı kentsel donatımın geliştirilmesi yönünde olmuştur. Benzer biçimde, Roma'ya özgü kentsel öğelerin bazıları Anadolu'da hiç uygulanmamıştır. Örneğin, forumlar kurulmamış, bunların yerine Helenistik Dönem'de beliren iki agoralı sistem egemenliğini sürdürmüştür. Hemen hemen tüm önemli kentlerde en az bir tane bulunan ve Roma döneminde yapımları iyice yaygınlaşan sütunlu caddeler de, Anadolu'da daha Helenistik Dönem'de belirmişlerdir. Ama, bazı sağlık donatımları, kanalizasyon ve temiz su getirilmesi gibi alanlarda Roma'nın Anadolu'ya katkısı önemli boyutlarda olmuştur.

***Geç Antik Çağ ve Bizans İmparatorluğu:*** GEÇ ANTİK Çağ'ın başlangıcında polis'in bir ekonomik ve yönetsel birim olarak çöküşü belirleyici ana gelişmedir. MS 3.yy'a değin polis, Roma gibi merkezî bir yönetim altında bile özerkliğini sürdürmüştür. Polis'i var eden koşullar, özgür toprak sahipleriyle köle emeğine dayanan bir üretim düzeni sayesinde belirmişlerdi. Bunlara Roma döneminde tüm Akdeniz dünyasında neredeyse yapay bir şişme gösteren ticaretin etkisi de eklenirse, 3.yy'daki yıkılışın nedenleri anlaşılacaktır. Barbar istilalarının başlaması köle kaynaklarını kurutmuş, hızlı bir çöküş başlamış, kırsal alanın tahribi ona bağımlı olan kenti doğrudan etkilemiştir. Yönetici kadrolar bu tarımsal çöküşü köleliği tasfiye ederek, toprağa bağımlı bir köylü topluluğu yaratarak durdurmak istemişlerdir. Böyle bir topluluksa, artık zorunlu olarak polis'e değil, merkezî yönetime bağımlıdır. Dolayısıyla, ekonomik kaynaklarını yitiren kentler bir yandan çökecek, öte yandan da özerkliklerini yitireceklerdi. Kaynakların kurumasına 3.yy'da yapımı kaçınılmaz duruma gelen surların yüklediği devasa masraflar da eklenirse, antik kentin karşılaştığı yeni sorunlar daha iyi kavranabilir. Roma'nın güçlü

dönemlerinde çoğu yerleşme sursuz gelişebilmiş, bir suru bulunan kentlerde bile kent, surlarından taşarak yayılmıştı. Oysa, 3.yy sonlarında SARDES, Miletos, Pergamon ve Nikaia (b.İZNİK) yeni surlar yaptırmışlardır. Buna karşın Anadolu'nun, kentsel yaşamın çöküşünden Batı Akdeniz kadar etkilenmediği açıktır. Hatta, Geç Antikite, Konstantinopolis (→İSTANBUL) gibi bir kentin kuruluşuna da tanıklık etmiştir. MS 330'da resmen kurulan yeni başkent kısa sürede tüm kara ve deniz yollarının odağı olacak ve hızla büyüyecektir. Bununla birlikte, Konstantinopolis'in büyüyüşünün taşradaki çöküşle atbaşı gittiği de görülmektedir. Merkezî yönetimin tüm kaynakları başkente aktarması Anadolu kentlerini gelişme olanaklarından yoksun bırakmıştır.

7.yy'da istilalarla çiğnenen Anadolu kentleri gitgide küçülüp iç kalelere çekildiler. Ankyra, Miletos, Priene, Pergamon bu duruma örnek gösterilebilir. Para ekonomisinin çöküşü kentsel çöküşün en belirgin göstergelerinden biridir. Bundan ötürü 7.yy'dan sonra BİZANS'ta kentsel yaşamın neredeyse ortadan kalktığı iddia edilmektedir. Çöküş 11.yy'da artık Konstantinopolis'e de yansımıştır. Kentin nüfusunun 1050'den sonra sürekli düşerek, 1453'te 40-50 bin düzeyine indiği sanılmaktadır. Bizans kentlerinin fiziksel yapısı konusunda söylenebilecekler azdır. Hem çöküş hem de sonraki Türk döneminin yoğun yapılaşma etkinlikleri kalan izleri silmiştir. Ama, Bizans kentinin Antikite'dekine pek az benzediği rahatça öne sürülebilir. Önce hamam ve *gymnasium* gibi önemli yapı kompleksleri daha 6.yy'da, bir yandan Hıristiyan hoşgörüsüzlüğü, öte yandan da bunların bakım masraflarını karşılamanın olanaksızlığı nedeniyle terkedilmiş ve yıkılmaya bırakılmıştır. Eski kentsel yol ağının dikkate alınmadığı da görülür. Yeni yapılaşma, çoğu kentte eski sokak konturlarını bozmaktaydı. Örneğin, Türkler İstanbul'u fethettiğinde, kentin ünlü sütunlu caddeleri ortadan kalkmıştı. Dolayısıyla, Türkler Anadolu kentlerinde Antik Çağ'ın geometrik düzen anlayışını değil, ortaçağın kendiliğinden oluşan, rastlantısal kentsel mekânını bulmuşlardır.

***Türk Kentleşmesi:*** Türk fetihlerinin Anadolu kentlerinde büyük yıkımlara neden olduğundan çok söz edilmiştir. Ama, daha 12.yy'da beliren yeni kentsel refahın da kanıtladığı gibi, bu fetihlerin aşırı yıkıcı olması pek olası değildir. Tersine, Anadolu fethi bazı ticaret yollarının açılışına neden olduğundan yararlı bile olmuştur. Özellikle 13.yy'da İran üzerinden Orta Asya'yla yapılan ve kuzey-güney doğrultusunda da Rusya-Doğu Akdeniz bağlantısını kuran ticaret, İç ve Doğu Anadolu kentlerinin gelişiminde önemli bir etmendir. Antalya, Alanya, Ayas (b.Yumurtalık) gibi bu ticaretten paylarını alan limanlar, daha da gelişmelerine neden olan çok sayıda İtalyan tüccarını barındırmaktaydı. İLHANLI egemenliği altında, Doğu-Batı ticareti dünyanın büyük kesiminin siyasal bir istikrara kavuşmasından dolayı gittikçe gelişecekti. Öyle ki, Marco Polo bu sayede Çin'e kadar gidebilmiştir. Bizans kentinden Türk kentine geçişin fiziksel yapıya yansıması hemen daima genişleme biçiminde olmuştur. Kalelere sığınan kentler büyüyerek surlarından taşmışlardır. Türkler tümüyle yeni kentler kurmak zorunda kalmamışlardır. Bizans'ın kentsel mirası çok parlak olmasa da, kentler küçülmüş çekirdekler olarak büyük oranda Türk dönemine ulaşabilmiştir. O kadar ki, Türk dönemine değin yaşamını sürdürebilen her kent bundan sonra da gelişerek yaşayabilmiştir. Genellikle, bugün ören yeri olan kentlerin Bizans'ın son döneminde de terkedilmiş durumda olduğu görülmektedir. Bu kentsel yaşam sürekliliği Türk döneminin kent adlarının etimolojisinde de gözlemlenir. Örneğin, Khilat (b. Ahlat), Sebasteia (b.SIVAS), Amaseia (b.AMASYA), Hagios Theologos (b.Ayasuluğ) gibi kentlerde adın kökeni daima Türk öncesine gider. Bu durum, erken dönem vakfiyelerinden anlaşıldığına göre, kent içindeki semt ve yer adlarında bile uzun süre devam etmiştir. Örneğin, Kayseri'de Ayvasıl Kapısı, Amasya'da Mağdenos Köprüsü gibi. Erken dönem Türk kentinin yapısı konusunda söylenebilecekler yetersizdir. SELÇUKLU Anadolu'sunda önemli kentlerin hemen hepsinin bir surla çevrili olduğu görülmektedir. İç kaleler Bizans'tan kalsa da kent suru çoğunlukla Türk yapısıdır. Konya, ERZURUM, Ahlat, DİYARBAKIR, Sivas gibi önemli kentlerin çoğunlukla 13.yy içinde bir surla çevrelenmeleri bunu kanıtlar. Sur, Konya ve Sivas örneklerinde görüldüğü gibi, kentsel alanın tümünü ya da Kayseri'deki gibi büyük bir kesimini içerir. Ticaret alanları örgütlü ve konut alanlarından kopmuş durumdadır ve mesleklere göre ayrılan sokaklardan oluşur. Günümüze örnekleri ulaşmamakla birlikte, Selçuklu döneminde de kent içi HAN'larının var olduğu bilinmektedir. Kentsel alan mahalleler biçiminde örgütlenmiştir. Mahalleler arasında etnik ayrımlar bulunduğu, Hıristiyanlar'la Müslümanlar'ın ayrı kesimlerde yaşadığı söylenebilir. Tasarım açısındansa planlı bir yerleşme düzeni bulunduğuna ilişkin bir kanıt yoktur. Kent hemen her zaman kendiliğinden gelişmesini sürdürmüştür.

***Osmanlı Kenti:*** OSMANLI dönemine gelindiğinde, kentsel yaşamı ilgilendiren en belirgin değişim, Balkanlar'ın fethi ve Anadolu'nun siyasal bir birliğe kavuşturulmasıyla birlikte yerleşme sisteminin bütünleştirilmesi olmuştur. BEYLİKLER DÖNEMİ'nde bir yandan siyasal parçalanmışlık, öte yandan da Doğu Anadolu'da İlhanlı egemenliğinin çöküşü böylesi bir homojen görünümün belirişine olanak vermemişti. Bundan ötürü de Beylikler Dönemi Anadolu'da bir refah ve kentsel gelişim dönemi sayılamaz. Ayasuluğ ve Balat (e.Miletos) gibi bazı liman kentleri öteki yörelere oranla görece bir canlılık gösterseler de bu, kentsel etkinliklerin yoğunluğundan çok, İtalyan kent-devletlerinin yarattığı ve çoğunlukla hammadde satımına dayanan ticaretten kaynaklanmıştır. Anadolu ve genel olarak Türkiye yerleşmeleri, kentsel denebilecek üretimlere ancak Osmanlı döneminde yeniden yönelmişlerdir. İstanbul'un alınışından sonra yerleşme sistemi doğal merkezine kavuşunca, 16.yy içinde kentsel gelişme olağanüstü hızlanmıştır. Örneğin, bu yüzyılda Ankara, Konya, Sofya, Üsküp, Manastır gibi Osmanlı kentlerinde %100'e, Sivas'taysa %400'e varan bir nüfus artışı görülür. Bu gelişim büyük ölçüde, devletin kırsal alanı kent yararına sömürmesinin bir sonucudur. Vergi gelirleri kentle kır arasında birinciyi kayıracak biçimde ayarlanmıştır. Yatırım olarak düşünülebilecek büyük KÜLLİYE ve donatımlar hep kentlere yapılmış; kırsal alan, görevi kenti beslemek olan bir sektör gibi değerlendirilmiştir.

Klasik Dönem'de bir Osmanlı kentinde fiziksel yapının ana özelliği sura bağımlı olmaktan kurtulmasıdır. İmparatorluğun gelişip güçlenmesiyle düşman saldırılarından uzak kalan ve sürekli büyüyen kentler surlarından taşmış ve yeni sur yapımlarına da gerek duyulmamıştır. Surun gereksizliği yerleşme dokusundaki seyrekliğin de nedenlerinden biridir. Sonuçta hemen hemen tüm evlerin bahçeli olduğu ve kat sayılarının ikiyi ender olarak aştığı bir düzen ortaya çıkmıştır. Selçuklu döneminde oldu-

gu gibi, Osmanlı kentleri de mahalleler biçiminde örgütlenmiştir. Bununla birlikte hem Osmanlı hem de Selçuklu dönemi mahallesi tasarımsal olmaktan çok, yönetimsel bir birim olarak ele alınmalıdır. Mahalle bir MESCİT çevresinde gruplaşmış ve sayıları 50'yi ender olarak geçen evlerden oluşmuştur. Mahalleler arasında sınıfsal ayırımlar görülmese de, etnik ayırımlar belirgindir. Osmanlı kentinde merkezin yönetimsel ve dinsel değil ticari bir işlevi vardır. Hemen hemen daima bir BEDESTEN çevresinde yoğunlaşan merkez, hanları ve dükkânları içerir. Aynı dönem Avrupa'sındaki eğilime karşıt olarak, dükkânla konutun aynı yapı içinde bulunması durumuna çok seyrek rastlanır. Ticaret alanında konut alanlarının tersine dinsel ya da etnik bir ayrım gözetilmemiştir. Türkler'le Hıristiyanlar ve Yahudiler aynı ticaret kesiminde yan yana çalışırlar. Buna karşılık, ticaret alanı içinde farklı mesleki grupların farklı kesimlerde yaygınlaştıkları, dolayısıyla burasının uzmanlık bölgelerine ayrılmış olduğu anlaşılmaktadır.

***Batılılaşma Dönemi:*** 17.yy'dan 19.yy'ın ilk çeyreğine değin Anadolu kenti oldukça durağan bir dönem geçirmiştir. Gerçi, sanıldığının tersine, "Çöküş Dönemi" olarak adlandırılan yıllarda kentsel yaşam gelişimini sürdürebilmiştir; ama bu, niteliksel olmaktan çok niceliksel bir gelişmedir. Daha açık bir anlatımla, kent nüfusu artmışsa da, kentin ne işlevsel, ne ekonomik, ne toplumsal ne de tasarımsal yapısı fazlaca değişmeden sürüp gitmiştir. 17.yy başındaki Celali Ayaklanmaları bile, kentsel yapı için değiştirici bir etki yapabilmiş değildir. BURSA ve Ankara gibi dönemin zengin ticaret kentleri birer sur yapturarak kendilerini korumaya yönelmişlerdir. Ama bu gelişme ancak birkaç kente özgüdür ve ayaklanmalar bastırıldıktan sonra, kentsel yaşam pek bir evrimleşme geçirmeden sürebilmiştir. 19.yy'ın ikinci çeyreğinden başlayarak yerel üretimin Batı ekonomisi karşısında çöküşünün kentlerde dolaysız etkileri olmuştur. Her şeyden önce, eskinin Ankara gibi üretici merkezleri giderek yoksullaşmışlar, hammadde üreticisi durumuna gelmişlerdir. Liman kentlerindense ancak Batı'nın gereksindiği ürünleri dışa pazarlayanlarla ithalata hizmet edenler gelişebilmiştir. Örneğin, 18.yy'da uzak mesafe ticaretinde uzmanlaşmış bir kent olan İzmir, 19.yy'da yalnızca Büyük ve Küçük Menderes havzalarının ürünlerini dışa yollayan bir liman konumuna düşmüştür. Batı'ya bağımlılık, hem Türkiye'ye yerleşen Batılılar hem de Batı'yla bütünleşme anlayışı içindeki azınlıklar sayesinde kentin tasarımsal yapısında da somutlaşır. 19.yy'a değin Türk mahallelerinden mimari bir farklılığı bulunmayan azınlık mahalleleri, hızla "Avrupai" bir görünüme kavuşmuş, bazı kentsel alanlar bu dönemde dikaçılı ızgara planlara göre yeniden düzenlenmiştir. Bir 18.yy sonu haritası İstanbul'un Fener ve Balat semtlerinde dik açılı bir plan düzeninin varlığını kanıtlamaktadır. 1877-78 Savaşı sonrasında Anadolu'ya gelen göçmenler için hazırlanan mahallelerde de aynı plan düzeni uygulanmıştır. Örneğin, AFYONKARAHİSAR ve Ankara'da böylesi mahalleler yaratılmıştır. Batılı planlama biçimlerinin ithali Türk kentlerinin tasarımsal bünyesinde bir ikilik yarattığı gibi, aynı ikilik kentsel yaşamın her yönüne yansıyacaktır. Bir yanda geleneksel endüstri-öncesi yaşam ve onu barındıran mekânlar, öte yandaysa endüstri uygarlığının Türkiye'deki yansıması olan bir yaşam biçimiyle onun gereksindiği kentsel ve mimari çevre belirmiştir. Cumhuriyet'in devraldığı Türkiye böylesi bir görünüm sunmaktaydı. Onun çözmek zorunda olduğu sorunlarsa, artık tasarımsal olmaktan çok ekonomiktir ve bu dönem Türkiye'sinde olup bitenler, kentsel tarihin değil, ekonomik ve toplumsal tarihin konusu sayılmalıdır.

0054, 0055, 0959, 1204, 1264, 1265, 1849, 2027, 2320, 2800, [3115A], 3218, 3226, 3360. ***U.Tanyeli***

**KENT, William** (1684, Bridlington, Yorkshire-1748, Londra)
İngiliz ressam ve mimar.
Uygulamalarıyla İNGİLTERE'de PALLADIO ÜSLUBU'nun önemli mimarları arasında yer alan Kent, bahçe tasarımına getirdiği yeniliklerle de çağdaş PEYZAJ MİMARLIĞI'nın öncüsü olmuştur.

Araba süsleme işiyle uğraşırken bazı sanatsever soylular tarafından, 1709'da resim eğitimi için Roma'ya gönderilmiş; 10 yıl boyunca resim çalışmalarını sürdürdüğü bu kentte Antik Çağ yapılarını incelemiştir. Bu yıllarda, İtalyan mimar PALLADIO'ya hayran Burlingt on 3.Kontu'yla tanışması ölene dek sürecek bir birlikteliğin başlangıcı olmuştur. Kent, 1719'da BURLINGTON'la Londra'ya dönmüş ve kontun Piccadilly'deki evinin dekorasyonuna başlamıştır. Burlington, koruması altına aldığı Kent'in mimar olarak yetişmesine her açıdan destek olmuştur. Birlikte derleyip 1727'de yayımladıkları *Designs of Inigo Jones, With Some Additional Designs* (Inigo Jones'un Tasarımları, Bazı Ek Tasarımlarla) adlı yapıt Kent'in, JONES'un ürünlerinden etkilenerek iç mekân tasarımlarındaki (→İÇ MİMARLIK) üslubunun biçimlenmesine yol açmıştır. 1730 öncesi ilk işleri *Houghton Binası* (Norfolk) ve *Kensington Sarayı* gibi birkaç yapının tavan resimlerini yapmakla sınırlı olan Kent giderek, Burlington'un da desteğiyle, yapı iç mekânlarının tasarımında aranan bir mimar durumuna gelmiştir. 1730 sonrasının yapıları arasında, Londra'daki *Saray Ahırları* (1731-33, Charing Cross; 1830'da yık.), *Hazine Binaları* (1733-37, Whitehall) ve ölümünden sonra tamamlanan *Atlı Muhafız Birliği Binası*, Kent'in Palladio'ya dayalı üslubunu yansıtan önemli uygulamalarıdır. Yapımına 1734'te başladığı ve mobilyalarını da tasarladığı *Holkham Binası* (Norfolk), özellikle giriş holüyle, Kent'in en tanınmış yapısıdır. Burlington'un *Chiswick Villası*'na ve *Tottenham Park Av Köşkü*'ne benzeyen bu büyük konut yapısının tasarımını Kent ve Burlington'un birlikte gerçekleştirdiği bilinmektedir.

Kent'i mimarlık tarihi içinde önemli kılan asıl uygulamaları bahçe planlamaları olmuştur. Burlington'un *Chiswick Villası*'nın bahçesiyle (1725-38) başladığı bu alandaki uygulamalarını, 1730'da *Richmond Bahçeleri* (Surrey), 1730-40 arasında *Stowe* (Buckinghamshire), 1735 öncesinde *Claremont* (Surrey) ve 1738-41'de *Rousham Bahçeleri*'yle (Oxfordshire) sürdürmüştür. O yıllarda İngiliz peyzaj mimarlığında keskin hatlı, geometrik ve formel Fransız bahçe anlayışı (LE NÔTRE'in temsil ettiği stil) geçerliyken; Kent, İtalya'da gördüğü RÖNESANS ve BAROK bahçelerinin yumuşak çizgilerinden etkilenerek geometrik olmayan doğal düzenlemelere yönelmiştir. Bahçe duvarını ortadan kaldırıp alçak çitler kullanarak bahçeyi çevresiyle bütünleştirdiği gibi, yapının bahçe içindeki egemenliğine de son vermiş, onu bütünün bir parçası olarak değerlendirerek bahçeyle birlikte ele almıştır. Dolambaçlı yollar, küçük ağaçlıklar, açıklıklar, dereler, KASKAD'lar, doğalmışcasına düzenlenmiş bitki örtüsü, heykeller ve küçük KLASİK tapınaklar Kent'in bahçe tasarımına getirdiği yeni öğelerdir. Serbest İngiliz bahçesi bir süre sonra Fransa da dahil Avrupa'da benimsenmiş, Kent'in bahçeyi bir doğa parçası gibi düzenleme ilkesi çağdaş peyzaj mimarlığının temelini oluşturmuştur.

0493, 3247. *E.Erenler*

**KENTLEŞME**

İng.*urbanization*, Fr.*urbanisation*, Alm.*Urbanisierung*.

Genellikle üzerinde uzlaşılan tanım, "bir toplumda kentlerde yaşayanların sayısındaki artma süreci"dir. Kentte yaşayanların çoğalması hem kent sayısının artması hem de kentlerin büyümesi sonucunda gerçekleşmektedir. Bu tanımlama insan sayısına bağlı olarak yapıldığı için büyük ölçüde demografiktir. Bu tanıma göre ilk bakışta çok nesnel ve açık görünen kentleşme kavramının üzerinde duruldukça bu açıklık kaybolur, ama kavram karmaşıklaşarak daha çok şeye işaret eder duruma gelir. Bu yolla zenginleşen kavram yaratıcılık kazanır. Eğer kentleşme kavramı salt bir toplumsal olguyu betimlemek için kullanılıyorsa, üç konudaki kabullere göre farklı anlamlar kazanacaktır. Bu konulardan birincisi, KENT'in nasıl bir olgu olarak görüldüğü ve varlığının neye bağlı olduğu; ikincisi, kentleşmenin nasıl bir toplumsal değişme anlayışı içine oturtulduğu; üçüncüsüyse, hangi coğrafi alana referansla anlaşılması gerektiğidir. Kentleşme kavramı yalnızca toplumsal olguların betimlenmesinde ya da açıklanmasında kullanılmamaktadır. Özellikle gelişmekte olan ülkelerde "hızlı kentleşme", "aşırı kentleşme", "sağlıksız kentleşme" gibi, içinde değer yargıları barındıran sıfatlarla birlikte kullanılarak sorunların göstergesi olmaktadır. Kentleşmenin böyle yargılarla birlikte kullanılması, açıkça belirtilmemiş olsa da, normal olduğu varsayılan bir kentleşme biçiminin varlığına işaret etmektedir. Yani kentleşme kavramının normatif bir boyutu da vardır. Kentleşme kavramını demografik boyutlarının ötesine geçen tüm zenginliğiyle ortaya koyabilmek için, bu konuları ayrıntılı olarak tartışmak gerekir.

Kentleşmenin nasıl yorumlanacağı büyük ölçüde kente nasıl bakıldığına bağlıdır. Bir bakış açısı, Neolitik Çağ'ın sonunda kentin ortaya çıkışından sonra nerede ve ne zaman olursa kentlerin bulunduğunu, önemli nitelik farklılıkları göstermediklerini kabul etmektedir. Bu bakış açısı kuşkusuz kentin açıkça gözlenebilen bir fiziki varlık olarak mekânda yer almasının etkisiyle gelişmiştir. Açıkça gözlenebilen bu somut varlık, bir inceleme birimi olarak kabul edilmektedir. Kentin mekânlar ve zamanlar üstü bir yerleşim kategorisi olarak kabul edilmesi, kentin her yer ve zamanda ortak olan özelliklerinin tanımlanmasını gerektirmektedir. Bu ortak özellikler nüfusunun belli bir büyüklüğün ve yoğunluğun üstünde ve heterojen nitelikte bulunması, bu nüfusun tarım dışı etkinliklerle uğraşması ve değişik etkinliklerde uzmanlaşarak kentsel bir yaşam biçimine sahip olması diye saptanmıştır. Böyle bir yerleşmede kentsel kültürün yaşam kalıplarına göre yaşayan bu kişilerin, bireycilik, akılcılık, anonim ilişkiler içinde bulunmak ve dünyevi değerlere sahip olmak gibi özelliklerinin bulunması beklenmektedir.

Kentin ve kentlinin özelliklerinin böyle bağımsız evrensel bir kategori olarak düşünülmesinin önemli sonuçları vardır. Bunlardan biri kent olgusunun, yine aynı biçimde evrenselleştirilen bir köy kavramının karşıtlığına dayandırılarak kavranmaya çalışılmasıdır. Nitekim 20.yy'ın ilk yarısında gelişen kent sosyolojisi kuramları hep köy-kent karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Bu tür ele alışın ikinci önemli sonucu kentin ve kentleşmenin ekonomik gelişmeyi hızlandırıcı bir etki yapan bağımsız bir değişken olarak yorumlanmasıdır. Kentin, belli özellikler taşıyan evrensel bir kategori olarak görülmesi, kentleşmenin normatif yargılara konu olacak biçimde nasıl değerlendirileceğini de belirlemektedir. Kentleşmeyi artık salt demografik ölçüte göre tanımlamak olanaksızlaşmaktadır. Bir yerleşmede belli büyüklüğün üstünde nüfus toplanması, orasının kent sayılması için yeterli görülmemektedir. Bu yerleşme kentin evrensel özelliklerine sahip olmalı, bu yerleşmelerde kentli yaşam kalıplarına göre yaşanmalı, burada yaşayanlar belli kişilik özelliklerine sahip olmalıdır. Dolayısıyla II.Dünya Savaşı sonrasında, gelişmekte olan ülkelerde yaşanan kentleşme bu ölçütlere göre değerlendirildiğinde, bunun yalnızca bir demografik yığılma olduğu, sağlıklı bir kentleşme olmadığı yargısına varılmaktadır. Bu yerleşmelerde yaşayanların kültürel kalıplarının ve kişiliklerinin, varsayılan kentli normlarına uymadığı gözlenince de, bu kişilerin kentlileşemedikleri ya da kentle bütünleşemedikleri yargısına ulaşılmaktadır.

II.Dünya Savaşı sonrasında, gelişmekte olan ülkelerde hızla ve sorunlar yaratarak artan kentleşme olgusu, bu olgunun kentlerin niteliklerine dayanan bir kuramsal çerçeve içinde kavranamayacağını açıkça ortaya çıkarmıştır. Kentleşme bir sorun olarak görülünce onun nedenlerini kavramak gerekiyordu. Kentleşmenin nedenlerini açıklayabilmekse onu ancak toplumsal gelişme sürecinin içinde ele almakla olanaklıdır. Kentleşme süreci bir toplumsal değişme kuramının içinde açıklanınca, artık bağımsız bir değişken olma niteliğini kaybetmekte ve toplumsal oluşum içinde belirlenir duruma gelmektedir. Bu, bir toplumun tarım ve tarım dışı üretiminin, ulaşım ve haberleşme alanlarındaki teknolojik atılımlarının, siyasal ve ekonomik gücünün, yapılanma biçimindeki değişmelerinin, o toplumun mekândaki organizasyonunu belirlediğini kabul etmek demektir.

Kentleşmeyi toplumsal gelişme kuramı içine oturtmanın bir yolu, sanayileşme-modernleşme çerçevesi içinde bağımlı bir değişken olarak ele almaktır. Kentleşmenin açıklaması İngiltere ve Batı Avrupa'nın yaşadığı deneyden genellenerek yapılmaktadır. Bu toplumların 18. ve 19.yy'larda yaşadığı büyük dönüşümle, bir yandan tarımda ileri teknolojilerin kullanılmasına paralel olarak toprak mülkiyetindeki düzenlemeler sonucu köylülük yapısının çözülmesiyle, kırsal alanlarda büyük kitleler göçe hazır duruma gelmiş; öte yandan buhar gücünün üretimde ve ulaşımda kullanılmaya başlamasıyla sanayi kapitali, kırda açığa çıkan bu emeği kentte oldukça kötü çalışma koşulları altında çalıştırarak hızlı bir sermaye birikimi sağlamıştır. Bu sermaye, ulaşım ve haberleşme kanallarını da geliştirerek dünya pazarını denetim altına almıştır. Yeni üretim düzeni sanayi öncesi dönemden farklı bir devlet yapısını gerektirince, ulus-devlet ortaya çıkmıştır. Bu ulus-devlet içindeki kişilerin sanayi toplumunun gereklerine cevap verebilmesi için bireyci olması, birbirleriyle anonim ilişkiler kurması, akılcı ve dünyevi değerlere sahip olması, yani modernleşmesi gerekiyordu. Batı Avrupa toplumunun yaşadığı büyük değişme bir demografik geçiş sürecini de başlatmıştır. Sağlık koşullarının iyileşmesi sonucu, bu ülkelerde ölüm oranları hızla düşmüş, ama doğum oranları yüksekliğini korumuştur. Bu da nüfusun hızla artmasını getirmiştir. Doğum oranlarının düşerek nüfus artış hızının yavaşlaması için belli bir süre geçmesi gerekiyordu. Bu geçiş süresi içinde nüfus artışı hızla sürmüş; bir yandan kırsal alandaki nüfusun çözülerek sanayileşen kentlerde toplanması, öte yandan hızlı nüfus artışı, kentlerin o döneme kadar görülmemiş hızlarda büyümesine neden olmuştur.

Kentleşme, böyle bir yapısal değişmeyi yaşayan Batı Avrupa deneyi göz önünde tutularak kavramsallaştırılınca, içeriğinde önemli değişiklikler ortaya çıkmakta; her dönem ve her zaman için geçerli bir kategori olmaktan çıkıp insanlığın evriminde belli bir dönem için geçerli duruma gelmektedir. Söz konusu dönem Endüstri Devrimi sonrasıdır. Bu toplumda sanayi öncesi dönemde %10 düzeyinde olan kentli nüfus oranı sürekli olarak artmış, sanayi toplumunun ileri aşamalarında %90'ın üstüne çıkmıştır. Kentleşme, sanayi toplumu döneminde kentli nüfusun %10'lardan 90'lara yükselmesini sağlayan bu süreç olmaktadır. Kentleşme bağımlı bir değişken olarak ele alındığında, kent kültürü ve kentlinin kişilik özellikleri de bağımlı değişken haline gelmektedir. Kente ilişkin bu özellikler bağımsız olmaktan çıkmakta, modernleşmenin sonucu olarak görülmektedir. Bu farklılıklar artık köy-kent karşıtlığına dayandırılarak değil, geleneksel ve modern toplum karşıtlığına dayandırılarak açıklanmaktadır.

Bu bakış açısı gelişmekte olan ülkelerin II.Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı kentleşme deneyi üzerindeki normatif değerlendirmelerin biçimini de etkilemiştir. Aşırı kentleşme yargısı bu bakış açısının doğal bir sonucudur. Kırdan çözülerek kentlerde toplanan nüfusu emecek kadar sanayi gelişmesi olmuyorsa, bu yargıya varılmaktadır. Söz konusu yargının dayandığı normatif model de, Batı Avrupa'da yaşanan deney olmaktadır.

Kentleşmeyi daha genel bir sosyal değişme kuramının içine oturtarak yorumlamanın bir başka yolu Marksist kuram içinde gelişmiştir. Tarihsel materyalizmin insanlığın gelişmesini farklı üretim biçimlerine göre aşamalandıran yaklaşımı içinde, her üretim biçiminin kendi mekânsal örgütlenmesini ürettiği kabul edilmektedir. Her üretim biçiminin de kendine özgü bir yerleşme yapısı olmaktadır. Bu ele alışta kentleşme, kapitalist üretim aşamasındaki bir süreç olarak görülmektedir. Kentli yaşam biçimi ya da kentli değerleri de, burjuvazi yaşam biçimi ya da değerleriyle özdeşleşmiş olmaktadır. Bu bakış açısı içinde kentleşme kavramıyla toplumsal değişmenin zaman boyutuna mekân boyutu da katılır. Üretilen kentsel mekânın kapitalist üretim biçimi bakımından özel bir önemi olduğu belirtilmektedir. Kentleşme ve kapitalizm iç içe görülmekte ve yeni bir kentleşme kavramı olarak kapitalin kentleşmesinden söz edilmektedir. Kapitalin kentleşmesi, gittikçe daha çok kentleşen kapitalizmi yeniden üretebilmek için gerekli sosyal ilişkilerle kapital yatırımlarının üretici güçlerinin ara kesitindeki düzenin nesnelleşmesidir. Bunun sürekliliğinin sağlanması, aynı zamanda bunun bilincinin üretilmesini de gerektirmektedir. Böyle olunca kentleşmenin incelenmesi hukuki ya da siyasal olarak belirlenmiş bir yerleşme biriminin incelenmesine değil, kapital dolaşım sürecinin araştırılmasına yönelmektedir.

Kenti olmasa bile, kentleşmeyi toplumsal değişmenin sanayileşme ya da kapitalistleşme aşamasına özgü bir süreç olarak değerlendirince, toplumsal gelişmenin öbür aşamalarındaki mekân organizasyonlarının nasıl tanımlanacağı sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu konuda her sosyal değişme kuramının kendine özgü bir adlandırmaya gitmesi söz konusudur. Bu bakımdan, Harvard Üniversitesi'nden Gras'ın şu sınıflandırmasının üzerinde oldukça sık durulur: 1) Toplama ekonomisi; 2) Göçebe ekonomisi; 3) Yerleşik köy ekonomisi; 4) Kent ekonomisi; 5) Anakent ya da metropoliten ekonomi. *An Introduction to Economic History* (1922; Ekonomi Tarihine Giriş) adlı kitapta yer alan bu ayrımda, gelişmiş Batı ekonomilerinde sanayileşmenin belli bir gelişme aşamasında ortaya çıkan yerleşme biçimi, nitelik açısından kentten farklılaştırılarak "metropoliten kent" diye adlandırılmaya başlamıştır. Bu nitelik değişikliği ilk kez 20.yy'ın başlarında kavranmıştır. Metropoliten kent kavramının ortaya çıkışı, haberleşme ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesine paralel olarak sanayi kentinin desantralizasyonuyla (çevreye yayılma) olmuştur. Yarıçapı 100-150km olan bir alan içinde, tarımsal üretim de dahil olmak üzere her türlü sanayi ve hizmet üretiminin yapıldığı, anakent çevresinde ulaşım ve haberleşme kanallarıyla birbirine bağlı sanayi kentleri, uydu kentler ve alt kentlerden oluşan bir yerleşme sistemi oluşmuştur. Artık bir kentten çok, yaygın bir kentsel alanın varlığı söz konusudur. Bu süreç sanayileşmenin daha ileri aşamasında daha büyük alanlarda, içinde metropollerin yer aldığı megalopoliten alanları oluşturmuştur. Yerleşmelerin gittikçe daha büyük alanlarda bütünleşerek yaygın kentsel alanlar oluşturması sanayileşme sürecine paralel olarak süregelmiştir. Sanayi sonrasının post-modern toplumlarında bu sürecin tüm dünyayı saran bir kapsam kazanması beklenmektedir. Dünya ekonomisinin küreselleşmesi, aynı zamanda dünyanın birbiriyle sıkı sıkıya bağlı bir yerleşmeler sistemi durumuna gelmesi ya da tek bir kentsel alan oluşturması demek olacaktır. Dolayısıyla dünya kültüründen ayrı bir kentsel kültürden söz etmek gerekli olamayacaktır. Ama bu, dünya kültürünün homojenleşmesi demek değildir; yerel kimlik farklılıklarını da yeniden üretecektir.

Kentleşmenin yorumlanmasını etkileyen üçüncü konu, kentleşmeden hangi coğrafi alana referansla söz edildiğidir. Kentleşmeyi bir sosyal değişme modeline bağlı olarak kentle kırsal alan bütünlüğü içinde kavramaya başlayınca, hangi coğrafi alanın kentleşmesinden söz edildiğine de açıklık kazandırmak gerekmektedir. Kentleşme bir coğrafi alan için genelleştirilmiş bir süreci ifade etmektedir. Bu konuda, bölge, ülke ve dünya diye sıralanabilecek üç düzeydeki çerçeveden söz edilebilir. Bu üç düzeyin seçilmiş olması her üçünün de bir ekonomik bütünlük savı taşımasıyla yakından ilişkilidir. Kavramsal olarak kentleşmenin yorumlanmasını son iki düzeyden birinin seçilmesi etkilemektedir. Sanayi toplumlarının devlet biçimi, ulus-devlet olmuştur. Buna paralel olarak da ulusların ekonomilerini ve mekânsal organizasyonlarını ayrı ayrı ele alan düşünce biçimleri gelişmiştir. Modernizasyon kuramı da genellikle böyle bir yaklaşım içindedir. Böyle olunca her ülke için ayrı ayrı kentleşme oranları hesap edilmekte ve bu kentleşme oranları, o ülkenin ekonomik gelişme düzeyiyle açıklanmaya çalışılmaktadır. Kentleşme ülkeye referansla tanımlandığında, her ülkenin kentleşmesinin, o ülkenin kendi ayrı evrimiyle ortaya çıktığı da varsayılmış olmaktadır. Oysa kentleşme dünya ekonomisinin bütünlüğü içinde kavranırsa, ayrı ayrı ülkelerin kentleşme düzeylerinin ve biçimlerinin farklılıklarını açıklama biçimi de değişmektedir. Dünya ekonomisinin bütünlüğü kabul edilince, bir ülkenin kentleşmesini öbür ülkelerin kentleşmesiyle ilişkili biçimde kavramak gerekmektedir. Bu ilişki de değişik modeller içinde ele alınabilir. Modellerden biri kentleşmenin Batı Avrupa'da gerçekleşmesinden sonra, karşılıklı etkilenmeler içinde bir nüfuz etme (difüzyon) süreciyle öbür alanlara yayılmasıdır. İkinci yaklaşım, dünya ekonomisinde ülkeler arası ilişkilerin eşitlikten uzak olduğunu kabul eden emperyalizm ya da bağımlılık kuramıdır. Bu durumda, gelişmiş kapitalist merkezin, geri kalmış ülkele-

rin yaşadığı kentleşme deneyinin niteliğini de belirlediği kabul edilmektedir. Ulus-devletler ayrı ayrı düşünüldüğünde, gelişmekte olan ülkelerin kentleşmesi, gelişmiş ülkelerin kentleşme deneyiyle karşılaştırılarak varılan aşırı kentleşme yargısı, soruna böyle bir uluslararası ilişkiler modeli içinde yaklaşıldığında bağımlı kentleşme olarak yorumlanabilmektedir. Gelişmekte olan ülkelerin kentleşmesinin yarattığı ikili kentsel ekonomiler aşırı kentleşme, yani norma uymayışın sonucu olmaktan çıkmakta, bağımlı ekonomik ilişkilerin doğal sonucu olarak görülmektedir.

***Türkiye'de Kentleşme:***

Türkiye'de kentleşme sürecinin gelişimi Endüstri Devrimi'ne bağlı olarak ve dünya ekonomisinin bütünlüğü içinde ele alınırsa, 19.yy'ın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan bir olgu olarak görülür. Dünya kapitalist merkezinin gelişimi, 19.yy'ın ikinci yarısında kapital ihracı aşamasına ulaşınca, bir çevre ülkesi olarak dünya ekonomisiyle bütünleşen Osmanlı İmparatorluğu'nun yerleşme yapısında önemli değişiklikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda doğrudan önemli bir sanayileşme olmamasına karşın dünyadaki sanayileşme, dolaylı yollardan sağladığı değişikliklerle OSMANLI toplumunun yapısını da önemli ölçüde etkilemiştir. Kapitalist merkez, çevre ülkelerinde yarattığı yoğun gıda ve hammadde talebiyle bu ülkelerin kırsal alanlarını dünya pazarı için üretime ve kapitalist ilişkilere açmış; hem hammaddeleri toplayarak hem de piyasaya sanayi ürünlerini sürerek çevre ülkelerin geleneksel üretimlerini önemli ölçüde geriletmiştir. Kapitalist merkezin birikimi belli düzeyleri aşınca çevre ülkelerine demiryolu, liman, haberleşme vb altyapı yatırımları götürerek çevre üzerinde merkezin denetimini artırmış, sanayi toplumunun ürünlerini ve tüketim alışkanlıklarını bu ülkelere yaymıştır. Çevre ülkelerde yarattığı aracı sınıflar eliyle sanayi ülkelerinin yaşam kalıpları ya da kentli-burjuva kültürü de bu ülkelere girmiştir. Bu süreçlerin işlemeye başlamasıyla 19.yy'ın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda bir kentleşme ortaya çıkmıştır. Endüstri Devrimi öncesinde %10'lar düzeyinde olan kent nüfusu oranı, 20.yy'ın ilk 10 yılında yaklaşık %25'ler düzeyine yükselmiştir. Bu kentler arasında en hızlı büyüyenler, imparatorluğun dışarıyla bütünleşmesinde eklemlenme noktaları olan liman kentleri olmuştur. Öte yandan sağlık koşullarında bir ölçüde izlenen iyileşme, nüfusun yüzde yarımın üstünde büyümesini sağlamıştır. Bu büyümede imparatorluğun sürekli toprak kaybı yüzünden küçülmesinin ve kaybettiği eski topraklarından önemli ölçüde zorunlu göç almasının da etkisi vardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun, varlığını sürdürmek için 19.yy'da yaptığı yönetim ve eğitim reformları, benimsediği yeni kültürel kalıplar ve kurumlar Türkiye'de tarih yazıcılığında genellikle "Batılılaşma" diye adlandırılmaktadır. Ama bu süreç içinde kişilerin edindikleri değerler ve yaşam kalıpları gerçekte kentlileşmeden başka bir şey değildir. Çevre ülkelerinin yaşadığı kentleşme biçimi kentlileşmenin nüfuz etme biçiminde olmasına yol açmakta; bu biçim de, buna karşı direnen ideolojilerin ortaya çıkmasına kaynaklık etmektedir.

Kentleşme açısından önemli olan demografik süreçler bakımından Cumhuriyet dönemi kabaca, II.Dünya Savaşı öncesi ve sonrası diye ikiye ayrılabilir. Savaş öncesinde hem kaba doğum oranları hem kaba ölüm oranları yüksektir. Nüfus artış oranları %1-1.5 düzeyindedir. Savaş sonrasında doğum oranı sabit kalmasına karşın, ölüm oranı düşme göstermiştir. Bunun sonucu ülkede nüfus artış hızı %2.8-2.5 gibi yüksek değerler almıştır. Doğum oranındaki düşmelerse yks.20 yıl sonra başlamıştır. Düşme eğilimi günümüzde de sürmektedir. 1990'larda nüfus artış hızı %2.17 düzeyine düşmüştür. Türkiye'nin nüfusu geçiş sürecini yaşarken, II.Dünya Savaşı sonrasında kırsal alanda tarımın makineleşmesi ve pazar için üretimin yaygınlaşması sonucu köylülük çözülmeye başlamış, kırdan kente hızlı bir göç yaşanmıştır. Kırlardan kentlere olan iç göç sonucu kentli nüfus artış hızı %5.5-6.5 düzeyine çıkmış ve sonuçta 1950'de %25 olan kentli nüfus oranı, 1990'da %59'a yükselmiştir.

Bir çevre ülkesi olan Türkiye'nin kapital birikim süreçleri de, kentlerde yılda %6'lar düzeyinde artan nüfusa yeterli bir istihdam, konut ve altyapı sağlayacak yatırımı gerçekleştirmede öbür çevre ülkeleri gibi yetersiz kalmış, bunun sonucu kapital birikim sürecinin sınırlamaları, belli nitelikleri olan bir kentleşme ortaya çıkarmış; ikili yapıda kentler oluşmuştur. Kentlerde yeterli düzeyde örgütlü istihdam sağlanamadığı için bu kesimde iş bulamayanlar kendi işlerini yaratarak geniş bir marjinal istihdam kesimi oluşturmuştur. Benzer biçimde kapital birikim süreçleri kentte yeterince düzenli KONUT sağlayamadığı için de, geniş GECEKONDU mahalleleri oluşmuş; bu ikilikler yalnızca istihdam ve konut alanında kalmayıp başka alanlara da taşınmış, toplu taşımadaki yetersizlikler "dolmuş"la çözülmeye çalışılmıştır. Tüm bunlar kapital birikim sürecinin yetersizliğine halkın kendiliğinden bulduğu çözümlerdir. Buna benzer çözümler başka çevre ülkelerinde de ortaya çıkmıştır. Bu yakınlık, ekonominin kapitalist kesiminde olduğu gibi kapitalin uluslararası niteliğinin doğurduğu bir benzerlikten çok, koşullara uyumun zorladığı özgün çözümlerin kendiliğinden ortaya çıkardığı bir benzerliktir. İkili yapıları ortaya çıkaran bu kentleşme beraberinde sağlıksız, aşırı, bütünleşmemiş vb yargıları getirmiş, zamanla da bu yargıların Batı Avrupa kentleşme deneyini örnek almaktan kaynaklandığı anlaşılmıştır. Bu ülkeler sanayileşmelerini tüm dünya pazarının olanaklarını kullanarak gerçekleştirmişlerdi. Oysa Türkiye gibi ülkeler yalnızca kendi pazarlarına dayanarak çok yavaş bir kapital birikim süreci içinde çok daha hızlı bir kentleşme sürecinin sorunlarını çözmek durumundaydılar. Yoksa bu yargı kolayca tersine de çevrilebilir, Batı'nın o dönemde aşırı sanayileştiğinden söz edilebilirdi. Demek ki Türkiye'nin kentleşmesi, bir çevre ülkesi kentleşmesi olarak kendi türünün özelliklerini taşıyordu.

Türkiye'de de II.Dünya Savaşı sonrasında hızlı kentleşme başladığında kentleşmenin kavranmasına temel olan kuramlar, büyük ölçüde kenti bağımsız olarak ele alan ve kır-kent karşıtlığı içinde kavramaya çalışan kuramlardı. Bu nedenle ilk yıllarda köyden kente göçen bu büyük gruplara "kentteki köylüler" denmiştir. Beklenti, kente yerleşenlerin belli bir süre sonra kentli yaşam ve kişilik özelliklerini benimseyerek kentlileşecekleriydi. Bu grupların kente gelmelerinden sonra iki, hatta üç kuşaklık zaman geçmesine, kentin ekonomik fırsatlarını kullanır duruma gelmelerine, belli ekonomik güçler elde etmelerine, siyasal katılımlarının etkinleşmesine, oy davranışlarının değişmesine karşın, kentli kültür kalıplarını tam olarak benimsemedikleri izlenmektedir. Bu gecikmeyi açıklamak için Türkçe'de kentleşme sözcüğünden ayrı olarak bir "kentlileşme" sözcüğü ortaya atılmıştır. Batı'da kentleşme sözcüğü her iki anlamı da taşıyabilmektedir; çünkü iki süreç eşzamanlıdır. Türkiye deneyinde

böyle bir eşzamanlılığın gözlenmeyişi yalnızca bir gecikme mi, yoksa yeni oluşumların habercisi midir? Bu sorular önce "arabesk" denen müzik biçimlerinin bu kesimde yaygınlaşmasıyla gündeme gelmiştir. Bu kesimin hiç olmazsa bir kısmının toplumun ekonomik olanaklarını iyi kullanıp güç kazanması sonucu kendi yaşantı ve kültür kalıplarını piyasa yoluyla topluma dayatmaya başlaması, "maganda", "zonta" diye adlandırılan kişilik türlerinin gelişmesine neden olmuştur. Bu oluşumlar birer ara form biçiminde görülerek kentlilik kültürel normu kavramsal düzeyde sürdürülse bile, yeterli olmayacaktır. Bu formların geçiciliğini ancak zaman kanıtlayabilecektir. Tüm bu gelişmeler de göstermektedir ki Türkiye, kentleşmesini bir çevre ülke olarak yaşamaktadır. Bu sürecin geleceğini yalnızca gelişmiş ülkelerin deneylerine bakarak önceden kestirmek olanaksızdır. Bu süreç, çevre ülkelerde bazı yeni özellikler yaratarak gelişmektedir.

0005, 0597, 0711, 1606, 1607, 1769, 1897, 1913, 2404, [3115A], 3277, 3325. ***İ.Tekeli***

**KEPENK**

İng.*shutter*, Fr.*volet*, Alm.*Laden*.

**1.** Dükkân vitrini ve kapılarını korumak için kullanılan her türlü ahşap ya da metal kanat.

**2.** PANJUR.

**KEPHİSODOTOS** (Yaşlı) (Atinalı) (MÖ 4.yy)

Yunan heykelci.

MÖ 4.yy'da YUNAN sanatında, yumuşak bir ifadenin ön plana çıktığı yeni bir üslubun öncüsüdür.

Kephisodotos adını taşıyan, her ikisi de Atinalı iki heykelci vardır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), Yaşlı Kephisodotos'un 102.Olimpiyat Oyunları (MÖ 372), Genç KEPHİSODOTOS'unsa 121.Olimpiyat Oyunları (MÖ 296) sırasında yaşadığını belirtir. Genç Kephisodotos'un PRAKSİTELES'in oğlu olması nedeniyle, Yaşlı Kephisodotos'un Praksiteles'in babası ya da onun yaşça daha büyük erkek kardeşi olması mümkündür. Yunan tarihçi Plutarkhos'un (MS 46-119), Kephisodotos'un, Atinalı devlet adamı Phokion'un (402-317) damadı olduğu yolundaki ifadesi de, Plinius'un verdiği tarihi desteklemektedir. Kephisodotos, Atinalılar için yaptığı, "kollarında Ploutos'u taşıyan Eirene" konulu yapıtının kopyalarıyla tanınmaktadır. Heykelin orijinali, Atinalılar'ın Eirene (Barış) kültüyle tanıştığı dönem olarak bilinen yıllarda, Timotheos'un Spartalılar'a karşı MÖ 375'te kazandığı zaferden hemen sonra Aeropagos'a dikilmiştir. Atina'nın Roma dönemine ait sikkelerinde, MÖ 360/359'a tarihlenen Panathenaik amforalarda (Panathenaia şenliklerinde kullanılan bir AMFORA türü) ve pek çok mermer kopyada görülen grupta, bol kıvrımlı bir *peplos* (omuzlar üstünde iğneyle tutturulmuş dikdörtgen bir kumaştan oluşan giysi) giymiş olan kadın figürü, bir elinde asa, ötekinde bir çocuk ve bereket boynuzu tutar. Eirene'nin kollarında tuttuğu bereket betimi 5.yy'dan çok, 4.yy'ın yumuşaklığına uygundur. Kadının başını çocuğa doğru eğmesi, yüzündeki şefkatli ifade ve çocuğun şakacı tavrı her ikisi arasındaki ilişkiyi vurgular ve Yunan sanatında başlayan yeni dönemin belirtileridir. Kephisodotos, üslubundaki gizemlilik ve yumuşaklığın yanında KIVRIM'ın (drape) görünüşüne de farklılık getirmiştir. Bu farklılık bazan, daha erken bir üslubun yeniden yorumlanması olarak da düşünülmüştür; ama heykelin 5.yy örneklerine benzerliği yalnızca yüzeyseldir. Eirene figürünün 4.yy'da özel bir yeri vardır. Giysinin ağır havası ve kıvrımlarının aşağı doğru dökülürken yarattığı genel olarak, karışık ve hareketli görüntü, 5.yy ortalarındaki sadelik anlayışına uymaz. Ayrıca, 5.yy'ın geç döneminde giysilerde görülen şeffaflık da bu heykelde yoktur. Kephisodotos'un antik kaynaklardan bilinen öteki yapıtları, Atina'nın limanı Pire'de bir *Athena* heykeli, *Kurtarıcı Zeus Tapınağı*'nda bir altar, Çocuk Dionysos'a bakan *Hermes* heykeli, bir *Musa* grubu ve kolunu yukarı kaldırmış bir hatip heykelidir. *F.Demirkök*

**KEPHİSODOTOS** (Genç) **ve TİMARKHOS** (MÖ 4.yy'ın ikinci yarısı)

Yunan heykelci kardeşler.

Ünlü YUNAN heykelci PRAKSİTELES'in oğulları oldukları ve genellikle birlikte çalıştıkları bilinen sanatçılar zarif üsluplarıyla tanımlanmıştır.

Çoğu tanrı heykelleri ve portre olan yapıtlarının pek azı günümüze ulaşabildiğinden sanatçı kişilikleri hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), Kephisodotos'u "babasının yeteneklerinin mirasçısı" olarak tanıtır. Antik bir kaynakta Kephisodotos'la Timarkhos'un Kos Adası'ndaki Asklepieion altarının heykelcilik işlerini yaptıkları belirtilmektedir. Bu bezemelerden günümüze ulaşan ve kardeşlerin üsluplarıyla ilgili en güvenilir kaynak niteliğini taşıyan parçalar, Kephisodotos'la Timarkhos'un baba geleneğini devam ettirerek hoş ve zarif yapıtlar ortaya koyduklarını kanıtlamaktadır. Ancak portre çalışmalarında babalarının etkisinden uzaklaşarak, MÖ 4.yy'da yaygınlaşan tipi kullanmışlardır. MÖ 4.yy sonuyla 3.yy başına tarihlenen pek çok heykel kaidesinde Kephisodotos'la Timarkhos'un adlarına rastlanmıştır. Bunlar arasında, Atina'daki *Dionysos Eleutherios Tiyatrosu*'nda ele geçen bir kaide, daha sonra kopyaları yapıldığı düşünülen *Menandros* portresine aittir. Atina *Ares Tapınağı*'ndaki *Enyo* heykeli, Atina için yapılmış Lykourgos ve oğullarının ahşap heykelleri, Thebai için yapılmış *Kadmos* heykeli, Megapolis'te bulunan ve ROMA dönemi SİKKE'leri üstünde sıkça kopya edildiğine inanılan oturur pozdaki *Zeus* heykeli ile Kos'ta bulunmuş bir kadın TORSO'su antik kaynaklara göre sanatçıların öteki ortak yapıtlarıdır.

Kephisodotos'un zaman zaman yalnız çalıştığı da bilinmektedir. PERGAMON'da *Symplegma* olarak tanınan *Silen ve Hermaphrodite* grubu sanatçının tek başına yaptığı heykellerin en önemlisidir. Plinius'a göre parmakların mermer yerine gerçek bir vücudu tuttuğu izlenimini veren bu erotik grup, sanatçının gerçekçi üslubunu yansıtmaktadır. Asinius Pollio Koleksiyonu'ndaki *Aphrodite* heykeli, Palatium'da (Roma) *Apollon Tapınağı*'nda yer alan *Leto* heykeli, *Octavia Portiği*'ndeki *Juno Tapınağı* için yapılmış *Asklepios* ve *Artemis* heykelleri, sanatçının antik kaynaklarda belirtilen öteki yapıtlarıdır. *S.Tugay*

KERAMİK – **SERAMİK**

**KERAMOS**

Antik bir KARİA kenti olarak kabul edilen Keramos, Muğla'da Milas ilçesinin Ören bucağında, Gökova Körfezi kıyısında yer almaktadır. Antik kaynaklarda kuruluşuyla ilgili hiçbir bilgiye rastlanmayan kentin MÖ 5.yy'da Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye olduğu ve 1.5 *talent* vergi ödediği, daha sonra da ikinci Karia federasyonu olan ve MÖ 3.-1.yy arasında etkinlik gösteren Khrysaor Birliği'nin önemli üyeleri arasına girdiği bilinmektedir. MÖ 189'da Apameia Antlaşması'nın koşullarına göre tüm Karia bölgesiyle birlikte Rodos yönetimine verilmiş, MÖ 167'deyse Roma Senatosu'nun kararıyla gene öteki Karia kentleriyle birlikte özgürlüğüne kavuşmuştur. ROMA'yla PONTOS kralı

IV.Mithridates arasındaki savaşta yandaşı olduğu Mithradates'in yenilmesi üzerine MÖ 81'de ceza olarak komşusu STRATONİKEİA'nın yönetimine bırakılmıştır. MÖ 2.yy'dan Roma İmparatorluk Dönemi'ne değin SİKKE basan Keramos, BİZANS döneminde APHRODİSİAS metropolitine bağlı bir piskoposluk merkezi olmuştur.

Antik kentin büyük bir bölümünün üstüne kurulan modern yerleşmenin özellikle son yıllarda neredeyse tümüyle yok ettiği ören yerinden günümüze çok az sayıda kalıntı ulaşabilmiştir. Yakın bir tarihe değin çoğu ayakta duran, bugünse ancak birkaç yerde izine rastlanabilen surlar genellikle çokgen biçimli gri kireçtaşlarından inşa edilmiştir. Bazı bölümlerinin üst kesimleriyse kare biçimli sarı PUDİNG taşlarından yapılmıştır. Farklı malzeme kullanımıyla alışılagelmişin dışında bir etki yaratan bu savunma sistemi Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenmektedir. Çoğu kemerli, bazılarıysa dikdörtgen biçimli olan çok sayıdaki kent kapısından birkaçı bugün de görülebilmektedir. Bakıcak'taki bir tepede planı ve düzeni anlaşılamayan bir tapınağa ait birkaç taş blokla, yapının temellerini taşıyan kesme taştan bir duvarla desteklenmiş platform yer almaktadır. Çevreye dağılmış taş bloklardan birinde bulunan ve Keramos'un baştanrısı Zeus Khrysaoreus'un simgesi olduğu bilinen çifte balta kabartmasına dayanılarak tapınağın bu tanrıya ait olduğu kabul edilmektedir. Bakıcak çevresinde 1932'de köylüler tarafından ortaya çıkarılan ve bugün İzmir Müzesi'nde bulunan KUROS başı bir olasılıkla kentin sikkeleri üstünde tek başına ya da Zeus Khrysaoreus'la birlikte yer alan yerel bir tanrıya aittir. Tapınak platformunun batısında ve alt kesiminde, daha sonraki bir dönemde yapıldığı anlaşılan bir teras duvarıyla bunun altında çok daha alçak düzeyde ikinci bir teras duvarı vardır. Platformla teras duvarları arası bugün çoğu yıkılmış olan duvarlarla bölünmüştür. İşlevi anlaşılamayan bu kompleksin en alt terasının dış yüzünde üstleri kemerli altı niş bulunmaktadır. Kentin dışında ve yks.400m doğusunda *Kurşunlu Yapı* olarak adlandırılan bir başka tapınak kalıntısı daha görülür. Çevreye dağılan mimari elemanlardan yapının Korinth düzeninde (→DÜZEN) olduğu ve duvarlarının çelenk içine alınmış yuvarlak kalkan biçimli kabartmalarla bezendiği anlaşılmaktadır. Bu tapınaktan da günümüze gene yalnızca yapıyı taşıyan platformla onu destekleyen duvar kalmıştır. Kentin güneyindeyse içi FRESK'lerle bezeli bir Bizans kilisesi yer alır. SUKEMERİ kalıntıları, yakın çevredeki dağlarda ve platoda bulunan kaynaklar ve yeraltı sularıyla yetinilmeyip kuzeyden de kente su getirildiğini kanıtlamaktadır. LAHİT'lerden ve toprağa gömülü Karia tipi mezarlardan oluşan *nekropolis* (mezarlık), surların hemen dışında kentin kapılarına ulaşan yolun iki yanındadır.

0362. *S.Tugay*

KERAS → **RHYTON**

KERBANSARAY = **KERVANSARAY**

**KERESTE** (Far.)
İng.*timber*, Fr.*bois de construction*, Alm.*Baubolz, Schnittbolz*.
YAPI işlerinde, marangozlukta ve MOBİLYA yapımında kullanılan, dikdörtgen ya da kare kesitli, lif doğrultusuna paralel biçilmiş uzun ağaç. Türkiye'de en uzun kereste boyu 4m'dir. Keresteler enlerine ve kalınlıklarına göre AZMAN, KALAS, TAHTA, LATA, DİKME, ÇITA ve KADRON gibi adlar alır.

**KEREVET** (Gr.*krevati*: karyola'dan)
"Kerevit" de denir. Üstüne şilte, minder vb serilen, yatmak ya da oturmak için kullanılan ahşap SEKİ. Kerevetin taştan olanına "mastaba", genellikle ODA'da oturulan, üstü minderlilere de SEDİR denir.

KERMEN = **HİSAR; KALE**

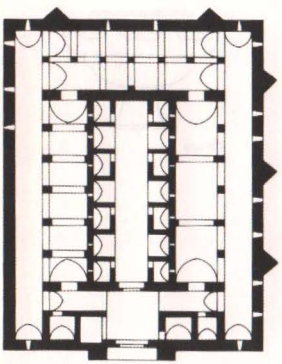
**KERNOS** (Gr.)
Bir tür sunu vazosu. Tunç Çağı'ndan (→PREHİSTORYA) başlayarak Kyklad Adaları'nda, daha sonra YUNAN kentlerinde gizemli ayinlerde kullanılan *kernos*, birbirine bağlı kadehlerden oluşur. Yunan filozof Platon'un (yks.MÖ 428/427-348/347) *liknon* (tahıl sepeti, beşik) sözcüğüyle tanımladığı bu kap için iki farklı tasvir bilinmektedir. Birincisine göre *kernos*, Eleusis (Yun.) ayinlerinde kullanılan toprak bir kaptır; ikincisine göre ise mistik amaçlı bir KRATER (geniş ağızlı, kulplu, şarap ve su karıştırma kabı) türüdür. Atina ve Eleusis kazılarında birçok örneği ele geçen *kernos*, daha çok gizli ayinlerde kullanılan bir kap olduğundan, tasvirlerine özellikle Eleusis kültü simgelerinin yer aldığı kabartmalarda ve SİKKE'lerde rastlanmıştır. Eleusis'te, *kernos* taşıyan rahibelere "*kernos* taşıyıcısı" anlamında *kernophoros* denmiştir. Girit ve Agrigento'da (Sic.) da bu türe ait kap parçaları bulunmuştur. *M.Orbon*


Kernos

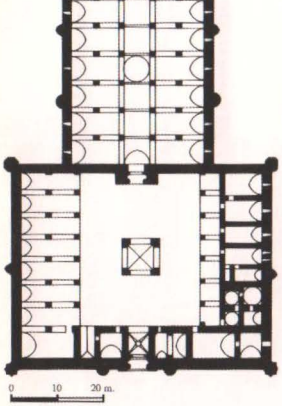
**KERPİÇ**
İng.*sun-dried/mud brick* (kerpiç tuğlası), *adobe*, Fr.*brique crue* (kerpiç tuğlası), *pisé* (dövme kerpiç), Alm.*Lehmziegel* (kerpiç tuğlası), *Lehm*.
**1.** Yeterli oranda kil ve su içeren toprağın, gerektiğinde içine bağlayıcı maddeler, doğal lifler ve saman katılmasıyla elde edilen harcın, prizmatik kalıplarla biçimlendirilerek açık havada, önce gölgede sonra güneşte kurutulmasıyla üretilen duvar gereci.
**2.** Yukarıda tanımlanan nitelikteki çamurun (balçığın) kalıplı ya da kalıpsız olarak doğrudan duvar şeklinde biçimlendirilmesiyle elde edilen yapı gereci ya da yapı öğesi.

***Kerpiç Toprağı:*** Kerpiç üretimi, kerpiç yapımına uygun nitelikteki toprakla yapılır. Toprak kerpiç üretimine uygun değilse, belli oranda yağlı kil ve/ya da kum katılarak niteliği düzeltilir. Toprak, daneli bir yapıda olduğundan, dane büyüklüklerinin dağılımı, kerpicin dayanımını (mukavemet) etkiler. İyi bir kerpiç toprağında, %20-25 oranında ince malzeme (kil ve silt) bulunmalı, en iri dane boyutu 20mm'yi aşmamalıdır. Kil, bağlayıcılık niteliği tazla olan kaolinit türünden olmalıdır. Öteki killer, kerpiç yapımına pek uygun değildir. Kil oranı yüksek olan toprakla kerpiç üretimi, kerpicin geç kuruması ve çatlaması nedenleriyle olumlu sonuç vermez. Bu tür toprak kullanılması durumunda, sakıncaları gidermek için, toprak içine iri daneli toprak ya da kum karıştırılmalıdır.

***Üretimi:***
Kerpiç toprağı önce suyla karıştırılarak dinlendirilir. Bu sırada kilin kolloidal yapıya dönüşmesi yanında bazı kimyasal reaksiyonlarla toprağın bağlayıcılık niteliği gelişir. Toprağın niteliklerinin geliştirilmesi söz konusuysa, %1 oranında samanın yanında ÇİMENTO, ALÇI, KİREÇ, BİTÜM ve lifsel bitki artıkları da katılabilir. Özellikle alçının ve çimentonun dayanımını arttırdığı, alçının yanı sıra kirecin de katılmasının kerpicin su karşısındaki stabilitesini (kararlılık) sağladığı saptanmıştır. Lifsel maddeler ve saman, homojen kurumayı sağlamak-




Kervansaray (*Alara Han*, Antalya, 13.yy).




Kervansaray (*Sultan Han*, Kayseri, 13.yy).

ta, çatlamaları önlemektedir. Dinlendirilen kerpiç toprağına, şekillendirme sırasında yeniden su katılır. Su oranı arttıkça şekillendirme kolaylaşır, ancak dayanım azalır. Bu nedenle toprak, plastik kıvamla akıcı kıvam arasında tutulur. Kerpiç üretimi için çamur, yaş yöntemde prizmatik kalıplara dökülür; kuru yöntemdeyse kalıplama sırasında nemli toprak kıvamındaki çamur mekanik bir araçla sıkıştırılır. Bu amaçla ağaç tokmak, bazı yerlerdeyse basit el presleri kullanılır. Kerpiç boyutları yörelere göre değişmekteyse de uzunluk 30-35cm, genişlik 12-14cm, yükseklik 10-12cm arasında kalmaktadır. Genişliği 30-32cm olan kerpice "ana", yarı genişlikte olanlarına "kuzu" denmektedir.

***Kerpiç Yapı:***

Toprak gereçle DUVAR yapımında uygulanan yöntemler, kurumuş kerpiçle (kerpiç tuğlası) örme ve kerpiç çamuru dökme olmak üzere iki türdür: **1)** Kerpiç Tuğlasıyla Örme Yöntemi: Kerpiç yapılar, sel ve baskın sularından etkilendiğinden, temel ve SUBASMAN kısımları taştan, kireçli ve samanlı harçla örülür; daha iyisi temel duvarlarının melez ya da çimento harcıyla örülmesidir. Taş duvarın üstüne ahşap tabanlar konularak DÖŞEME kirişlerine altlık yapılır. Tabanlara kamalar saplanarak duvarın temelle bağlantısı sağlanır. Tabanın üstüne ana ve kuzu kerpiçlerle, 1.5 tuğla tekniğinde kerpiç duvar örülür. Pencere altlarına konan ahşap HATIL'lar bütün duvar boyunca sürdürülür. Pencere üstünde de LENTO oluşturacak şekilde yine hatıl dolaştırılır. İstenen duvar yüksekliği elde edilince, karşılıklı duvarlar üstüne, birer karış arayla "yuvarlama" denen, soyulmuş ağaçtan KİRİŞ'ler koyularak yapının üstü örtülür. Bunların üstüne tahta ya da kaba hasır döşenerek daha sonra kamış ya da çalı çırpı serilir ve saman karıştırılmış kerpiç çamuruyla kaplanarak iyice çiğnenir. Elde edilen döşeme üstüne 30-40cm kalınlıkta, "çorak" denen bir toprak tabakası serilerek, en üste de su geçirmemesi için tuz yayıldıktan sonra iri dere kumu serilir ve "loğ taşı" denen ağır silindir taşla iyice sıkıştırılır. Toprak dam, suyu akıtması için eğimli yapılır. Duvarların üstüne gelen kısımlar 40-50cm yükseltilir, bu duvarlara "çelen" denir. Damdan akacak suların yapının dış yüzünü aşındırmaması için dışarıya uzanan ÇÖRTEN'ler yerleştirilir. Ağır kerpiç dam, bazı yörelerde depremde büyük hasara neden olduğundan kiremit çatı yeğlenmektedir. **2)** Kerpiç Çamuruyla Dökme Yöntemi: Bu yöntemde kerpiç çamuru ya duvar kalıpları içine dökülerek sıkıştırılır, ya duvar üstüne yığılarak fazlası kesilir ya da içine ahşap donatı koyularak sağlamlaştırma yoluna gidilir. **2.1)** Kalıplı Dövme Kerpiç Yapı: Bu yöntemde nemli kerpiç çamuru, beton gibi kalıplar içine dökülerek sıkıştırılır. Düzgün ve homojen bir duvar için sağlam, açılmayan bir kalıp gerekir. Bir kerede tüm duvarlara 10-12cm yükseklikte çamur dökülür ve kuvvetle tokmaklanarak 7-8cm kalınlıkta sıkışmış masif kerpiç tabakası elde edilir. Pencere ve kapı boşluklarında özenli çalışma gerekir. Kerpiç tabakalarının bir kerede dökülemediği durumlarda, tabakaların kaynaşması için 45°'lik şevler bırakılır. Bu yöntem, kalıp tekniği gelişmiş bölgelerde uygulanır. **2.2)** Yığma Kerpiç Yapı: Kerpiç toprağına saman karıştırılarak hazırlanan harcın, subasmanı yapılmış temel duvarı üstüne yığılmasıyla duvar oluşturulur. Duvar üstüne fazlasıyla konan çamur sıkıştırılır. 40-50cm yükselen duvarın, KALAS ve benzeri araçla yataylığı ve düşeyliği sağlanarak, düşeyden fazla gelen kısımları bir kürek ya da kesici bir aletle alınır. **2.3)** Donatılı Kerpiç Yapı: Kalıplı dövme kerpiç yapımında, kalıp içine yatay ve düşey bağlantıyı sağlamak üzere, duvar genişliğinden 5-10cm daha kısa ağaç çubuklarından oluşturulmuş örgü hatıl yerleştirildikten sonra, 50-60cm boyundaki çubuklar, iki yönde 25-30cm arayla çakılarak orta kısım ve kalıp kenarı tokmaklanıp kerpiç çamurunun sıkışması sağlanır.

***Yapıda Kullanımı:***

Kerpiç, yerleşik uygarlığın ilk dönemlerinde, TAŞ, AHŞAP gibi doğal yapı gereçlerinin bulunmadığı bölgelerde gelişmiştir. Özellikle SÜMER, ASUR, MISIR ve HİTİT halklarıyla Orta Asyalılar kerpiç yapıyı çok yaygın kullanmışlardır. Antik Mısır ve YUNAN mimarlığında taş ve ahşaba bağlı kolon-kiriş sistemi gelişirken bu bölgelerde kerpiç, KEMER, TONOZ, KUBBE konstrüksiyonlarında, yalnızca basınca çalışan bir gereç olarak kullanılabildiğinden, taş ve TUĞLA gibi aynı nitelikteki gereçlere öncülük etmiştir. Kerpicin belirli boyutlarda üretilmesiyle ilk kez modüler yapı gereci (→MODÜL) kavramı ortaya çıkmıştır.

Kerpiç yapılar genelde tek katlı ya da en fazla iki katlı olarak yapılabilir. Özellikle, deprem bölgelerinde gereği gibi inşa edilmemiş kerpiç yapılarda büyük hasar görülmektedir. Kerpicin bir başka kullanım alanı da, ahşap iskeletli yapılarda, iskelet gözlerinin (boşluklar) kerpiç bloklarla doldurulmasıyla oluşturulan HIMIŞ ya da dolma yapılardır. Kerpiç yapılarda, suyun damdan kolaylıkla akıtılabilmesi için, çelen duvarlarında fazla girinti çıkıntı olmaması gereklidir. Bu nedenle cephelerdeki ÇIKMA'ların saçağa yansımaması amacıyla özellikle bina köşelerinde kerpiçlerin birbiri üstüne köşeleme olarak bindirilmesi yoluyla yapılan geçişler (saçaklar) vardır; bunlara "kirpi saçak" denir. Kerpiç ana malzemesinin bedelsiz elde edilmesi, kuru ve sıcak iklim bölgelerinde kışın sıcak, yazın serin bir ortam sağlaması, bu gerecin kerpiç yapı geleneğinin bulunduğu yörelerde ilk çağlarda olduğu gibi, günümüzde de tüm bu nitelikleriyle, akılcı bir yapı sistemi oluşturmasına neden olmaktadır. Kerpiç yapı ve kerpiç yapı gereci günümüzde birçok ülkede (ABD, Afrika ülkeleri, BDT, Ortadoğu ve Türkiye) kullanılmakta ve enerji sakınımı yönünden olumlu sonuçlar alınmaktadır.

0181, 0298, 1868, 2001, 2487. *N.Toydemir, E.Gürdal*

**KERVANSARAY** (Far.*kārbān seray*'dan)

Önemli kervan yolları üzerinde, kervanların güvenle konaklamaları ve gereksinimlerini sağlamaları için 30-40km arayla kurulmuş, kâr amacı gütmeyen VAKIF yapılar. İSLAM ülkelerine özgü büyük han yapıları olarak da tanımlanabilir. Han ve kervansaray sözcükleri kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılmasına karşın, gerek mimari gerek işlevsel açıdan farklılıklar taşırlar. Hanlar daha çok kent içi konaklama yapıları olmakla birlikte, giderek bu işlevlerinden uzaklaşıp ticaret ve depolama yapılarına dönüşmüşlerdir (→HAN). Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde bünyelerindeki hamam, mescit ve kütüphanenin yanı sıra hekim, baytar ve çeşitli onarım ustalarının verdikleri hizmetlerle, ticaret olduğu kadar birer sosyal yardım ve kültür yapısı da olan kervansaraylar, güvenlik açısından KALE görünümünde yapılmışlardır. Dışa kapalı bu biçimlenişleriyle de, dükkânlarla kente açılan ve kentsel topografyaya uyarak organik biçimler alan hanlardan ayrılırlar. Kimi kaynaklara göre kervansarayların kökeni, önceleri din mücahitlerinin sonraları da orduların konaklama ve savunma merkezleri olan RİBAT'lardır.

İlk örnekler Karahanlılar ve Gazneliler döneminde ortaya çıkmış, Büyük Selçuklular döneminde de kervansaray yapımı sürmüştür. Plan şeması bir-iki

değişiklik dışında benzer olan bu yapılar, merkezi bir AVLU'yu çevreleyen REVAK'lar, genellikle dört EYVAN ve revakların gerisindeki odalardan oluşur. Bütünü kare plana oturan yapıların girişi TAÇKAPI'yla vurgulanmıştır; masif kulelerle desteklenmiş dış cephe duvarlarıyla yapı bir kale görünümündedir. Harezm'de taştan yapılmış *Belevli Kervansarayı* dışında, bu dönem kervansaraylarında malzeme olarak, kerpiç ve tuğla kullanılmıştır. Gazneliler'e ait en eski örnek Meşed Çayı kıyısındaki *Ribat-ı Çahe / Ribat-ı Mahi*'dir (1019-20). Plan şeması ve tuğla bezemeleriyle KARAHANLI mimarlığı geleneklerini sürdüren yapının önemi, eyvan ve kubbe birleşiminin görüldüğü ilk GAZNELİ yapısı olmasındadır. Buhara-Semerkand yolu üzerinde bir Karahanlı kervansarayı olan *Ribat-ı Melik* (1078-79), saray olduğu düşünülen bir yapıyla birlikte bir kale duvarı içinde yer alır. Bu iki katlı yapı, Merv bölgesi kale mimarisinin kervansaraylara uygulanmış biçimidir. Ön cephede simetri ekseninde yer alan ve yan duvarlardan 3m yükselen tuğla kapı, kabartma bezemesiyle dikkat çekicidir. Sivri kemerli ve yarım kubbeli kapı nişini sekiz köşeli yıldız ve zincir bordürleri çerçevelemektedir. 11.yy'ın ikinci yarısındaki bu taçkapı kompozisyonu, ileride Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve Timurlu mimarlıklarında gelişen taçkapıların klasik biçimini yansıtmaktadır. *Debistan Kervansarayı* (11.yy) tek eyvanlı oluşuyla, Merv-Amul yolu üzerindeki *Akçakale Kervansarayı*'ysa (11.-12.yy) iki avlulu plan tipiyle öteki örneklerden farklılık gösterir. Bu ikinci yapı, dört eyvanlı ve odalarla çevrili revaklı iki avluya dayanan planıyla BÜYÜK SELÇUKLU kervansarayı *Ribat-ı Şerif*'in öncüsüdür. Başane'de Kurtlu Tepe harabelerinde bulunan bir kervansaray (11.yy'ın 2.yarısı), önde avlulu bölümü ve arkada kapalı mekânıyla Anadolu'daki sultan hanları şemasının ilk örneğidir. Ceyhun Irmağı kıyısında, Amul-Harezm yolu üzerindeki *Day Hatun Kervansarayı* (11.yy sonu), sağlam tuğla mimarisi ve değişik tuğla örgüsüyle Merv yakınlarındaki *Talbatan Baba Camisi*'ne benzemektedir. *El-Asker Kervansarayı* ise yuvarlak kemerin kullanıldığı tek örnek olarak dikkati çeker. Büyük Selçuklular, Gazneli ve Karahanlılar'ın geliştirdikleri kervansaray mimarlığına yenilik getirmemiş olmakla birlikte Anadolu Selçuklu örneklerine geçişi sağlayan bir gelişme yaratmışlardır. Bu dönemin en önemli yapıtları taş ve tuğla tekniğiyle *Day Hatun*'a benzeyen, Damgan-Simnan yolu üzerindeki *Ribat-ı Anuşirvan*; Nişabur-Jebzevar arasındaki *Ribat-ı Zafarani (11.yy)*; planı *Akçakale*'ye, taçkapısı *Day Hatun*'a benzeyen ve Nişabur-Merv arasında yer alan *Ribat-ı Şerif*'tir (1114-15). Büyük Selçuklu kervansaraylarının en görkemlisi olan *Ribat-ı Şerif*, kareye yakın bir ana yapı ve bunun önünde yer alan dikdörtgen bir bölümden meydana gelmiş iki avlulu bir kervansaraydır. Dıştan yalın görünüşlü olup içte zengin alçı ve tuğla bezemelerle donatılan yapıda, daha yalın olan birinci avludan geçilerek ulaşılan ikinci avluda, girişin karşısındaki eyvanın iki yanında küçük avlulu, üç eyvanlı iki özel daire vardır. Revaklarının gerisinde odalar yer alan ikinci avluda ayrıca kubbeli bir cami bulunmaktadır. EMEVİ döneminde de (661-750) kare planlı, tek taçkapılı, iç avlulu ve ön tarafında hayvanlar için bir bölme bulunan kervansaraylar kullanılmış, ancak kervansaray yapı tipi ABBASİ döneminde (750-1258) giderek kaybolmuştur.

Daha sonraları Anadolu Selçukluları Uzakdoğu'yu, özellikle Hindistan ve Çin'i Anadolu kentlerine bağlayan ticaret yolları üzerinde birçok kervansaray kurmuşlardır. 13.yy boyunca Selçuklu sultanları, vezirleri ve varlıklı kişilerce yaptırılan Anadolu kervansarayları, "sultan hanı" ya da "han" adıyla anılmıştır. Kervanların üç gün konaklayıp bakım ve gereksinmelerini parasız karşılayabildikleri bu yapılarda baskın ya da soygun olursa zarara uğrayanların kayıplarını devlet öderdi. ANADOLU SELÇUKLU hanları başlıca üç tip plan üzerine kurulmuştur: **1)** Avlulu, üstü açık hanlar: Anadolu'daki ilk sultan hanı olan ve Aksaray-Kayseri yolu üzerinde bulunan *Alay Han* (1192?), Antalya-İsparta yolu üzerindeki *Evdir Han* (1214-18?) ve *Kırkgöz Han* (13.yy), bu tipin örnekleridir. **2)** Avlusuz, üstü örtülü hanlar: Antalya-Alanya yolu üzerindeki tek sahınlı *Şerefza/Şarapsa Han* (1237), Antalya-İsparta yolu üzerindeki beş sahınlı *İncir Han* (1239), gene aynı yol üzerinde tamamlanmadan bırakılmış *Susuz Han* (1246) ve Konya-Akşehir yolunun başlangıcındaki *Horozlu Han* (1330), ilk kez Anadolu'da ortaya çıkan bu tipi örneklemektedir. **3)** Kapalı neflerin bir avluya birleştiği karma tipte hanlar: Konya-Aksaray yolu üzerindeki *Sultan Han* (1229) ve Antalya-Alanya yolu üzerindeki *Alara Han* (13.yy), iki tipin birleşiminden oluşan bu karma tipe girer. Büyük bir kervansaray olan *Sultan Han* gerek malzeme kullanımı, gerek planlama açısından en gelişmiş örnektir. MUKARNAS'lı bir taçkapıdan girilen avluda dört kemerli bir altyapı üstüne oturtulmuş olan köşk mescit dikkat çekicidir. Yapının simetri ekseninde yer alan ve ana taçkapıdan daha yalın bir taçkapıyla girilen kapalı bölüm bazilikal planlıdır. Orta sahın beşik tonozla (→TONOZ), yanlardaki ikişer sahınsa ona dik yedişer beşik tonozla örtülüdür. Ana sahnın tam ortasında pandantifler üstüne mukarnaslı tromplarla oturtulmuş ışık kubbesi yer alır. Dışta yüksek bir kasnağa oturan bu kubbe konik bir külahla örtülüdür. Genellikle çok az sayıda penceresi bulunan ve birer taş kale görünümünde olan Anadolu Selçuklu kervansaraylarında mutlaka bir MESCİT vardır. Bu, bazan avlunun ortasında bir köşk mescittir (ör.*Sultan Han, Ağzıkara Han, İbşaklı Han*), bazan da taçkapı çıkıntısının sol tarafında (ör.*Kızılören Han*) ya da taçkapının üstünde (ör.*Zazadin Han, Sarıuban, Alara Han*) yer alır. Dış ve iç taçkapılar her zaman yapının ana ekseninde değildir. Örneğin Kayseri-Aksaray yolundaki *Ağzıkara Han* ve Kırşehir-Aksaray yolundaki *Kesik Köprü Han*'da (1268) olduğu gibi.

Osmanlılar'dan önce kent dışı yollarda kurulan kervansaraylar, OSMANLI döneminde önemli kentlerdeki merkezlere dönüşmüşlerdir. Osmanlı kervansaray mimarisi plan ve mekân anlayışı bakımından geçmiş örneklere, özellikle Anadolu Selçuklu mimarlığına bağlı kalmakla birlikte, yapım tekniği ve cephe mimarisi açısından çeşitli farklılıklar gösterir. Kale işlevi ve görünümünden uzaklaşan Osmanlı kervansarayında mekânlar daha küçük tutulmuş, yapının dışarıyla bağlantısı artırılarak bazan dış cepheye dükkânlar yerleştirilmiştir. Cephe mimarisindeki anıtsallık ve görkem kaybolmuş, cephenin en önemli unsuru olmaya devam etmekle birlikte taçkapı, eski zengin görünümünden uzaklaşmıştır. Boyutların insan ölçeğine yaklaştığı yapıya genelde sadelik egemendir; mescit de ortadan kalkmıştır. Osmanlı kervansarayları başlıca iki plan tipi göstermektedir: **1)** Avlusuz, kapalı kervansaraylar: Tek kapıyla girilen kare ya da dikdörtgen bir mekân, planın esasını oluşturur. Pencereler yüksek ve küçüktür. Giriş ekseninin her iki yanındaki yükseltilmiş peykelerde yolcular yatar. Orta bölümdeyse yükler ve hayvanlar barınır. Gebze *Çoban Mustafa Paşa Kervansarayı* (16.yy), Mimar SİNAN tarafından yapılmış ve bugün büyük bölü-



KESEROĞLU, Ziya, *Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 60x81.5 cm.

mü yıkılmış olan Lüleburgaz *Sokollu Kervansarayı* (1569-70) ve gene bir Sinan yapısı olan Büyükçekmece *Sultan Süleyman Kervansarayı* (16.yy) bu tipin örnekleridir. **2)** Avlulu, açık kervansaraylar: Bu tipte avlu çevresindeki ahırlar ve servis bölümleriyle yolcuların geceledikleri kapalı bölüm birbirinden ayrılmıştır. Avlunun ortasında genellikle bir çeşme yer alır. *Malatya Kervansarayı* (17.yy) ile Kayseri-İncesu yolu üzerindeki *Kara Mustafa Paşa Kervansarayı* bu tip yapılardır. Osmanlı kervansaraylarında malzeme genellikle taş ve onunla ALMAŞIK kullanılmış tuğladır. Ender olarak taçkapılarda mermer görülür. Örtü sistemi tonoz, kubbe, beşik ya da düz çatı olmakla birlikte, daha çok tonoz yeğlenmiştir. 16. ve 17.yy'larda kare ya da kareye yakın revaklı avlu şemasının iki katlı (ör.Diyarbakır *Hüsrev Paşa Kervansarayı*, 1527; *Çeşme Kervansarayı*, 1528 ve Edirne *Rüstem Paşa Kervansarayı*, 1560-61) ve çok katlı (ör.dört katlı *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Kervansarayı*, 1681) örneklerine rastlanır. Bunlardan Mimar Sinan'ın yapısı olan Edirne *Rüstem Paşa Kervansarayı* iki avlulu kuruluşuyla hem bir kent hanı *(Büyük Rüstem Paşa Hanı)*, hem de bir menzil hanı *(Küçük Rüstem Paşa Hanı)* işlevlerine sahip oluşuyla önemli bir örnektir. Osmanlı'da kentler arası konaklama noktalarında "menzil hanları", özellikle 16.yy'da ticaretin artmasıyla gelişen İstanbul, Bursa gibi kentlerde de hanlar yapılmaya başlayınca, kervansaraylar giderek kullanılmaz olmuştur.

0215, 1531. *G.Yalçıner*

**KESE**

İçine çeşitli nesneler konan, değişik malzemelerden ve örgü türlerinden yapılan, ağzı büzgülü torbacık. Para kesesi, saat kesesi, mühür kesesi, cüz kesesi, tütün ve enfiye kesesi, tarak, kaşık kesesi vbg içine konan nesnelere göre farklı adlar alır. Eskiden Anadolu'da para, tütün, saat ve mühür keseleri bir takım halinde genellikle her genç kızın çeyizinde yer almıştır. Keseler, tezgâha gereksinim duyulmadan iğne, tığ ve mekik gibi araçlarla da yapılabilir. Örgü keselerde kullanılan ince iplikler ipek, pamuk, sim, sırma ve ketendir. Örgü keselerden başka boncuk işi, kumaş üstüne İŞLEME ve meşin keseler de yapılmıştır. Yelek, ceket ve bel kuşağı içinde kullanıldığında keseler, küçük boyutlarda ve oval, yuvarlak, beşgen, altıgen gibi değişik biçimlerdedir. Üstlerinde genellikle yaprak, çiçek ve meyve gibi doğadan alınarak stilize edilen örgeler kullanılmıştır. Bitkisel örgelerin yanı sıra geometrik örgelerin simetrik ya da asimetrik düzenlemeler içinde kullanıldığı da görülür. Eski keselerin çoğu iklim koşullarına dayanıksız örgüden yapıldığından günümüze ulaşanların sayısı azdır; ancak, OSMANLI döneminden para (→SİKKE), altın ve MÜHÜR keseleri kalmıştır. Pek çok el sanatı ürünü gibi keselerin de nasıl ve nerede ortaya çıktığına ilişkin kesin bilgiler yoktur. ***L.Girgök***

**KESEROĞLU, Ziya** (1906, İstanbul-1973, İstanbul)
Türk ressam.
Renkleri ustaca kullandığı Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) ÖLÜDOĞA ve MANZARA'larıyla tanınır.

1922'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) giren Keseroğlu, iki yıl Hikmet ONAT'ın atölyesinde çalıştıktan sonra 1924'te İbrahim ÇALLI'nın atölyesine geçmiş ve 1930'da bu atölyeden mezun olmuştur. Aynı yıl Avrupa sınavını kazanmış, bir yıl kadar İstanbul Belediyesi Fen İşleri'nde çalıştıktan sonra 1932'de Viyana'ya gitmiştir. Viyana'da kaldığı bir yılın ardından geri dönen sanatçı, 1928'de kurulan MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'ne katılmış, bir dönem de birliğin başkanlığını yapmıştır. 1941'den 1971'e değin katıldığı Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden 1945'teki 7.sergide Üçüncülük Ödülü'nü kazanmıştır. 1946'dan başlayarak İstanbul Yüksek Teknik Okulu (b.YTÜ) Mimarlık Bölümü'nde öğretim üyesi olarak resim dersleri vermiştir. Keseroğlu'nun ilk yapıtları İzlenimci bir tutumla (→İZLENİMCİLİK) oluşturduğu ölüdoğa ve manzaralardır. Zamanla özgün bir anlatıma ulaşan Keseroğlu belli bir akımın izleyicisi olmamıştır. Giderek renk ve biçimle daha az uğraşarak, nesnelerin plastik değerleri üzerinde yoğunlaşmış, rahat ama özenli bir fırça işçiliği geliştirmiştir. Az sayıda renk kullanarak daha çok bu renklerin ton farklılıkları ve uyumlarını yakalamaya özen göstermiştir. Zaman zaman Fovist (→FOVİZM) ve Dışavurumcu öğelerin öne çıktığı resimler de yapmıştır. Keseroğlu, lirik bir atmosferin egemen olduğu kişisel üsulubuyla doğayı şiirsel bir anlatımla tuvale aktarmıştır. *N.Arslan*

**KESİT**

İng., Fr.*section;* Alm.*Schnitt.*
Bir yapının ya da herhangi bir nesnenin düşey bir düzlemle kesildiği varsayılarak oluşturulan ve yapının/nesnenin bu düzlemin gerisinde kalan iç ayrıntılarını da içeren izdüşüm.

KESKİN ODAK GERÇEKÇİLİĞİ *(Sharp-Focus Realism)* = **FOTO-GERÇEKÇİLİK**

**KESKİNOK, Kayıhan** (1923, İzmir)
Türk ressam.
İmgelerin birbiri üstüne bindiği FİGÜRATİF resimleriyle tanınır.

1941'de Adana Öğretmen Okulu'nu, 1945'te de Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nü bitiren Keskinok öğrencilik yıllarında Refik EPİKMAN, Malik AKSEL ve Cevat DERELİ'den etkilenmiştir. 1946-55 arasında Boğazlıyan (Yozgat), Görele (Giresun), Kars ve Trabzon'da resim öğretmenliği yapan sanatçı daha sonra İsviçre hükümetinden aldığı bir bursla 1960'ta Lozan'a gitmiş, bir yıl kadar buradaki Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüştür. Keskinok 1963-68 arasında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde ders vermiş, TRT Ankara Televizyonu Artistik Hizmetler Birimi'nde dekoratörlük ve müdürlük yapmıştır. Önceleri yalnızca manzaralar yapan Keskinok 1945-50 arasında CÉZANNE'ı anımsatan renk geçişleri kullanmış, kompozisyonlarına figürü 1946'da katmıştır. 1960'ların başında çok figürlü resimlere yönelerek, özellikle özlemini duyduğu yaşam sevincini aktarabilmek için *Denizcilerin Düğünü* (1980) ve *Lunapark* (1978) gibi yapıtlarında düğünleri, lunaparkları, gece kulüplerini ele almış, idealize edilmiş bir yaşam biçimi sunmuştur. Üslubu 1970'lerin ortalarında olgunlaşan Keskinok 1970'lerin sonundan başlayarak figürün yer aldığı mekânı (fon) soyutlama deneylerine girmiş, böylece yumuşak renk lekelerinin geçişleriyle oluşan fon içinde figürler ve nesneler havada asılı kalmıştır. Sanatçının tuvallerine masalsı öğeler de bu tarihlerde girmiştir. Keskinok zaman kavramını irdelediği 1980'lerde imgeleri birbiri üstüne bindirerek geçmişi, bugünü ve geleceği yansıtmıştır. 1973 ve 1978 Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde birer Başarı Ödülü alan sanatçı 1973'te Cumhuriyet'in 50.Yılı kutlamaları çerçevesinde Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü'nü, 1981'de de Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Devrimleri yarışmasında ödül kazanmıştır. *Z.Rona*

**KEŞİDE** (Far.)
Farsça'da "uzatılmış" ya da "çekilmiş" anlamına gelir. HAT sanatında (→İSLAM, Yazı Sanatı) uzatılma niteliğine sahip olan harflerin uzatılması ya da uzantısı. Arap alfabesinde harflerin çoğu, hem kısa hem uzun olmak üzere iki biçimde yazılır ve bu durum, satırları aynı uzunlukta tutmaya ve özellikle iki satırlık bir yazı ya da şiiri aynı uzunlukta yazmaya yarar; ayrıca satır kompozisyonuna güzellik sağlar. Yazı türlerine göre keşide'nin ölçüsü değişik boylarda olur. Bu ölçü, o yazının yazıldığı kalemin noktasıyla belirlenir. Örneğin, NESTALİK'te keşide'nin normal boyu 10 nokta olup zorlanmadıkça 9 ya da 11 nokta ölçüsünde yazılmaz. AKLÂM-I SİTTE olarak anılan altı çeşit yazıda belirli ölçüler bulunmakla birlikte istenildiği zaman ya da yerine göre bu ölçülerin dışına çıkılabilir. Genel bir kural olarak bir satırda üçten çok keşide uygun görülmez. Keşide'nin kısası yazıyı çirkin, fazla uzunu da cılız gösterir. Bu özelliklere en çok Türk HATTAT'ları uymuşlardır. ***A.Alparslan***

**KEŞİŞHANE** (Far.*keşiş* ve *hane:* ev'den)
Keşişlerin inzivaya çekildikleri yer; MANASTIR.

**KETEBE** (Ar.)
Arapça'da "yazdı" anlamına gelir. HAT sanatında (→İSLAM, Yazı Sanatı) imza anlamında kullanılan terim. HATTAT dilinde "ketebeli" (imzalı), "ketebesi kimin?", "ketebesiz yazı", "ketebe koymak", biçimlerinde kullanılır. İslam hattatları yazdıkları yazıların (kıt'a, levha, YAZIT, kitap vb) altına imza atarlar, yani ketebe koyarlar. Yalnız imza, tek başına "ketebe" sözcüğüyle ifade edilmez, bu söz gene Arapça "hu" (o) zamiri eklenerek "ketebehu" (o yazdı) biçiminde kullanılır. Bu sözcükten sonra hattat ya doğrudan doğruya kendi adını ya da kendi adınının yanı sıra hocasının adını ve bu yazıyı yazdığı tarihi bildirir. Genellikle "ketebehu" sözcüğünden sonra alçakgönüllülük bildiren fakir, hakir, "müznib" (günahkâr) gibi sözcüklerden biri de eklenebilir. "Ketebehu" yerine "yazdı" anlamına gelen "namakahu", "sevvedehu" ve "harrarahu" sözcüklerine de rastlanır. MEŞK'lere ve karalamalara imza atılacaksa genellikle "bu karalamayı filan karaladı, meşk etti" anlamına gelen "meşekehu" sözcüğü kullanılır. ***A.Alparslan***

KEY, Lieven Lievensz de → **HOLLANDA (Mimarlık, Rönesans ve Maniyerizm)**

KEYSER, Hendrik Cornelisz de → **HOLLANDA (Mimarlık, Rönesans ve Maniyerizm)**

KHALKEDON (b.Kadıköy) → **İSTANBUL**

**KHAROPİNOS** (Paroslu) (MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci.
Delphoi'da (Yun.) çalıştığı bilinen sanatçının yazıtları korunmuş iki yapıtı bulunmuştur: İon üslubunda (→DÜZEN) bir adak sütunu ve üstünde yalnızca bir genç erkek ayağı kalmış kaide. Ayrıca Delphoi'daki Siphnoslular'ın *thesauros*'unu da (hazine binası; MÖ 530-525) sanatçının yaptığını ileri süren kaynaklar bulunmaktadır. *M.Beykan*

**KHERSİPHRON** (Knossoslu) (MÖ 6.yy ortası)
Yunan mimar.
Mühendislik konusunda da çalışmış olduğu bilinen sanatçı, oğlu METAGENES ve Samoslu Theodoros'la birlikte MÖ 560-550 arasında EPHESOS'ta *Artemision*'u (Arkaik) yapmıştır. Tarihlendirilerek restitüsyonu yapılabilen en erken İon yapısı (→DÜZEN) olan bu *Artemision*, küçük boyutlu eski bir tapınağın üstüne kurulmuştur. STYLOBAT boyutları 115.14x55.1m'dir. Üstü açık CELLA'da Artemis kült heykeli büyük olasılıkla bir NAİSKOS içinde duruyordu. *Cella*'yı yanlarda ikişer, ön ve arka yüzde üçer sıra halinde çevreleyen yivli sütunların dış sırayı oluşturanları *(columnae caelatae)*, alta figürlü kabartmalarla bezenmişti. Toplam sayısı 127 olan sütunlar, alt çaplarının 12 katı yüksekliktediler (19m). Boyanmış volütlü sütun başlıkları, o güne değin göze alınan en geniş açıklığı geçen ve üstelik ilk kez mermerden yapılan arşitravları taşımışlardır. Antik Çağ'ın ilk kez tümüyle mermerden inşa edilmiş bu büyük boyutlu anıtının, döneminde çok yaygın bir etki ve üne sahip olduğu anlatılır. Yapı MÖ 356'da Herostratos adlı bir "şöhret düşkünü" tarafından yakılmış, ancak Ephesoslular'ca yeniden yapılmıştır. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan bu yeni *Artemision* (MÖ 334-250) eskisinin ölçülerine ve mimari özelliklerine aynen sadık kalınarak, ancak alttaki bataklıktan korunmak için 13 basamaklı bir *krepidoma* (platform) üstüne inşa edilmiştir. *M.Beykan*

KHİRBET KERAK → **KARAZ; MEZOPOTAMYA**

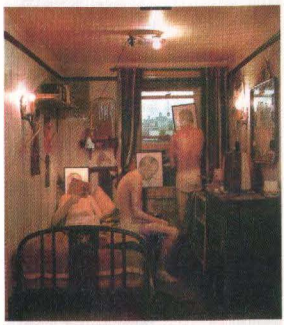
KIBAB – **KUBEB**

**KIEFER, Anselm** (1945, Donauschingen)
Alman ressam.
YENİ-DIŞAVURUMCULUK akımının en çok üstünde durulan Alman sanatçısı Kiefer, büyük ölçekli tuvallerinde harap manzaraları, savaş sonrası çevrelerini dile getiren geniş ufuklu görünümleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekânları konu alır. Kiefer'in genellikle siyah, gri ve kahverengi olan resimleri, kalın boya tabakalarından ötürü yakından bakıldığında kabartma hissi verir. İlk kişisel sergisini 1973'te Köln'de açan sanatçı, Almanya'nın *avant-garde* sanatı tanıtan *Documenta* (Kassel) sergilerinde ünlenmiştir. Resimlerinde figür kullanmamasına karşın psişik baskıları, ölümü ve yalnızlığı dile getiren, manzaralarına tarihsel bir boyut katabilen Kiefer'in aynı zamanda espri olarak eski romantik Alman ressamlarıyla yakınlık kurduğu ileri sürülmektedir. *J.N.Erzen*

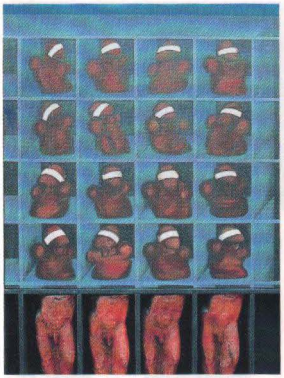
**KIENHOLZ, Edward** (1927, Fairfield, Wash.-1994, Hope, Idaho)
ABD'li heykelci.
Çağdaş yaşamın çarpıklıklarını vurguladığı yapıtlarıyla DEHŞET SANATI'nın önde gelen temsilcilerindendir.
Öğrenimini 1945-52 arasında Doğu Washington Eğitim Yüksekokulu'nda yapmış, 1953'te Los Angeles'a yerleşerek 1960'lara kadar çok çeşitli işlerde çalışmıştır. Özellikle, bu sırada hastabakıcı olarak bulunduğu bir akıl hastanesinde gördüğü olaylar sonradan yapıtlarına yansımıştır. POP SANAT içinde yer alan Kienholz'un yapıtları 1960'larda California'da ortaya çıkan Dehşet Sanatı kapsamı içinde değerlendirilir. Sanatçı bu yapıtlarında gerçek insan boyundaki figürleri, karyola, Coca Cola makinesi, otomobil gibi gerçek nesnelerle birlikte, izleyiciye dehşet ya da acı veren bir "tablo" niteliğinde düzenlemiştir. Örneğin, *Portatif Savaş Anıtı*'nda (1961, Ludwig Müz., Köln) Kore Savaşı'ndan dönen askerleri bir sokak kahvesinde, *Akıl Hastanesi*'nde de (1964-66, Ulusal Müze, Stockholm) çıplak vücutları bantlarla ranzaya bağlı olarak betimlemiştir. Çağdaş yaşamın toplumda açtığı yaraları ve



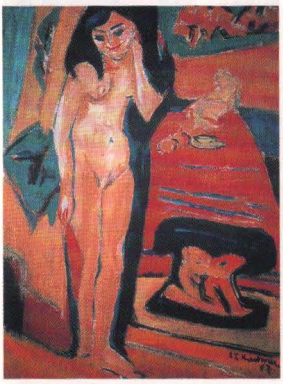
KIEFER, Anselm, *Wayland'in Şarkısı*, 1982, tuval üzerine yağlıboya ve karışık malzeme, 280x380 cm.



KIENHOLZ, Edward ve Nancy, *Solie 17*, 1979-80, karışık malzeme, 300x850x430 cm.



KINALI, Erol, *Abdi İpekçi Anısına*, 1981, tuval üzerine karışık teknik, 100x150 cm.



KIRCHNER, Ernst Ludwig, *Çıplak Genç Kız*, tuval üzerine yağlıboya.

çarpıklıkları belgeleyen bu çalışmalarda genel temalar cinayet, ölüm ve cinselliktir. Kienholz'un bu dönem yapıtları düzenlenişleri açısından ÇEVRESEL SANAT'a örnek oluştururken, 1975'te Berlin'e yerleştikten sonraki yapıtları daha yoğun bir toplumsal içerik sergiler. 1977'deki bir gösterisinde, bozuk ve eski görünüşlü, yapma bir radyo alıcısından düğmesi çevrildiğinde gürültülü bir Wagner bestesi yayınlayarak, izleyicide Nazi dönemi ruhunu çağrıştıran bir sahne yaratmıştır.
1054. *Z.Rona*

**KILAPTAN** (Ar.*kullab*: çengel, Far.-*dan* eki'nden)
**1.** Pirinç, bakır, kalay vb maddelerden çekilmiş, gümüş ve altın yaldız vurulmuş, saç gibi ince metal tel.
**2.** Pamuk ve sim iplerinin birlikte bükülmesinden oluşan iplik.

**KINALI, Erol** (1944, İskenderun)
Türk ressam ve heykelci.
Resim-heykel birleşimi yapıtlarıyla tanınır.

1965-68 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde, 1969-75 arasında da Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüştür. Her iki kurumda da hem resim hem heykel üzerine çalışan sanatçının iki sanat dalına da ilgisi paralel gelişmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra 1977'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) Temel Sanat Eğitimi Bölümü'ne asistan olan Kınalı çalışmalarını 1982'den bu yana (1994) Almanya'nın Bonn kentinde sürdürmektedir. Önceleri çamur, alçı ve betonla çalışmış, daha sonra alüminyum (ör.*Teknik Adam*, 1973) ve tunç (ör.*Bronz Heykel*, 1974-75, İRHM) döküm yapmış, ardından da renkli çalışma olanaklarından ötürü poliyestere (ör.*İki Parça İnsan*, 1974) ilgi duymuştur. Kınalı, Almanya'daki eğitimi sırasında resim-heykel ilişkisini irdelemiş; hareket noktası her zaman "insan" olmuştur. Kimi yapıtlarında insan imgesini bir başına alarak parçalara ayırmış, stilize etmiş ve sadeleştirmiş, kimilerindeyse insan kümelerinin biçim olarak etkisini görmeye çalışmıştır. Örneğin, *İnsan ve Teknik* (1973) ile *Abdi İpekçi Anısına* (1981) adlı resimlerinde geometrik bir biçim (kare/küp) içinde organik biçimin (insan) etkisini irdelemiştir. Kınalı 1980'lerin ortalarında gerçek insan boyutlarında figürlerden oluşan mobil'ler (→CALDER, Alexander) üretmiş ve canlı renklere boyadığı bu mobil'leri mekân içinde salınarak birbirine dolanabilecek biçimde asmıştır. Bu yapıtlarında figürü eskiye oranla daha az stilize ettiği, bu gelişmenin izleyen yıllarda (yks.1990) tuvallerine de yansıdığı görülür. Son yıllarda geometrik-organik biçimlerin karşıtlığını vurgulamaktan vazgeçerek daha çok organik figürlere yönelen ve çok figürlü, canlı renkli tuvaller üreten Kınalı, 1976, 1978 ve 1981 Devlet Resim ve Heykel sergilerinde, 1979'daki 2.İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde ve 1980'deki Günümüz Sanatçıları Sergisi'nde heykel dalında birer Başarı Ödülü almıştır. *Z.Rona*

KIR EVİ → **VİLLA**

**KIR MÜHENDİSLİĞİ**
Çevre mühendisliği, uğraşı alanı olarak ikiye ayrılır: 1) Kentsel alanlardaki çevre sorunlarıyla ilgili teknik uğraşılara kısaca kent mühendisliği/kentsel çevre mühendisliği, 2) Kırsal alanların çevre sorunlarıyla ilgili teknik uğraşılara da kısaca kır mühendisliği ya da kırsal çevre mühendisliği denir. Kırsal alanlarda; su toplama havzalarının ıslahı, akarsuların su üretiminin artırılması ve düzene sokulması; sel derelerinin ıslahı, çığların önlenmesi; toprak taşınma ve aşınmasının (erozyon) denetimi; bataklıkların kurutulması ve fazla suyun drene edilmesi; kurak bölgelerde sulama şebekelerinin kurulması, sulamanın yöntem ve tekniklerinin belirlenmesi; çoraklaşmanın önlenmesi ve çorak (tuzlu) toprakların ıslahı; kumulların tesbiti ve çıplak yamaçların yeşillendirilmesi, çalılandırılması ve ağaçlandırılması; endüstriyel ve hidrolojik ağaçlandırmalar yapılması; çayır ve otlak alanlarının ıslahı ve verimli hale getirilmesi; hayvan otlatmalarının düzene sokulması; bitkisel ve hayvansal üretimin artırılmasına yardımcı olunması; pestisidlerle (herbisid, insektisid ve fungisid'le yapay kimyasal gübrelerle) toprak, su ve hava kirlenmelerinin önlenmesi ve kontrol edilmesi; koruyucu rüzgâr perdelerinin, şeritlerinin, kuşaklarının ve zonlarının oluşturulması gibi teknik işler, kır mühendisliğinin uğraşı konularındandır. ***B.Pamay***

**KIRCHNER, Ernst Ludwig** (1880, Aschaffenburg-1938, Davos)
Alman ressam.
DIŞAVURUMCULUK akımının ALMANYA'daki en önemli temsilcilerindendir.

Dresden Teknik Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimi gören Kirchner, 1905'te Fritz Bleyl (1880-?), HECKEL ve SCHMIDT-ROTTLUFF ile birlikte Die BRÜCKE grubunu kurmuştur. Sanatçının Dresden dönemi resimlerinde Ard-İzlenimciler'in (ARD-İZLENİMCİLİK), MATISSE'in MUNCH'un, Japon baskılarının (→JAPONYA), Afrika ve Okyanusya heykelleriyle GOTİK ağaç baskılarının etkileri görülmektedir. Ancak sanatçı bunları özümleyerek, kişisel bir üslup geliştirmiştir. Bu dönemde kalın ve güçlü dış çizgilerin ve katışıksız renk alanlarının belirlediği sade ve iki boyutlu resimler yapan Kirchner konularını da çevresindeki dünyadan seçmiş; portreler, manzaralar, sirk ve müzikhol görünümleriyle çıplak insan figürleri yapmıştır. Sanatçı sadeleştirilmiş ve çoğu kez çarpıtılmış doğal biçimlerle, *Sanatçı ve Modeli* (1907, Sanat Salonu, Hamburg) adlı yapıtında olduğu gibi, çağdaş ruh durumlarını anlatmaya çalışmıştır. 1911 sonlarında Berlin'e yerleşen Kirchner'in biçimleri KÜBİZM'in etkisiyle daha geometrik bir görünüm kazanırken, paleti donuklaşmış, resimsel kurgusu daha belirginleşmiştir. Sanatçı Alman Dışavurumculuk akımının en başarılı örneklerinden olan *Cadde, Berlin* (1913, Modern Sanat Müz., New York) gibi, genellikle I.Dünya Savaşı'ndan hemen önceki Kurfürstendamm bölgesini yansıtan Berlin sokak görünümlerinde büyük kentin göz kamaştırıcılığını ve yapaylığını, kent insanlarının düzensiz ve hareketli yaşamını yansıtmıştır.

I.Dünya Savaşı'nda orduya katılan ancak geçirdiği bedensel ve zihinsel çöküntü nedeniyle daha cepheye gitmeden terhis edilen Kirchner, iki yıl boyunca Taunus'taki bir sanatoryumda tedavi görmüş, 1947'deyse İsviçre'nin Davos yakınlarına yerleşerek ölümüne dek orada yaşamıştır. Sanatçı bu dönemde anıtsal dağ manzaralarıyla dağ köylülerinin yaşantısından görünümler yapmıştır (ör.*Amselfuh*, 1923). Başlıca amacının duygu ve deneyimi büyük sade biçimler ve katıksız renklerle vermek olduğunu söyleyen Kirchner'in bu son dönem yapıtlarında eski resimlerindeki gücün ve yoğunluğun yerini bir dinginlik almıştır. 1928 dolaylarında PICASSO'nun etkisiyle daha özgür ve soyut bir tarzda çalışmışsa da, kısa bir süre sonra eski üslubuna dönmüştür. Ancak Almanya'daki siyasal du-

rum, yapıtlarının bu ülkede kınanarak yok edilmesi ve yeniden ortaya çıkan hastalık belirtileriyle çok etkilenip sarsılan sanatçı 1938'de intihar etmiştir. 1031, 1502. *Z.İnankur*

KIRIKKALE → **ANKARA**

**KIRKLARELİ**

Marmara Bölgesi'nin Trakya kesiminde yer alan ilin en eski adı Bizanslılar'ca verilen "Saranta Ekklesies"tir (Kırk Kilise). 14.yy'da Türkler'in eline geçen Kırklareli, "Kırkkilise" ve "Kırk Kinise" adlarıyla anılmıştır. Bir söylenceye göre, Timurtaş Paşa'nın Saranta Kalesi kuşatmasında kalenin düşmesini sağlayarak şehit olan kırk asker, kale yıkıntılarının bulunduğu "Kırklar Baba" olarak tanınan şehitliğe gömülmüş, o tarihten sonra da kent "Kırk Kimse" ve "Kırk Kimesne" adlarıyla tanınmıştır. 1924'te kentin adı Kırklareli olarak değiştirilmiştir.

Tarihöncesi dönemleri (→PREHİSTORYA) aydınlatacak bilgiler az olmakla birlikte 1981'de yörede yapılan arkeolojik çalışmalar, yerleşme tarihinin Son Kalkolitik Çağ'a değin uzandığını göstermiştir. MÖ 1200'lerde Thraklar'ın (→THRAKİA) yerleşim merkezi olan yöre MÖ 6.yy'da el değiştirmeye başlamış, önce MÖ 546'da Atinalı Peisistratos'un, MÖ 513'te I.Dareios'un (hd.MÖ 522-486) İskit seferiyle Persler'in (→İRAN) eline geçmiştir. Doğu Thrakia'da (b.Trakya) Pers baskısından kurtulmak isteyen Thrak oymaklarından Odrisler, MÖ 5.yy ortalarında birleşerek küçük bir devlet kurmuşlardır. MÖ 4.yy ortalarındaysa Makedonya kralı II.Philippos (hd.MÖ 359-336), Odris Devleti'ne son vererek yörede üstünlük sağlamış, oğlu Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) ölümünden sonraysa yöre, komutanları arasında sürekli çatışma konusu olmuş, MÖ 279'da da Galatlar'ın (→GALATİA) akınlarına uğramıştır. Marmara Denizi'nin güney kıyısında yer alan BİTHYNİA Krallığı, önce Galatlar'la Selevkos Devleti'ne karşı ittifak kurmuş, Selevkos tehlikesi ortadan kalkınca, Galatlar'ın üzerine yürümüş ve Romalılar'la anlaşarak Kırklareli yöresinde üstünlük sağlamıştır. ROMA ve PONTOS devletleri arasında bir tampon bölge oluşturan Bithynia Krallığı MÖ 88'de başlayan Roma-Pontos savaşlarında giderek zayıflamış ve MÖ 74'te Kral III.Nikomedes'in topraklarını Roma İmparatorluğu'na bırakmasıyla tüm Thrakia bölgesi Romalılar'ın eline geçmiştir. MÖ 46'da bir Roma eyaleti durumuna getirilen Trakya'ya MS 369'da, kuzeyden gelen Gotlar saldırmışlar ve bu saldırılar bir süre durdurulabilmişse de 378'de Edirne ve Kırklareli'yi ele geçirmeleri önlenememiştir. İmparator I.Theodosius döneminde (379-395) Roma İmparatorluğu ikiye ayrıldığında (395) Thrakia Piskoposluğu, merkezi Selanik'te olan İllirya Valiliği'ne bağlanmıştır. Yöre 540'larda Hunlar'ın, 590 ve 626'da Avarlar'ın saldırılarından zarar görmüş, 913 ve 924'te de BİZANS başkentini kuşatan Bulgar kralı Simeon tarafından istila edilmiştir. Asya-Avrupa arasındaki konumundan dolayı istila ve kuşatmalara sürekli sahne olan Thrakia'da 1190'da Haçlılar Kırklareli ve çevresini ele geçirmiş, 1204'teki Haçlı Seferi'nde bölgeye Latinler egemen olmuş, 1264'te de bu topraklar Bulgar ve Tatarlar'ca yağmalanmıştır. 1304-05'te Bizanslılar Thrakia'yı ele geçirdilerse de kent ve yöresi 1361'de OSMANLI topraklarına katılmıştır. Osmanlı döneminde önce Paşa Livası'na bağlı bir kaza merkezi olan Kırklareli 18.yy'da sancak olmuş, 19.yy'da Edirne Eyaleti'ne bağlı bir sancak merkezi, 1854'te kaza, 1879'daysa yeniden sancak durumuna getirilmiştir. 1877 Osmanlı-Rus Savaşı sonunda yapılan Ayastefanos Anlaşması'yla Bulgaristan Prensliği'ne bırakılan yöre, 1878'de Berlin Antlaşması'yla Osmanlılar'a geri verilmiştir. Balkan Savaşı'nda 30 Ekim 1912'den 8 Temmuz 1913'e değin Bulgar işgalinde kalmış, Kurtuluş Savaşı yıllarında da Yunan işgaline uğramış ve 10 Kasım 1922'de işgalden kurtarılmıştır.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** 1383'te Kösemihalzade Hızır Bey'in yaptırdığı *Hızırbey Külliyesi*, cami, hamam ve arastadan oluşmaktadır. 1824'te ve 1959'da onarım gören cami, kare planlı kubbeli bir yapıdır. Dikdörtgen planlı, kiremit örtülü son cemaat yeriyle, avlu duvarları sonradan yapılmıştır. 1683, 1704 ve 1960'ta onarılan hamamsa çifte HAMAM planındadır. 1577'de Emin Ali Çelebi tarafından yaptırılan, kiremit kaplı ahşap bir çatıyla örtülü, moloz taştan *Kadı Camisi* kare planlı küçük bir ana mekânla kuzeyindeki son cemaat yerinden oluşmaktadır. İlçedeki öbür tarihsel yapılardan *Bayezid* ya da *Paşa Camisi* (1593), *Kapan Camisi* (1640), *Kadı Çeşmesi* (1568), *Kapan* ya da *Salıyeri Çeşmesi* (1771) onarımlarla özgünlüklerini yitirmişlerdir. Günümüze gelen iki HAN'dan *Gümrük Hanı* sinema olarak kullanılmakta, öbürüyse yıkık durumdadır. İlçedeki iki *Atatürk* anıtından ilki 1929'da Kenan YONTUNÇ, öbürü 1971'de Rahmi Artemiz tarafından gerçekleştirilmiş; Yanıkkışla'da bulunan *Kırklar Şehitliği Anıtı*'ysa Kırklareli'nin alınışı sırasında şehit olanların anısına 1960'ta yapılmıştır. Kırklareli-Babaeski yolu üzerindeki Tilkiburnu Höyüğü'nde yapılan yüzey araştırmasında Son Kalkolitik Çağ'a ilişkin ÇANAK-ÇÖMLEK bulunmuştur. Ancak buradaki çalışmalar yörede yer alan öteki ören yerlerinde de olduğu gibi tarihöncesini aydınlatacak yeterlikte değildir. Ayrıca bölgede sık rastlanan TÜMÜLÜS'ler de tahrip edildiklerinden çok az buluntu vermiştir.

***Babaeski*** ilçesinde 1467'de Fatih tarafından (hd.1451-81) yaptırılan kesme taştan *Eski Cami*, kare planlı bir ana mekân ve son cemaat yerinden oluşmaktadır. Mimar SİNAN'ın yapıtı olan *Cedit Ali Paşa Camisi* (1561-65), medrese, hamam, kervansaray ve kütüphaneden oluşan bir KÜLLİYE'nin günümüze ulaşabilen tek yapısıdır. Kuzeydeki dikdörtgen bordürlü MUKARNAS'lı TAÇKAPI'dan, üç sahınlı dikdörtgen planlı ana mekâna girilmektedir. Altı kemere oturan ana kubbe ve yarım kubbelerle örtülü ana mekânın kuzeyinde çift son cemaat yeri, kuzeybatısında minare, kuzeydoğusundaysa iki katlı bir hücre yer almaktadır. Yapının kuzeyinde duvarlarla çevrili revaksız bir avlu vardır. Alpullu-Hayrabolu yolunda Ergene Irmağı üzerinde kurulu *Alpullu* ya da *Sinanlı Köprüsü* de Sokullu Mehmed Paşa döneminde (1565-79) yapılmış bir Sinan yapıtıdır. 123.80m uzunluğundaki beş gözlü köprünün her ayağında hafifletme gözleri bulunmaktadır. İlçenin doğusunda Babaeski Deresi üzerinde bulunan *Babaeski Köprüsü*'nün (1633) Mimar KASIM AĞA tarafından tasarlanıp bir başka mimar tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Uzunluğu 72m olan taş köprü altı gözlüdür. İlçe sınırlarında yer alan *Alpullu Tümülüsü*'nde Arif Müfit MANSEL başkanlığında 1936'da yapılan kazılar sonuç vermemiştir. Ayrıca 1938'de Vize tümülüsleri kazılırken, gene ilçe sınırları içindeki Aşağıpınar'da da üç tümülüs araştırılmıştır.

***Lüleburgaz*** ilçesindeki en önemli tarihsel yapı, 1564'te Mimar Sinan'ca yapılan *Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi*'dir. Cami, hamam, medrese ve kervansaraydan oluşan külliyenin 1839'da onarılan camisinin, tek kubbeli camiler arasında önemli bir yeri vardır. İki son cemaat yeri ve geniş bir avlusu

bulunan yapı doğu-batı doğrultusunda genişletilmiştir. Avlusunu üç yandan çeviren revakların arkasında medrese odaları yer almaktadır. Çifte hamam planında, kubbeyle örtülü hamamsa onarımlarla özgünlüğünü yitirmiş durumdadır. Külliyeyle birlikte yapıldığı sanılan kervansaraydan günümüze kapı ve temel kalıntıları ulaşmıştır. Yapım tarihi bilinmeyen *Zindanbaba Türbesi*, Sinan'ın yapıtı olan *Lüleburgaz* ya da *Sokollu Mehmed Paşa Köprüsü*, ilçedeki öbür tarihsel yapılardır. Edirne Bayırı yöresinde bulunan *Lüleburgaz Şehitliği Anıtı* (1973) İzzet Pehlivan ve Ahmet Şerifoğlu tarafından yapılmıştır. 1937'de Arif Müfit Mansel tarafından kazılan Umurca'daki üç tümülüsten birinde zengin ölü hediyeleri bulunmuştur.

***Pınarhisar*** ilçesinin Erenler köyünde *Bin Oklu Hasan Baba Türbesi* (16.yy) sekizgen planlı, sekizgen kasnağa oturan kurşun kaplı bir kubbeyle örtülü bir yapıdır.

***Vize*** ilçesi antik Bizye kenti üstüne kuruludur. Ancak bu kentten günümüze surlar dışında fazla bir şey kalmamıştır. En çok Bizans dönemi yapılarıyla tanınan Vize'nin kuzeybatısındaki vadinin yamacında kayalara oyularak yapılmış *Mağara Manastırı*, Vize yönünden başlayarak yonca planlı bir şapel, tek nefli *Büyük Kilise*'yle buna bitişik odalar, mezar şapeli ve hücrelerden oluşmaktadır. Yapı grubunun en ilgi çekici bölümü olan yonca planlı şapel, küçük bir yapıdır. Kare planlı NARTHEKS'ten dar bir kapıyla APSİS'e doğru uzanan iki nefli, üçlü yonca planlı ana mekâna geçilmektedir. Şapelin kuzeyinde yer alan *Büyük Kilise*, tek nefli büyük *apsis*'li bir yapıdır. *Apsis*'in ortasında derin bir niş ve üç basamaklı *katbedra* (piskopos tahtı) yer almaktadır. 9.yy'da yapıldığı sanılan bu manastırda, Trakya'nın öteki mağara manastırlarının tersine zengin bezeme yoktur. Pabuç Deresi vadisinde bir kaynağın çevresinde yer alan *Midye Ayazma ve Manastırı*'ysa dinsel bezemelerine göre 7. ya da 9.yy'a tarihlendirilmektedir. Bir kaya kütlesinin içi oyularak biçimlendirilmiş olan yapı *Büyük Kilise*, ayazma ve kilisenin *narthex*'ine bitişik iki mekândan oluşmaktadır. Üç bölümlü bir *narthex*; beşik tonoz örtülü üç nefli bazilikal planlı bir ana mekân ve FRESK'lerle bezeli olduğu anlaşılan bir *apsis*'ten oluşan *Büyük Kilise*, kayadan oyulmuş mimari öğeleriyle gerçek bir yapı özelliği taşımaktadır. Ayazma, üçlü yonca planlı, özenle işlenmiş ve bezenmiş bir mekândır. *Narthex*'e bitişik mekânlarsa, beşik tonoz örtülü, dörtgen planlı bir salonla, oturma setleri ve masa benzeri çıkıntıları bulunan bir konuttur. Manastır, Anadolu'nun kayaya oyulmuş öteki dinsel yapılarına benzemesine karşın, zengin plan şeması ve düz bırakılmayıp işlenmiş kaya yüzeyiyle farklılık göstermektedir. İlçenin Kale Mahallesi'nde surlar arasında bulunan *Gazi Süleyman Paşa Camisi (Küçük Ayasofya)* 6.yy'da yapılmış bir Bizans kilisesidir. 14.yy'da Vize fatihi Gazi Süleyman Paşa'ca camiye çevrilmiştir. Bazilikal planlı yapı, Yunan haçı biçiminde örtülüdür. Üç nefli ana mekânın kubbesi çokgen bir kasnağa oturmaktadır. Vize ilçesi, çevresindeki 40 tümülüsle de önem taşımaktadır. Bunlardan ilçeye yakın dört tanesi 1938'de kazılmış, *A Tümülüsü* adı verilen en büyüğünde freskler ve zengin buluntularla karşılaşılmıştır. Thrak krallarından birine ait olduğu sanılan mezar yapısı, MS 1.yy'ın ilk yarısına tarihlendirilmiştir. Ayrıca →BİZYE.

***Sivil Mimarlık:***
14.yy'da Osmanlı topraklarına katılan Kırklareli, İstanbul'a yakınlığı ve sefer yollarının üzerinde oluşu nedeniyle önemli bir Osmanlı kentidir. Geleneksel mimarlık yörede yoğun biçimde yaşanan savaşlardan zarar görmüş, savaşlar ve göçler nedeniyle konut mimarisi gelişmemiştir. Istranca Dağları'nın güney-güneybatısında, yayla ve ova arasında kurulu kentin kuzeyindeki Yayla ve Demirtaş Mahalleleri'nde bahçeli, iki katlı ahşap ya da kâgir konutlarda eskiden Rumlar'ın oturduğu bilinmektedir. Ovada yer alan Türk EV'leriyse tek katlı, kiremit örtülü, duvarları ahşap çatkılı ve kerpiç sıvalıdır. Tüm ODA'lar ve mutfak üç yanı ve üstü örtülü, yerden 50-80cm yükseklikteki sundurmaya açılmaktadır.

***El Sanatları:***
19.yy başında ilde dokumacılık (şayakçılık), el işlemeciliği, ağaç işçiliği, boyamacılık ve arabacılık gelişmiş el sanatlarıyken günümüzde eski yaygınlıklarını yitirmişlerdir. Sap örmeciliğiyse, çanta, şapka, kemer gibi ürünleriyle kimi köylerde yaygındır.

*M.Aydın*

KIRMA ÇATI → **ÇATI**

KIRMIZI FİGÜR TEKNİĞİ → **VAZO RESMİ**

## KIRŞEHİR

Orta Anadolu Bölgesi'nde yer alan kentin, yazılı tarihin başladığı Hitit dönemindeki adı bilinmemektedir. MÖ 2.yy'da "Aquae Saravenae" adıyla anılmış, Bizans döneminde önceleri "Mokissos/Mocissus", İmparator I.Justinianos (Iustinianos) döneminde de (527-565) "Justinianopolis" adlarını almıştır. Selçuklular'ın "Kırşehri" dedikleri kentin adı sonradan Kırşehir'e dönüşmüştür.

Yörede en eski yerleşme İlk Tunç Çağı'yla (→PREHİSTORYA) başlamıştır. Hititler'le başlayan yazılı tarih döneminde, HİTİT İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra yöreye önce Phrygler (Frigler →PHRYGİA), MÖ 546-332 arasında da Persler (→İRAN) egemen olmuştur. Persler'in MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender'e (hd.MÖ 336-323) yenilmesiyle yörede Pers egemenliği zayıflamış, bu topraklar MÖ 332'de Persler'in Ariarathes soyunun kurduğu KAPPADOKİA Krallığı'nın eline geçmiştir. MÖ 111'de PONTOS kralı Mithridates'in yörede üstünlük kurmasıyla başlayan savaşlarda Kırşehir ve çevresi Romalılar ve Pontoslular arasında birkaç kez el değiştirmiş, MÖ 85'te ROMA egemenliği kesinleşmiş, MS 18'de de İmparator Tiberius (hd.14-37), Kırşehir ve yöresini bir Roma eyaleti durumuna getirmiştir. 605'lerde SASANİ, 8.yy'da da Arap saldırılarına uğrayan yöre, 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra ANADOLU SELÇUKLU, 1120'lerdeyse bir süre DANİŞMENDOĞLU devletlerinin eline geçmiş, ancak kısa zamanda güçlenen Selçuklular'ın egemenliğinde kalmıştır. 1243 Kösedağ Savaşı'ndan sonra Moğol (İLHANLI) yönetimine girmiş, 1340'larda Eretna Beyliği'ne katılmışsa da Kadı Burhaneddin, 1381'de bu beyliğe son vererek 19 yıl yönetimi elinde tutmuştur. Kadı Burhaneddin'in ölümünden sonra Osmanlı sultanı I.Bayezid (hd.1389-1402) kenti ele geçirmiş, ancak 1402 Ankara Savaşı'nı kazanan Timur yöreyi Karamanoğulları'na vermiştir. OSMANLI topraklarına II.Murad döneminde (1421-51) katıldığı sanılan Kırşehir, önce Karaman (Konya) Eyaleti'ne bağlı bir sancak, 19.yy'da Konya Vilayeti'nin Niğde Sancağı'na bağlı bir kaza, sonra da Ankara Vilayeti'ne bağlı bir sancak olmuş, 1924'te de il durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***
***Merkez İlçe:*** Kaletepe ya da Keltepe'de ve yakınındaki Hashöyük'te yapılan arkeolojik araştırma-

lar tarihöncesine ilişkin buluntular vermiştir. Hashöyük yerleşmesi MÖ 4000-3000 başına tarihlendirilmiş, Kaletepe'deyse Tunç Çağı'ndan Türk dönemine değin yerleşildiği saptanmıştır. Bugün Merkez İlçe'de ayakta kalmış yapıların çoğu Türk dönemindendir. 1242'de II.Alâeddin Keykubad (hd.1249-54) tarafından Kaletepe'de yaptırılan *Alâeddin Camisi*'nin yerinde bugün, 1893'te yaptırılan ve mimari bir özellik taşımayan bir cami bulunmaktadır. Mimari üslubuyla 13.yy'a tarihlendirilen *Kale Camisi* üç kubbeyle örtülüdür. 1248'de Kırşehir valisi Nureddin Cebrail'in yaptırdığı "T" planlı, kesme taştan *Kesik Köprü Kervansarayı* ilçenin 18km güneyindeki Kesikköprü köyünde bulunmaktadır. 1248'de yapılmış bir Anadolu Selçuklu yapıtı olan ve sivri kemerli 13 gözü bulunan *Kesik Köprü* çeşitli dönemlerde onarıldığından bugün özgünlüğünü yitirmiş durumdadır. 1273'te Kırşehir valisi Caca Bey'in gözlemevi olarak yaptırdığı iki katlı *Caca Bey Medresesi* günümüzde cami olarak kullanılmaktadır. *Karakurt Baba Türbesi* (1135), sekizgen planlı *Melik Gazi Türbesi* (1250), mermerden yapılmış *Âşık Paşa Türbesi* (1322) ve *Ahi Evran Cami ve Türbesi* (14.yy), ilçedeki öteki tarihsel yapıtlardır.

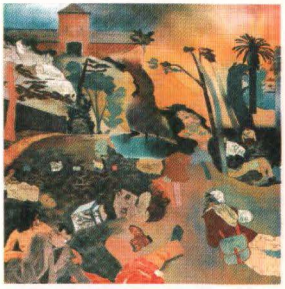
***Sivil Mimarlık:***
Yörede bulunan tek katlı, düz toprak damlı kerpiç yapılar "orta sofalı" plan (→EV) düzenindedir. Güneye bakan evlerin kuzey cepheleri sağırdır. Büyük bahçeler içinde bulunan evlerse AVLU'daki yaşamı saklamak için duvarla sokaktan ayrılmıştır. Her evin avlusunda tandır, kuyu ve dut ağaçları bulunmakta, bir köşe de odun deposu olarak kullanılmaktadır. Avluda bulunan "çöp hamam", 1.5m çapında daire planlı, duvarları yukarıya doğru daralarak kubbe oluşturan bir yapıdır. Söğüt dallarıyla örülen ve saman karıştırılmış çamurla sıvanan bu yapının içinde ocak bulunmaktadır. Avludan, çevresinde konuk odası, oturma odası, mutfak ve kiler gibi mekânların dizildiği MABEYN'e geçilir. Kentte ayrıca iki-üç katlı KONAK türü yapılar da vardır. Zemin katı sağır olan bu yapıların, üst kat cephelerinde simetrik düzende kafesli pencereler yer alır. Sokak cephelerindeyse ÇIKMA'lar ve ahşap işleme parmaklıklı balkonlar bulunmaktadır. Süslemeleri ve mimari özellikleriyle Türk evinin (→EV) özgün örnekleri olan bu yapıların başlıcaları; *Sait ve Mustafa Beyler Konağı*, *Celal Efendi Konağı* (b.Vali Konağı), *Hacı Bey Konağı*, *Baktıroğlu Konağı* ve *Mübsüroğlu Rasim* ya da *Şeyh Hüseyin Konağı*'dır.

***El Sanatları:***
Kırşehir'de HALI ve KİLİM dokumacılığı, bakırcılık ve taş işlemeciliği gelişmiş el sanatlarıdır. DOKUMA sanatı il merkezinde yaygınlığını yitirirken, ilçe ve köylerde önemini sürdürmüştür. Daha çok kırmızı, yeşil, kahverengi ve gri renklerin egemen olduğu Kırşehir halıları sırt yününden çift kat düğümle dokunmaktadır. Kilim dokumacılığındaysa kırmızı, mavi, sarı, yeşil ve siyah renkler kullanılmaktadır. Pala kilim ve cicim yörede dokunan başlıca kilim türleridir. Geçmişte "hereni" (tencere), ibrikli sahan, ibrik, kuşane, şıra leğeni, leğen, kulaklı sahan gibi ürünleriyle büyük önem taşıyan bakırcılık bugün kaybolmuş durumdadır. Yörede "hacıbektaştaşı" adıyla anılan ONİKS'ten geçmişte üretilen basit ev eşyasının yanı sıra bugün dış pazara yönelik süs eşyası ve satranç takımları yapılmaktadır. *M.Aydın*

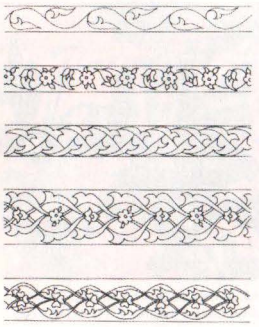
**KISALTIM**
İng.*foreshortening*, Fr.*raccourci*, Alm.*zeichnerische Verkürzung*.
"Rakursi" (Fr.*raccourci*: kısa görünüş'ten) olarak da bilinir. RESİM sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, derinlik duygusu verecek biçimde betimlenmesi anlamına gelen terim, YANILSAMA yoluyla derinlik duygusu yaratması açısından bir PERSPEKTİF türü olarak kabul edilir. Kalabalık kompozisyonlarda ya da geniş sahnelerde bu duygu QUADRATURA ya da HAVA PERSPEKTİFİ gibi teknikler aracılığıyla yaratılır. Kısaltımda, betimlenen nesneye/figüre belli bir uzaklıktan ya da alışılmadık bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan BİÇİMBOZMA'lar, olduğu gibi ya da yumuşatılarak tuvale aktarılır. Örneğin yatan bir figüre ayak ucundan bakıldığında, ayaklar olduğundan büyük, baş da küçük görünür. Sanatçı, bu görüntüyü olduğu gibi yansıtırsa, çarpıcı bir yanılsama duygusu yaratır. Eğer ayakları göründüğünden küçük, başı da o oranda büyük vererek biçimbozmaları yumuşatırsa, figürün göze daha hoş görünmesini ve kompozisyonla daha uyumlu bütünleşmesini sağlamış olur.

**KITAJ, Ronald B.** (1932, Cleveland, Ohio)
ABD'li ressam.
POP SANAT'ın Avrupa'da, özellikle İngiltere ve Fransa'daki gelişimi içinde kişiliğini bulmuş, giderek toplumsal değerleri ve psişik gerçekleri yansıttığı son derece bireysel bir resim üslubu geliştirmiştir.

Sanat eğitimini 1950'de New York'taki Cooper Union Sanat Okulu'nda, 1951'de de Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapan Kitaj, bir süre orduda denizci olarak Avrupa'yı gezdikten sonra, 1958'de İngiltere'ye gitmiş ve 1961'e değin önce Oxford'da Ruskin Çizim ve Güzel Sanatlar Okulu'nda, sonra da Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda öğrenim görmüştür. Bu yıllarda HOCKNEY ve Allen Jones (d.1937) gibi İngiliz sanatçılarla birlikte atölye çalışmaları da yapmıştır. Amerikalı olmasına karşın genç kuşak İngiliz sanatçılarıyla daha çok benzerlik gösteren Kitaj, 1961-67 arasında Ealing, Camberwell ve Slade sanat okullarında öğretmenlik yapmış, 1967'de de California Üniversitesi'nde ders vermiştir. Yapıtlarında betimleme sorununa çok önem veren sanatçı, insanları gerçek durumlar ve mekân kurguları içinde resmederken onları birey olarak tanıtmaya çalıştığı kadar toplumsal dinamik içindeki konumlarını da anlamaya ve anlatmaya çaba göstermiştir. İlk kişisel sergisini 1963'te Malborough Galerileri'nde açan Kitaj, bu sergisinin kataloğuna "Yorumlu Resimler/Yorumsuz Resimler" adını vererek resimlerindeki felsefi tutumu vurgulamıştır. Yapıtları arasında en önemli örnekler *Rosa Luxemburg Cinayeti* (1960) ve *Paris Merkezinde Sonbahar* adlı resimlerdir. Bunlarda Pop Sanat'ın KOLAJ'dan yararlanan kurgusu, canlı renkleri ve moda dergilerini anımsatan figür imgeleri altında yoğun psişik atmosfer ve toplumsal kaygılar yatmaktadır. Öte yandan Kitaj'ın resmi yazınsal etkilerle de biçimlenmiş, Sigmund Freud ve Walter Benjamin gibi kişilerin yazıları, seçtiği toplumsal, psişik ve cinsel konulara kaynak sağlamıştır. 1970'lerin sonlarına doğru yaptığı resimlerde cinsellik, yalnızlık, insanlar arası ilişkiler ve özellikle Yahudilik sorunu önemli konular olmuştur. Geniş ufuklu, zengin renkli, TINTORETTO'nunkileri anımsatan manzaralar içindeki figürleri farklı perspektif açılarından ele alınır; tek figürlerin işlendiği büyük dikey resimlerde ise mekân ve figür büyük bir gerilim içinde bütünleşir. Kitaj'ın berrak renklerine ve zengin ikonografisine karşın resimlerinde bir sessizlik ve boşluk duygusu egemendir. Bunlar insanlık ve kişilik sorununu izleyiciyi rahatsız eder biçimde irdeleyen yapıtlardır. Kitaj, kompozisyo-



KITAJ, Ronald B., *Değilse Değil*, 1975-76, tuval üzerine yağlıboya, 152.4x152.4 cm.







Kıvrıkdal

nunun açık düzeni, renk ve boyayı ressamca kullanımıyla Hockney, Jones ve Derek Boshier (d.1937) gibi İngiliz sanatçıları etkilemiştir.
2167, 2724, 3136. *J.N.Erzen*

**KITCHEN SINK OKULU**
Bir grup İngiliz toplumsal gerçekçi sanatçının (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) II.Dünya Savaşı'ndan sonra, 1950'lerin başında oluşturduğu grup. Adı, İngilizcede "eviye" anlamına gelir. John Bratby (d.1928), Edward Middleditch (d.1923), Jack Smith (d.1928) ve Derrick Greaves'in de (d.1927) katıldığı bu grup, günlük yaşamdaki olağan, hatta insanı tiksindiren bazı olayları ve cisimleri ele alarak, bunları sert ve saldırgan bir teknikle tuvale aktarmıştır. Ancak, sanatçıların bu kızgın tavırları uzun sürmemiş ve Kitchen Sink birkaç yıl içinde dağılmıştır.

**KITSCH** (İng.)
Yoz, sıradan, düzeysiz beğeniye seslenen ürün. *Kitsch* kavramı 20.yy'da sanatta beğeni sorununun gündeme gelmesi ve sanatın büyük kitlelere açılmasıyla ortaya çıkmıştır. Sanat tarihine uygulandığı zaman terim, değer yargılarına dayanan bir tanım kazanır. 20.yy'da sanatın kitlelere ulaşması ve kitleleri etkisi altına almasıyla öncelikle reklam AFİŞ'leri ve İLLÜSTRASYON'larla grafik, film ve bezeme sanatlarında görülmüştür. *Kitsch* kültürü ve sanatı, popüler beğeninin en yaygın olduğu ve tüketim endüstrisinin en fazla etkilemeye çalıştığı bir ortasınıfın ve az eğitimli bir kesimin kültürüdür. Bu anlamda sanatta ilk belirtileri 19.yy'da Avrupa'da sanatın burjuvaziye açılmasıyla ve bu kesimin beğenisini kazanan akademik sanatın bazı örneklerinde görülmüştür. Bu bakımdan, gerçek bir sanat akımı olmamışsa da, bir beğeni kategorisi olarak gelişmiş, giderek zaman zaman AVANT-GARDE sanatta, özellikle de kalıplaşmış sanat ve beğeni geleneklerine, ahlak ve yerleşmiş estetik anlayışına karşı çıkmak için kullanılmıştır. Bu bağlamda DADACILIK'la GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, özellikle PICABIA ve DALI'nin ürünlerinde, bir uyarı, eleştiri ya da şok unsuru olarak bu kapsamda sayılabilecek nitelikler vardır. Örneğin aşırı bezeme, duygusallık, göstersiliş teknikler ya da beylik imgeler gibi. Daha sonraları, 1950-60 arasında ABD'de yaygınlaşan POP SANAT, tüketim endüstrisinin beylik imgelerini yaygın olarak kullanmış, sanatın elitist ve seçici yaklaşımına karşı, popüler kültürün bünyesinden farklı bir estetik yaklaşım üretmeye çalışmıştır. Ancak Pop, içerik olarak yaygın beğeni ögelerini kullanmakla birlikte genelde biçimlemeye verdiği önemden ötürü *kitsch* görüntüden uzak kalabilmiştir. 1960-80 arasında ortaya çıkan DEHŞET SANATI, HURDA SANATI gibi yaklaşımlarda ve *graffiti*'de (→SGRAFFITO) görüldüğü gibi popüler beğeni ve imgeler, bir karşıgelişten çok, doğal çevre imgeleri olarak sanata girmeye başlamışlardır. Bir başka deyişle, çevrenin taşıdığı özellikler *kitsch* kavramının da yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. *Kitsch*'in en tipik örnekleri olarak, Nazi Almanyası'nda görülen anıtsal heykeller, benzer biçimde kent meydanlarını süsleyen politik amaçlı heykeller, duygu sömürüsüne yönelik âşık, anne-çocuk, yaşlı, yoksul, sarhoş resimleriyle tıpkıbasımları, parkları süsleyen kötü antik heykel kopyaları, dinsel duyguları sömüren ve turistlere yönelik Hz.İsa ve Meryem Ana anı eşyası sayılabilir. Meta olarak piyasaya sürülen, popüler beğeniye yönelik her şey, kolaylıkla *kitsch* görünümüne bürünebilir.
1003. ***J.N.Erzen***

**KIVRIKDAL**
İng.*foliage scrolls*, Fr.*rinceau*, Alm.*Laubwerk*.
"Kıvrımdal" da denir. Belirli bir düzen içinde, birbirine ya da kendine dolanan bitki dalları biçiminde BEZEME örgesi. YUNAN sanatından bu yana pek çok üslupta biçimlendirilmiş yaygın bir örgedir. İSLAM sanatında da RUMİ ve HATAYİ olmak üzere iki üslupta kullanılmıştır.

**KIVRIM**
İng.*drapery*, Fr.*draperie*, Alm.*Faltenwurf*.
"Drape" olarak da bilinir. Çizim, resim ve heykellerde figürün giysilerinin aşağı doğru dökümünde oluşan katlar. Dönemlere, üsluplara ve sanatçılara göre farklı biçimlerde betimlenen giysi kıvrımları, figüre hacim ve hareket kazandırmak amacıyla kullanılmıştır.

YUNAN sanatında MÖ yks.660-650 dolaylarında gerçekleştirilen Antik Çağ KORE'lerinde giysiler önceleri boru gibi dümdüzken, MÖ yks.570-550 dolaylarında *peplos*, *kbiton* ve *khimation* gibi değişik giysilerle birlikte kumaşın dökümünü gösteren çizgisel kıvrımlar ortaya çıkmıştır. Bu kıvrımlar, birbirine paralel ince oluklar biçiminde verilmiş şematik dökümlerdir. Kimi örneklerde eteğin kalça seviyesinde yukarı doğru çekildiğini vurgulayan eğrisel çizgili kıvrımlar da kullanılmıştır. Bu erken örneklerde giysilerin kunt figürleri bir kalıp gibi sardığı görülür. MÖ yks.460-450'deki erken Klasik Dönem'deyse figürlerin kuntluğunu kaybetmeye başlamasıyla birlikte, giysilerin de giderek incelip vücudun hatlarını belli ettiği görülür. Bu gelişme doğrultusunda MÖ yks.440 dolaylarında giysiler iyice incelerek neredeyse şeffaflaşmış ve vücudun bütün hatlarını belirtecek biçimde betimlenmiştir. Bu örneklerde kıvrımların vücudun hareketini ya da duruşunu desteklediği ve vücutla bir bütün oluşturduğu görülür. MÖ 4.yy'a gelindiğinde figür daha esneklik kazanmakla birlikte, giysiler yeniden kalınlaşmış, buna bağlı olarak da kıvrımlar vücut hatlarını saklayacak biçimde verilmiştir. Helenistik Dönem'in (→YUNAN) en önemli özelliklerinden biri de kıvrımların, vücudun hareketinden bağımsızlaşarak giysinin vücudu örtmekten çok, kumaşın varlığını ortaya çıkaracak biçimde hacimli kıvrımlarla verilmesidir.

Ortaçağda betimlenen Hz.İSA ve Havari figürleri çoğu kez Antik Çağ giysileri içinde verilmiş ve bu dönemin üslup özellikleri sürdürülmüştür. BİZANS sanatının şematik anlayışı çerçevesinde bu dönemde giysilerin köşeli ince kıvrımlarla verildiği görülür. ROMANESK döneme gelindiğinde giysilerin doğal dökümünden iyice uzaklaşıldığı, kumaşın kalınlaşarak figürden bağımsızlaştığı izlenir. Ancak, GOTİK sanatla birlikte Klasik Dönem'in yumuşak dökümlü giysilerine bir dönüş başlamış ve özellikle ULUSLARARASI GOTİK sanatta yünlü kumaşın yumuşaklığını veren kıvrımlar kullanılmıştır. Erken RÖNESANS sanatçılarından MASACCIO, Uluslararası Gotik sanatın "yumuşak üslubu"na tepkiyle giysi kıvrımlarını da yeniden kumaşın ağırlığını yansıtacak biçimde köşeli olarak betimlemiş ve bu yolla figüre yeniden kunt bir görünüm kazandırmıştır. Masaccio'nun bu üslubu Kuzey Resmi'nde de etkili olmuştur. Aynı dönemde DUCCIO ve BOTTICELLI gibi İtalyan ressamlar, Klasik Yunan sanatını andıran ince giysiler kullanarak vücut hatlarını belirgin kılmışlardır. MANİYERİZM'le zenginleşip dramatik bir anlatım kazanmaya başlayan giysi kıvrımları, BAROK dönemde G.L.BERNINI'yle birlikte doruk noktasına ulaşmıştır. Ayrıca bu dönemde PORTRE resmi geleneğinin yaygınlaşmasıyla sanatçılar kıvrımların

yanı sıra kadife, brokar ve dantel gibi farklı dokudaki kumaşları da ustaca betimlemişlerdir. YENİKLASİKÇİLİK akımının ağırbaşlı, sade yaklaşımı, betimlenen giysilere de yansımış ve dönemin CANOVA gibi sanatçıları, kumaş dökümünde yalın bir anlatımı yeğlemişlerdir.

19.yy'da ROMANTİZM, GERÇEKÇİLİK ve İZLENİMCİLİK gibi akımlar giysi kıvrımları üzerinde durmamış ama MUCHA, WHISTLER, KLIMT ve Walter Crane (1845-1915) gibi ART NOUVEAU sanatçıları gerçekleştirdikleri çizimlerde Botticelli'yi anımsatan uçucu giysiler betimlemişlerdir.

*Z.Rona*

KIVRIMDAL = **KIVRIKDAL**

KIZILBEL → **ELMALI**

KIZILDERİLİ SANATI → **AMERİKA KÜLTÜRLERİ**

**KİBYRA MAİOR**

Burdur'un güneybatısında, Gölhisar ilçesinin Horzum köyüne 2km uzaklıkta yer alan antik kent. Güneybatı Anadolu'da Toros Dağları'nın başladığı yerde, deniz seviyesinden yks.1200m yüksekte, Gölhisar Ovası'nın batısındaki yamaçlarda, ovaya egemen bir konumda kurulmuştur. Antik kaynaklarda Kibyra'nın kuruluşu PHRYGİA (Frigya) ve KARİA sınırındaki Tabai kentinin kuruluşuyla birlikte anılmaktadır. Tarihçilere göre Tabai ve Kibyra kentlerini iki kardeş; Tabai'yi Marsias, Kibyra'yı Kibyras kurmuştur. Bir başka kuruluş öyküsünde, kentin kurucuları olarak Lakedaimonialılar (Spartalılar) gösterilmektedir. Önce Cabalis adlı küçük bir kasaba olan Kibyra, PİSİDİA kolonicilerinin bölgeye gelmesiyle gelişmiştir. Yunan coğrafyacı Strabon'a (MÖ 64/63-MS 19/24) göre kent refah içindeydi ve yasalarının kusursuzluğuyla tanınmıştı. Kral II.Eumenes döneminde (MÖ 197-159) PERGAMON Krallığı'na bağlanan Kibyra, krallığın sona ermesinden sonra yönetimi altındaki üç kentle (BUBON, BALBURA, OİNOANDA) birlikte *Tetrapolis* oluşturmuştur. Senatoda öteki kentlerin bir oya sahip olmalarına karşın Kibyra'nın iki oy hakkı vardı. Romalılar Anadolu'ya ayak bastıklarında Kibyra'yı Tiran Modgetes yönetmekteydi. 2.yy başlarında ROMA'yla bir barış anlaşması yapılmış olmasına karşın, Romalı komutan Murena Kibyra'ya girerek Modgetes'i tahttan indirmiş, *Tetrapolis*'in güney kentlerini LYKİA Birliği'ne bağlamıştır. Bundan sonra Kibyra tarihi karanlık bir döneme girmekte, pek fazla bilgi elde edilememektedir. Kibyra'nın daha sonra yaşamış olduğu düşünülen BİZANS ve İSLAM dönemlerinin kaynaklarda ya da ören yerinde izlerine rastlanmamıştır.

*Tetrapolis*'in başkenti Kibyra'nın, antik bir ticaret yoluna sahip oluşu ekonomik ve stratejik yönden gelişmesinde etkili olmuştur. Bu yol, Aydın-Denizli Karayolu'ndan LAODİKEİA'da ayrılıp güneydoğudaki Horzum Çayı'na yönelerek İsinda ve TERMESSOS yoluyla Batı Toroslar üzerinden Antalya Ovası'na kavuşmakta, böylece Kibyra'nın deniz kıyısıyla ilişkisini sağlamaktaydı. Büyük maden işleme atölyelerinin bulunduğu belirtilen Kibyra'da demir işçiliği oldukça gelişmiş, ham demir yataklarını işletilmiş ve bir endüstri haline getirilmiştir. Ayrıca, geniş ve sulak ovası nedeniyle önemli bir tarım kenti olan Kibyra'da havvancılığa bağlı olarak bir deri endüstrisinin varlığı da, *Aşağı Agora*'nın kuzeyindeki yazıtta geçen "muhteşem dericiler birliği" deyişinden anlaşılmaktadır. Bütün bu özellikleriyle geniş bir çevrenin ticaret yaşamında önemli rol oynayan Kibyra, zamanla büyük ticaret yollarının dışında kalarak gerilemiştir.

Bozdağ silsilesinin yamacında, aşağı yukarı bu yamacın düz bir kesiminde kurulmuş olan kentte, Horzum'dan gelen antik yol izlendiğinde ilk olarak küçük, kemerli bir mezar yapısıyla karşılaşılmaktadır. Daha sonra sola kıvrılan yol *Stadion*'un doğusundaki anıtın yanından geçmektedir. *Stadion* kuzey-güney doğrultusunda oturtulmuştur. Batısında PALAİSTRA olabilecek bir yapı, bunun da batısında tahkimat olabilecek kemerli bir yapı ve buna dik doğrultuda vadiyi kesen antik bir köprü kalıntısı vardır. Yolun devamında *Agora* yer almakta, *Tiyatro* ve *Odeon* arkalarındaki yamaca yaslanmaktadır. *Tiyatro*'nun beş kapılı *skene*'si (sahne binası) ve iki *diazoma* (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) ile ayrılmış üç katlı *cavea*'sı (seyirci bölümü) bulunmaktadır. *Tiyatro*'nun batısında, yamaç üstünde İngiliz T.A.B.Spratt ve E.Forbes'un *Gymnasion* olarak tanımladıkları yapı yer almaktadır. Kibyra'nın üç *nekropolis* (mezarlık) alanından birincisi *Stadion*'un bulunduğu yamaçta; ikincisi bir vadiyle *Stadion*'dan ayrılan yamaçta, *Stadion*'un kuzeyinde; üçüncüsü ise *Stadion*'un güneyindeki alanda yayılmaktadır. Birinci ve ikinci *nekropolis* alanları daha çok LAHİT'lerden oluşurken, üçüncüsünde PİŞMİŞ TOPRAK lahitler, yalın tipte lahitler, yamaca oyulup önü bir taş kapıyla sınırlandırılmış mezarlar bulunur.

*Ş.Aydoğan*

KİÇİBE = **HİŞİKAVA MORONOBU**

**KİÇİZAN MİNÇO** (1352, Avaci Ad.-1431)

Japon ressam.

Ço Densu olarak da bilinir. JAPONYA'da Kamakura döneminin (1185-1333) sonlarıyla Aşikaga (Muromaçi) döneminin (1336-1573) başlarında yaşayan Kiçizan, yapıtlarında BUDACI ikonografiyi kullanan son profesyonel ressamdır. Rahip-ressam (*gaşo*) olarak Kyoto'daki Zen Budacı *Tofuku Tapınağı*'nda yaşamıştır ve en önemli yapıtlarından biri tapınağın kurucusu Şoici'nin resmî portresidir (*çinso*). Üslubunun temel özelliklerinden olan ağır kıvrımlı dış çizgiler bu portrede de izlenir. Ayrıca sanatçı modelin yüz hatlarını ve giysisini de gerçeğe uygun biçimde betimlemiştir. Kiçizan, Kyoto *Konçi Tapınağı*'nın manastırında bulunan ve mürekkep tekniğiyle yapılan ilk MANZARA resmi sayılan *Vadideki Kulübe*'nin de (1413) ressamı olarak bilinir. ÇİN manzara resminin etkilerini yansıtan bu resim, *şi-ga-ciku* denen ve üzerinde açıklayıcı şiirlerin bulunduğu Japon duvar rulolarının da (KAKEMONO) ilk örneklerindendir.

*Z.Rona*

**KİKLOP ÖRGÜSÜ**

Düzensiz kesilmiş büyük taş bloklardan oluşan DUVAR örgüsü. Adını Yunan mitolojisindeki (→MİTOLOJİ) tek gözlü devlerden (Kykloplar) alır. Benzer bir tanıma sahip çokgen (poligonal) örgüden, blokların tümünün dikkati çekecek büyüklükte (1-2m) olması ve bunların birçok durumda gevşek derzler oluşacak biçimde, az işlenerek biraraya getirilmesiyle ayrılmaktadır. Orta Tunç Çağı'nın (→PREHİSTORYA), Anadolu'da Hattuşa (BOĞAZKÖY), ALACAHÖYÜK, Yunanistan'da Mykenai gibi yerleşmelerinde örnekleri bulunmaktadır. Askeri amaçlı yapıların iki cepheli duvarlarında ya da istinat duvarlarında uygulanmıştır. Ait olduğu dönemin mimarisine bağlı olmakla birlikte, genellikle üst bölümü kerpiçten yapılmış duvarların kaideleri kiklop örgüsüyle inşa edilmiştir. Ayrıca →YAPIM TEKNİKLERİ.

Çizim → DUVAR



KİKUTAKE, Kiyonori, *Miyakonoyo Belediye Binası*, 1966.

**KİKUTAKE, Kiyonori** (1928, Kurume, Küşü Ad.) Japon mimar.

Mimarlığın, bireyin dünya ile ilişkisini düzenlemesinin bir aracı olduğunu ve toplumsal yapı değişikliklerini yansıtması gerektiğini savunan Kikutake, yapıtlarında bu anlayışını en gelişkin malzeme ve teknolojik olanakları kullanarak dile getirmiştir.

Tokyo'daki Vaseda Üniversitesi'nde 1948'e değin süren mimarlık eğitiminden sonra, fizik mühendisliği bölümüne devam etmiştir. Bu dönemde, Hiroşima anısına yapılacak *Katolik Katedral* yarışmasında Üçüncülük ve 1950'de, tasarım alanında mezuniyet ödüllerini kazanmıştır. Bir süre çeşitli mimarlık bürolarında çalıştıktan sonra 1953'te Kikutake Mimarlık Laboratuvarı'nı kurmuştur. Kikutake'nin, net olarak, ilk kez *Gökyüzü Evi*'nde (1958, Tokyo) kendini gösteren büyüme, gelişme ve değişime dayalı tasarım felsefesi, daha sonra gerek mimari projelerinde, gerek ütopik kent tasarımlarında gelişimini sürdürmüştür. Kendisi için yaptığı *Gökyüzü Evi* geleneksel sayılabilecek bir yapıdır; ancak, dört kolonlu tek mekân, istendiğinde çok sayıda mekâna bölünebilecek biçimde tasarlanmıştır. Kikutake, bir anlamda, sosyal yapı değişikliklerinin getireceği farklı yaşam biçimi gereksinimlerine karşılık verebilmeyi amaçlamıştır. Kikutake'nin değişim olgusuna duyduğu ilgi, kısmen, sonsuzluk ve yetkinlik kavramlarını reddeden Japon felsefesinden kaynaklanmaktadır. İnsan ve mimarlık arasındaki ilişki fiziksel olduğu kadar tinseldir ve insanın dünyasıyla ilişkisini netleştirmeye yarar. O halde mimarlık, evrensel insan değerleri üzerine kurulmuş yeni bir düzenin yaratılmasına hizmet etmelidir. MODERN MİMARLIK'ın görevini de, biçimi hazırlayan temel ilkeleri yaratmak ve yansıtmak olarak tanımlayan Kikutake, 1960'larda, Vaseda Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde profesör olmuş; Noboru Kavazoe, Fumihiko Maki (d.1928), Masato Ohtaka ve KUROKAVA gibi mimarlarla birlikte METABOLİZM akımının öncüleri arasında yer almış; Tokyo'da düzenlenen Uluslararası Tasarım Kongresi'ne katılmıştır. *Metabolism 1960: Proposals for New Urbanism* (Metabolizm 1960: Yeni Kentleşme İçin Öneriler) adıyla yayımlanan bildiride, grubun organik KENT PLANLAMA anlayışına açıklık getirilmiş, örnek olarak Kikutake'nin merkezî bir servis kolonu ve silindirik yaşama birimlerinden oluşan betonarme kulelerle biçimlenen kent ve Tokyo kentini denize doğru büyütmeyi amaçlayan ilk girişim olan *Yüzen Kent* tasarımlarına yer verilmiştir. Metabolistler'in planlama anlayışına göre, kentler, yeni bir toplumsal düzenin fiziksel göstergeleridir. Kikutake, sonraki yıllarda "yüzen kent" düşüncesini geliştirmeyi sürdürmüştür. 1975 Okinava Dünya Sergisi'ndeki pavyon *Aquapolis*'te (Su Kenti) düşündüklerini kısmen gerçekleştirmiştir. Geleceğe yönelik çalışmalarının yanı sıra geçmişin mimarlığıyla da ilgilenmiş, ancak mimarlık tarihinin, biçimsel ve polemikçi yaklaşımlarla kullanılmasına karşı çıkmıştır. Geçmişe ve günümüze ait öğeleri, ince bir duyarlıkla kaynaştırmayı başardığı İzumo bölgesi *Yerel Yönetim Binası* (1963), Japon Mimarlar Birliği'nce ödüllendirilmiştir.

Metabolist mimarlık anlayışı doğrultusunda pek çok ders ve konferans vermiş olan Kikutake, başta PIANO ve ROGERS'la 1978'de paylaştığı Uluslararası Mimarlar Birliği'nin (→UIA) August Perret Ödülü olmak üzere çeşitli ödüller almıştır. *Taişa kençikuran* (1970; Bir İnsan Kenti) ve *Essence of Architecture* (1973; Mimarlığın Özü) adlı kitapları bulunan mimarın önemli öteki uygulamaları arasında, Matsue'deki *Şimane Bölge Müzesi* (1958), Yonago'daki *Tokoen Oteli* (1964), Çigasaki'deki *Pasifik Oteli* (1966), Osaka Expo'70'deki *Expo Kulesi* (1970) ve Otsu'daki *Bivako Altşveriş Merkezi*'nin (1976) yanı sıra Miyakonoyo (1966), Kurume (1969) ve Hagi (1974) kent merkezleri sayılabilir.

1931A, 1932. *İ.Aydın*

**KİL**

İng.*clay*, Fr.*argile*, Alm.*Ton*.

PİŞMİŞ TOPRAK, SERAMİK ve PORSELEN hamurlarının ana malzemesi olan ve hidratlı alüminyum silikat içeren toprak. Kil, su ile plastiklik (yoğurulabilirlik) kazanıp biçimlendirilebilen ve kurutulduğunda kırılmaya karşı az ya da çok direnç gösteren doğal bir malzemedir. 450°C üzerinde pişirildiğinde sertlik kazanır. Kil, volkanik kayaçların çeşitli etkenlerle aşınıp, ufalanıp sürüklenmesi sonucu oluşur. Bu parçacıklar ufalanan ana kayaçtan su, rüzgâr gibi etkenlerle taşınırken, çeşitli organik maddelerin ve metalik oksitlerin katılmasıyla değişime uğrarlar. Aşınma ve sürtünmeyle öğütülerek tane inceliklerine göre tabakalar halinde çökeltiler oluştururlar. Killer, ince taneli (öğütülmüş), özlü (organik madde katkılı) ve renklidir (metalik oksit karışımlı); mineralojik yapılarına göre değişik gruplara ayrılırlar. ***B.Anılanmert***

**KİLERMENİ**

İng.*Armenian bole, tomato red*.

"Domates kırmızısı" ya da "mercan kırmızısı" da denir. Demir oksitli kırmızı renkli KİL. Özellikle SERAMİK ve ÇİNİ bezemesinde boya olarak kullanılmıştır. Yoğunluğundan ötürü kabarık duran bu kırmızı boyanın en yetkin uygulamaları 16.yy İznik ürünlerinde görülür.

**KİLİKİA**

Akdeniz bölgesinde SİDE'nin doğusundan başlayarak İskenderun Körfezi çevresine kadar uzanan kıyı ve iç kesimin Antik Çağ'daki adı. Bölge, batıda PAMPHYLİA, kuzeyde LYKAONİA ve KAPPADOKİA, doğuda Kommagene ve Suriye, güneyde Mare Kilikium (Kilikia Denizi) ile sınırlanmaktadır. Coğrafi olarak iki bölümden oluşan bölgenin, batısı tümüyle dağlık, doğusu ise Seyhan ve Ceyhan deltalarının suladığı düz ve bereketli bir alandır. Bu zıt oluşum nedeniyle batıya Kilikia Trakheia (Dağlık Kilikia), doğuya Kilikia Pedeias (Ovalık Kilikia) adı verilmiştir. Toroslar'ın denize ulaşımı neredeyse olanaksız kıldığı Dağlık Kilikia, Alanya'dan Mersin'e doğru uzanan kesimdir. Toprakların çok verimli olduğu Ovalık Kilikia ise Mersin'den İskenderun Körfezi'ne ve Amanos Dağları'nın güneydoğu ucundaki Rhosus (b.Hınzır) Burnu'na kadar uzanmaktadır. Dağlık ve Ovalık Kilikia arasındaki sınırı, Lamos (b.Limonlu) Çayı belirlemektedir. Bölgenin kuzeydoğusunda Pylai Kilikiai (Kilikia Kapıları, b.Gülek Boğazı) ve Pylai Syriai (Suriye Kapıları) adı verilen önemli geçitler yer almaktadır.

HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre, burada yaşayan halka önceleri "Hypakhei" denmiştir. Herodotos, Kilikia adının Fenikeli Agenor'un oğlu Kiliks'ten geldiğini de söyler. Bu açıklamadan eski Yunanlar'ın Kilikialılar'ı Suriyeli ya da Fenikeli (→FENİKE) kabul ettikleri anlaşılmaktadır. Kilikia'da MÖ 7.yy'dan Pers (→İRAN) egemenliğine kadar merkezi Tarsus olan bir krallık, Pers döneminde de satraplık kurulmuş, ROMA döneminde bölge eyalet haline getirilmiştir. Dağlık Kilikia'nın merkezi SELEUKEİA AD KALYKADNOS (b.Silifke), Ovalık Kilikia'nın merkezi Tarsos'tu (b.TARSUS). Bölgenin öteki kentleri Soloi (Pompeipolis, b.Viranşehir), Ankhiale (b.Karadu-

var), Adania (b.ADANA), Mallos, Aigaiai, Kelenderis (b.Aydıncık), MİSİS (Mopsuestia), Rhosus, İssos (b.Yumurtalık), Alexandreia (b.İskenderun →HATAY), Flaviopolis (b.Kadirli), Sision (b.Kozan), Kastabala, ANAZARBUS, SELİNOS ve SYEDRA'dır. Antik kaynaklar, üzüm, darı, arpa, susam yetiştirilen Kilikia ovalarının bereketini anlatmaktadır.

Çizim → AİOLİA *Ş.Aydoğan*

KİLİKYA = **KİLİKİA**

## KİLİM

Bezayağı dokuma örgüsünün bir türevi olan "atkı ripsi" türünde DOKUMA. Osmanlıca "berced" ya da "bisat" denir. Atkıları çözgüsünden fazla olduğundan atkı ipliği görünümlüdür. Kilim dokumalarında malzeme olarak genellikle yün, az da olsa kıl ve pamuk iplikleri kullanılır. Bu dokumalar HALI'dan ince, kumaştan kalındır. Kilim dokumasındaki atkı sıklığını sağlamak için renkli atkı iplikleri, gerilmiş çözgü ipleri arasından geçirildikten sonra "kirkit" denen, ahşap ya da demirden, ucu çatal gibi dişli bir aletle vurularak sıkıştırılır. Bu tür dokumalara "kirkitli dokumalar" da denir. Kilim dokumaları için özel bir tezgâh gerekmez. Halı dokumacılığında kullanılan yatay ve dikey çözgülü tezgâhlarda kilim, sumak, cicim, zili gibi farklı yapıdaki geleneksel dokuma türleri de dokunabilmektedir.

Kilim, atkı ve çözgü iplik sistemleriyle dokunan, desenleri renkli atkı iplikleriyle oluşturulan iki iplik sistemli geleneksel bir dokuma türüdür. Desen ve örgelere bağlı olarak gelişir. Kilimlerde renkli örgelerin gerek zemin, gerek öbür örgelerle farklı dokuma bağlantıları olabilir. Örneğin, zemin ve örgelerdeki farklı renkte atkılar, ortak çözgüde bağlanır ya da atkılar iki çözgü ipliği arasında ilmelenir (gevşekçe bağlama) veya örgelerin çözgü yönündeki düşey sınırları bağlantısız olarak, aralık (delik, ilikli) denen biçimde bırakılır. Kilim dokumasına en uygun örgeler, eğrisel kenarlı olanlardır. Bu örgelerin eğri kenarları zemin ya da öbür örgelerle doğal bir bağlantı sağlar. El dokumacılığında hangi tür teknik kullanılırsa kullanılsın, genellikle bunların başlangıç ve bitimlerinde saçak uzunluğuna yetecek kadar pay bırakılır ve bu çözgü iplerine, zemin atkısı dolanarak ilmelenen iki sıra çiti (zincir) örgüsü yapılır. Çiti örgüsünün üzerine uygun ölçüde düz kilim dokunup kirkitle sıkıştırılır.

Geleneksel göçer ve yerleşik yaşamda kilim ve kilim benzeri dokuma çeşitleri çok kullanılmıştır. ÇADIR, çeşitli mekân ve giysi aksesuarları, yastık, önlük, heybe, çuval, beşik, namazlık, kolan ve binek örtüleri bu tür dokuma teknikleriyle yapılır, göç sırasında değerli eşya kilimlere sarılırdı. Bu dokumalarda, atkı ve çözgü iplikleriyle dokunan iki iplik sistemli kilim dokuma tekniğinin yanı sıra, halıda olduğu gibi üç iplik sistemli, sumak, cicim ya da bazı dar dokuma örneklerinde görülen türden dört iplik sistemli, çift katlı ya da çarpana'da olduğu gibi özel yapıda dokuma teknikleri de kullanılmıştır. Sumak, cicim ve zili dokumalarında, bezayağı zemin üzerinde, örgeleri oluşturacak biçimde çeşitli atlamalar yapan renkli atkı iplikleri kullanılır.

***Sumak:*** Bezayağı zemin dokumasının yanı sıra, renkli örge ipliklerinin, zemin üzerinde örgeyi oluşturacak biçimde tek, çift ya da daha fazla çözgüye dolanarak ilmelenmesiyle dokunur. Her sumak örgü sırasından sonra zemin atkı ipliği atıldığı gibi, yalnız sumak ilmeleriyle dokunmuş çeşitler de vardır.

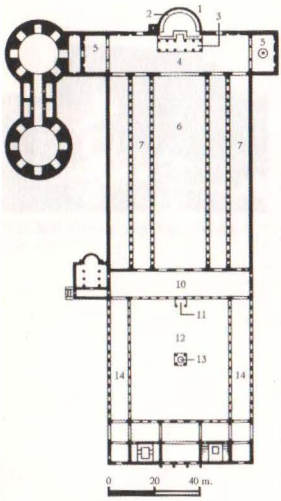
***Cicim:*** Bezayağı zemin örgüsü devam ederken, başka renkli ipliklerle, zemin üzerine neredeyse iğneyle işlenmiş gibi çeşitli iplik atlamalarıyla desenler oluşturulur. Zemin atkısı atılırken, örge ipliklerinin uçları dokumanın arkasında bırakılır, dokumaya devam etmek için arkadaki ipler, örgeyi oluşturacak biçimde yüzeye alınır ve atlamalardan sonra uçlar tekrar arkada bırakılır; zemin atkısı atılır, dokuma kirkitle sıkıştırılır.

***Zili:*** Kilim türü dokuma kabul edilmesine karşın zili, üç iplik sistemlidir. Bezayağı zemin üzerinde, desenleri oluşturacak biçimde yüzeyde atlamalar yapan renkli başka atkı iplikleri, aynı noktalarda çözgüyle bağlantı yapar. Bu zili bağlantı noktaları desen üzerinde düşey ya da çapraz çizgiler oluşturur.

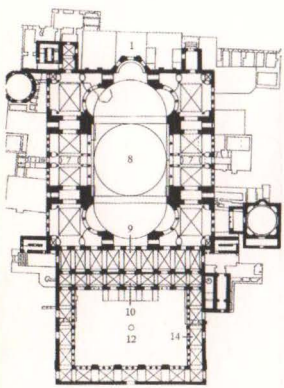
Dört iplik sistemli (iki çözgülü, iki atkılı) çift katlı dokuma örnekleri, geleneksel üç ayak dokuma tezgâhlarında kuşak, heybe, yastık ve divan örtüsü gibi dar dokuma gereksinimleri için kullanılır. Bu tür dokumalarda üst dokumayla alt dokuma, örgelerle birbirine bağlanır. Deseni oluşturmak için alt dokumanın iplikleri üst dokuma iplikleriyle yer değiştirir; böylece oluşan örgeler iki dokumayı bağlamış olur. Desen bağlantılı (torba) çift katlı dokuma olarak adlandırılan bu dokumalar, el tezgâhlarında, oluşturulacak desene göre çözgü ve atkı iplikleri elle düzenlenerek dokunur. Bu dokumaların bazı örneklerinde, dokumanın arka yüzü dokunmaz ve çözgü iplikleri yüzeydeki desen bağlantılarına kadar serbest bırakılır. Çarpana kartlarıyla yapılan ve günlük yaşantıda pek çok kullanım alanı olan bu tür dar dokumalar için özel levhacıklar gereklidir. Çarpana kartları, avuç içine sığabilen büyüklükte, kösele gibi sert ve yassı malzemeden, kenarları dörtgen ya da çokgen olarak kesilmiş, köşeleri delik levhacıklardır. Çözgü iplikleri bu deliklerden geçirilir. Çözgü gerdirilince yan yana getirilen kartlar, deliklerden geçmiş olan iplere dokuma için gerekli ağızlığı oluşturur; buradan atkı ipi geçirilir ve dokuma sıkıştırılır. Böylece özel dokuma yapısında, sağlam ve dayanıklı çarpana dokuması oluşturulur. Kemer, kuşak, bağ, ip, aksesuvar ve koşumda kullanılan çarpana örnekleri, kartların deliklerinden geçirilen renkli iplere, kartların durumuna, yerlerine ve çevirme yönüne göre çok çeşitli örge ve desenlerle süslenir.

Kilim ve kilim türü sayılan bu dokumalara desen ve teknik benzerliklerle Orta Asya, Hindistan, Mısır, Avrupa, İskandinav ülkeleri ve Amerika gibi birçok yerde rastlanmaktadır. En eski örnekler MISIR'da bulunmuştur. Kopt dokumaları olarak bilinen örnekler, Avrupa duvar halıları (→DUVAR HALISI) gibi resimsel yüzey bezemesi ağırlıklı kilim dokumalarıdır. Amerika Yerlileri de Orta Asya'da dokunmuş olanlarla şaşılacak benzerlikte desen ve örgelerde kilim türü dokumalar üretmişlerdir. Bu tür dokumaların Anadolu'da da çok eski zamanlardan beri dokunmuş olduğu kalıntı ve belgelerden anlaşılmaktadır. Bugünkü anlamda kilim tekniğinin Anadolu'da yaygınlaşmasıysa, Türk kökenli halkların yerleşmesi sonucu olmuştur. Günümüzde de geçmişte olduğu gibi genellikle kadınlar tarafından dokunan kilimlerde, çoğu kez çeşitli yerel inançları simgeleyen örgeler kullanılmaktadır.

Kilim ve kilim türü dokumaların yüzey değerlendirilmesinde kullanılan geleneksel desen ve örgeler, bunların dokunduğu ülkenin sanat ve kültür bütünlüğünü sağlayan değerlerden biridir. Anadolu kilimlerindeki örgeler, Orta Asya'dan Orta Avrupa'ya uzanan bölgedeki çeşitli kültürlerin izlerini




*Eski San Pietro Bazilikası* (Roma, 4.yy).




*Ayasofya* (İstanbul, bit.537).

1. Apsis
2. Synthronon
3. Altar
4. Bema
5. Pastoforion
6. Orta nef
7. Yan nef
8. Naos
9. İç narthekes
10. Dış narthekes
11. Propylon
12. Atrium
13. Kantharus
14. Peristil

taşır. Örgeler ya dokumadan kaynaklanan teknikle ya da geleneksel/kişisel soyutlamalarla üsluplaşmıştır. ***A.Uğurlu***

KİLİS → **GAZİANTEP**

## KİLİSE

İng.*church*, Fr.*église*, Alm.*Kirche*.

Türkçe'de Hıristiyan ibadet yapısını ifade eden sözcüğün kökeni olan Yunanca *ekklesia*, Latince'ye de aynen alınmış, önceleri demokratik halk toplantılarını nitelerken, daha sonraları her türlü toplantı için kullanılmıştır. İlk Hıristiyanlık döneminde (MS 1.-3.yy; →GEÇ ANTİK) "cemaat", "Tanrı'nın cemaati" anlamlarını kazanmış ve Hıristiyan topluluğunu *(ekklesia)* Yahudi cemaatinden (SİNAGOG) ve pagan çevreden soyutlamıştır. *Ekklesia*, teolojik anlamı ağır basan "Tanrı'nın toplantısı", "Hz.İsa'nın çevresinde toplananlar", "seçilmişler" kavramlarını ifade etmiştir. Somut bir ibadet yapısıyla ilgisi olmamakla birlikte "yapı" anlamında kullanıldığı durumlarda, bir benzetme söz konusudur ve burada *ekklesia* (cemaat), "yapı" eşitliğinde olup, "Tanrı'nın (yeryüzündeki) Mabedi"dir. Kısacası İlk Hıristiyanlık için teolojik anlamda *ekklesia*, "cemaat" ve Tanrı'ya özgü soyut bir "mabet"tir; Tanrı tarafından biçimlendirilmiştir; benzersizdir ve insan eliyle yaratılamaz (İslam'ın "MESCİT" kavramıyla karşılaştırılabilir). *Ekklesia*, bütün Hıristiyan topluluğunu nitelemekle birlikte, küçük, yöresel Hıristiyan toplulukları da *ekklesia*'dır.

Sözcüğün soyut anlamı bir yana, inananların, yani cemaatin kapalı bir mekânda toplanması zorunluydu: Sinagog'daki gibi yek vücutluluğun hissedilmesi, bunu pekiştirecek dua ve ilahilerin okunması, Tanrı'nın buyruğunun dinlenebilmesi için kapalı bir mekân gerekliydi (Zaten ilk yıllarda sinagog'da toplanılmıştır). Ayrıca, "Müminler Ayini" de denen asıl ayinde "kurban" vecibesinin ve ortak olarak bütün cemaatin Hz.İSA'da birleşmesinin yerine getirilebilmesi için de özel bir mekâna gereksinim vardı. Kilise yapısının Hıristiyanlık dinsel törenlerine özgü bir biçim kazanması ve anıtsal boyutlarda uygulanmasının ilk örnekleri İmparator Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminde (MS 306-337) görülmektedir (ör.kaynaklardan bilinen *Tyros Bazilikası*, 312, Sur, Lübnan). 1.-3.yy'lar arasında yalnızca dinsel törenlere adanmış kilise binalarının bulunmaması, ROMA Devleti'nin baskılarından kaynaklanmış olabilir. Ama öte yandan İlk Hıristiyanlık düşüncürleri için *templum dei* (Tanrı'nın Tapınağı), yani Hz.İsa'nın çevresinde toplanmış insanlardan, etten ve kemikten oluşmuş bir "kilise"nin kendisi kutsallık sahibiydi; herhangi bir sınırlı mekânda birliktelik gerçekleşebilir ve ibadet yapılabilirdi; bu cemaati barındıran yapının biçimi ve niteliği önemli değildi ve kutsallığı yoktu. Dolayısıyla *ekklesia spiritus* ifadesindeki Manevi Kilise'nin karşısında insan elinden çıkmış bir yapı olanaksızlaşmış ve kapalı bir kutsal mekân düşüncesine geçiş engellenmiştir. Ama dinin zorunlu kıldığı ve cemaat duygusunu sağlayan ortak kıraat ve ilahi dinlemek ve ekmekle şarabın kutsanmasını içeren "şükran ayini"ne katılmak gene de kapalı mekânlarda cereyan etmiştir. Bu amaca genelde bazı evlerin yeterli büyüklükteki salonları hizmet etmiştir; ama iç düzenlemede değişikliğe gidilmemiş, sabit mobilya kullanılmamıştır; sunak (ALTAR) olarak sıradan bir masa yeterli görülmüştür. Ancak zamanla, İlk Hıristiyanlık'ın ileri dönemlerinde (3.yy), Dura-Europos'taki (Suriye) kiliseye dönüştürülmüş konut gibi (232/233), bazı salonların Hıristiyan ayin ve törenlerine özgü işleve uyarlandığı anlaşılmaktadır.

***İşlev:***

Antik dinlerin tersine Hıristiyan dinsel ayini kapalı mekânda cereyan etmektedir. Bu yönüyle pagan "sır" *(mysterium)* dinlerine yakınlığı vardır; ama dinin doğduğu coğrafi ve kültürel ortamın dinsel geleneği çerçevesinde "sinagog"daki eylemle olan ilişkisi daha yakındır. Hıristiyan kült yapısı içinde, topluluk, yek vücutluluk duygusuyla ayini izler ve katılır. LİTURJİ'nin genel kalıbı içinde ayinin birinci bölümü "Söz"e ayrılmıştır; İncil ve "Peygamberler Kitabı"ndan parçaların kıraatı, ilahiler ve vaaz ağırlık taşımaktadır. "Söz ayini"nin ardından başlayan ve adını içindeki şükran *(eukharistia)* duasından alan "eukharistik" ayinin özünde Hz.İsa'nın tutuklanmasından bir akşam önceki "Son Yemek"te söyledikleri yatmaktadır: Hz.İsa'nın, şükran duasından sonra, "bu benim bedenim... bu sizin için dökülen kanımdır" diyerek ekmek ve şarap dağıtışının tekrarı ve aynı zamanda tüm ıstırabının anısıdır. Kilise bu anın tekrarlanmasını en erken dönemlerden beri Hıristiyan ibadet *ritus*'unun (ibadet uygulama kuralları) çekirdeği olarak uygulamıştır. Din adamı, Hz.İsa'nın eylemi uyarınca önündeki masada, bir başka deyişle sunakta (altar, Gr.*trapeza*, Lat.*mensa*) bulunan ekmek ve şarabı takdis ederek lokma ve yudumları hazır bulunan cemaat bireylerine dağıtır ve söz konusu "kurban"a ortak eder. Eylemin doruk noktası "kurban" nesnelerinin kutsanması ya da "ete kana dönüşmesi"dir *(mysterium)*. Cemaatin kilise içinde dolaşımı ise din adamının elinden bu kutsal nesnelerden almak üzere sunak yakınına kadar ilerlemesidir; sunak yakınında ekmek ve şaraptan birer lokma ve yudum almak cemaatın törene katılımını ifade eder. Bu şekilde yek vücut olarak Tanrı'ya sunulan bu kurbanla özdeşleşilmekte ve Tanrı'nın rahmetine layık olunmaktadır (İslam'da kurban etinin ortaklaşılması gibi). Bir şükran ve anma ifadesi olan eukharistik ayinin ilk dönemlerdeki bu belirgin anlamı 5.yy'dan başlayarak, özellikle MİSSİS'li (KİLİKİA) Theodoros (Theodoros Mopsuestia) tarafından, yoğun sembolik benzetimlerle yüklenmiştir.

Eukharistik törenin odak yeri kilise sunağı üstüdür. Sunağın bulunduğu alanın kutsallığı, din adamı olmayanların yakına gelmesine engeldir. Alçak bir korkuluk kutsal alanı, yani sunağın çevresini (Gr.*bema, bierateion*, Lat.*sanctuarium*) sınırlar; gerisinde yarım daire planlı (ender olarak dörtgen planlı) APSİS'te din adamlarının oturmaları için sıralar (SYNTHRONON) düzenlendiği bazı yapılarda tespit edilebilmektedir. *Apsis* içinde, *synthronon*'un ortasında piskopos kürsüsü (KATHEDRA) bulunabilir. BEMA alanı korkuluklu çerçevesiyle kilisenin ortasına yayılmaktadır. Ayin papazı/rahibi ya cemaate dönük olarak sunak arkasında yer alır ya da cemaate arkasını vererek, "Kurtarıcı"nın geleceği doğuya yönelik olarak "şükran ayini"ni yürütür. Cemaat ise sunağa (dolayısıyla doğuya) dönüktür. En erken dönemlerde bazı kiliselerin batıya bakması (ör.Roma'daki erken anıtsal yapılar: *Lateran Kilisesi*, *S.Petrus* [b.*San Pietro*], *S.Paulus*'ta olduğu gibi), ayini yönetenin hem cemaate hem de doğan Güneş'e (Kurtarıcı'nın geleceği doğuya) yönelmesini sağlamıştır. Ama, cemaatin zaman zaman doğuya anlık dönüşlerini kaldırmak için binanın batıya yöneltilmesinden vazgeçilmiştir.

Nasturi kiliselerinin *bema*'sı yapının ortasında, yükseltilmiş ve serbest duran bir platformdur; kilise adamları eukharistik ayininden önceki tören bölümünü buradan takip eder ve eyleme geçirirdi. Suriye'nin Yakubi kiliselerinin bazısında da bulunan benzer bir *bema*'nın işlevi daha belirsiz kalmıştır;



YEM YAYIN

ama buradan ayinin belli aşamasında Kutsal Kitap'tan parçalar ve ilahiler okunmuş olabileceği ileri sürülmektedir.

Hıristiyan dinsel ayin ve törenlerinin yürütülmesini düzenleyen kurallar demeti olan liturjinin (Gr.*leitourgia*) erken biçiminde, kiliseye gelen cemaat beraberinde her türlü yiyecek nesneyi adak olarak getirmekteydi. Bunlardan ekmek ve şarabın eukharistik ayinde kullanılmasından sonra ve ayinin ardından, geri kalan adak nesneleri düzenlenen şölende (*agape*: sevgi şöleni) ortak olarak yenirdi. Eukharistik ayin ve *agape* birlikteliği uzun sürmemiş, günün başka saatlerinde kutlanmışlar ve bir süre sonra da *agape* töresi kaybolmuştur. Cemaat bireylerinin beraberlerinde getirdikleri adakların kilisenin neresinde bırakıldığı karmaşık bir sorundur ve tatmin edici bir çözüm önerisi şimdilik getirilememiştir.

***Liturji:***

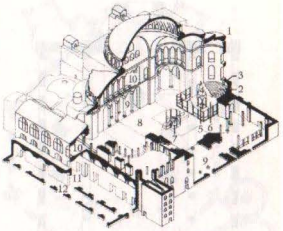
Yukarıda özetlenen çekirdeği dışında, Hıristiyan ibadet *ritus*'unu düzenleyen liturji, yüzyıllar boyunca sabit kalmamış, değişiklikler, ekler, zenginleştirmelerle hareketli bir gelişim geçirmiştir. İlk yüzyıllarda geniş çerçeve kurallar içinde ayin yöneticilerinin serbestçe biçimlediği ayin düzenleri, dinin yaygınlık kazanması ve araya ters inanç formüllerinin girmesiyle, daha sıkı denetlenmiş ve ilk yazılı litürjiler doğmaya başlamıştır (ör.Roma piskoposlarından Hippolytus'un [ö.235] derlediği liturji: *Apostolike paradosis* [Havariler'in Gelenekleri]. Dağınık liturjilerin toplanması, tespiti ve düzenlenmesi, antik dünyanın belli metropollerinde gerçekleşmiş ve uygulanmıştır. Bu nedenle liturjilerin bir bölümü, "Roma", "Antakya" ve "İskenderiye" gibi nitelemelerle anılmaktadır. Aziz Basileios (yks.330-379), Aziz Khrysostomos (yks.347-407) ya da Aziz Ambrosius (ö.397) gibi olağandışı ilahiyatçıların adı altında derlemeler de bulunmaktadır. Liturji dili ilk yıllarda Aramice iken kısa süre sonra, dinin, YUNAN kültürünün egemen olduğu bölgelere, Mısır'ın, Suriye'nin, Anadolu'nun kıyı kentlerine ve Yunanistan'a yayılmasıyla Yunanca ağırlık kazanmıştır. Ancak 4.yy'ın sonlarına doğru Latince, imparatorluğun batı bölgelerinde ve özellikle Kuzey Afrika'da ön plana çıkmıştır. Doğu bölgelerde yaygınlık kazanan Yunanca metinler, daha sonraları tekrar Aramice'ye ve Koptça'ya çevrilmiştir. Ermenice'ye özgü yazının oluşturulmasıyla (yks. 407) birlikte Ermeni Kilisesi, Yunanca liturjiyi terk etmiştir.

Dildeki ve yöresel geleneklerdeki farklılaşmaların yanı sıra özellikle 5.yy'dan başlayarak oluşan Hıristiyan dini içindeki inanç ayrılıkları (konfesyon: mezhep) liturjilere yeni vurgu farkları getirmiştir. Katolik-Ortodoks ayrımından başka "monophysit" (Hz.İsa'da bölünmez "tanrısal ve insansal" iki nitelikte tek bir doğa olduğunu savunan görüş) ve "dyophysit" (Hz.İsa'da bölünmez, "tanrısal ve insansal" iki doğa olduğunu savunan görüş) inanç yönleri, dinin temel yorumlamalarına, özellikle Hz. İsa'nın doğasının tanımına uzlaşmaz ayrılıklar getirmiştir. Bunun sonucunda doğan "ulusal" kiliseler, Arami dünyada "monophysit" Süryani/Yakubi (Suriye ve Güneydoğu Anadolu'da), "dyophysit" Nasturi (İstanbul patriği [428-431] Nestorios'a atfen, Irak, İran ve Güneydoğu Anadolu'da) kiliselerini doğurmuş; Mısır'da Kopt Kilisesi ayrı patriklikle "monophysit" mezhebin çatısı altında yer almıştır. Ermeni Kilisesi ise "monophysit" Suriye Kilisesi'nden çok ince farklılıklardan dolayı kopmuştur. Mezhep yönlerinin de vurgulandığı değişik liturjilerin erken dönem dinsel mimarilerin biçimlenmesinde belirleyici rolü zayıf olmuştur. Kilise binasının ana çizgilerindeki farklılıkların somutlaşmasında asıl etken, yöresel mimari gelenekler ve kullanım alışkanlıkları ile gene yöresel yapım teknikleri olmuştur.

Hıristiyan cemaat, kilisede Pazar ayini dışında her gün sabah ve akşamları "Dua Ayini" için toplanmıştır. Bunların liturjik düzenleri ayrı olduğu gibi, Vaftiz, Paskalya, Noel gibi kutsal tören ve günlerin ayinleri de ayrı düzenlemelere sahiptir. Ayrıca papa, patrik ve piskopos kutsanmalarındaki ayinler de farklandırılmıştır. Papa ya da patriğin belli günlerde dönüşümlü ayin yönettiği kiliselerde (İstasyon ya da Durak Kiliseleri) bu ayinlere özgü liturjik düzenleme uygulamıştır. Piskoposun sürekli olarak ziyaret ettiği kiliseye ise çoklukla "piskoposluk kilisesi" ya da KATEDRAL (*kathedra*: piskopos kürsüsü/tahtı) denmiştir. MANASTIR kiliseleri ise ayrı bir kategori oluşturmuş ama cemaate de açık olmuştur. "Saray Kilisesi", tamamen saraya bağlı, sarayın özel tören ve ayinleri için öngörülen, saray arazisi içinde yer alan kiliselerdir (ör.İstanbul'da BİZANS Sarayı'ndaki "Nea ekklesia", 880). "İmparator Kilisesi" sanat tarihi disiplininin kullandığı bir terimdir; örneğin, İstanbul'daki *Ayasofya*'nın kiliseler arası hiyerarşideki konumu bu nitelemeyle belirtilmektedir. Ayrıca, *Ayasofya*'nın özelliği dolayısıyla değişik kutsal günler için bu binaya özgü bir liturji geliştirilmiştir. İmparator VII.Konstantinos Porphyrogennetos'un (hd.913-959) derlediği *De ceremoniis aulae Byzantinae* (Bizans Sarayı Törenleri Hakkında) adlı Bizans sarayı protokol kitabında *Ayasofya* liturjisinin saray törenleriyle ne kadar içli dışlı olduğu gözükmektedir. Ortaçağ Roma'sında papanın katıldığı ayinlerin liturjisinde de saray töreninin etkisi belirgindir: Papa "İstasyon ya da Durak Kilisesi"ne geldiğinde atından iner ve Bizans sarayında olduğu gibi diyakozların (*diakonos*) koltuğunda kiliseye girer ve gene Bizans sarayında olduğu gibi maiyetindekiler tarafından giydirilirdi.

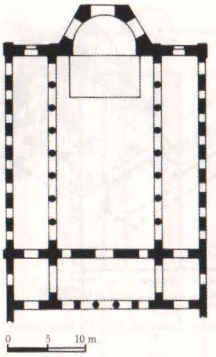
***Anı Kiliseleri:***

Antik dünya insanının ölülerini, özellikle ölüm günlerinde, ailece anması, köklü geleneklerinin en başında gelenidir. Yüzyılların birikimi içinde kuralları mış davranış biçimleri, pagan dünyanın "ölüler kültü"nü de oluşturmuştur. Belli günlerde (özellikle ölümün 3., 7., 9. ve 40. günleriyle yıldönümlerinde), kabristanda aile bireyinin mezarı başında ya da aileye ait mezar odasının önünde (ya da içinde), birlikte getirilen yemek beraberce yenir, ölünün ruhuna dualar edilerek şölen sona ererdi; bu şölen sırasında ölünün ruhunun da aralarında bulunduğu düşünülürdü. Antik dünyanın bir parçası olan Hıristiyan toplumda aile ile ölüleri arasındaki ilişki, pagan toplumdakinden farksızdı. Hıristiyan cemaatin tümünün kucakladığı bir "ölü" de bu topluluğun "şehit"leriydi (Gr., Lat.*martyr*); yani Tanrı'nın varlığına, birliğine "şahitlik" edenleri, bu uğurda can verenleriydi. Bunların yattığı yerlere şölenli ziyaretler düzenlenmesi ve ruhlarına bireysel ya da toplu dualar edilmesi, Hıristiyanlar'ın, ilk yıllardan beri "şehit"lerine gösterdikleri saygının özel ifadesi olmuştur. Tanrı için, göz kırpmadan ölüme giden ve dolayısıyla Tanrı nezdinde makbul kişiler olan "şehit"lere mezarları başında edilen dualarda, dua sahibinin ruhunun selameti için Tanrı yanında şefaatte bulunması da şehitten dilenirdi. Büyük Konstantinos'un hükümdarlığının başlamasıyla "şehit" mezarlarının içinde bulunduğu kabristanlarda büyük "anı kiliseleri" (Gr.*martyrion*, Lat.*memoria*) yapılmıştır (→MARTYRIUM). Bu konuda ilk adımı atanlar, imparator ve ailesi olmuş; Konstantinos'un annesi Helena, Roma'da *SS.Pietro ve*



1. Apsis
2. Synthronon
3. Kathedra
4. Baldaken / Ciborium
5. Altar
6. Bema
7. Ambon
8. Naos
9. Yan nef
10. Tribün
11. İç nartheks
12. Dış nartheks

*Ayasofya* (İstanbul, bit.537; restitüsyon).




*Studios Manastırı H.Ioannes Kilisesi* (b.*İmrahor Camisi*, İstanbul, 5.yy).

*Marcellino Memoriası*'nı (324'ten önce), imparatorun kızkardeşi Constantina, *S.Agnese Memoriası*'nı (338-350) yaptırtmıştır. Konstantinos ise Vatikan tepesi kabristanında Havari Petrus'un mezar anıtını içine alan büyük *memoria*'nın (eski *S.Petrus*) yapımını başlatmıştır (324'ten önce).

"Anı kiliseleri" öncelikle cemaat kiliseleriydi; içlerinde normal ibadet günlerinin ayini muhakkak yapılırdı, ama "aziz"in anı günlerinde de "eukharistia" kutlanırdı. Bu kiliseler yalnızca "şehitler" kültüne bağlı olarak kurulmamıştır; Hz.İsa'nın doğduğu ya da gömüldüğü kabul edilen Beytlehem ve Kudüs'teki mağaraların üstündeki yapılar da, birer "anı kilisesi"dir. "Şehit"i olmayan Konstantinopolis (→İSTANBUL) ancak İmparator II.Constantius'un (hd.337-361) iradesiyle "nakil" *(translatio)* ettirilebilen "şehit"lerine kavuşmuştur; 356/357'de İstanbul *Havariler Kilisesi*'ne Aziz Timotheos, Aziz Andreas ve Aziz Lukas'ın kemikleri getirilmiştir. Milano piskoposu (374-397) Ambrosius'un, mezarlarını rüyasında gördüğü Aziz Gervasius ve Aziz Protasius'u "bulduarak" kemiklerini kendi katedralinin sunağının önüne gömdürmesiyle (386) Batı'da da artık aziz kemiklerinin önlenemez "nakli" başlamıştır. İnsanlığın "selameti" için kendini "kurban" eden Hz.İsa ile onun yolunda "şehit" olanlar arasında özel bir bağ oluşmuştur. Hz.İsa'nın, her ayinde üstünde "kurban" edildiği sunağın yakınında yer almak, onun uğruna can veren bu "kurban"lara yaraşırdı. Bu teolojik-mistik gerekçeyle "şehit" cesetlerinin kilise binasına, sunak alanı içine girmesine engel kalmamış ve ilk *"translatio"*lardan sonra "şehit" kemikleri kiliselere gömülebilmiştir. Batı kiliselerinde 6.yy sonlarından başlayarak "şehit" kemiklerinin tam üstüne sunak gelecek biçimde iç düzenlemelere gidilmiş ya da yeni binanın tasarımında sunak ve şehit mezarı ilişkisinin üst üste olmasına özen gösterilmiştir. Sunak altındaki mezara ayrıca ziyaret imkânı vermek üzere "şehit" lahdi bir KRİPTA (*crypta*: döşeme altında oda) içine yerleştirilmiştir. Doğu kiliselerinde genellikle "şehit" lahdi sunak altına konmamış, "azizler kültü"ne ayrılmış özel bir mekânda, NAOS'ta sergilenmiştir. Öte yandan bilinen ve "bulunabilen" "şehit" sayısının kısıtlılığı aziz kemiklerinden alınan birer parçacıkla yetinilmeye zorlamıştır (yks. 4.yy ortası). Hıristiyan dünyasının her yanına dağılan kutsal kemik parçaları "aziz"in tüm vücuduyla aynı nitelikte kabul edilmiş ve aynı ölçüde saygı görmüştür. Batı'da, kemiklerden parça almak yerine "şehit" kemiklerine, hatta mezarına değdirilen nesneler de *(brandeum)* aynı nitelikte RÖLİK (aziz kemikleri, bunun bir parçası ya da buna ilişkin kutsal bir nesne) olarak kabul edilmiştir. Kemik parçaları ya da dokundurma rölikler aynı saygı ve inanışla kilise içinde yerini almış, LAHİT'lere konmuş; değerli (altın, gümüş, fildişi) kutularda (→RÖLİKER) saklanmış; sunak altında döşeme içine, sunak ayağı içine ya da sunak duvarı içine yerleştirilmiştir. Son aşamada da röliksiz kilise, kilisesiz rölik kalmamıştır. Bazı anı kiliseleri, içindeki azizin yaygın ünü (mucize, tedavi edici "gücü") dolayısıyla "Ziyaret Kilisesi" niteliği edinmiş; pek uzaklardan söz konusu şehidi/azizi ziyarete gelinmiş, dualarda şefaati, değişik konularda yardımı dilenmiştir. Ziyaret noktalarının başında kuşkusuz Hz.İsa'nın yaşamında önemi olan mahaller ve nesneler gelmektedir (Ekmek ve Balık mucizesinin, Dağda Vaaz'ın gerçekleştiği yerler, Kutsal Haç vb). "Şehit" kemiklerinden parçaların ya da dokundurma röliklerin de "inayet" sağlayıcı nitelikleri dolayısıyla bu türlü kutsal eşyayı içeren bazı kiliseler de ziyaretçi akınına uğramıştır. Hıristiyan "zulmü" dönemlerinde öldürülmekten kurtulmuş ama eziyet görmüş kişiler de *confessor* (ikrar eden) nitelemesiyle "aziz" olarak kabul edilmiş ve mezarlarının kalabalık ziyaretçisi olmuştur (ör.Nolalı [Cimitile, İt.] *Confessor* Felix). 4.yy'dan sonra "şehit" onuruna erişmiş kimse olmadığından, sofuluklarıyla, çok gayretli "zahit"lik yaşantılarıyla (ör.Aziz Simeon Stylites, Kuzey Suriye) hayranlık kazanmış kişiler ya da üstün kişilikli piskoposlar (ör.Aziz Martinus, Fr.) *martyr* mertebesine kavuşmuş ve hatta bazısının daha hayattayken çok sayıda medet umanı olmuştur (ör.Aziz Simeon Stylites).

***Bazilika:***

Bazilika (Gr.*basilike*, Lat.*basilica*) sözcüğü Yunanca kökenli gibi gözükmekte ama genelde Latince'de rastlanmaktadır. "Krala ait" anlamındadır; sıfat biçiminde olmasına karşın Latince'de isim olarak kullanılmıştır. Arkeoloji ve sanat tarihinde kilise binasına ilişkin kullanıldığında genel olarak çok nefli, uzunlamasına dikdörtgen, dar kenarlarından biri eğrisel (ender olarak dörtgen) *apsis*'li şemaya göre düzenlenmiş yapıları niteler. Büyük Konstantinos'un 312'de Roma İmparatorluğu'nun batı yarısında egemen olmasıyla birlikte inşa edilmeye başlayan ilk anıtsal kiliselerin belirtilen özelliklerle donatılmış olması ve izleyen yüzyıllarda da bu şemanın hem Doğu'da, hem Batı'da yaygınlığını koruması, bazilikal yapı tipinin kökenleri konusunda yoğun tartışmalara neden olmuştur. Aslında "bazilika" sözcüğü erken dönemlerde (1.-4.yy) kutsal nitelikte bir binayı ifade etmemektedir. Ayrıca deyim, Antik Çağ'da imparator sarayındaki büyük kabul salonu *(basilica aulae)* ve imparator FORUM'larının kapalı salonları (ör.Roma'da *Traianus Forumu*'nda *Ulpia Bazilikası*) ya da kent forumlarının bazilikaları (ör.KREMNA'nın forum bazilikası), bazı Roma soylularının büyük VİLLA'larının salonları gibi başka bina türlerini de nitelemektedir. 5.yy'dan başlayarak Batı'da kelimenin "kilise" binası anlamı taşıdığı görülür, ama belli bir kilise tipinden bağımsızdır; çok nefli, dikdörtgen bir kilise de, yuvarlak bir kilise de, basilica olarak adlandırılmıştır. Hem biçim benzerliğine hem de isim özdeşliğine dayanarak Hıristiyan bazilikasının sivil "forum" bazilikalarından örnek alındığı ileri sürülmüştür. Saray kabul salonlarının ikonografik olarak "Hıristiyan bazilikası"na modellik ettiği ve *Jesus rex* (Kral İsa) adına yapılmış kilise binası için SARAY mimarisinden alıntı yapılmasının doğal sonuç olduğu, etkili yorumlamalardandır. "Tanrısal Kent" *(civitas dei)*-"Semavi Kudüs" kavramının yeryüzündeki yansımasının, bazilikal kilisede somutlaştığını ileri süren görüşler, sütunlu nefleri bir kent imajının önemli öğesi olan sütunlu caddelere ve bazilika *apsis*'ini caddenin sonundaki sarayın taht salonuna benzetmektedir. Cazipliğini, tezin simge gücünden kazanmaya çalışan bu yorumun yarattığı kurgu çok soyut kalmaktadır. Benzer bir görüşe göre ise sütunlu neflere sahip bazilika planı sarayların üstü açık merasim avlusunu canlandırmakta (ör.Spalato'daki [Split, Hırvatistan] *Diocletianus Sarayı*, 305), *apsis* ise gene sarayın büyük kabul salonuna gönderme yapmaktadır. Marusinac'taki (Hırvatistan) üstü açık, bazilikal planlı Erken Hıristiyan dinsel yapısı örnek gösterilerek, kökeni Helenistik HEROON'lara kadar uzatılan *basilica discoperta* (açık bazilika) kavramı yaratılmıştır.

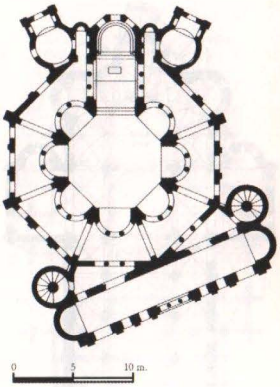
Sorunun çözümünü güçleştiren, tek bir köken ve gelişim aramak olmuş ve dolayısıyla aşırı zorlamalı tezler yaratılmıştır. Günümüzde birden çok modelin ortaklığında bir oluşumun tanımlanması göze çarpmaktadır. Gerçekten de Hıristiyan bazilika-

sının mekânsal ve yapısal motiflerinin hepsine pagan dünyanın yarattığı mimaride bir model bulmak mümkündür. Yeni dinin kült yapısının ihtiyaçlarına göre bir düzenleme ise Büyük Konstantinos dönemi mimarlığının görevi olmuştur. Eylem odağının bir uçta yer aldığı ve bu noktaya doğru bir hareket ve yönelmeyi kavrayan bir işlev için, *apsis*'li ve uzunlamasına dörtgen bir mekânın seçilmesi doğaldır. Çok nefli forum bazilikalarının kalabalık bir cemaati çatısı altında toplamakta sunduğu kolaylık gözden kaçmamış olmalıdır. Öte yandan imparator çevresinde yaratılan ibadet yapısının "saray mimarisi" geleneklerinin izinden gitmesi de çağın gereklerindendir. Antik Çağ'ın "tanrılaştırılmış hükümdar kültü"nün çerçevesi içinde Tanrı Evi için "imparator evi"nden esinler aranmış olabilir. İnşaat kolaylıkları açısından eski modellerin bazı yapısal özellikleri de bazilikal yapının seçiminde ya da yayılmasında herhalde etkili olmuştur. 4.yy başında doruk noktasına ulaşan Roma TONOZ örtüsünden vazgeçilirken ahşap örtünün hızlı inşaatı ve ekonomikliği, çok sayıda kiliseye ihtiyaç duyulduğu bir anda bazilikal yapıya yönelmeyi gerektirmiş, ayrıca yaratılan yapı tipinin bütün Hıristiyan dünyasında geçerliliği olacağı büyük olasılıkla daha başından öngörülmüştür. Nitekim en erken anıtsal bazilikalardan biri, Suriye kıyılarındaki Tyros (Sur) kentinin katedralidir (takdisi 318).

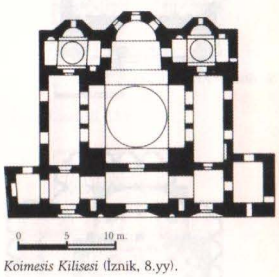
Geç Antik-Erken Hıristiyan kilise mimarisinin egemen bina tipi olan bazilika, oluşumunun çok katmanlılığı dolayısıyla salt işlevin biçimlendirdiği bir yapı değildir. Erken dönem kilise mimarisinde başka biçimlerin de var olması ve aralarında somut bir işlev farkı belirlenememesi buna kanıttır. Nitekim kilisedeki ana işlev, basit bazı mekânsal koşulların sağlanmasıyla, yuvarlak, çokgen, çokgen-nişli, üç/dört yapraklı yonca *(trikonchos/tetrakonchos* →KONCHA) ve haç biçimli çok sayıda yapı şemasına sığdırılabilmiştir.

***Kilise Yapısının Mekânsal Düzeni:*** Hıristiyan ibadetine özgü ilk anıtsal yapıların ortaya çıkışında kilisenin girişi yönünde büyük bir ön avlunun (ATRIUM) yer almakta olduğu görülmektedir. Liturjik işlevi belirgin değildir; daha çok anıtsallığı vurgulayıcı, Antik Çağ uygulamalarından (ör.*Aspendos Bazilikası*) alıntı bir mimari mekândır. Özellikli bazı kiliselerde, üç ya da dört yanı içten kolonad ya da arkadlarla çevrili *atrium*'un, ayin töreninin başlangıcında cemaatin kiliseye girmeden önce toplandığı açık mekân olduğu belirtilmektedir. Ana mekânın girişinin önünde kapalı bir hol düzenlendiği durumlarda, sanat ve mimarlık tarihi disiplini, özellikle Doğu kiliseleri bağlamında bu giriş mekânını NARTHEKS olarak adlandırma alışkanlığındadır. Bu sözcük 6.yy'dan başlayarak zaman zaman kullanılmıştır. Kaynaklarda sözü edilen, henüz vaftiz edilmediği için Hıristiyan cemaatin tam üyesi olarak kabul edilmeyen adayların *(katekhumen)*, "söz ayini"nin ardından "şükran ayini" başlamadan önce ibadet mekânını terk ettiklerinde *narthekes*'te beklemiş olabilecekleri, *narthekes*'in işlevi konusunda ileri sürülen yorumlamalardandır. *Narthekes*'in art arda iki tane olarak düzenlendiği durumlarda, birine "dış *narthekes*" *(exonarthekes, eksonartheks)*, öbürüne "iç *narthekes*" *(eno-narthekes)* denebilmektedir. Yan neflerin üzerindeki GALERİ katı için erken Bizans kaynaklarında geçen deyime de *(gynaikonitis)* dayandırılarak bu mekânların kadınlara ayrıldığı (→GYNAİKEİON) kabul edilmektedir. Ortaçağ kaynakları ise kadınların alt kat yan neflerinde durduğunu ifade etmektedir; dolayısıyla kadınlar için öngörülmüş mekânların zaman içinde yer değiştirdiği anlaşılmaktadır. Kilisenin ana ibadet mekânı *naos*'un doğusunda yer alan *apsis*'in iki yanında küçük boyutlu odalar, *pastophoria* (→PASTOFORİON), özellikle Doğu (Suriye, Bizans, Ermeni) kiliselerinin özelliğidir. Batı'da rastlandığında, çoklukla bir Doğu ilişkisi saptanmaktadır. İşlevleri tek isim altında toplanamamaktadır. Değişik amaçlarla kullanılmış olan bu mekânlar, vaftiz, azizler kültüne hizmet, kilisenin değerli eşyasının (→LİTURJİ) saklanması, kurban adaklarının ve kutsal nesnelerin korunması için öngörülmüş mekânlar olarak geniş bir işlev çeşitlemesine sahiptir. Bu odalar için Bizans sanatı tarihinde kullanılan PROTHESİS ve DİAKONİKON deyimleri ancak ortaçağın sonlarında yerleşmiştir. Odalardan birinin, *eukharistia* töreninde kutsal unsurların *bema*'ya, sunak üstüne getirilmesinden önce gerekli törensel hazırlığın *(prothesis)* yapıldığı somut bir işlevle yüklenmesi, Bizans liturjisinin ortaçağa kadar geçirdiği gelişmenin sonucudur. *Diakonikon* ise genellikle kilise adamlarının değişik mekân ihtiyaçlarına cevap vermiştir.

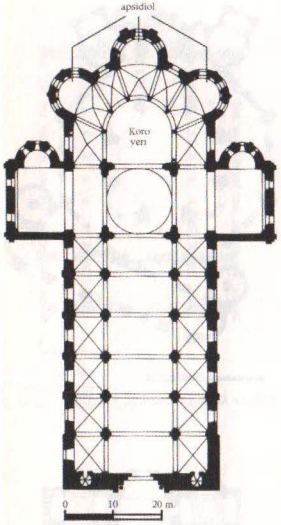
Hıristiyanlık'ın asıl yayılma alanı olan Roma İmparatorluğu'nun sınırları içinde, ortaçağ öncesinde, kilise planı şemalarında hem Doğu hem Batı için büyük bir ortaklık tespit edilmektedir. Ancak Geç Antik Çağ'ın sonunda Doğu ve Batı Hıristiyan mimarlığı yol ayrımına gelmiştir. Bizans, merkezî planlı, küçük manastır kiliselerine, haçvari kubbeli yapılara ağırlık vermiş; Batı ise genelde bazilikal şemanın ana ilkelerine bağlı kalan yapılara yönelmiştir. Batı'da Roma gücünün çökmesiyle Germen boylarının egemenliği başlamış; bunlardan Franklar ve Normanlar, Gotlar'ın ve Lombardlar'ın tersine İtalya'da değil, Alpler'in kuzeyinde yerleşmişlerdir. Daha 5.yy sonunda Franklar (MEROVENJ Hanedanı) Doğu'da ve Batı'da öbür boylara gücünü kabul ettirmiştir. Bu dönemde İberya ve Britanya'dan Bavyera'ya kadar küçük cemaat kiliseleri ve manastırların mütevazı ibadet yapılarıyla yetinilmiştir. Yer yer ilginç denemelerin yapıldığı, özellikle büyük ortaçağ kiliselerinin temel seviyelerinde yürütülen kazılarda tespit edilebilmekte, ama genelde Geç Antik Hıristiyan mimarlığının mirasçıları oldukları da gözden kaçmamaktadır. 8.yy'ın ikinci yarısında krallığa el koyan gene Franklar'dan KAROLENJ'ler Batı ortaçağ mimarlığı için yeni bir başlangıcın hazırlayıcısı olmuştur. Charlemagne (Şarlman, Carolus Magnus) döneminde (800-814) gücünün zirvesine ulaşan Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun yalnızca askeri ve idari varlığı bu feodal topluluğun soyluları tarafından taşınmıyor, kilise ve manastır kurumunun hiyerarşisinin üst basamaklarını da kral ailesi ya da soylular doldurduyordu. Dönemin en üst düzey kültürlü manastır ve kilise adamları sarayla yakın ilişkiler içindeydi. Nitekim "kraliyet manastırı" *St.-Denis*'nin ana kilisesi Charlemagne'ın katkısıyla tamamlanmıştı (775). Ünlü *Sankt Gallen Manastırı ve Kilisesi* plan krokisinin (yk.ş.800-820) gene sarayın yakın çevresinde hazırlandığı kabul edilmektedir. Öte yandan bu dönem, mimarlıkta ve sanatta Akdeniz Antik Çağı'nın uzağında kalmamış, antik sanat ya da çağdaş Bizans sanatından esinler almış, yapı planlarından alıntılara, yapım tekniğinden özümlemelere başvurmuştur. Aachen (Aix-la-Chapelle) *Saray Şapeli (Chapelle palatine, Aachen Katedrali*; 805) için Ravenna'nın *S.Vitale Kilisesi* model olurken, İtalyan ustaların buradaki etkinliği de bilinmektedir. Almanya'da *Fulda Manastırı Kilisesi* ise (791-819) *in more Romano* (Roma usulü) yapılmış ve Roma'daki *S.Petrus Kilisesi* bölüntüsüz çapraz nefini örnek almıştır. *Sankt Gallen Manastırı Kilisesi*, Batı Hıristi-



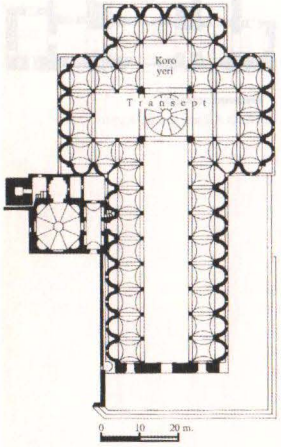
*S.Vitale Kilisesi* (Ravenna, 525-578).



*Koimesis Kilisesi* (İznik, 8.yy).




*St.-Etienne Kilisesi* (Nevers, 11.yy).




*S.Croce Kilisesi* (Floransa, 14.-15.yy).

yan kült yapısının bütün ortaçağdaki genel görüntüsünün ana çizgilerini taşımaktadır. Birkaç yıl daha önce yapılmış olan Centula *St.Requier Manastırı Kilisesi*'nin gravürü aynı planda bir yapının yan cepheden görünüşünü vermektedir. Resim, 800 dolayında bazilikal planın korunduğu, ama doğu ve batı uçlarında iki *apsis*'li, *apsis* önü kuleli, kulelerin iki yanlarında, yan neflerin üstüne yükselen çapraz kollu bir yapı sunmaktadır.

Erken ortaçağın sonunun arefesinde, anılan yapıların tanıklığında, zengin bir işlev çeşitliliğine sahip, bunlara cevap veren çok sayıda mekânın iyi düşünülmüş örgütlenmesinin biçimlendirdiği bir mimarinin, yapı alanına egemen olduğu tespit edilmektedir. Her ne kadar 7.-10.yy'da sergilenen Kuzey Avrupa dinsel mimarlığının görünümü kısaca özetlenenden daha fazla katmanlı ve daha zengin çeşitlemeli ise de ana çizgi ortaktır ve bu temel payda, iki kutupluluk üzerinde sürekli değişiklik bütün ortaçağ mimarlığını meşgul edecektir. Belirtilen çizgilerin dışına çıkılmasını bile ana özelliklerde yapılan küçük değişiklikler oluşturacaktır. Bütün erken ortaçağ Avrupa'sının dinsel dünyasına sarayın ve soyluların da desteğindeki Benedictus (Benedikten/Benedikt) tarikatı *(ordo Benedikti)* egemendir ve mimarideki değinilen yeni oluşumlar, anıtsallığın ön plana geçmesi, mimariye getirilen yeni dinamizm bu tarikatın manastır kiliselerinde yaşama geçirilmiştir. Kısa süre sonra katedraller ve büyük cemaat kiliselerinin mimarisinde de aynı yolun özümsendiği görülmektedir. Manastır kilisesinin, bazilikanın tek yönlülüğünü terk ederek iki kutuplu bir kompozisyona uzanması, "şehit" ve "rölik" kültünün belirleyiciliğinde olmuştur. Her iki *apsis* önündeki sunaklar ayrı bir "aziz"e adanmış ve en az birinin kemikleri sunak çevresindeki kutsal alanın *(sanctuarium, sacro sanctum)* döşemesinin altındaki kriptada defnedilmiştir. Genellikle daha ağırlıklı aziz rölikinin bulunduğu *apsis*'li kutuplardan biri, manastır içi ayin ve kutlamaları için öngörülmüş, *sanctuarium* önündeki alan *(chorus, chorus psalterium,* →KORO YERİ) gece gündüz ya da çok sık yapılan ayinlerde, Roma'daki liturjinin modelliğinde, sürekli ilahi söyleyen manastır keşişlerine ayrılmıştır. Gene Roma'ya gönderme ile kilise planına bölüntüsüz çapraz nef (ör.*S.Petrus* ve *S.Paulus Kiliseleri*, Roma) alınmış; büyük olasılıkla da Doğu kaynaklı haç ve "T" planın da etkisiyle çapraz nef ile bazilikanın orta nefinin kesişmesinden yeni bir "haç" planı ortaya çıkmıştır. Söz konusu kesişme alanı, *chorus*'a özgü bir mekân olmuş, bir kule ile yüceltilmiş, zaman zaman ikinci bir *chorus* öbür sunak alanı önünde düzenlenmiştir. Gene Roma düşüncesinden kaynaklanan çok sayıda sunaklı düzen, ortaçağın sonlarına kadar (ROMANESK ve GOTİK) manastır keşişlerinin hizmet ettiği kilise bölümünün biçimlenmesindeki gelişimin ana dürtüsü olmuştur. Zaman zaman çapraz nef kanatlarında yer verilen APSİDİOL'lerin sunakları, ayrı ayrı eukharistik ayin hakkına sahip olmuştur (ör.*II.Cluny Manastırı Kilisesi*, 955-981). Bir başka düzenlemede ise rölikli ŞAPEL'ler *sanctuarium* ve *apsis* eğrisini saran bir çevre koridoru üstünde bir çelenk oluşturmaktadır (ör.*Le Mans Katedrali*, 13.yy). Demetin üç şapelli durumunun ise (Nevers *St.-Etienne*, 11.yy) ikonografik olarak Kudüs *Anastasis Rotonda*'sına (4.yy) bağımlı olduğu ileri sürülmüştür. Ayrı bir ağırlık sahibi olan karşı *apsis* ve *sanctuarium* düzenlemesine yer verilmediğinde giriş yanı çok katlı bir "batı kütlesi" ile biçimlendirilerek iki kutuplu kompozisyon korunmuştur (ör. Corvey *Benediktus Manastırı Kilisesi*, 873-885, Fr.; *Lincoln Katedrali*, 13.yy, İng.). Üst kat ayrı bir koro için ya da yargı işlevi için öngörülmüş; gene üst katta kral mahfeli, melek Michael için bir şapel vb işlevlerle donatılmış bir yapı bloğu ile kilise kütlesinde ayrı bir vurgu oluşturulmuş, başka bir düzenleme ile giriş PORTAL'inin üstünde ya da iki yanında yükselen kulelerle yapıya bir CEPHE kazandırılmış ve portal-kule birlikteliğinde Gotik cephenin kurgusu hazırlanmıştır. Çok sayıda işlevin biçimlendirdiği iki kutuplu temel görünüşü Avrupa dinsel mimarlığı, bütün üslup aşamalarında tam olarak terk etmemiştir. Karmaşık kütle örgütlenmesi ve özellikle Gotik sanatın ağır mimari plastiğine tepki olarak sadeliği seçen Cistercium tarikatını daha aşırı bir tutumu sergileyen "Dilenci Tarikatlar"ı (Mendikantlar: Fransiskanlar, Dominikanlar) takip etmiş; kuleler, çok şapelli çapraz nef ve şapel çemberli *chorus*, bunların ibadet yapısı anlayışlarında yer tutamamış, bazilikal planlı, derin ve tek nefli *chorus*'lu şatafatsız yapılar tercih edilmiştir. Örneğin, Zürich'teki *Dominiken Manastırı Kilisesi* (1240) kâgir tonoz örtüyü bile kullanmamıştır.

Romanesk ve Gotik üslup, dinsel mimari, kilise mimarisi içinde yaratılırken, RÖNESANS, mimarlık kuramları temeli üzerinde geliştirilmiş bir mimari ortaya atmış ve kilise binası bu kuramla uzlaştırılmıştır. Dünyevi bir çevrenin, yani sarayın talepleriyle gelişen BAROK mimarlıkta, kilise bu profan kılığı giymekte tereddüt etmemiş, Tanrı Evi'ni, Tanrı Sarayı'na dönüştürmüştür. Ortaçağ ertesinde "*chorus-sanctuarium*-cemaat mekânı" birlikteliğinin yeni kompozisyonları, geometrinin mutlak mükemmelliğine bürünmüş bir kiliseyi ya da Tanrı'nın sınırsızlığını ima eden, çapraşık ve akıcı mekân sınırlarıyla yapı somutluğunu eriten, kulu Tanrı'ya doğru yükselten coşkulu bir ibadet evini, kent imgesine armağan etmiştir.

0630A, 0945A, 0945C, 0987A, 1031A, 1046A, 1459, 1932A, 2001A, 2004, 2241, 2684, 3516, 3517.

***M.Ahunbay***

## KİLİTTAŞI

İng.*keystone*, Fr.*clé, clef*, Alm.*Schlüssel*.

Bir KEMER ya da TONOZ eğrisinin en üst bölümüne yerleştirilen ve yanal yüzeyleri birleştirerek örgüyü kilitleyen taş.

Çizim → KEMER

## KİMMER mimarlığı ve sanatı

Proto-Türkler olarak tanımlanan Ural-Altay kökenli bozkır göçebelerinin batı kolunu oluşturan Kimmerler, MÖ 2.binyıl başlarından MÖ 8.yy'a değin, merkez Kırım olmak üzere Karadeniz'in kuzeyinde, Avrasya bozkırlarında ve Kafkasya bölgesinde yaşamışlardır. Bu tarihler arasında, Güney Rusya Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) kültürlerinin "taşıyıcıları" ve "temsilcileri" olarak görülürler: Katakomb Mezarları kültürü ve Kuban Kurganları grubunun bir bölümü, Kimmer kültür tarihinin ilk döneminin arkeolojik malzemesini oluşturmaktadır. Başlangıçta, Kafkaslar'ın kuzeyindeki bozkırlardan Donetz Havzası'na kadar yayılmaları, özellikle, Ukrayna bozkırlarında yaşayan Hint-Avrupa kökenli toplumların hareketlenmelerine neden olmuş; MÖ 2.binin başlarında Akhalar Yunanistan'a, Hititler (→HİTİT) Anadolu'ya göç etmişlerdir. MÖ 13.-8.yy'lar arasındaki ikinci devrede Kafkasya ve Dinyeper Havzası'ndaki bölgelere yayılmışlardır. Kafkasya'daki Kuban ve Kolkhidik kültürleri, Kırım ve Dinyeper'deki Geç Katakomb kalıntıları, Batı Pontik kültürü, bu dönemdeki kimliklerini temsil ederler. Ayrıca, Volga boylarından gelen ve ahşap mezar yapılarıyla tanınan Srubna kültürü Pre-İskitler ve Kimmerler arasındaki organik bağları yansıtmak-

tadır. MÖ 2.binin başlarında olduğu gibi MÖ 13.yy'da da batıya doğru yayılmaları Hint-Avrupa kökenli toplumları yerlerinden oynatmış, MÖ 1200 dolaylarında Dorlar Yunanistan'a, Trak kökenli öteki toplumlarla birlikte Frigler (Phrygler →PHRYGİA) Anadolu'ya göç etmişlerdir. Güney Rusya'daki Kimmerler'le bağıntılı arkeolojik malzemenin MÖ 2.binin başlarına kadar uzanmasına karşılık, yazılı kaynaklarda adlarına ancak MÖ 8.yy'dan sonra rastlanmaktadır. Eski Yunan kaynaklarında "Kymmerioi" ya da "Kymmerios", ASUR kaynaklarındaysa "Gimirrai" adıyla anılırlar. İlk kez Homeros'un sözünü ettiği Kimmerler, antik yazarlarca, Güney Rusya'nın ilk sakinleri olarak tanıtılırlar. Kırım adının da Kimmer'den türediği bilinmektedir.

MÖ 8.-6.yy'lar arası, Kimmer kültür tarihinin üçüncü ve son dönemini sınırlar. Doğudan gelen İskitler'in baskısı sonucunda göç etmek zorunda kalan Kimmerler, Kafkas geçitlerini aşıp URARTU topraklarına yayılmış; giderek Anadolu'ya yerleşmeye başlamışlardır. Bu çağların güçlü devletleri; Urartu, Asur, Frig ve LYDİA'yla İONİA kentlerini etkileyen Kimmer ve onları izleyen İskit akınları Anadolu'nun siyasal ve kültürel ortamında büyük değişikliklere neden olmuştur. Bu akınlar karşısında, Urartu büyük sarsıntı geçirmiş; bazı Kimmer boyları Urartu topraklarına yerleşmiştir. Batıda Frig başkenti GORDİON'u yıkıp Frig Devleti egemenliğine son veren Kimmerler'in bazı boyları da MİLETOS'un Karadeniz kıyısındaki güçlü kolonisi Sinope'yi (b.Sinop) tahrip etmişlerdir. Yunan kaynaklarına göre Sinope'nin doğusundaki Themiskyra bölgesi ünlü Amazonlar'ın yaşadıkları topraklardır. Gerçekte bunlar at üstünde savaşan Kimmer kadınlarıdır. Kimmerler bu bölgede doğuda Trapezous'a (b.Trabzon), batıda Herakleia Pontika'ya (b.Karadeniz Ereğlisi) kadar yayılmışlardır. KAPPADOKİA bölgesine yerleşen boylarsa burada göçebe-bozkır geleneklerini sürdüren bir devlet kurmuşlardır. Güçlendiklerinde Lydia'ya saldırarak SARDES kentini ele geçirip *akropolis* dışındaki yerleri tahrip etmişlerdir. Kimmerler'in batı koluysa İskitler tarafından Avrupa içlerine kadar sürülmüştür: Orta Avrupa'daki arkeolojik malzeme Trako-Kimmer bulunturları adı altında tanımlanmaktadır. Batı kolundan ayrılarak güneye yönelen bazı Kimmer boyları Trak boylarından Thynler, Bithynler (→BİTHYNİA) ve Trerler'le birlikte boğazları geçip Anadolu topraklarına girmiş, Edremit Körfezi'nde, Antik Çağ'da uzun süre Kimmeris adıyla anılan Antandros kentini ele geçirmişlerdir. Bu dönemde yeni güç kazanan Kimmerler Lydia topraklarına saldırarak ikinci kez Sardes'i kuşatmışlardır. İonia kentleri de aynı yazgıyı paylaşırlar: EPHESOS'u kuşatmış ve ünlü *Artemis Tapınağı*'nı yakıp yıkmışlar, MAGNESİA'yı ele geçirerek yağmalamışlardır. Ancak MÖ 6.yy başlarında Lydia Kralı Alyattes tarafından Kızılırmak'ın ötesine sürülen Kimmerler, Medler'le Lydialılar arasında kalan bu bölgede etkinliklerini yitirerek tarih sahnesinden çekilmişlerdir.

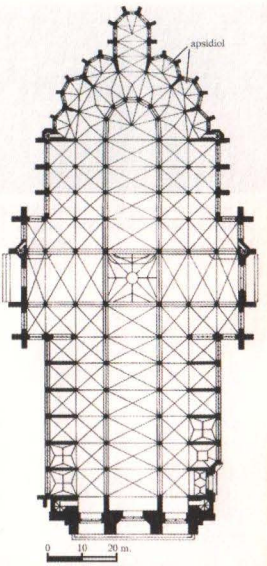
***Anadolu'da Kimmer Sanatı:***
Kimmerler'den kalan arkeolojik buluntular sayıca fazla değildir ve bunların hemen hemen tümü, kazılarda, yağmaladıkları kentlerin yıkıntı tabakaları içinde bulunmuştur. Ancak bu parçalar, bozkır HAYVAN ÜSLUBU'nun en seçkin örneklerini oluşturmaktadır. Ayrıca, geleneksel "at gömüleri", rastlantı sonucu ortaya çıkarılan bazı "KURGAN'lar" ve içlerindeki "gömü hediyeleri" dikkati çekmektedir. NORŞUNTEPE'deki at gömülerinden Kimmer-İskit sanatında sık görülen stilize kartal başı örgesiyle bezeli tunç at-koşum parçası ilgi çekicidir. Gordion'da Küçük Yassıhöyük'te, ahşap mezar odası içinde bulunan at gömüleri arasında dövme tekniğiyle yapılmış geometrik bezekli tunç at-koşum süsleri dikkat çekici örneklerdir. Üslup ve bezeklerde Kafkas yöresinin izleri görülmektedir. Gordion'da bulunan bir kemik plaketteyse "tavşan kaçıran kartal" örgesi, tüm duygusal ayrıntılarıyla işlenmiş, göçebelerin doğayla olan yakın ilişkisi aktarılmıştır. Amasya'da Gümüşhacıköy'deki kurgan rastlantı sonucu bulunmuştur. At gömülerinin yanı sıra, gömü hediyesi olarak ölünün yanına koyulan uzun tunç kılıç ve mahmuzlu tipik ok uçları gibi silahlar ve at donanımı geleneksel mezar dökümünü oluşturmaktadır. Sardes'teki buluntular arasında kartal başı örgeli tunç at-koşum parçasının yanı sıra, benzeri İzmit'te bulunmuş, oturan dağ keçisi örgeli plaket ve kemik üstüne işlenmiş embriyonik türde hayvan örgesi bellibaşlı bir grubu belirler. Ayrıca Ephesos'ta ve BOĞAZKÖY'de bulunan kemik plaketler Hayvan Üslubu'nun ilginç örneklerini yansıtırlar. Ünye'de bulunan, PHİALE tipindeki bir gümüş kap da Kimmerler'in son yapıtlarından biri olarak MÖ 6.yy'ın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. Bu kapta badem biçimindeki beş tümseğin arasına beş dağ keçisi örgesi kabartma olarak işlenmiş, ortadaysa yıldız örgesinin uçlarına tomurcuklar yerleştirilmiştir. Anadolu'da Kimmer sanatı ilişkide bulundukları toplumları etkilemiştir. Özellikle, Urartu sanatının son dönemine tarihlenen Giyimli (→VAN BÖLGESİ KAZILARI) tunç levhalarında Kimmer etkileri açıkça görülmektedir. Ünye kabı da karşılıklı etkileşimleri açıkça göstermektedir: İskit-Med-Luristan sanatının izleri, bozkır sanatçısının özgür beğeni anlayışını ortaya koyar. Gerçekte MÖ 8.-7.yy'lar arasındaki Kimmer-İskit sanatını ve ürünlerini birbirinden ayırt etmek olanaksızdır. Geleneksel bozkır Hayvan Üslubu tüm görkemiyle İskitler, Hunlar ve öteki Türk toplumlarında kesintisiz sürmüş ve basitleştirilen biçimler Anadolu KİLİM'lerinin ve İŞLEME'lerinin örgelerinde son görünümlerini almışlardır.

0064, 2130, 3242, 3300, 3314, 3315. ***M.T.Tarhan***

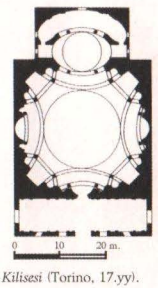
**KİMON** (Kleonailı) (yks.MÖ 500)
Yunan ressam.
Antik kaynaklarda adı, Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) *obliquae imagines* diye çevirdiği *katagrapha*'nın (KISALTIM) yaratıcısı olarak geçmektedir. Sanatçının bu buluşu RESİM sanatında PERSPEKTİF'e doğru atılan ilk adımdır. MÖ 6.yy'ın son çeyreğinde Atinalı kırmızı figürlü vazo ressamlarının (→VAZO RESMİ) üçüncü boyuta karşı giderek artan ilgisinde, Kimon'un etkisi olduğu düşünülmektedir. *S.Tugay*

KİNDYAS → **BARGLİA**

**KİNETİK MİMARLIK**
Yüzyıllarca mimarlık ürünlerinin değişmez, sabit ve durağan nitelikte olduğu kabul edilmiştir. Genellikle bir binanın değişebileceği, büyüyebileceği, hareket edebileceği ya da yok edilebileceği, üzerinde durulmayan konular olmuştur. Bununla birlikte kabile türü topluluklarda, değişen gereksinmelere en iyi çözümlerin getirilerek binanın sürekli değişen bir yapı niteliği taşıdığı görülmektedir; bu da, doğa ve toplumsal yapıdaki devingen (kinetik) niteliğin mimarlığa bir tür yansımasıdır. Kullanılan biçimler sınırlı ve temel gereksinmelere doğrudan yanıt veren basit çözümleri içermektedir. Buna karşın günümüzde toplum, çok çeşitli ve değişik çözüm-



*Amiens Katedrali* (13.yy).



*S.Lorenzo Kilisesi* (Torino, 17.yy).

leri olan, karmaşık ve hızla değişen toplumsal sorun ve gereksinmelerle karşı karşıyadır. Geçmiş mimarlıkların geliştirdiği tipik statik biçimin, geleceğin dinamik topluluğunun değişen gereksinmelerini yeterli düzeyde karşılayamadığını savunan mimar, uzman ve kuruluşların yaptığı çalışmalar, 1960'larda Kinetik Mimarlık'ın ilk tohumlarını atmıştır.

Doğada bu yaklaşımı destekleyecek pek çok örnek vardır. En belirgin olanlarından biri rüzgârın yön, şiddet ve hızına göre biçim, ölçü ve yer değiştiren kum ve kum tepeleridir. Doğal form ve yapıda, etki ve biçimlenme arasında doğrudan bir bağlantı kurulmasına karşın, mimarlık gibi karmaşık yapay sistemlerde tasarımcı ya da MİMAR etkenlerin şiddetini, etkileme alanını, alınacak önlemleri ve gelecekteki değişiklikleri yorumlayıp tahmin eder; yani mimar pek çoğu açıkça belirgin olmayan çok sayıda etkeni değerlendirmek zorundadır. Ancak bu etkenlerin sayısı ve değişkenliği giderek öylesine artmıştır ki, bunların tahmin edilmesi güçleşmiştir.

Toplumla ilgili olarak teknolojik, toplumsal ve biyolojik üç temel etken alanından söz edilebilir. Bunlar zaman içinde sürekli değişmekte ve genellikle de tahmin edilemeyen düzey ve sınırlarda başkalaşım göstermektedir. Adı geçen bu sürekli ve hızlı değişime uyan, cevap veren bir mimarlık anlayışının geliştirilmesi Kinetik Mimarlık'ı doğurmuştur. Özellikle, teknolojinin ve makineleşmenin başlayıp giderek akıl almaz bir hızla her geçen gün başka bir yeniliğin ortalığa atılması, günümüzde bu anlayışın ilkelerinin daha belirginleşmesine yardımcı olmuştur.

Kinetik Mimarlık'ın temel felsefesi değişim sorununa uyum sağlayabilme niteliğinde yatar. MİMARLIK, doğada olduğu gibi uyarlanabilmeli; değişime, başkalaşıma, giderek büyüyen etkilere cevap verebilmelidir. Böyle bir anlayışın yerleşmesi durumunda, mimarlığın geleneksel yöntemleri ve bakış açısı büyük değişmelere uğrayacak; TASARIM, sürekliliği olan bir süreç olarak tanımlanacak, bina yapımı tamamlandıktan sonra da bitmeyecektir. Tamamen yeni bir anlayışla tasarıma yaklaşıldığından biçimler, yeri değiştirilebilir, deforme edilebilir, büyütülüp küçültülebilir niteliklere, başka bir deyişle "kinetik hareket"e uyan niteliklere sahip olacaklardır. Ardından yeni inşaat teknikleri, yeni güç sistemleri, yeni malzemeler, yeni taşıma teknikleri, yeni bina ekonomisi ve teknolojisi gelişecektir. Kinetik Mimarlık'ın estetik üzerindeki etkileri sınırsız olacak, ama bir tür kişisel mimari yaratılabilecektir. Makinelerin, duyarlı aletlerin, programlanmış bilgisayarların kişilerce kullanılması ve denetlenmesiyle insan, yaşantısı ve fiziksel çevresi arasında doğrudan ilişkiler kuracaktır.

Bugün hemen hemen her yapıda sınırlı da olsa kinetik yapı öğesine rastlanmaktadır: Örneğin, sürme ya da asma kapılar, hareketli pencereler, ayarlanabilir güneş kontrol elemanları, asansörler, yürüyen merdivenler, açılır kapanır çatılar, döner restoran ve manzara kuleleri, hareketli köprüler, otomatik hareketli garajlar, mobil evler, kendiliğinden kurulan çadırlar, döner sahneler, pnömatik yapılar, hareketli bölmeler ve hareketli oturma sıraları (stadyumlarda ve tiyatrolarda). Kinetik Mimarlık'a örnek sayılabilecek, proje düzeyinde kalmış çalışmalar arasında, GROPIUS'un *Tümel Tiyatro* projesi (*Total Theatre*, 1927), NERVI'nin *Döner Ev* projesi (1934), ARCHIGRAM grubundan Peter Cook'un (d.1936) *Plug-in City* (Birim Kent; 1964-66) adlı MEGASTRÜKTÜR projesi ile aynı grubun üyelerinden Warren Chalk'un (d.1927) *Capsule Homes* (Kapsül Evler) projesi, ilk sıralarda yer alır. NASA ve benzer kuruluşların hâlâ üzerinde çalışmalarını sürdürdüğü uzayda, gezegenlerde, denizin altında ve üstünde yerleşme projeleri ise bu alanda önemli çıkış ve gelişme sağlayan örnekleri oluşturmaktadır.

0075, 1670, 2741, 3049, 3677. *E.Balkan*

## KİNETİK SANAT

1950'lerin önemli akımlarından biri. Bilim dünyasında 19.yy ortalarından beri kullanılan "kinetik" (devingen) terimi, güzel sanatlarda ilk kez GABO ve A.PEVSNER'in 1920'de hazırladığı "Gerçekçi Bildirge"de kullanılmış, ama hemen yaygınlık kazanmamış, uzun süre resim ve heykelde hareket yanılsaması "dinamik" terimiyle karşılanmıştır. 1950'lerde sanat terminolojisine giren terim o günden bugüne çok değişik üslup ve teknikleri kapsayacak biçimde kullanılmaktadır. 1974'te *Leonardo*'nun yayın yönetmeni Frank J.Malina, hazırladığı *Kinetic Art: Theory and Practice* (Kinetik Sanat: Kuram ve Uygulama) adlı kitapta, Kinetik Sanat'ın kapsamını parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve kuruluşlar olarak tanımlamış, ayrıca film aygıtlarından yararlanılarak yaratılan resimleri de bu kavram içine dahil etmiştir. Bugün Kinetik Sanat kapsamında değerlendirilen türlerse şöyle sıralanabilir: **1)** Optik yanılsama ve görsel ikiliklerin olanaklarından yararlanarak izleyicide optik oynama ve hareket yaratan resimler. Bu tür yapıtlar çoğunlukla OP SANAT tanımı içinde değerlendirilir. **2)** İzleyicinin mekân içinde yerini değiştirmesiyle biçim değiştiren işler. Bunun ilk örneği El LİSSİTSKİ'nin 1928'de Hannover'de tasarladığı *Soyut Galeri*'deki uygulamasıdır. 1950'den sonraysa Venezuelalı ressam SOTO, İsrailli sanatçı AGAM ve Fransız Görsel Sanatlar Araştırma Grubu (→GRAV) benzer türde çalışmalar yapmıştır. **3)** Neon ışıklı ilanlarda olduğu gibi, bir ışın kademeli olarak aydınlatılmasıyla elde edilen ışık akışından yararlanarak yaratılmış hareket yanılsamasının bulunduğu yapıtlar. IŞIK SANATI bu yöntemden yararlanmıştır. **4)** CALDER'in mobil'leri gibi hareket sağlayan bir aygıt olmaksızın kendiliğinden hareket kazandırılan üç boyutlu nesneler. **5)** Bir aygıt aracılığıyla hareket kazandırılan üç boyutlu nesneler.

1930 öncesi Kinetik Sanat örnekleri sayıca çok azdır. GELECEKÇİLİK akımı sanatçıları dinamik harekete dayalı bazı yapıtlar üretmiş, BALLA ve Fortunato Depero (1892-1960), "dönen, dağılan, dönüşen, yok olan ve yeniden görünen" üç boyutlu nesnelerden söz etmekle birlikte bunları daha çok "mekanik" tiyatroda kullanmışlardır. ARCHIPENKO'nun ahşap, cam, tel ve metal kullanarak gerçekleştirdiği heykelleriyle LAURENS'in "parçalanabilen" yapıtlarında bazı hareketli parçalar bulunmakla birlikte, bunların hiçbirinde hareket bir estetik öğe olarak kullanılmamıştır. Bu anlamdaki en erken Kinetik Sanat örneği, DUCHAMP'ın *Bisiklet Tekerleği* (1913) adlı yapıtıdır. DELAUNAY'nin *Diskler* (1912-13) dizisi, Gabo'nun *Kinetik Konstrüksiyon No.1*'i (1920), TATLİN'in *III.Enternasyonal Anıtı* projesi de (1919), hacim yanılsaması yaratan kinetik örneklerdir. 1920'lerde MOHOLY-NAGY'nin elektrikli makine aracılığıyla ışık etkileri yarattığı yapıtları ve RODÇENKO'nun *Konstrüksiyonlar*'ı, 1940 öncesi Kinetik Sanat'ın önemli örnekleridir. Hareketi estetik ve anlatımsal öğe olarak kullanma eğilimi ancak 1940'larda ivme kazanmıştır. DADACILIK ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ile YAPIMCILIK'tan kaynaklanan sanatçılar "kinetik" kavramı

nı işlemeye başlamıştır. İtalyan sanatçı MUNARI 1930'larda "kullanışsız makineler"i tasarlamış, 1940'larda da kinetik nesneler gerçekleştirmiştir. 1950'lerde Fransız sanatçı Pol Bury (d.1922), istendiği zaman döndürülebilen "hareketli düzlemler"iyle *(plans mobiles)* hareketi anlatım aracı olarak kullanmıştır .

Kinetik Sanat 1960'larda gerek ABD'de, gerek Avrupa'da yaygın anlatım türlerinden biri haline gelmiştir. İngiltere'de Mary Martin (1907-69), ALTIN ORAN gibi matematik kurallarıyla biçimlendirdiği yapıtlarında hareketi doğal ışık aracılığıyla elde ederken, kocası Kenneth MARTIN hareketli nesnelerden yararlanmıştır. Fransız sanatçı MORELLET ile Arjantinli LE PARC da yapıtlarında özellikle bilimsel ilkelerden hareket etmişlerdir. Öte yandan TINGUELY ve TAKIS gibi deneysel sanatçılar da hareketli yapıtlarıyla ünlenen kişilerdir. Bu dönemde Avrupa'nın birçok önemli sanat merkezinde Kinetik Sanat'ın irdelendiği grup sergileri açılmıştır. Bu yapıtların çoğunda çok çeşitli malzeme ve tekniklerden yararlanıldığı, hatta bilgisayarların bile kullanıldığı görülür. Kimi örneklerde hareket yavaş, kimilerindeyse gözün izleyemeyeceği kadar hızlıdır. Düzenli olan kadar rastlantısal olanlar da vardır. 1970'lerin yeni estetik arayışları içinde hareketin yeni anlamlar kazanması; yumuşak, zarif, ritmik, tekdüze, düzensiz vb gibi sıfatlar yüklenmesi, Kinetik Sanat örneklerinin çeşitliliğinin artmasına katkıda bulunmuştur.

0292, 0606, 2232, 2740. *Z.Rona*

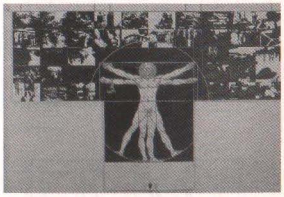
**KİRAZ, Serhat** (1954, İstanbul)

Türk sanatçı.

Birey-dünya-evren üçlemini, sanat, bilim ve felsefe açılarından yorumlayan ve gerçeklik olgusunu, zihinsel düzlemde akılcı çözümlemelerle irdeleyen YERLEŞTİRME'leriyle tanınır.

1979'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nde Adnan ÇOKER Atölyesi'ni bitiren Kiraz, 1978'de henüz öğrenciyken Sanat Tanımı Topluluğu'nun (STT) ilk sergisinde kurucu üyeler arasında yer almıştır. İlk işlerini, STT'nin amaçları arasında olan, sanatın tanımını yapmak, geleneksel resmi sorgulamak ve KAVRAMSAL SANAT'ın ülkede tanıtımına yönelik etkinliklerde bulunmak yönünde gerçekleştirmiştir. Sanatçının 1980 ve 1981 topluluk sergilerinde yer alan işleri, resmi, görüntüyü, yanılsama ve gerçeklik olgularını sorgulayan çalışmalardır. 1980'de Paris Bienali'ne katılan Kiraz, 1984-88 arasında Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinde, 1989-93 arasında ise A, B, C, D sergilerinde sanatçı ve düzenleyici olarak yer almıştır. Kiraz'ın başlangıçta, izleyici ile resim arasındaki geleneksel ilişkiyi değiştirmeye yönelik çalışmaları, 1984 sonrasında katıldığı toplu sergilerde ve özellikle 1984-94 arasında gerçekleştirdiği kişisel sergilerde gerçeklik olgusu çerçevesinde odaklanan çözümlemelere dönüşmüştür. Sanatı hiçbir zaman bilim ve felsefeden soyutlamayan sanatçının, bütün kuramları ve öğreti kalıplarını kuşkuyla karşılayan, sanatı kendi özgün mantığını belirlemek koşuluyla düşün ve bilimle özdeş kılan bir tavrı vardır. Gerçeklik olgusunu zihinsel düzlemde ve akılcı çözümlemelerle irdelemiş, bunu geçmişten günümüze geniş bir zaman kesitinde, farklı toplum ve kültürlerde, evrensel yaşantının içinden seçtiği olaylar ve olgular kapsamında ele almıştır. Bu olgular; evren, evrenin yasaları, evreni bilimsel düşünce ile algılamak, bilim, zaman, doğum-ölüm, bilimsellik-tinsellik vb'dir. Kiraz, birey-dünya-evren üçlemini, sanat, bilim, felsefe açılarından yorumlarken yerleştirmelerini ilkel toplumlardan çağdaş dünyaya, sonuçta insanlığa mal olmuş antropolojik simgeler diliyle oluşturmuştur. Simgelerin bilim ve sanatla olduğu kadar din ve büyü ile de ilişkisi vardır ve bu kullanım biçimiyle nesneler simgesel anlamlarına ek olarak, bilgi iletmede bir aracı rolü de üstlenmişlerdir. Kiraz'ın işleri, düşünsel bağlamda birçok kavramı iç içe sorgulayan, görüntüde yalın, ancak içerik olarak girift yapıdadır. 1986'da I.Uluslararası Asya-Avrupa Bienali'ne, 1989'da 2.Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan sanatçı, çeşitli uluslardan sanatçıları biraraya getiren 2.Minos Beach Sanat Sempozyumu'nun (1990) yanı sıra "Sanat-Texnlı" (1992) ve "İskele" (1994) gibi sergilerde işleriyle yer almıştır. 1979'da İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Başarı Ödülü'nü alan Kiraz, 1989'dan bu yana Ahmet ÖKTEM'le birlikte "Koridor" adlı gönderiyi hazırlayan grup arasındadır.

***N.Özayten***



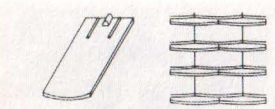
KİRAZ, Serhat, *İki Değişmez ve Değişen Görüntüler*, 1990, tuval üzerine mürekkep, 200x300 cm.

**KİREÇ** (Far.*gereç*'ten)

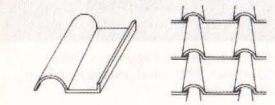
İng.*lime, chalk*, Fr.*chaux*, Alm.*Kalk*.

KİREÇTAŞI'nın ($CaCO_3$) ayrışmasıyla elde edilen, ana maddesi kalsiyum oksit (CaO) olan bağlayıcı madde. Kireçtaşı kalsiyum karbonatın 900°C'nin üstündeki sıcaklıklara kadar ısıtılması sonucunda meydana gelen "sönmemiş kireç" (CaO), suyla reaksiyona (tepkime) girerek "sönmüş kireç" adı verilen kalsiyumhidroksit ($Ca(OH)_2$) haline dönüşür. Kirecin söndürülmesi olarak tanımlanan bu işlem sonucu ortaya çıkan sönmüş kireç, "kireç kaymağı" olarak da adlandırılan ve yapıda kullanılan maddedir. Söndürme işlemi genellikle kireç kuyusu denen çukurlarda yapılır ve ürün kurutulup paketlenmiş "toz kireç" olarak piyasaya sürülür. Toz kireç içine su katılarak kullanılır. Pişirmede kullanılan kireçtaşının niteliğine bağlı olarak, CaO oranı %95'se "yağlı kireç", %85-95 arasındaysa "zayıf kireç", "fakir kireç" ya da "dolomit kireci" elde edilir. Alüminyum silikatlı kireçtaşlarının pişirilmesiyle elde edilen, CaO oranı %65-80 arasında değişen ve suyla birleşince hidrolitik bağlayıcılara benzer biçimde katılaşma özelliği gösteren malzeme "su kireci" ya da "hidrolitik kireç" olarak adlandırılır. Daha yüksek oranlarda CaO içeren kireçler, karbondioksit ($CO_2$) etkisiyle katılaşan, suda katılaşma göstermeyen "hava kireçleri"dir. Pişirme işleminde odun yakılarak elde edilen kireç, "çalı kireci"; saf MERMER'in pişirilmesiyle elde edilenlerse "mermer kireci" olarak bilinir.

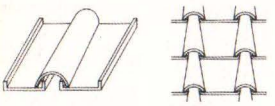
Kireç, insanların YAPI'da kullandıkları en eski gereçlerden biridir. Gerek doğal kaynakların, eski uygarlıkların kök saldığı bölgelerde çok zengin ve kolay ulaşılabilir olması, gerek üretiminin basitliği ve ilkel tekniklere uygunluğu, bu yaygın kullanımın temel nedenidir. Kirecin eski uygarlıkların hemen tümünde, MISIR'da kum ve kiremit kırıklarıyla birlikte HARÇ yapımında, Hititler'de (→HİTİT) SIVA harcı ve badanada, Eski YUNAN'da sıva, badana gibi inşaat işlerinde kullanıldığı bilinmektedir. Yapıda kireç kullanımı, Romalılar'ın su kirecini üretmeleriyle suda çözülmez harçlar oluşturma olanaklarının doğması sonucunda daha da artmıştır. ROMA, BİZANS, SELÇUKLU ve OSMANLI dönemlerinde harçlarda bağlayıcı olarak kullanılan kirece kum, ve TUĞLA kırıkları gibi AGREGA katılarak yapılan horasan harcıyla (→HARÇ) inşa edilmiş yapılar günümüze değin gelmiştir. ÇİMENTO'nun bulunuşu ve endüstrinin kurulmasıyla birlikte yapıdaki harç bağlayıcısı olarak kullanılma niteliğini büyük ölçüde yitiren kireç, günümüzde genellikle sıva harçlarında (kireç harcı) ya da çimentoyla bir-



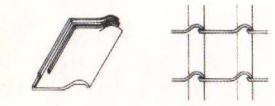
Levha kiremit



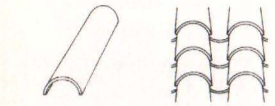
Tek parçalı Roma kiremiti



İki parçalı Roma kiremiti



Flaman kiremiti (Hollanda tipi)



Alaturka kiremit



Marsilya / Makine kiremiti

Kiremit tipleri.

likte (melez harç) kullanılmaktadır. Ayrıca yapıda badana olarak kullanımının yanında yapı malzemesi endüstrisinde de ara malı olarak yer almaktadır. Öte yandan kireç sıva, FRESK tekniğinde alt tabaka olarak kullanılır.

0184. ***H.Y.Ersoy***

**KİREÇTAŞI**

İng.*limestone*, Fr.*calcaire, pierre à chaux*, Alm.*Kalkstein*.

KALKER de denir. Özellikle KİREÇ üretiminde kullanıldığından bu adla anılmaktadır. Bileşiminde temel olarak kalsiyum karbonat ($CaCO_3$) bulunan kalkerler tortullaşma sonucunda oluşan kültelerdir. Doğada oluştukları ortama bağlı olarak her zaman saf halde bulunmazlar. Özellikle magnezyum karbonat (dolomit), bazan da kil, demir karbonat, feldispat, pirit ve kuvars içerirler. Bu nedenle, kireç yapımında kullanılacak kalkerlerin içerdikleri yabancı maddelerin ve oranlarının bilinmesi gerekir. Örneğin %2'den fazla magnezyum içermeleri istenmez. Taneli bir dokuya sahip olan kireçtaşı, Antik Çağ'dan bu yana zaman zaman yapı taşı olarak kullanılmış; iç ve dış kaplamaların yanı sıra heykel malzemesi olarak da değerlendirildiği görülmüştür. Ayrıca → STÜK.

**KİREMİT** (Gr.*keramos*: toprak içki boynuzu'ndan) İng.*tile, roof tile*, Fr.*tuile*, Alm.*Dachziegel*.

Belirli bir eğim ve düzende yan yana getirildiğinde su geçirmez bir yüzey oluşturan PİŞMİŞ TOPRAK temelli ÇATI örtüsü malzemesi. Uygun nitelikte toprak ve kilin belirli biçimlerde pişirilmesiyle üretilen kiremitlerin Phryg (Frig) döneminde (→PHRYGİA) Anadolu'da, özellikle batı kıyılarında yaygın bir kullanıma sahip olduğu bilinmektedir. Bunlar, düz yassı biçimde olup birbiri üstüne binen, aralarında oluk biçiminde ve MAHYA'da da özel parçaları bulunan kiremitlerdi. Eski YUNAN'da da pişmiş topraktan kiremitler ya da benzer biçimde mermer levhalar kullanılmış, düz ya da eğri kenarlı olan bu büyük kiremitlerin araları daha küçük, kavisli kiremitlerle örtülmüştür. Mahyada da özel, bazı durumlarda bezemeli mahya kiremitleri kullanılmıştır. ROMA dönemindeyse Yunanlar'ın kullandıklarına benzer kiremitlerin dışında, genel anlamda ilk "beton kiremit" olarak adlandırılabilecek, puzzolanik (doğal volkanik) bağlayıcılar kullanılarak üretilen kiremitler de görülmektedir.

Günümüzde, kiremit üretimi teknik açıdan geleneksel yöntemlerden önemli bir farklılık göstermemektedir. Ancak niteliğin iyileştirilmesi açısından karışımın hazırlanması sırasında çeşitli katkı maddeleri ve renk vericiler katılabilmekte: "prese", "renkli sırlı" türler ya da doğrudan çimento harcıyla yapılan "beton kiremitler" üretilmektedir. Biçim açısından kiremitler, "levha", "kavisli" ve "binili geçme" olmak üzere başlıca üç türdür. Levha kiremit düz, bir kenarı hafifçe yuvarlatılmış dikdörtgen biçimdedir. Çatıya tespit edilebilmesi için çakma deliği ya da tespit çıkıntısı bulunan levha kiremitlerinin derzlerinin üst üste gelmemesini sağlamak için, bu tür örtüler genellikle iki tabaka halinde oluşturulur. Bu nedenle birim alanda kullanılan parça sayısı yüksek, dolayısıyla da ağır bir örtü tarzıdır. Kavisli kiremitler, kısmen ya da tamamen eğik yüzeyli öğelerdir. Tarihsel süreç içinde en yaygın kullanıma sahip olan bu kiremit türünün, ilk kiremit uygulamalarındaki ilkeler doğrultusunda üretilen "iki parçalı Roma kiremiti"; bunun birleştirilmesiyle oluşturulmuş "tek parçalı Roma kiremiti", benzer biçimde "Flaman kiremiti" ya da "Hollanda tipi kiremit" ve "alaturka kiremit" gibi tipleri vardır. "Marsilya kiremiti" ya da "makine kiremiti" adları altında da tanınan binili geçme kiremitler boydan ve enden geçmeli biniler yaparak, su sızmalarının en aza indirgendiği örtüleri oluştururlar. Ayrıca, kısa binileri hariç çatı yüzeyinde örtünün tek bir kiremit kalınlığında olması ve öbür kiremitlere oranla enli yapıları nedeniyle, bu tür kiremitlerle oluşturulan çatı örtülerinde birim alana düşen parça sayısı ve taşıyıcı sisteme iletilen yük en düşük düzeyde kalmaktadır. Genel uygulamalarıyla kiremit örtüler düzlemsel yüzeyler oluştururlar. Çatıdaki bu yüzeylerin arakesitlerinin meydana getirdiği mahya ve mail (yatay olmayan) mahyalarda "mahya kiremiti", mail derelerde de "dere kiremiti" kullanılır.

0184, 0922. ***H.Y.Ersoy***

**KİRİŞ**

İng.*beam*, Fr.*poutre*, Alm.*Balken*.

Yapı mühendisliği ve mimarlıkta, üstüne gelen yükleri eğilerek, mesnetleri olan KOLON'lara, başka kirişlere ya da DUVAR'lara aktaran, planda doğru ya da eğri eksenli, düşey düzlemde yatay ya da eğik konumdaki taşıyıcı sistem elemanı. YAPI içinde açıklıkları ve hacimleri geçmek için kullanılır. Geçebileceği en fazla açıklık, türüne ve yapıldığı malzemeye göre değişir. Malzeme olarak AHŞAP, ÇELİK, BETONARME ve öngerilmeli BETON kullanılmaktadır. Bununla birlikte, kirişlerin sınıflandırılmasındaki önemli ölçütlerden biri de yapım ve üretim teknikleridir. Çoğu zaman dolu gövdeli, kafes ya da boşluklu kirişler diye bir ayırım yapmak olanaklıdır.

Yapı mühendisliğinde kirişlerin yükler altındaki davranışına ve hesap yöntemlerine yönelik ilk çalışmalar ünlü İtalyan matematikçi Galileo Galilei'ye (1564-1642) kadar uzanmaktadır. İsviçreli Jakob Bernoulli (1655-1705), kiriş üstünde herhangi bir kesitteki eğilme momenti (bir tür iç kuvvet) ile eğrilik arasındaki ilişkiyi incelemiş ve 1705'te, eğilmede düzlem kesitin düzlem kalması hipotezini ortaya koymuştur. Daha sonra, İsviçreli matematikçi Leonhard Euler (1707-83) kirişin yük altında "yerdeğiştirme" problemini (elastik eğri) incelemiş olmasına karşın, kiriş kuramını geliştiren ve mühendislik problemlerine uygulayan Fransız bilgin L.Navier (1785-1836) olmuştur. Kirişler yüklendikleri zaman, kesitlerinde iç kuvvetler (moment, kesme kuvveti ve normal kuvvet) oluşur. Kiriş enkesit boyutları (genişlik, yükseklik), bu iç kuvvetleri güvenle karşılayabilecek ve yük altında izin verilen en büyük "yerdeğiştirme"yi (çökme, sehim) aşmayacak biçimde belirlenir. İç kuvvetler, kiriş kesitlerindeki şekil değiştirmeler (deformasyonlar) nedeniyle gerilmeler oluşturur. Böylece, eğilme momenti ve normal (eksenel) kuvvetten dolayı normal gerilmeler, kesme kuvvetinden dolayı ise kayma (kesme) gerilmeleri ortaya çıkar. Güvenlik için, bu gerilmelere ilişkin en büyük değerlerin yönetmeliklerce verilen ve her malzeme için değişik olan sınır değerlerden (emniyet gerilmeleri) küçük ya da en çok eşit olması gerekir.

Tarih içinde ilk kullanımı, doğal yapı malzemeleri olan ahşap ve taşla başlamıştır. Ancak, taşın hem ağır hem de eğilmeye karşı dayanımının zayıf olması nedeniyle kullanımı zamanla azalmış, günümüzde ise terk edilmiştir. Yapı mühendisliğinde işlevlerine, yapım/üretim biçimlerine ve yapıldıkları malzemeye göre sınıflandırılabilen kirişlerin mühendislik uygulamalarında sıkça karşılaşılan türleri şunlardır: ÇATI'larda AŞIK ve MERTEK'lerle çatı ana kirişi, PENCERE lentosu, DÖŞEME kirişi, çerçeve kirişi, basit kiriş, sürekli kiriş, ankastre kiriş,

tali (ikincil) kiriş, kat kirişi, bağ/bağlantı kirişi, temel kirişi, yüksek kiriş (açıklığın yüksekliğe oranı ikiden küçük olan kiriş), ters kiriş, yassı (geniş) kiriş, guseli kiriş (kolon-kiriş birleşme noktalarında kesiti artırılmış kiriş), MERDİVEN kirişi, ahşap kiriş (yalın; yapma [tutkallı, çivili]), çelik kiriş (hadde profili; yapma [perçinli, bulonlu ve kaynaklı]), betonarme kiriş, öngerilmeli beton kiriş, öngerilmeli çelik kiriş, rüzgâr kirişi, kafes kirişler (düzlem [iki boyutlu]; uzay [üç boyutlu]), dolu gövdeli kiriş, prefabrike kiriş, kırıklı kiriş, eğik kiriş, Vierendeel kirişi (başlık ve dikmelerin birleşme [düğüm] noktalarının eğilmeye dayanıklı biçimde oluşturulmasıyla elde edilen çerçeve türünde kiriş), petek (Castella) kiriş (dolu gövdeli kirişlerin ekonomik olmadığı büyük açıklıklarda, bu tür kirişlerin orta eksen boyunca zikzak kesilmesi ve elde edilen iki parçanın altıgen boşluklar oluşacak biçimde kaydırılıp kaynaklanmasıyla elde edilen kiriş), gövdesi boşluklu kiriş (tesisat geçişi için gövdesinde dairesel, çokgen ya da dikdörtgen boşluklar bırakılan kiriş), takviyeli kiriş, kompozit (karma) kiriş (betonarme+çelik; betonarme+ahşap; çelik+ahşap), R kirişi (alt ve üst başlıklar arasında, daire kesitli betonarme demirinin örgü çubuğu olarak kullanılmasıyla elde edilen kiriş).

0028, 0844, 1785, 2102A, 3545. ***O.C.Çelik***

**KİRKİT**

HALI ve KİLİM dokumada DÜĞÜM'lerle atkı iplikleri sıkıştırmak için kullanılan tarak gibi dişli alet. Dişleri çözgü iplikleri arasından geçirilip yukarıdan aşağıya, dokunmuş bölümün üstüne vurmak için biçimlendirilmiş olan kirkit, oval gövdeli ve saplıdır. Ahşabın yanı sıra demir ve kemikten de yapılmaktadır.

KİRMAN – **HİSAR; KALE**

**KİRPİSAÇAK**

Çapraz yerleştirilmiş TUĞLA dizilerinden oluşan SAÇAK bindirmeliği. İki-üç katın şaşırtmalı olarak üst üste getirildiği örneklerin yanı sıra doğrudan birbiri üstüne binen birkaç sıralı örnekleri de vardır. Özellikle OSMANLI mimarlığında kullanılmıştır.

**KİŞİLEŞTİRME**

İng.*personification*, Fr.*personnification*, Alm.*Personifikation*.

Belli düşünceleri ya da kavramları insan biçimiyle simgeleme. Kişileştirme en çok alegorik (→ALEGORİ) konulu yapıtlarda ve SİMGECİLİK'te kullanılmıştır. Antik Çağ'da Zafer'i, Doğru'yu simgeleyen figürlerle Tanrı figürleri birlikte betimlenerek, sanatsal kişileştirmeyle MİTOLOJİ iç içe kullanılmıştır. Hıristiyan sanatı da bu tür örneklerle doludur. Örneğin, *Paris Mezmuru*'nda Yankı'yı simgeleyen figür, arp çalan Davud'u dinlemektedir. KAROLENJ dönemi KİTAP BEZEME sanatında da Dünya, Cennet, Güneş ve Ay, insan biçiminde cisimlendirilmiştir. Aynı kişileştirme yöntemi ortaçağ şiiri için de geçerlidir. 16.yy'da Cesare Ripa *Iconologia*'da (1593; İkonoloji) RÖNESANS döneminde üretilen yeni ve karmaşık kişileştirme simgelerini vermiştir. Pek çok sanatçının bir elkitabı olarak yararlandığı *Iconologia*, ayrıca BAROK dönemin İKONOGRAFİ'sine de ışık tutmuştur. YENİ-KLASİKÇİLİK'te sanat tarihçisi ve arkeolog Johann Joachim Winckelmann (1717-68) gibi bazı uzmanlar bu geleneğe karşı çıkarak Antik Çağ'ın karmaşık olmayan arı simgelerine dönmeyi yeğlemişlerdir. 19.yy'da özellikle New York'taki *Özgürlük Heykeli* gibi ANIT'larda yeniden karmaşık bir kişileştirme eğilimi ağırlık kazanmış; MOREAU ve George Frederick Watts (1817-1904) gibi sanatçılar yapıtlarında kişileştirmeyi güncel olayların şiirsel simgeleriyle ifade etmişlerdir. 20.yy'da geleneksel kişileştirme yöntemleri yerini daha özel ve kişisel simgelere bırakmıştır. *Z.Rona*

KİTABE (Ar.) – **YAZIT**

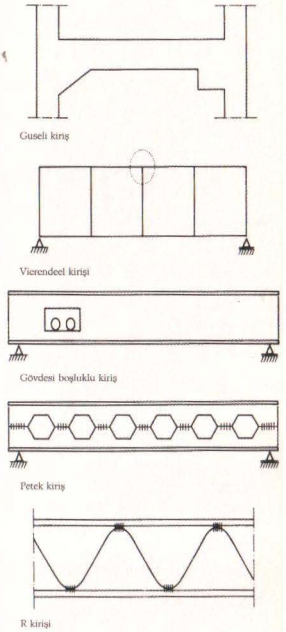
**KİTAP BEZEME sanatı**

İng., Fr.*illumination*; Alm.*Illumination, Buchmalerei*.

OSMANLI sanatında TEZHİB olarak anılan kitap bezeme sanatı, özellikle el yazmalarına yapılan resimleri ve çeşitli desenleri kapsar. Bu resim ve desenler MİNYATÜR, başharfler ve kenar süsleri olarak üç grupta toplanır. Başharfler, hayvan figürleri, bitkisel örgeler ya da betimsel sahnelerle iç içe verilmiştir. Kenar süsleri bütün sayfayı çevrelediği gibi sayfanın yalnızca bir bölümünde de yer alabilir. 14.yy'da kağıdın üretilmesine değin en çok deri, PARŞÖMEN ve dana derisi *(vellum)* kullanılmış, boyalar çoğu kez yumurta ya da suda eritilmiş zamkla karıştırılmıştır. Kimi bezemeler resim gibi boyanırken, kimileri siyah mürekkep ya da renkli çizim olarak verilmiştir. En zengin bezemeli kitaplar genellikle kiliselerde ayin sırasında kullanılanlardır. 11.yy'a değin İncriller, 11.yy'da Mezmurlar, 14. ve 15.yy'larda da Dua Kitapları bu tür örneklerdir.

***Tarihsel Gelişim:***

İlk bezemeli yazmalar, MISIR mezarlarında bulunan ve büyük olasılıkla MÖ 16.yy'a ait derlemesinden tanınan Ölüler Kitabı'dır (Günle Doğum Parçaları). Öbür dünyada ölüleri koruduğuna inanılan büyülü sözcük ve işaretlerin yer aldığı bu metinlerin Orta Krallık (MÖ yks.1991-1633), hatta Eski Krallık (MÖ yks.2613-2160) dönemlerinde ortaya çıktığı sanılmaktadır. Batı dünyasındaki ilk bezemeli el yazmalarıysa Helenistik Dönem'de (→YUNAN) görülmüştür. ROMA uygarlığından bilinen ilk örnek, MÖ 1.yy'ın başlarında yaşamış bilgin ve yergi ustası Marcus Terentius Varro'nun 700 resimli *Hebdomades vel de imaginibus* adlı yapıtıdır. Yks.400'de yazılan *Codex Virgilius Vaticanus* ile yks.500'lerde yazılan *Codex Virgilius Romanus* gibi ilk Hıristiyanlık dönemi yazmaları, daha çok GEÇ ANTİK dönem resimlerini anımsatan minyatürlerle bezenmiş, BİZANS'ta da bu gelenek sürmüştür. İKONOKLAZM dönemi öncesinden pek az örnek bulunmakla birlikte, 9.yy'ın ikinci yarısıyla 10.yy'dan kalan *Paris Mezmuru* (Ulusal Küt., Paris) gibi örneklerin antik bezemeleri andırdığı görülür. 10.yy'dan sonra Bizans sanatındaki gelişmelere paralel olarak kitap bezemelerinde de figürler daha stilize verilmiş, olağanüstü renk karışımları kullanılmıştır. Bugün Vatikan Kütüphanesi'nde bulunan *II.Basileios Menologyası* (976-1025) ve *Keşiş James Homilyesi*, bu dönemin en tipik ürünleridir. 1204'te Konstantinopolis'in (→İSTANBUL) Haçlılar tarafından işgal edilmesinden sonra kitap bezeme sanatının gerilemeye başladığı görülür. Batı'da bu gerileme daha önceden, Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra başlamıştı; ama, 7.yy'ın ikinci yarısında Kuzey İngiltere'de Aziz Benedict Biscop'ın Wearmouth ve Jarrow'da kurduğu Benedikten manastırlardaki dinsel çalışmalara paralel olarak yazma üretimi artmış, dolayısıyla kitap bezeme sanatı yeniden canlanmıştır. "İrlanda-Sakson üslubu" olarak anılan bu bezeme üslubunda genellikle İrlanda sanatının kıvrımlı öğeleri ve zengin başharfleriyle Sakson sanatının iç içe geçmiş hayvan figürleri ve canlı renkleri birleştirilmiş, or-



Kiriş tipleri.

taya sarmallardan, girift bezeme örgelerinden ve iç içe geçmiş fantastik hayvan ve kuş figürlerinden oluşan bir üslup çıkmıştır. Fazla bir değişiklik göstermeden 9.yy'a değin süren bu üslubun en ünlü yazmaları *Lindisfarne İncilleri*'yle (698, British Museum, Londra) Dublin'deki Trinity College Kütüphanesi'nde bulunan *Durrow Kitabı* ve *Kells Kitabı*'dır (yks.700). KAROLENJ döneminde, Kuzey Fransa ve Güney Almanya'da 8.-10.yy'lar arasında üretilen kitap bezemelerinde Antik Çağ sanatının yanı sıra Bizans ve İngiliz sanatından izler taşıyan eklektik (seçmeci) bir anlatım egemen olmuş, İrlanda-Sakson sanatının iri başharfleri de yaygınlığını korumuştur. Karolenj döneminin en önemli üç okulu Ada, Reims ve Tours'dur. Frank ve Lombardiya kralı, Kutsal Roma-Germen imparatoru (800-814) Charlemagne'ın (Şarlman) Aachen'daki (Aix-la-Chapelle) saray okulunda gelişen ADA OKULU, Erken Hıristiyan ve Bizans ikonografisiyle üsluplarının bir bileşimiydi. Genellikle mor dana derisi üzerine altın yaldızlı zengin bezemelerin egemen olduğu okulun en önemli ürünleri, *Godescalc İncilleri* (781-783, Ulusal Küt., Paris) ve *Lorsch İncilleri*'ne ait olan fildişi kapaktır (Vatikan Küt.). REIMS OKULU'nun en önemli yapıtı olan *Utrecht Mezmuru* (yks.830, Utrecht Devlet Ün.Küt.) mürekkep çizimleri ve manzaralarıyla dikkati çeker. Tours'daki St.Martin Manastırı'nda üretilen *Alcuin İncilleri*, İncil yazarlarının resimleri *(Prüm İncilleri)* ve Eski Ahit çevrimlerinden *(Vivian Kitab-ı Mukaddesi)* minyatürlerle birlikte Karolenj sanatının en tipik ürünleridir (→TOURS OKULU).

10.yy'ın ortalarından 11.yy'ın ortalarına değin süren OTTO DÖNEMİ'nde Konstanz Gölü'ndeki Reichenau Adası'nda, Fulda'da, Trier'de, Echternach'ta, Regensburg'da ve Köln'deki MANASTIR'larda çok sayıda dinsel metin üretilmiştir. Bunların bezemelerinde Erken Hıristiyan ve Bizans sanatlarının izleri sürmekle birlikte, yerel farklılıklar görülür. Trier ve Echternach, REICHENAU OKULU'ndan etkilenmiştir. Köln Okulu da Reichenau özellikleri yansıtmakla birlikte Karolenj döneminin, özellikle Reims Okulu'nun üslubuna yakındır. Öte yandan Regensburg yazmalarında, arka planda mimari öğelere yer verilmiştir. Bu dönemin genelde en tipik özelliği insan figürünün yoğun ifadesi ve abartılı hareketidir. Çoğu örnekte parlak yaldızlı zemin üzerine az renkli boyama kullanılmıştır. Aynı dönemde İngiltere'de, başta Winchester olmak üzere güneydeki birçok manastırda kitap bezeme sanatı Winchester Okulu'nun etkisi altında gelişmiştir. Bunların çoğunda, Aziz Aethelwold'un *Benedikten Tüzüğü* çevirisinde (10.yy, British Museum) olduğu gibi, AKANT yapraklı, kabartmayı anımsatan ağır bordürler ve kesin çizgili, biraz kaba ama zengin bezemeler egemendir. Eflatun, yeşil, altın sarısı ve mavi en çok kullanılan renklerdir. Bu örneklerde bütünüyle boyanmış minyatürlerin yanı sıra, yalnız mürekkeple ya da renkli çizim türünde yapılmış olanlar da vardır. Bazılarında yalnızca hayvan başları ve girift örgelerle oluşturulan başharflerin kullanımıyla yetinilmiştir.

11. ve 12.yy'larda yapılan manastır reformları dinsel metinlerin çoğalmasını sağlamıştır. Bu dönemin ROMANESK üslubu, 12.yy'da kitap bezeme sanatına da yansımış, özellikle büyük boyutlu kitaplar, bir bölümü betimsel sahnelerle birleştirilen çok çeşitli başharflerle bezenmiştir. Mücadele halindeki canavar ve insan figürlerinin bezeme dağarcığına katıldığı Romanesk dönemin en yaygın yazmaları, Mezmurlar *(Aziz Albans* ya da *Albani Mezmuru*, yks.1120, St.Godehard Kil., Hildesheim) ve büyük Kitab-ı Mukaddesler *(Lambeth* ve *Winchester Kitab-ı Mukaddesleri)* olmuştur. Yüzyılın ilk yarısında figürlerin stilize olduğu, vücut hareketinin kıvrımlarla vurgulandığı, ama vücudun giysi altından seçilmediği görülür. Yüzyılın ortalarına doğru stilizasyon azalmış, sonunda da klasik biçimlerin öne çıkmaya başladığı erken Gotik üslup gelişme sürecine girmiştir. GOTİK üslup, en yetkin ifadesini bulacağı FRANSA ve İNGİLTERE'de 13.yy'ın başlarında görülmüş, ALMANYA ve İTALYA'da, Bizans sanatına bağlılıktan ötürü geçiş daha yavaş olmuş, hatta Felemenk (→HOLLANDA) ve Flandre'a (→BELÇİKA) ancak 15.yy'da girmiştir. 12.yy'ın sonlarından başlayarak kitap bezeme sanatı manastırların egemenliğinden çıkıp ressamların uğraşı alanına girmiştir. Üniversitelerin çoğalması ve din adamları dışındaki okur sayısının artmasıyla kitap boyutları küçülmeye başlamış, bu da bezemeleri etkilemiştir. Romanesk dönemde başharflerde kullanılan fantastik hayvanlar ve karışık yaratıklar, bu kez bordürlerde GROTESK bir anlatımla betimlenmiştir. 13.yy'ın sonlarında Fransız, İngiliz, Felemenk ve Flaman bezemelerinde komik tiplere de yer verilmeye başlanmıştır. Yaprakların ve bitkilerin daha doğalcı bir anlatım kazandığı bu dönemde, Fransa'da Honoré ve Jehan (Jean) PUCELLE gibi minyatür ustaları yetişmiştir. *Bréviaire de Belleville* (yks.1325, Ulusal Küt., Paris) ve *Heures de Jeanne d'Évreux* (yks.1325-28, Metropolitan Sanat Müz., New York) adlı dua kitaplarının resimleriyle tanınan Pucelle, genelde İtalyan resminin etkisi altında kalmış ve ULUSLARARASI GOTİK üslubun ilk temsilcilerinden olmuştur. İtalyan resminin en çok, 14.yy'ın ikinci yarısında Bohemya yazmalarını etkilediği bilinmektedir. LIMBURG kardeşlerin *Très riches heures de duc de Berry* (yks.1416; Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı, Condé Müz., Chantilly, Ms.65) gibi önemli yazmaların üretildiği 15.yy'da, kitap bezeme sanatı artık tümüyle ressamların uğraşı durumuna gelmiş; yüzyılın son çeyreğinde Flaman yazmaları önem kazanmış, özellikle bordürlerde kullanılan çiçekler, böcekler ve başka örgeler tam bir gerçekçilik içinde betimlenmiştir. Fransa'da Tours'lu FOUQUET gibi önemli ustalar yetişmiştir.

Matbaanın bulunmasından sonra kitap bezeme sanatı hızla gerilemiş, *Grimani Breviary* (yks.1515; Grimani Katolik Dua Kitabı, Marciana Küt., Venedik) ve Anne de Bretagne için hazırlanan *Très riches heures* (Dua Saatleri Kitabı) gibi son yazmalar 16.yy'ın başlarında, Gent Okulu (→KAROLENJ) ve BRUGGE OKULU sanatçıları tarafından yapılmıştır.

0788, 2742, 2803, 2992, 3261. *Z.Rona*

KİTAP RESMİ → **İLLÜSTRASYON; MİNYATÜR**

KİYOSEHO (Ja.) **– YOSEGİ**

**KLAROS**

İONİA bölgesinde, antik Smyrna (→İZMİR) ve EPHESOS (b.Efes) kentlerinin arasındaki kıyı kesiminde bulunan ve antik KOLOPHON kentine bağlı olan Klaros kutsal alanı, bugün İzmir'in yks. 60km güneyinde, Menderes ilçesinin Değirmendere bucağına bağlı Ahmetbeyli (Gavurköy) köyünün sınırları içinde yer almaktadır. Homeros'un dizelerinde, Antik Çağ'da "Ales" ya da "Halesus" olarak adlandırılan küçük bir akarsuyun suladığı dar bir vadide uzanan düzlükte, kutsal bir ormanın başlangıcında ve gene kutsal bir kaynağın bulunduğu yerde kurulmuş olan Klaros'un Tanrı Apollon Kla-

ros'a ait çok önemli bir kült ve bilicilik (kehanet) merkezi olduğu belirtilmektedir. Klaros'un ROMA öncesi dönemini aydınlatan bilgiler ele geçmemişse de kutsal alanın o dönemlerde var olduğu düşünülmektedir. Tüm kutsal alanlar gibi korsanlardan çok zarar görmüş olan Klaros bu nedenle bir süre gerilemişse de Roma İmparatorluk Dönemi'nde yeniden canlanmıştır. Bu dönemde birçok kent, sorunlarıyla ilgili konuları Tanrı Apollon'a danışmak üzere buraya temsilciler gönderirlerdi. KARİA, PHRYGİA (Frigya), PİSİDİA, PONTOS, THRAKİA, Girit, Korinthos gibi dünyanın birçok yerinden gelen ve *theopropos* olarak adlandırılan bu temsilcilere tanrının onuruna ilahiler söyleyen genç kız ve genç erkeklerden oluşan bir koro eşlik ederdi. Ziyaretçilerin adları *Apollon Tapınağı*'nın basamaklarına, *Propylon*'un sütunlarına, hatta sütunların yivlerinin içine ve heykel kaidelerine kadar akla gelen her yere kazılarak kaydedilmiştir. Bu listelerden, İonia bölgesinden yalnızca Khios ve PHOKAİA'nın Klaros'a temsilci gönderdiği öğrenilmektedir. Bu durum büyük olasılıkla komşu kentlerin, bir başka önemli bilicilik merkezi olan DİDYMA'yı Klaros'a yeğlediklerini göstermektedir. Klaros'ta biliciliğe ilişkin hiçbir yazıt bulunmamasına karşın PERGAMON (b.Bergama) ve Turgutlu'nun (Manisa) yanı sıra Dalmaçya, Cezayir, Sardunya, hatta Roma ve İngiltere'de ele geçen Klaros'taki bilicilik merkeziyle ilgili yazıtlar bu konuyu açıklığa kavuşturmakta, ayrıca bu merkezin ününün yaygınlığını da vurgulamaktadır.

Kutsal alanın başlıca yapısı, biliciliğin yapıldığı asıl yer olan *Apollon Tapınağı*'dır. Yeri ilk kez 19.yy'ın sonlarında Alman arkeolog C.Schuchhardt tarafından saptanan yapının PROPYLON'unu 1913'te Charles Picard ve Theodor Makridi ortaya çıkarmıştır. Daha sonra da tapınak 1950-60 arasında, Fransız bilim adamı Louis Robert'ce sistemli olarak kazılmıştır. Tapınağa, deniz yönünden gelindiğinde, kutsal ormanın başlangıcında yer alan *Propylon*'dan geçilerek ulaşılmaktaydı. MÖ 2.yy'a tarihlenen, yaklaşık kare planlı ve Dor düzenindeki (→DÜZEN) bu *Propylon*, üç geçişi olan bir *tripylon*'dur. Duvarlarında ve tapınağa bakan cephesinde bulunan iki sütunun iç yüzlerinde MS 2.yy'a tarihlenen ve Apollon bilicisine danışmak üzere gelenlerin listesini içeren yazıtlar yer almaktadır. *Propylon*'un batısında geç döneme ait ve ticari işler için kullanılan bir STOA, kuzeyindeyse tapınağa giden kutsal yol uzanmaktadır. Tapınağa kadar kazılan bu yolda MÖ 1.yy'a tarihlenen ve Roma döneminin ileri gelenlerine, özellikle Romalılar'ın Asia Eyaleti valilerine ait heykelleri taşıyan kaidelerle STEL'ler ele geçirilmiştir. Kutsal yolun kazısında ortaya çıkarılan en önemli anıt, içinde üç heykelin bulunduğu yarım daire biçiminde ve 8m çapındaki EKSEDRA'dır. Ziyaretçi listelerini içeren yazıtlar burada da görülmektedir. MÖ 4.yy'da ya da Helenistik Dönem'de (→YUNAN) inşa edildiği anlaşılan *Apollon Tapınağı*'nın ARŞİTRAV'ı üstündeki yazıttan, yapının İmparator Hadrianus (hd.117-138) tarafından onartılarak yeniden tanrıya sunulduğu öğrenilmektedir. 11x6 sütun sayılı, PERİPTEROS planlı Dor düzenindeki tapınak beş basamaklı bir *krepidoma* (platform) üstünde yükselmektedir.

Kazılarda CELLA'nın içinde Tanrı Apollon'la kardeşi Tanrıça Artemis ve annesi Leto'nun doğal büyüklüğün üzerindeki heykellerine ait parçalar bulunmuştur. Yerinde bırakılan bu parçalar Apollon heykelinin 7-8m yükseklikte olduğunu kanıtlamaktadır. Kolophon'un Roma İmparatorluk Dönemi SİKKE'leri üstündeki betimlerden, sağ elinde defne dalı tutan Apollon'un oturduğu, solunda Leto'nun, sağında da omuzunda sadağıyla Artemis'in ayakta durduğu anlaşılmaktadır. Tapınağın en önemli bölümü biliciliğin yapıldığı ADYTON'dur. Tapınağın doğusundaki PRONAOS'ta (giriş mekânı), biri kuzeyde, öteki güneyde bulunan, mavi mermerden yapılmış, birbirine paralel uzanan, 0.70m genişliğinde ve 1.80m yüksekliğindeki iki merdivenli geçit, aşağıya doğru çifte kıvrım yaparak inmekte ve tapınağın uzunluğu boyunca dik açılı dönüşler yaparak devam eden dar bir koridorla birleşmektedir. Bu koridor izlendiğinde kemerli iki odadan oluşan *adyton*'a ulaşılmaktadır. Doğuda yer alan 6.43m derinliğindeki dış odada büyük olasılıkla kehanet sırasında, kehanetleri ölçülü şiire çeviren Thespiodes'le yazman ya da yazmanlar bulunurdu. Odanın içinde taş oturma sıraları ve mavi mermerden yapılmış, Apollon'un kutsal taşı sayılan yarım yumurta biçimindeki bir *omphalos* (Delphoi *Apollon Tapınağı*'nda bulunan ve dünyanın merkezi kabul edilen taş) yer almaktadır. 1.70m yüksekliğinde bir kapıyla batıdaki iç odaya geçilmektedir. İçinde Apollon heykelinin durduğu *cella*'nın tam altına rastlayan bu odada bilicinin içtiği kutsal suyun bulunduğu kuyu yer almaktadır. Antik kaynaklar bu kutsal alandaki bilicilik konusunda aydınlatıcı bilgiler vermektedir. Bu bilgilere göre bilicilikle ilgili işlemler yalnızca geceleri yapılmaktaydı. Thespiodes'in ve yazmanlık görevini üstlenen rahiplerin bu görevlerini yaşamları boyunca sürdürmekle yükümlü olmalarına karşın biliciler her yıl değişmekteydi. Kehanetin yapıldığı ve kutsal suyun bulunduğu en içteki odaya bilicinin dışında bir kişinin girmesi yasaktı. Odaya karanlıkta girmek zorunda olan bilici kutsal sudan içtikten sonra Thespiodes'in hazırladığı ölçülü şiire çevrilmiş kehanetleri ezbere okuyarak gelen kişilerin sorularına yanıt veriyordu. Tapınağın 27m doğusunda 9x18.45m boyutlarında mermerden yapılmış büyük bir sunak, bunun kuzeyindeyse Dionysos'a adanmış ve iyi korunmuş durumda günümüze ulaşmış bir güneş saati vardır. *Apollon Tapınağı*'nın kuzeybatısında yer alan İon düzenindeki (→DÜZEN) küçük tapınağın, sunağının yanında bulunan bir KORE heykelinin üstündeki sunu yazıtına dayanılarak, Klaroslu Artemis'e ait olduğu kabul edilmektedir. Heykeli tanrıçaya sunan Timonax adlı kişinin aynı zamanda tapınağın ilk rahibi olması nedeniyle tapınağı da heykelle aynı döneme, yani MÖ 6.yy'a tarihlemek olasıdır.

0055, 0357, 3057. *S.Tugay*

## KLASİK

İng.*classic*, Fr.*classique*, Alm.*klassisch*.

Dar anlamıyla YUNAN ve ROMA Antik Çağı, özellikle de MÖ 5. ve 4.yy'lara ait Yunan yapıtları ile bunların Roma dönemindeki kopyaları. Daha genel anlamda, Yunan ve Roma modellerine uyan sanat ve mimarlık; geniş anlamdaysa duygusal ve fiziksel bir dengeyi amaçlayan, sezgiyle değil de, akılla oluşturulan sanat.

## KLASİKÇİLİK

"Klasisizm" de denir. Hem sanatsal bir geleneği hem de estetik bir tutumu belirlemek için kullanılan terim. Sanat tarihindeki en karışık kavramlardan biridir. İma ettiği gelenek YUNAN ve ROMA'da, yani KLASİK Antik Çağ'da ortaya çıkmış ve ANTİK yapıtların prototip (ilk örnek) olarak kullanıldığı daha sonraki dönemlerde de sürmüştür. Bu "klasik" gelenektir ve bu anlamda Klasikçilik, MS 8.yy'dan 20.yy'a kadar hemen tüm klasik-son-

rası sanatlarının değişmez niteliğidir. Terimin daha sınırlı estetik kullanımı ise, bu uzun gelenek kapsamında açık seçiklik, düzen ve denge gibi özelliklerin belirlediği ÜSLUP ya da üslup evrelerini ifade eder. Bu anlamda Klasikçilik eski sanatın yalnızca bir döneminin, yani MÖ 5.yy Yunan sanatının, Yüksek RÖNESANS dönemi İtalyan sanatının ve 17.yy ile 18.yy sonu Fransız sanatının bir niteliğidir. Klasikçilik kavramı antik örneklerin ve örgelerin neredeyse evrensel bir geçerlik kazandığı Rönesans ve Rönesans sonrasına ilişkin sanat tartışmalarında özellikle belirsizdir. Bu dönemler için bu kavram, belirli bir üslubun kapsamında olup da Klasikçilik'le ilişkili estetik nitelikleri en çok sergileyen yapıtlar için karşılaştırmalı bir anlamda kullanılır. Örneğin, 17.yy BAROK sanatı hareketlilik ve duygusal yoğunlukla belirginleşir. Buna karşılık Barok Klasikçiliği'ne ait yapıtlar tipik Barok yapıtlara oranla daha ölçülü ve durgun bir görünüme sahiptir. Bu anlamda, her dönem değişik oranlarda bir Klasikçilik sergileyebilir.

Klasikçilik çoğu kez kuramlara bağlıdır ve bu nedenle akılla kavranması gereken bir sanattır. Rönesans döneminde sanatçılar kendi toplumsal durumlarını geliştirmek ve kendilerini eski ve baskıcı sanat loncalarından (→LONCA) kurtarmak istemiş, sanatın yüksek bilimler düzeyinde soylu bir meslek olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu savı desteklemek için, sanata bulmaları gereken akılcı nedeni de Aristoteles ve Horatius gibi eski yazarlara bağlamışlardır. Bu yazarlar edebiyat kuramı geliştirmişlerdi ama, kuramlarının pek çoğu görsel sanatlara da uyarlanabilirdi. Onlar özellikle doğayı idealize etmişlerdir. Anormal ve keyfi olandan nefret etmişler, bir temanın geliştirilmesinde düzeni ve açık seçikliği vurgulamışlardır. Her ne kadar bu düşüncelerin ipuçlarını Rönesans sanat kuramlarında bulmak olanaklıysa da Klasikçilik kategorilerini sanatsal yetkinliğin bir kıstası olarak kullanma eğilimi 17.yy'da ortaya çıkmıştır. 16.yy sanatı bağlamında bu kuram VENEDİK OKULU'nu, DOĞALCILIK yoksunluğu ve açık seçik olmayışı nedeniyle suçlamıştır. Flaman (→BELÇİKA) ve Felemenk (→HOLLANDA) resmi de aynı nedenlerle ve aynı zamanda GROTESK'e duyduğu eğilim nedeniyle eleştirilmiştir. En üstün yapıtların ise, 16.yy'ın ilk dönemlerinde İTALYA'da özellikle RAFFAELLO ve izleyicileri tarafından Roma'da yaratılanlar olduğu kabul edilmiştir. 17.yy için POUSSIN'in yapıtları Klasikçilik'in en iyi örnekleri olarak görülmüştür. Kendi estetik ölçütlerini kullanan modern sanat tarihçileri de Raffaello ve Poussin'i geç Batı sanatının en klasik sanatçıları olarak kabul etmektedirler. Bu durumda modern estetik standartlar, klasik entelektüel ölçütlerle benzeşmektedir.

Ortaçağın başlarında Karanlık Çağ olarak nitelenen dönemde Batı'daki Klasik sanat ve kültüre ya hiç önem verilmemiş ya da örnekleri tahrip edilmiştir. Ancak Kutsal Roma-Germen imparatoru Charlemagne (Şarlman) döneminde (800-814) Klasik geçmişi yeniden canlandırma yönünde belirgin bir çaba gösterilmiştir. KAROLENJ dönemi olarak bilinen 771-877 arasında Klasik Latin metinleri kopya edilmiş, sanatçılar Roma yapıtlarını örnek almış ve Klasik konulara karşı yeni bir ilgi başlamıştır. Karolenj Klasikçiliği'nin özellikleri en iyi mimarlık alanına yansımıştır. Örneğin, Almanya'da *Lorsch Manastırı*'nın (yks.800) üç kemerli girişi herhangi bir Yunan ya da Roma yapısıyla karşılaştırılamaz; ama, yapının sütun, başlık gibi mimari öğelerinde ve bir Roma ZAFER TAKI'ndan kaynaklanan ana biçiminde klasik mimari dili kullanılmıştır. 11.yy'ın ROMANESK mimarlığında da pek çok klasik ayrıntıyla karşılaşılır. Romalılar'ın geniş, uzunlamasına birimleri TONOZ ile örtme yöntemi yeniden kullanılmış; Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra ilk kez anıtsal taş heykel yapılmıştır. 12.yy'ın başlarında Romanesk üslup yerini, en önemli ve yaygın ortaçağ sanat akımı olan GOTİK'e bırakmaya başlamıştır. Uluslararası bir olgu olarak pek çok biçimde yorumlanan ve Avrupa'nın bazı bölümlerinde 16.yy'a kadar süren Gotik üslup da Karolenj ve Romanesk yapılarda bulunan pek çok klasik ayrıntıdan yararlanmıştır; ama, bu sivri kemerli, kaburgalı tonozlu katedraller Rönesans Klasikçiliği'yle karşılaştırıldığında hiçbir zaman klasik olarak düşünülmez. Ancak *Amiens Katedrali*'nin orta nefi gibi bazı Gotik yapılara klasik denir; çünkü, bunlar o üslubun gelişimindeki doruk noktalarıdır. Öte yandan, eski örneklerden yararlanmış olduklarından Gotik heykel ve resim Klasikçilik'le dolaysız olarak ilişkilidir. Örneğin, *Rheims Katedrali*'nde bazı figürlerin başları Roma portrelerine benzer. Son Yargı'yı konu alan kuzey kapısındaki (yks.1220-25) bazı figürler Roma lahitlerindeki uzanmış figürlerden kaynaklanmıştır. Gotik sanatta pek çok figürdeki zerafet ve klasik dengede de Klasikçilik göze çarpar. Bunun bir örneği *Rheims Katedrali*'nin batı cephesi ana kapısındaki *Ziyaret* kompozisyonudur (yks.1230). Sonuç olarak ortaçağ sanatında Klasikçilik eski örgelerin, prototiplerin ve konuların kullanılmasında klasik geleneğin sürmesi anlamına gelmektedir. Gotik sanat kapsamında ise bu terim biçimlendirici nitelikler (normatif) anlamında kullanılır.

14.yy'da İtalya'da Gotik anlayışa bir tepki gelişmiş ve Klasik geçmiş yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu eğilim ilk önce siyaset ve edebiyat alanlarında gerçekleşmiş, sanat alanındaysa ancak 15.yy'ın başlarında kendini göstermiştir. Aslında klasik Antik Çağ zaten bütün verileriyle ortadaydı ve ortaçağ sanatçıları bu verileri kullanılıyorlardı; ancak, Antik Çağ'ın sanat ilkelerinin incelenmesi ilk kez Erken Rönesans'ta (15.yy) gündeme gelmiştir. Örneğin, DONATELLO'nun Padova *S.Antonio Kilisesi*'nin önündeki meydanda bulunan *Gattamelata* (yks.1445-50) adlı atlı heykelinin esin kaynağı Roma örnekleridir. Figür, Yunan ve Roma anlamında idealize edilmiş ve heroik (destansı, kahramanca) bir görünüm kazanmıştır. MANTEGNA'nın gene Padova'daki *Eremitani Kilisesi*'nde bulunan, ama günümüze ulaşmayan *Aziz Yakub'un Şehit Edilmesi* (yks.1455) adlı freskte ise olay, tarihi bir ortamda geçer. Büyük bir zafer takının yer aldığı kompozisyonda figürler Roma dönemi giysileri içinde verilmiştir. Asıl etkileyici olan ise bunların klasik ORAN'ları ve kusursuzluklarıdır. Rönesans mimarlığı da yalnızca Klasik DÜZEN'lerin ve başka ayrıntıların kullanılmasıyla yetinmeyip, eski mimarların ilkelerini keşfetmeye ve yeniden biçimlendirmeye çalışmıştır. Nitekim Alberti, Mantova'daki *S.Andrea*'nın cephesinde Klasik düzenlerden yararlanarak bir zafer takı ve bir tapınak cephesini kullanmış, ancak bunları bir Hıristiyan kilisesi biçiminde yorumlayarak eskilerin mimari ilkelerini çağdaş biçimlere uygulamıştır.

Erken Rönesans'ta klasik konular üzerinde de bilgi sahibi olunmuş; klasik konunun ya da imgenin kendisi, sanat tarihçilerinin Klasikçilik'i belirleme ölçütü olmaktan çıkmıştır. Yüksek Rönesans'ta Erken Rönesans'ın antik üslubuna estetik bir program da katılmışır. Bu estetik nitelikleri nedeniyle söz konusu dönem Rönesans'ın "Klasik" evresi olarak görülür ve daha sonraki üslupların klasik di-

ye nitelendirilen yapıtları da bu özellikleri içerdikleri için böyle tanımlanır. Yüksek Rönesans Klasikçiliği'nin en güzel örnekleri LEONARDO DA VINCI'nin *Son Akşam Yemeği* (S.Maria delle Grazie Manastırı, Milano) adlı freski ile Raffaello'nun *Atina Okulu*'dur (Segnatura Odası, Vatikan). Buradaki figürler son derecede açık seçik uzamsal bir ortam içinde hareket ederler; her figür bir bütünün parçasıdır ve sahneye bir katkıda bulunur; ritmik hareketler bir figürü öbürüne bağlar ve onları gruplar halinde düzenler, grupları da bileşik bir kompozisyon içinde toplar. Böylece figürler ve gruplar, İsviçreli sanat tarihçisi WÖLFFLIN'in deyimiyle dengeli bir "çoklukta birlik" etkisi yaratan bir bütün oluşturur. Bunlar Klasikçilik anlayışının Yüksek Rönesans ve sonrasındaki biçimlendirici (normatif) nitelikleridir. Bunu izleyen yıllarda, MANİYERİZM adı verilen dönemde sanatçılar hâlâ antik sanata bağlıydılar, ancak MEKÂN açısından belirsiz ve dengesiz kompozisyonlar yaratmışlardır. Maniyerist sanatçılar çok iyi bildikleri Klasik ilkelere özellikle uymadıkları için onların sanatı anti-Klasik olarak nitelendirilmiştir.

17.yy'da İtalyan Giovanni Battista Agucchi (1570-1632) ve Giovanni Pietro Bellori (1615?-96), Klasikçilik'e ilişkin entelektüel ve estetik bir program geliştirmişlerdir. Bu program Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ndeki sanatçılar ve eleştirmenler tarafından da onaylanmış; Maniyerist sanatçıların fantezisine, CARAVAGGIO'nun Doğalcılığı'na ve Kuzeyli sanatçıların GERÇEKÇİLİK anlayışına karşı olan bu programda, Yüksek Rönesans idealleri yeniden canlandırılmaya çalışılmış ve Raffaello'nun başarıları vurgulanmıştır. İtalya'da Annibale CARRACCI, Raffaello'nun varisi olarak görülürken, Fransız Akademisi Poussin'i onun modern çağdaki karşılığı olarak kabul etmiştir. Carracci gerçekten de Yüksek Rönesans değerlerini yeniden canlandırmıştır, ancak onun resimlerinde Barok'a özgü bir coşkunluk da görülür. Örneğin, Roma *Farnese Sarayı*'ndaki *Bacchus ve Ariadne'nin Zaferi* adlı freski, hareket açısından dinamik olmakla birlikte yine de onu Barok Klasikçiliği'nin örneği yapan bir düzen ve açık seçiklik etkisine sahiptir. Barok Klasikçiliği'ne ait başka yapıtların Yüksek Rönesans sanatıyla ilişkileri daha zayıftır ve bu yapıtlar için klasik tanımı ancak karşılaştırmalı bir anlamda kullanılır. Örneğin, Francesco Duquesnoy'un (1594-1643) Roma *San Pietro Kilisesi*'ndeki *Aziz Andrea* adlı heykeli (1629-40) klasik olarak nitelendirilmiştir; ancak, bu heykeldeki duygusal yoğunluk tümüyle bir Barok özelliğidir. Yine de Barok heykelci BERNINI'nin abartılı yapıtlarıyla karşılaştırıldığında bu heykelde klasik bir ölçülülük dikkati çekmektedir. Poussin'in Klasikçiliği ise farklı bir türdedir. Onun tüm yapıtları klasik olarak nitelendirilirse de bu, özellikle 1640'tan sonra gerçekleştirdiği yapıtlar için geçerlidir. Sanatçı bu döneminde 17.yy Klasikçilik anlayışının en incelmiş biçimini geliştirmiş ve resimlerinde Yüksek Rönesans'ın estetik idealini en iyi biçimde yansıtmıştır. Poussin, Annibale Carracci ve onun izleyicisi DOMENICHINO'nun Barok Klasikçiliği'nin örneklerinden sayılan yapıtlarından etkilenmiş olmakla birlikte daha çok Raffaello'dan esinlenmiştir. Örneğin, *Kutsanma* adlı yapıtında (1647), Raffaello'nun *Atina Okulu*'ndaki açık seçiklik ve denge özellikleri izlenmekle birlikte, figürleri birleştiren ritimler daha güçlü olup, kompozisyon birliği daha da artmıştır.

Fransız sanat tarihçileri için Klasikçilik terimi büyük bir önem taşır. Akılcılıkla ilişkili olan Klasikçilik, Fransız ulusal karakterinin bir parçası olarak görülür. Nitekim bu terim 16.yy'dan 19.yy sonuna kadar görülen tüm Fransız üslupları kapsamında kullanılmıştır. FRANSA'da Klasikçilik, XIV.Louis'nin reşit olmasından önce Kardinal Mazarin'in yönetim döneminde ortaya çıkmış olmakla birlikte en güçlü dönemini 17.yy'da, onu biraz da siyasal bir araç olarak kurumsallaştıran XIV.Louis döneminde (1643-1715) yaşamıştır. Krallık 1648'de Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin (→AKADEMİ) kurulmasını destekleyerek Klasikçilik anlayışının yerleşmesine katkıda bulunmuş ve akademinin desteğiyle güçlenen akım 1640'lardan 1680'lere dek Fransa'ya egemen olmuştur. Klasikçilik bu tarihten sonra da önemini sürdürmekle birlikte akademinin ideallerine karşı çıkışlar başlamıştır. Akademide Klasikçilik'in edebi ve entelektüel yanları ESTETİK ilkelere göre ağır basmış ve bu nedenle Fransız akademik sanatı Racine ve Corneille'in çağdaş oyunlarıyla karşılaştırılmıştır. Aslında bu dönemde Raffaello ve Poussin'in yapıtları estetik nedenlerle örnek alınmış; ancak, aynı zamanda yaratıcı sürecin tüm yönlerini denetleyen çok katı bir öğreti de oluşturulmuştur. Dolayısıyla Fransız Klasikçiliği'nin en tipik ve 17.yy'da özellikle beğenilen bir örneği C.LEBRUN'ün *Darius ve Ailesi İskender Önünde* (1660) adlı yapıtıdır. Buradaki kompozisyon Raffaello ve Poussin'in resimleri gibi ne açık seçik bir biçimde düzenlenmiş ne de onlar kadar iyi dengelenmiştir. Resmin Klasikçilik'i biçimselden çok entelektüel bir Klasikçilik'tir. 17.yy'ın son çeyreğinde Fransız sanatçıları akademik Klasikçilik'i terk ederek Barok anlayışa dönmeye başlamış ve 18.yy'ın başlarında Yüksek Rönesans ideallerinden ve klasik öğretiden radikal bir biçimde ayrılan ROKOKO ortaya çıkmıştır. Yüzyıl ortalarında Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına karşı bir tepkiyle Antik Çağ'a karşı yeni bir hayranlık başlamıştır. Bunda özellikle 1738-56 arasında İtalya'da Herculaneum, Paestum ve Pompei'de yapılan arkeolojik kazıların, kazı buluntularının ve antik sanat yapıtlarının tanıtıldığı kitapların büyük etkisi olmuştur. Sonuçta ortaya çıkan YENİ-KLASİKÇİLİK akımı sanatçılardan çok yazarlar ve kuramcılar tarafından yaratılan belki de ilk sanat üslubudur ve en önemli kuramcısı Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'dır (1717-68). Winckelmann, Yunan Klasikçiliği'nin temel niteliklerini, yani MÖ 5.yy sanatının yalınlığını ve yüceliğini tanımlamak için Yunan edebiyatını örnek olarak kullanmıştır. Ona göre Raffaello ve Poussin en büyük modern sanatçılardır; çünkü, onlar üsluplarını en yetkin antik modeller üzerine temellendirmişlerdir. J.L.DAVID'in *Horatiuslar'ın Yemini* (1784, Louvre Müz., Paris) adlı tablosu 1785'te sergilendiğinde bu ideallerin ifadesi olarak görülmüştür. Bu tabloda da Raffaello ve Poussin'in kompozisyonlarındaki açık seçiklik vardır, ancak buradaki yalınlık ve sertlik yenidir, Yeni-Klasik anlayışa özgüdür. David bir bakıma Klasikçilik'i Yüksek Rönesans ruhuyla yorumlayan son sanatçı olmuştur. David'den sonra Klasikçilik, ROMANTİZM'le kaynaşmış, Klasik uyum ve kusursuzluk ideallerinin yerini ya tümüyle yeni egzotik ve ifadeci ideallerle almış ya da bu iki anlayış varlıklarını birarada sürdürmüştür.

Modern Klasikçilik anlayışının etkileyici ve birçok bakımdan karakteristik bir örneği PICASSO'nun *Kadın Başı* (1921) adlı pastel çalışmasıdır. Burada bir anlamda antik bir prototip kullanılmış, ancak eski sanatın heroik niteliklerini yeniden yakalama çabasıyla yapılan BİÇİMBOZMA'da Klasikçilik'in tüm ölümsüz değerleri tersyüz edilmiştir. Klasik ge-

lenek 20.yy'da da, estetik idealleri ölmüş olarak, kısmen varlığını sürdürmektedir denilebilir.
0401, 1296, 1315, 1316, 1728, 2631, 2684, 2907, 2938, 3120, 3585, 3595, 3615, 3617. ***Z.İnankur***

KLASİSİZM – **KLASİKÇİLİK**

**KLAZOMENAİ**

İzmir Körfezi'nin güneyinde yer alan Klazomenai kenti (b.Urla) 12 İon kentinden (→İONİA) biridir ve batıda ERYTHRAİ, doğuda SMYRNA ve güneyde TEOS'la komşudur. 1921-22'de Yunanlı arkeolog G.P.Oikonomos tarafından Klazomenai'da yapılan ilk kazı çalışmalarının ardından 1979'dan beri Güven Bakır başkanlığında sürdürülen kazı çalışmaları EÜ ve Kültür Bakanlığı'nın işbirliğiyle yürütülmektedir.

Klasik Dönem'de Klazomenai olarak adlandırılan kentin en erken yerleşimi, bugünkü modern limanın doğusunda Limantepe adıyla anılan prehistorik höyüktür. Limantepe üzerinde yapılan arkeolojik çalışmalar MÖ 3000'lerde TROİA I ile çağdaş olarak başlayan MİKEN IIIC1 evresine değin süren (MÖ 1100) bir yerleşimin varlığını ortaya koymuştur. En erken evresi Troia I malzemesiyle temsil edilen bu yerleşme, Ege dünyasında en erken örneği Khalandriani'de (Syros Ad.) görülen at nalı biçimindeki kulelere sahip bir surla çevrilidir. Saray olabilecek büyük ve sağlam bir yapı kompleksi bu erken döneme tarihlenir. Surun hemen güneyinde Troia VI ile paralel malzeme veren ve MÖ 2.bine tarihlenen ikinci bir surun temel taşları açığa çıkarılmıştır. Araştırmalar sırasında ele geçen çok sayıdaki Miken seramiği parçaları, MÖ 2.binin ikinci yarısında yerleşimin Ege dünyasıyla yakın ilişkide olduğunun bir göstergesidir. Höyük üstünde MÖ 2.bin tabakaları da dahil üst tabakaların tümü harap olmuştur. Bu nedenle Klasik Dönem'e ait herhangi bir mimari kalıntıya rastlanmamış, ancak geç Proto-Geometrik Dönem'den MÖ 4.yy'a değin süregelen SERAMİK buluntular ve ROMA dönemine ait mezarlar ele geçirilmiştir. MÖ 3000 yerleşimine ait prehistorik mezarlık, höyüğün dışında yer almaktadır. Höyüğün MÖ 1100'lerde hangi nedenlerle terk edildiği bilinmemektedir.

İonia kültüründe tanınmasında önemli bir merkez olan Klazomenai kenti, Yunan coğrafyacı Pausanias'ın (MS 143-176) belirttiğine göre Parphoros adında bir Kolophonlu'yu kendilerine önder alan İonlar tarafından kurulmuştur. İzmir Körfezi'ne uzanan yarımadanın ucunda MÖ 10.yy'ın ortalarında kurulan kent zaman içinde genişlemiş ve tarihsel olaylarla bağlantılı olarak yer değiştirmiştir. 1979'dan beri sürdürülen kazılar kentin tarihiyle ilgili önemli bilgiler vermektedir. MÖ 950'de yerleşimini tamamlayan kent halkı MÖ 700/670'lerde KİMMER istilalarının neden olduğu bir yangın sonucunda bu yerleşimi (F.Gül ve M.Gül Tarlaları) terk edip yeni bir alana (H.Balaban Tarlası ve *Akropolis*) yerleşmişlerdir. MÖ 7.yy'ın ortalarında başlayan ikinci yerleşim MÖ 6.yy'ın ortalarındaki (MÖ 546) PERS istilasına değin sürmüş, bu istila nedeniyle halk eski yerleşim alanına geri dönmüştür. Pers saldırısından fazlaca etkilenmeyen Klazomenailılar MÖ 499'a değin eski düzenlerini korumuşlardır. *Akropolis* üstünde fırını ve kil havuzlarıyla yer alan çömlekçi atölyesi, özellikle MÖ 6.yy'ın ikinci yarısındaki yoğun seramik üretimiyle kentin önemli bir endüstri merkezi olmalıdır. Ancak MÖ 499'da başlayan İon Ayaklanması'nın Persler tarafından sert bir biçimde bastırılması, Klazomenai için bir dönüm noktası olmuş ve anakarayı terk eden halk Karantina Adası'na taşınmıştır. MÖ 5.yy boyunca kentin yerleşim alanı bugünkü Karantina Adası'dır. MÖ 5.yy'ın sonlarında kentte, yönetimi elinde tutup Atina'yı destekleyenler ve Atina'nın yönetiminden hoşnut olmayan Sparta yanlıları iki siyasal grup oluşturmuşlar; bu bölünme, Klazomenai'ın Attika-Delos Deniz Birliği'nden ayrılması (MÖ 413) ve Sparta yanlılarının adadaki yerleşimi terk ederek anakarada yerleşmesiyle sonuçlanmış; ancak kısa süre sonra Atinalılar ayrılanları adaya geri getirmişlerdir. Anakarada F.Gül Tarlası'nda MÖ 5.yy'ın sonlarına tarihlenen, Geç Klasik Dönem'e ait bir yerleşim açığa çıkarılmıştır. Burada, altı evlik INSULA'lardan oluşan ve birbirini dik açılarla kesen kuzey-güney ve doğu-batı doğrultulu sokaklarıyla ızgara planlı bir yerleşim söz konusudur. Helenistik ve Roma dönemleri boyunca adada yaşayan Klazomenailılar'ın Makedonya kralı Büyük İskender döneminde (MÖ 336-323) merkezi yönetimin gereği adanın bir yolla karaya bağlanması sonucunda bu iskân alanını *nekropolis* (mezarlık) olarak kullandıkları anlaşılmıştır.

İlk İon dönemine ait birkaç mezar dışında Klazomenai kentinin *nekropolis*'i olan Yıldıztepe'de buluntularıyla MÖ 700/670'e tarihlenen kremasyon (ölü yakma) mezarlar (→MEZAR) en erken mezarlardır. MÖ 670-630 arasında ne tür mezarların kullanıldığı kesin olarak bilinmemesine karşın ele geçen birçok PITHOS (küp) parçası, bu dönemde *pithos* mezarların da kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. MÖ 630'larda görülmeye başlanan *pithos* ve AMFORA gömüsü yaygın olarak MÖ 600'lere değin kullanılmıştır. MÖ 600'den MÖ 480'e değin LAHİT ve amfora gömünün yanı sıra, MÖ 4.yy'a tarihlenen ve çatı kiremitlerinin yan yana gelmesiyle iki yanı çadır biçiminde kapatılarak kullanılan mezarlar geç örneklerdir. Arkeoloji alanında bilim dünyasının ilgi odaklarından biri olan Klazomenai lahitleri MÖ 6.yy boyunca üretilmiştir. Dünya müzelerine yayılan Klazomenai lahitleri ayakucunda kavga eden hayvan figürleri, başucunda öykü sahneler, uzun kenarlarda saç örgüsü kuşağı ve köşe METOP'larında değişik örgelerin kullanılması gibi belirli bir bezeme düzenine sahiptir. İngiliz arkeolog Robert Manuel Cook tarafından "Monastirakia grubu" olarak adlandırılan ve uzun kenarlarında her zaman dalgalı çizgi, kısa kenarlarındaysa dalgalı çizgi, yumurta dizisi ya da MEANDR olmak üzere üç ayrı bezeme düzenine sahip lahitler, içerdikleri ölü hediyeleriyle MÖ 6.yy'ın ikinci yarısına tarihlenir. MÖ 7. ve 6.yy'larda bilim ve kültürde en görkemli dönemini yaşayan İon uygarlığının bir parçası olan Klazomenai kenti, aynı dönemde ekonomik açıdan da güçlü bir kenttir. MÖ 6.yy'ın ikinci yarısında üretilen Klazomenai siyah figürlü seramiğiyle (→VAZO RESMİ) ve Klazomenai ticari amforalarının Karadeniz kolonilerinde ve Mısır'da da yaygın olarak ele geçmesi, kentin sahip olduğu geniş ticari pazarın önemli bir kanıtıdır. Gene bu dönemde bir yüzünde kanatlı domuz figürü, öteki yüzündeyse *quadratum incusum* (kare içine basılmış bezeme) bulunan elektron SİKKE'lerin basılması kentin ekonomik gücünün bir göstergesidir. Tüm İon kentleri gibi Klazomenai da yayılmacı bir politika izlemiştir. MÖ 654'te kurulan Abdera (Yun.), bir Klazomenai kolonisidir. Bunun dışında PHOKAİA, Teos ve Khios'la birlikte Naukratis'i (Mısır) kuran Klazomenai, MİLETOS'la birlikte Kardia'yı (Gelibolu Yar.) kurmuştur.

Atina'da eğitmenlik yaptığı 30 yıllık süre içinde Perikles ve Euripides gibi Yunan dünyasında önemli

yeri olan kişilerin eğiticiliğini yapmış, son İonia'lı fizikçilerden Anaksagoras ve sofist Scopelianus, Klazomenai'da yetişmiş iki bilim adamıdır.
0257, 0258, 0357. ***H.Ç.Alkın***

**KLEANTHES** (Korinthoslu) (MÖ 6.yy)
Yunan ressam.
Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre, salt çizgisel resmin, dolayısıyla DESEN'in ilk uygulayıcısı olması nedeniyle resmi icat eden sanatçıdır. Bu bilgi Kleanthes'in, dış konturların içini doldurarak resim yapan Kratonlu Athenagoras'ı izlediğini göstermektedir. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24), Olympia yakınlarındaki *Artemis Alpheionia Tapınağı*'nda sanatçının Athena'nın doğumu ile TROİA'nın alınışını betimleyen iki resmini gördüğünden söz eder.
*H.Kalkan*

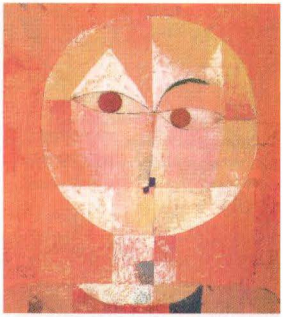
**KLEE, Paul** (1879, Münchenbuchsee, Bern yak.-1940, Muralto)
İsviçreli ressam.
Önceleri Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) sanatçılarla birlikte olmuş, giderek kendi adıyla birlikte anılacak olan özgün bir üslup geliştirmiştir.

1898-1901 arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Klee, 1901-02 arasındaki İtalya gezisinin ardından Louis Moilliet'yle (1880-1962) birlikte Paris'e gitmiş, 1906'da da Münih'e yerleşmiştir. Bu dönemde resimlerini cam üstüne yapan sanatçı, 1911'de Der BLAUE REITER grubuyla ilişki kurmuş, ertesi yıl grubun ikinci sergisinde yer almıştır. Daha bu yıllarda çocuk resimlerinin önemini kavramış ve onların ilksel anlamda sanatsal başlangıçlar olduğunu belirtmiştir. 1912'de Paris'e yaptığı gezide ROUSSEAU, PICASSO ve DELAUNAY'nin sanatını tanıyan Klee'nin ilgisini özellikle, "yetkin bir biçimde düzenlenmiş tümüyle soyut yapılar" diye adlandırdığı Delaunay'nin resimleri çekmiş; ayrıca, kendi düşsel görüntülerinin benzerlerini bulduğu ENSOR'un yapıtlarıyla da ilgilenmeye başlamıştır. 1914'te MACKE ve Moilliet'yle birlikte Tunus'a gitmiş, bu gezi ve Macke'yle arkadaşlığı sonucu yeni bir renksel duyarlığa ulaşmıştır. Aynı yıl yaptığı *Kırmızı ve Beyaz Kubbeler* ile *Picasso'ya Saygı*, kazandığı renksel duyarlığın örnekleridir. Sanatçının özgün üslubu bu yıllarda gelişmeye başlamıştır.

Klee, I.Dünya Savaşı sırasında Alman ordusuna katılmış, önce uçakların kanatlarını boyamakla görevlendirilmiş, 1917'de de Bavyera Havacılık Okulu'nda yazıcı olarak çalışmıştır. Macke ve MARC'in cephede ölmelerinden çok etkilenen Klee savaşın bitmesiyle büyük bir hızla çalışmaya koyulmuştur. Stüdyosunda arkadaşlarıyla birlikte müzik çalışmaları da yapan sanatçının Bach ve Mozart'a ilgisi, sanatında da belirli düzenlemelere neden olmuş, onu "ritmik devinim" olgusunu görsel dile aktarma çabalarına yöneltmiştir. 1920'de GROPIUS tarafından Bauhaus'a çağrılmış, ertesi yıl Bauhaus'un öğretim kadrosuna katılmıştır. Bu gelişme salt kendisinin öğretmenlik mesleğine başlaması açısından değil, aynı zamanda sanatsal çalışmaların belli bir düzene koyulması, giderek tüm modern sanatın temel ilkelerinin saptanması açısından da önemlidir. Klee'nin de katılmasıyla Bauhaus'ta RÖNESANS atölyelerini anımsatan enerjik bir sanat ortamı doğmuştur. Doğrudan öğrenciler önünde yapılan resim çalışmaları, sanatçıyı özgün bir biçimde çalışmaya yöneltmiş; derslerinde, en ilkel resimsel öğe olan noktadan başlayarak tüm resim serüvenini gözler önüne sermiştir. Bu sürede "biçim üretimi"ne ve "resimsel biçimler"e ilişkin kuramlarını geliştiren Klee, aynı zamanda "gelişim" ve "devinim"in tiplerini ve olası düzenlerini de incelemiş ve resmin temel öğeleri olan renk ile çizginin doğal niteliklerini ve sanatsal üretim çabası içindeki konumlarını belirleyerek kendi verimini de, saptadığı ilkeler ışığında gerçekleştirmiştir. *Irmak Manzarası* (1924) ve *Balığın Çevresinde* (1926, Modern Sanat Müz., New York) adlı resimlerinde olduğu gibi figüratif anlatımdan kaçınmamış, tersine belirlediği resimsel ilkelerin doğrultusunda fantastik düzenlemelere gitmiştir. Yapıtlarında dokusal nitelikleri de vurgulayan sanatçı, tuval üstünde çalıştığı gibi, çok değişik gereçler üstünde de resimsel düzenlemeler yapmıştır. Alçı bir zemin üstünde, boyama ve kazıma tekniğini birarada kullanarak yaptığı *Büyülü Bahçe* (1926) bu tür yapıtlarına bir örnektir. Bunlarda doğal, insan yapısı ve geometrik biçimler birarada kullanılmış; tüm bu biçimler düzenlenişlerinden doğan şiirsel bir evrende yer almıştır. 1924'te, KANDINSKY, FEININGER ve JAWLENSKY'yle birlikte Die BLAUEN VIER grubunu kuran Klee, aynı yıl "Modern Sanat Üzerine" başlıklı konferansında sanatın bir amaç değil bir süreç olduğunu vurgulayarak sanatçının görüneni yansıtmadığını, onu görünür kıldığını savunmuştur. Bauhaus'taki derslerinde geliştirdiği kuramları 1925'te *Pädagogisches Skizzenbuch* (Pedagojik Taslaklar Kitabı) başlıklı bir kitapta yayımlayan sanatçı, 1931'de Bauhaus'tan ayrılarak Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olmuştur. 1933'te Nazi Partisi'nin yönetime geçmesiyle Bern'e gitmiş ve çalışmalarını burada sürdürmüştür.

Nazi baskısının başladığı yıllardan sonra giderek sağlığı bozulmasına karşın, Klee yaşamının sonuna değin etkin bir biçimde çalışmayı sürdürmüştür. Ancak resimsel öğeleri kullanış biçimi ve üslubu belirli değişiklikler göstermiş, son yıllarında renkleri daha koyu bir ölçekle kullanmaya başlamıştır. Bunun yanında ilk yılların neşeli, oyun dolu üslubu yerini acı dolu bir mizaha bırakmıştır. *Bir Çocuğun Yazgısı* ve *Kemerli Köprünün Devrimi* (1937) kabaca çizilmiş desenleri ve tek renkli özellikleriyle hem soyut, hem nesnel biçimleri belirtirler. 1927'de Mısır'a yaptığı gezi sonucunda elde ettiği kaligrafik nitelikler, bu tarihten sonra ve özellikle de son dönem yapıtlarında güçlü bir biçimde kendini gösterir. Harf izlenimi yaratan çizgiler, aynı zamanda Klee'nin düşsel evreninde simgesel göstergeler olarak da işlev kazanırlar. *Güzel Çiçeklik* (1939) adlı yapıtı, kumaş üstüne boya ve yumurta karışımıyla gerçekleştirilmiş, değişik gereçlerin kullanılmasıyla da, büyülü etki, dokusal niteliklerle zenginleştirilmiştir. Son dönem yapıtları arasında düz bir biçimde resmedilmiş ve kabaca çizilmiş guvaş çalışmalar da yer almaktadır. *Ölüm ve Ateş* (Klee Vakfı, Bern) ile *Ölüdoğa* gibi 1940 ürünü yapıtları, son zamanlarda yaşadığı düşünsel gerilimi tüm açıklığıyla yansıtmakla birlikte, teknik ve biçimsel ustalığı son çalışmalarına değin yetkin bir biçimde sürmüştür. Bu yüzden bazı eleştirmenler son yıllardaki bu yapıtlarının tüm yaşamının en iyi ürünleri olduğunu savunurlar.

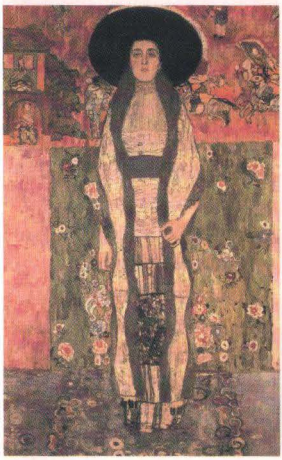
Hiçbir akımın temsilcisi olmayan Klee, resimsel öğelerin ve düşünüşün özgür kılınması yolundaki çabalarıyla DADACILIK ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Yaşamı boyunca ürettiği yaklaşık 8 bin yapıt ve kullandığı çeşitli tekniklerle modern sanatın seçkin ustaları arasında yer alır.
1505, 1549, 1933, 1933A, 1934, 2205. *U.Tükel*



KLEE, Paul, *Senecio*,1922, panoya tutturulmuş tuval üzerine yağlıboya, 40.5x38 cm.



KLEIN, Yves, *Süngerler*, kontrplak üzerine pigment.



KLIMT, Gustav, *Adel Bloch-Bauer II*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 190x120 cm.



KLENZE, Leo von, *Propyläen*, 1846-60, Münih.

**KLEIHUES, Josef Paul** (1933, Rheine)
Alman mimar.
Gerçekleştirdiği yapılar kadar kavramsal çalışmalarıyla da günümüz mimarlığında yer edinmiştir.

Eğitimini SCHAROUN'un öğrencisi olduğu Stuttgart ve Berlin Teknik üniversitelerinde ve Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yapmıştır. Bir süre POELZIG'in bürosunda, 1970'te de L.KRIER ile birlikte çalışmış, 1973'te Dortmund Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık Kuramı Bölümü başkanı seçilmiş ve Dortmund Mimarlık Konferansları'nın yöneticiliğini de üstlenmiştir. 1979'da Berlin'deki Uluslararası Yapı Sergisi'nin (IBA/*Internationale Bauausstellung*) Yeni Yapılaşmalar Şubesi'ne planlama müdürü olarak atanan Kleihues, özellikle bu görevi sırasında yaptığı çalışmalarla günümüz mimarlığına büyük katkıda bulunmuştur. Berlin'in köhnemiş bir kesimini yeniden yaşatmak ve aynı zamanda sosyal konut gereksinimine çözüm getirmek amacıyla, birçok yabancı mimarın projeleriyle gerçekleştirilen IBA organizasyonu sırasında Kleihues mimarlık felsefesini ortaya koymuştur. Kendini "şiirsel rasyonalist" olarak tanımlayan mimar, bu kavramın Eski Yunanca'daki *tecbne* (sanat, zanaat) sözcüğünün ikili anlamından hareketle, hem rasyonelliğin bir aracı hem de yaratıcılığın mutlu bir dışa vurumundan doğduğunu belirtmektedir. Çağdaş mimarlığın, salt mekanik bir ussallığın getirdiği çözümsel ve bilimsel yaklaşımdan kurtarılmasını ve içindeki sanatsal ve anlamsal değerin ortaya çıkarılmasını savunan Kleihues, dolayısıyla rasyonel ve irrasyonel arasında bir denge aradığını, ancak bunu yaparken fantastiğe kaçarak yabancılaşmaya yol açacak "orijinal olma" isteğini büyük bir tehlike olarak gördüğünü söylemektedir. Teknik ve ekonomik yetkinlik kadar, dostça ve açık atmosferiyle insancıl bir hastane yaratma isteğini de başarıyla birleştirdiği kabul edilen Berlin'deki *Neukölln Hastanesi*'nin (1985) tasarımında mimarlıkta aradığı dengeye kavuşmuş görünmektedir. Kleihues'in kendine "şiirsel rasyonalist" demesinin bir başka nedeni de yapının, içinde bulunduğu çevrenin yerel kültürü, tarihi ve doğal yapısıyla uyum içinde olmasına özen göstermesindendir. Örneğin, *Berlin Sanat Müzesi*'nde sert bir rasyonel dil kullanırken, Frankfurt'taki *Tarihöncesi ve İlkçağ Müzesi*'inde Gotik bir binaya yaptığı ekte hem ortaçağ hem de MODERN MİMARLIK dilinden yararlanmıştır. Geleneksel anlatımı çağdaş bir bakış açısıyla yorumlayan Kleihues'a göre, tarihi ve modern yapıları bağdaştırmak ikisinin de özgün kimliklerini korumalarıyla sağlanabilir. Bu nedenle hem Hannover'deki *Sprengel Müzesi* projesinde (1972) hem de Berlin'deki *Ephraim Sarayı*'na ek bina projesinde (1979), var olan tarihi yapının cephesinden esinlenen, ancak bütünüyle çağdaş bir dil yansıtan tasarımlar gerçekleştirmiştir. Münsterland'daki *Eğitim Merkezi ve Hostel Binası*'nda (1984) topografya ve doğal çevreyle kurduğu ilişki, Wulfen'deki *Konut ve Ticaret Merkezi Kompleksi*'nde (1975-82) ise bir kent merkezi yaratırken var olan bağlantıları işlevsel ve görsel olarak güçlendirme gibi kentsel kaygılar, Kleihues'in binasını konumlandıracağı çevrenin niteliklerine gösterdiği özenin başka örnekleridir.
1855, 1934A. *E.Akcan*

KLEIN, Alexander → **TOPLU KONUT**

**KLEIN, Yves** (1928, Nice-1962, Paris)
Fransız ressam.
Avrupa'da POP SANAT'a paralel ürünler veren YENİ GERÇEKÇİLER'in ilk temsilcilerindendir. Akademik resim öğrenimi görmemiş olan Klein, sanat yaşamına 1946'da tuvali tek renkle boyayarak gerçekleştirdiği ve ilk olarak 1950'de sergilediği yapıtlarıyla başlamış, tek renkli resim yoluyla renk öğesinin öznellikten arınarak doğaötesi (metafizik) bir nitelik kazandığını savunmuştur. 1955'te başlayan Mavi Dönem'inde, "Evrensel Klein Mavisi" adını verdiği belirgin bir maviyle yine tek renkli resimler, heykel figürleri, tuval üstünde süngerle kabartmalar yapan sanatçı, maviyi boyut-ötesi bir renk olması nedeniyle yeğlediğini, öteki renkler belirli çağrışımlar yaratırken, mavinin gözle görünen doğada deniz ve gökyüzü gibi en soyut kavramları yansıttığını savunmuştur. Aynı zamanda caz müzisyeni de olan Klein, resimde geliştirdiği tek renklilik etkisini, 10 dakika süren tek bir ses ve 10 dakikalık sessizlikten oluşan *Monoton Senfoni* (1947) adlı bestesinde de gerçekleştirmeyi denemiştir. Judo ve benzeri sporlara duyduğu ilgiyle 1952-53'te Japonya'da bulunan ve Siyah Kuşak takan Klein'ın 1958-60'ta gerçekleştirdiği *Antropometri*'leri bu töresel niteliği taşımaktadır: Bu yapıtları, izleyiciler önünde ve kendi bestelediği senfoni eşliğinde, sanatçının yönettiği, vücutları maviye boyalı çıplak modellerin tuvallerin üstünde yuvarlanarak yaptıkları VÜCUT SANATI gösterileridir. Klein, yine 1958'de Paris'te beyaza boyalı boş bir galeride sergilediği *Boşluk* adlı yapıtıyla, bir yandan da tuval ve galeri ressamlığının sona erdiğini vurgulamayı amaçlamıştır. *Kozmogoniler* (1960) ve *Ateş Resimleri* adlı yapıtlarındaysa yağmur ve ateş gibi olağandışı gereçler kullanan Klein'ın sanatı, 1945 sonrası AVANT-GARDE akımların getirdiği yeniliklerin önemli bir müjdecisi sayılmıştır.
0717, 2542. *İ.Babacan*

**KLEİTİAS** (Atinalı) (MÖ 6.yy)
Yunan vazo ressamı.
Arkaik Dönem SERAMİK sanatının önemli örneklerinden sayılan *François Vazosu*'nun (Arkeoloji Müz., Floransa) ressamıdır. 1844'te Chiusi (Clusium) yakınlarında bir ETRÜSK mezarında bulunan vazonun üstünde hem Kleitias'ın hem de çömlek ustası Ergotimos'un adları belirtilmiştir. Günümüze çok iyi korunmuş olarak ulaşan ve bulucusunun adıyla anılan yapıt, yks.66cm yüksekliğinde bir volütlü *krater*'dir (geniş ağızlı, kulplu, şarap ve su karıştırma kabı). Üstünde altı bezeme kuşağı içinde, 200'e yakın küçük figürün oluşturduğu, Yunan mitolojisinden alınmış farklı konulardaki kompozisyonlar yer almaktadır. Siyah figür tekniğinin (→VAZO RESMİ) erken örneklerinden sayılan *François Vazosu* dışında Kleitias ve Ergotimos'un birlikte imzaladıkları yapıtlardan, MÖ 6.yy'ın ikinci çeyreğine ait *Medusa Maskesi* desenli sehpa tablası da (Metropolitan Müz., New York) önemlidir.

**KLENZE, Leo von** (1784, Schladen, Braunschweig-1864, Münih)
Alman mimar.
19.yy'ın ilk yarısında, YENİ-KLASİKÇİLİK akımının Almanya'daki en önemli mimarlarından biri olarak Münih'te inşa ettiği 20 kadar yapıyla bir krallık kentinin anıtsal görünümünü belirlemiştir.

Berlin'de GILLY'nin ve Paris'te DURAND ile Charles Percier ve FONTAINE'in yanında yetişen Klenze, 1808-13 arasında Kassel'de Napoléon'un kardeşi Jerome'un; 1816'dan ölümüne değin de Münih'te, Bavyera kralı I.Ludwig'in emrinde saray mimarlığı yapmıştır. Bu arada İtalya'ya giderek (1823), Sicilya ve Güney İtalya'daki Antik Çağ tapınaklarının yeniden yapımıyla uğraştığı gibi, Yunanistan'da da (1834), Atina kentine verilecek yeni

biçim için öneriler geliştirmiş ve Akropolis'in onarımı için önlemler alınmasını sağlamıştır. Yeni-Klasik anlayışını İtalyan Rönesansı'nın (→RÖNESANS) yeniden canlandırılması (→CANLANDIRMACILIK) temeline oturtan Klenze, Yunanistan'dan döndükten sonra, Klasik ve Helenistik YUNAN mimarlığıyla Kuzey Avrupa GOTİK mimarlık anlayışlarını birleştiren seçmeci (eklektik) bir üsluba yönelmiştir. Münih'te Antik Çağ heykellerinin sergilenmesi için tasarladığı *Heykel Galerisi* (*Gliptotek*; 1816-34) Eski Yunan, Roma ve İtalyan Rönesansı üsluplarının bileşimini sergiler. Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu'nun bir bölümünün sergilenmesi için, gene Münih'te yaptığı 127m uzunluğundaki *Eski Pinakotek* de (1826-36) bir İtalyan PALAZZO'sunu andıran görünümüyle mimarın bu tutumunu örneklemektedir. Leningrad'daki (b.St.Petersburg) *Yeni Ermitaj* (1839-49) ve Münih'teki son uygulamalarından *Propylaen* (1846-60) Klenze'nin Yunan Canlandırmacılığı üslubundaki başyapıtlarından sayılmaktadır. Münih'teki *Krallık Sarayı*'nın bazı bölümlerini (1826-42) Rönesans, Venedik'teki *San Marco*'yla ROMANESK karışımı olan kubbeli *Allerheiligen Kilisesi*'niyse (1826-37) BİZANS Canlandırmacılığı üslubunda yapmıştır. Klenze ayrıca, mimarlık kuramı üzerine yapıtlar yayımladığı gibi, yapıtlarının oymabaskılarını da gerçekleştirmiştir. Başlıca yayınları arasında, *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus* (1833 [1822], Hıristiyan Kültünün Mimarlığa Getirdiği Kurallar) ve *Sammlung architektonischer Entwürfe* (1830, Mimarlık Tasarımları Koleksiyonu) sayılabilir.

*M.Kazmaoglu*

**KLEON** (Sikyonlu) (MÖ 4.yy'ın ilk yarısı)
Yunan heykelci ve tunç ustası.
Argoslu Antiphanes'in öğrencisi olduğu bilinen sanatçı, *Olympia Heraionu*'da bulunan tunç bir *Aphrodite* heykelini, Kleitorlu Alketos, Elisli Deinolokhos, Elisli Hysmon ve Heraialı Lykinos'tan oluşan dört atlet heykeli ile çeşitli filozof heykelleri yapmış; bazı yapıtlarının imzalı kaideleri bulunmuştur. Olympia'da yaptığı bilinen iki Zeus heykelinden birine ait imzalı kaide yklş.MÖ 390-380'e, Kleitorlu Kritodamos heykeline ait imzalı kaide ise MÖ 350'ye tarihlenmektedir. Sparta kralı Pausanias'ın, MÖ 380'de ölen oğlu Agesipolis için Kleon'a yaptırdığı heykelin kaidesinde yklş.MÖ 150'de onarılmış bir adak *epigram*'ı (kısa şiir) yer almaktadır.

*H.Kalkan*

**KLIMT, Gustav** (1862, Baumgarten-1918, Viyana)
Avusturyalı ressam.
ART NOUVEAU akımının AVUSTURYA'daki en önemli temsilcilerindendir.

Oymabaskı sanatçısı Ernst Klimt'in en büyük oğlu olan Gustav Klimt, Viyana'daki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüş, 1883-92 arasında kardeşi Ernst Klimt ve ressam Franz Matsch'la birlikte müzeler ve tiyatrolar için tarihsel ya da alegorik konulu (→ALEGORİ) duvar ve tavan resimleri yapmıştır. Viyana'daki *Burgtheater*'ın yan merdivenlerindeki tavan resimleriyle Sanat Tarihi Müzesi'ndeki freskler sanatçının bu dönemine ait en önemli yapıtlardır. 1892'de kardeşinin ölümüyle dekorasyon işini bırakan Klimt'in, bu olayı izleyen altı yıl içinde sanat anlayışı büyük ölçüde değişmiştir. Viyana Sanatçılar Kurumu'nun düzenlediği uluslararası sergiler sayesinde Fransız İZLENİMCİLİK, YENİ-İZLENİMCİLİK ve SİMGECİLİK akımlarını tanıyan, bu arada İngiliz ve Hollanda Art Nouveau'sundan, özellikle de MACKINTOSH ve TOOROP'un yapıtlarından çok etkilenen sanatçı, tüm bu etkenlerin katkısıyla *Jugendstil*'in (→ART NOUVEAU) Avusturya'ya özgü biçimini geliştirerek 1897'de SEZESSION adlı Viyana Sanatçılar Birliği'ni kurmuştur. Ancak sanatçının bu tarzdaki yapıtları anlaşılmamış; 1900-03 arasında Viyana Üniversitesi büyük salonunun tavanı için hazırladığı tıp, felsefe ve hukuk bilimlerini temsil eden alegorik resimler, üniversite ve hükümetteki tutucu çevreler tarafından büyük bir tepkiyle karşılanarak geri çevrilmiştir. 1905'te Sezession'dan ayrılan sanatçı 1905-08 arasındaki dönemde yer yer BİZANS mozaiklerinin etkisini gösteren, altın ve gümüş renkleriyle yılankavi ve ritmik çizgilerin sınırladığı zengin yüzeysel desenlerin bileşiminden oluşan dekoratif bir üslup geliştirmiştir. Brüksel'de mimar HOFFMANN'ın gerçekleştirdiği *Stoclet Villası* yemek salonundaki duvar panolarıyla *Öpücük* tablosu bu dönemin yapıtlarıdır. Klimt'in 1909'dan başlayarak yaptığı tablolarsa Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir nitelik (ör.*Siyah Tüylü Şapkalı Kadın Portresi*, 1910) taşır.

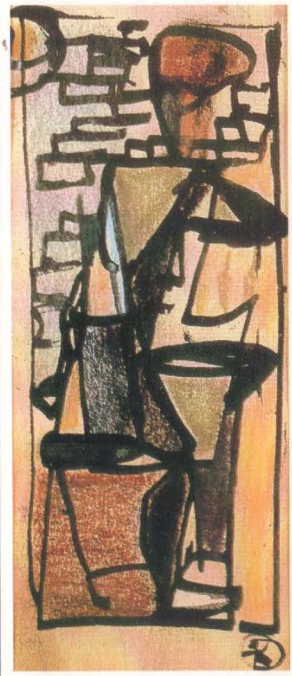
1244, 2501, 2718. *Z.İnankur*

**KLINE, Franz** (1910, Wilkes-Barre, Phi.-1962, New York)
ABD'li ressam.
Geliştirdiği özgün anlatımla ABD'de SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının önde gelen temsilcileri arasında yer almıştır.

1931-35 arasında Boston Üniversitesi'nde, 1937-38'de de Londra'daki Heartherley Sanat Okulu'nda eğitim gören Kline, 1939'da ABD'ye geri dönmüştür. Bu yıllarda ve 1940'lar boyunca geleneksel tarzda, özellikle Manhattan'ı konu aldığı kentsel görünümler yapmış, yklş.1950'den başlayaraksa *Reis* (1950, Modern Sanat Müz., New York) ve *9.Cadde*'de (1951) görüldüğü gibi kendine özgü bir ANLATIMCI-SOYUTLAMA'ya yönelerek geniş fırça vuruşlarıyla beyaz üstüne siyah, bağımsız ideogramlar (→RESİMYAZI) yapmıştır. Geliştirdiği bu imgeler, Doğu KALİGRAFİ'sini anımsatmakla birlikte, kaligrafinin tersine siyah fırça vuruşlarıyla değil, beyaz bırakılan zeminle elde edilmiş, ayrıca sanatçı beyaz ve siyahı hacim ve biçim yaratmada eşdeğerde kullanmıştır. Kline'ın bu yapıtları HARE-KETLİ-SOYUT akım içinde değerlendirilir. Sanatçı meslek yaşamının sonlarına doğru *Turuncu ve Siyah Duvar* (1959) gibi yapıtlarında siyah-beyazı zemin olarak alıp renk katmasına karşın, yaşamı boyunca siyah-beyaz üslubunu sürdürmüştür.1950'lerde Black Mountain College, Pratt Enstitüsü ve Philadelphia Müzesi Okulu'nda dersler veren Kline'ın son yapıtları çok yalınlaştırılmış, büyük boyutlu, dengeli kütlelerden oluşmaktadır. *Z.Rona*

**KLINT, Kaare** (1888, Kopenhag-1954)
Danimarkalı mimar ve mobilya tasarımcısı.
1910 dolaylarında, babası Peder Vilhelm Jensen-Klint (1853-1930) ve Ivar Bentsen'le birlikte Klint Okulu ya da Danimarka İşlevsel Geleneği olarak adlandırılan ve Danimarka mimarlığının ana çizgisini oluşturan akımı geliştirmiştir.

Akademik öğrenim görmemiş olan Klint, Danimarka yöresel tuğla mimarlığında büyük yenilikler yapan ve ülkenin 20.yy'ın başlarındaki önemli mimarlarından sayılan babası ve Danimarka'da YENİ-KLASİKÇİLİK akımının savunucusu Carl Petersen (1874-1924) tarafından yetiştirilmiştir. Bir süre mimarlık yaptıktan sonra daha çok MOBİLYA tasarımıyla uğraşmış; Çin, İngiliz ve Amerikan mobilyalarından, özellikle BIEDERMEIER, CHIPPENDALE ve Amerikan *Shaker* üsluplarından etkilen-



KLINE, Franz, *Dansçı* için bir çalışma, 1946, kağıt üzerine mürekkep, pastel ve yağlıboya, 7.6x17.7 cm.

miştir. Mobilyada işleve ağırlık vermiş, rahat ve yalın mobilyalar geliştirmiştir. Bunlar, makine yapımı örneklerden daha sıcak görünümlü, ama el yapımı özellikleri de abartılmamış ürünlerdir. Kopenhag'daki Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 30 yıl ders veren Klint'in bu okula büyük etkisi olmuştur. 1918'den başlayarak standardizasyon sistemleri ve işlevsel analiz üstünde çalışmış, geleneksel biçim ve yapım sistemlerini basitleştirerek zamanın yaşam tarzına uyarlamayı amaç edinmiştir. Kopenhag'da 1930-40 arasında *Grundtvig Kilisesi*'ni tamamlayan, 1935-37 arasında da *Bethlehem Kilisesi*'ni gerçekleştiren tasarımcının 1917-18'de ürettiği mobilyalar Faborg Müzesi'nde; aralarında TİKAĞAÇI'ndan açılır-kapanır ünlü koltuğunun da bulunduğu 1921-42 arasındakilerse Kopenhag'da Thorvaldsen Müzesi'nde sergilenmektedir.

0140. *A.Erktin*

**KLİUN, İvan** (1873, Kiev-1943, Moskova)
Rus ressam.
Rusya'da devrim öncesinin AVANT-GARDE sanatçılarındandır.

Rusça adı Kliun İvan Vasileviç'tir. Sanat öğrenimini 1890'larda Varşova'da, 1900'lerin başında da Moskova'da Fedor Rerberg'in (1865-1938) ve İlya Maşkov'un (1881-1944) özel atölyelerinde yapmıştır. 1910'da GENÇLİK BİRLİĞİ'ne üye olan sanatçı, burada ressam MALEVİÇ, ressam ve müzisyen Mihail Matyuşin (1861-1934) ve şair Aleksey Kruçenik (1886-1969) gibi öncü sanatçılarla tanışmış, dönemin tüm *avant-garde* sergilerine katılmıştır. Önceleri KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK'e ilgi duymuş, 1915'teyse SUPREMATİZM'e yönelmiştir. Bu dönem yapıtları bir anlamda Kübizm'in nesneleri parçalama eğiliminden düz ve geometrik biçimleri yeğleyen Suprematizm'e geçişi temsil eder. 1916'da KARO OĞLANI grubuna katılan Kliun, 1918-21 arasında SVOMAS'ta (Bağımsız Sanat Stüdyoları →VKHUTEMAS) profesörlük yapmıştır. Bu dönemde İNKHUK'a üye olmuş, ayrıca AGİT-PROP eylemlerine dekorlar hazırlamıştır. Sanatçı 1920'lerin başında, karmaşık kompozisyonları, girift renk ilişkilerini ve asimetrik mekânsal gerilimi irdeleyen yapıtlar üretmiş, 1925'te Dört Sanatlar Birliği'ne üye olmuş ve 1932'de yönetim tarafından tüm öteki sanat gruplarıyla birlikte yasaklanmasına değin grubun çalışmalarına katılmıştır. Bu tarihten sonra OZENFANT'ı anımsatan, figüratif çağrışımlı Pürist (→PÜRİZM) resimlere yönelen sanatçı *avant-garde* düşüncelerinden hiçbir zaman tümüyle vazgeçmemiştir.

0564, 1479. *Z.Rona*

KNAVE OF DIAMONDS (İng.) – **KARO OĞLANI**

KNELLER, Godfrey → **AKADEMİ**

**KNİDOS**
Reşadiye Yarımadası'nın en ucunda, Datça yakınında, antik dönemin ünlü merkezlerinden Kos (b.İstanköy) ile Rodos adaları arasında kurulmuş olan Knidos, KARİA bölgesinin önemli merkezlerinden biri ve HALİKARNASSOS'tan (b.Bodrum) sonra bilinen ikinci bir Dor kentidir. Karia bölgesinin öteki yöreleri gibi, Reşadiye Yarımadası da oldukça dağlık olup, Knidos kenti denize doğru teraslarla inen bir yamaç üstüne kurulmuştur. Ayrıca kent, dar bir kara parçasıyla Deve Boynu ya da Kap Krio olarak adlandırılan adacıkla birleşmiştir. Bunun sonucu oluşan iki koya birer liman yapılmış; bunlardan kuzeydeki savaş gemileri, güneydekiyse ticaret gemileri tarafından kullanılmıştır. Kentteki sur duvarlarından anlaşıldığına göre, MÖ 4.yy'da büyük bir alana yayılan *nekropolis* (mezarlık) güneydoğuda bulunmaktaydı.

Knidos'la ilgili araştırmalar 19.yy'da Dilettanti Derneği adına İngiliz W.M.Leake tarafından başlatılmış, kıyıları ziyaret eden Leake, Knidos'taki yapıtları resimleyerek 1812'de yayımlamıştır. Esas kazı ve araştırmalar British Museum adına C.T.Newton tarafından 1857-59 arasında yapılmış, bulunan çok sayıdaki yapıt müzeye taşınmıştır. Yaklaşık yüzyıl sonra Reşadiye Yarımadası'nı dolaşan İngiliz bilim adamlarından George E.Bean ve J.M.Cook gene Knidos'un kuruluşu ve tarihi hakkında bilgiler vermişlerdir. 1967'de Long Island Üniversitesi adına ABD'li Iris Cornelia Love başkanlığında sistemli kazı ve araştırmalara yeniden başlanmış, ancak, çeşitli nedenlerden dolayı 1977'de kazı izni Türk hükümeti tarafından geri alınmıştır. Sayısız arkeolojik buluntunun elde edildiği bu kazılarda ortaya çıkarılan çok sayıdaki yapı arasında en ünlüsü PRAKSİTELES'in *Aphrodite Euploia*'sına ait olabileceği ileri sürülen yuvarlak tapınaktır. Sonuçları yayımlanmadan kalan bu kazılardan sonra 1988'e değin terk edilen Knidos'ta özellikle araştırma ve değerlendirmeye yönelik çalışmalara bu tarihte, Kültür Bakanlığı adına, Selçuk Üniversitesi'nin de katkılarıyla Ramazan Özgan başkanlığında başlanmıştır.

Kentin erken dönemine, yani ykş.MÖ 7.yy'dan önceye ait araştırma ve bilgiler çok yetersizdir. Deve Boynu'nda ele geçen Kyklad idolleri, yörenin MÖ 3.binden beri iskân edildiğini, Girit ve Ege'nin öteki adalarıyla kültürel ilişkilerde bulunduğunu kanıtlamaktadır. Anadolu'da araştırılmamış konulardan biri olan Kyklad kültürünün, bazı araştırmacılarca Karia kenti İASOS ve komşu ada Nisyros'ta da ele geçen buluntulara dayanılarak, Batı Anadolu'dan çıkıp Doğu Akdeniz'de yaygınlaştığı ileri sürülmektedir.

MÖ 14. ve 13.yy'larda genişleyen MİKEN kültürü Rodos ve Kıbrıs üzerinden Suriye'ye kadar ulaşırken Batı Anadolu'da özellikle de İONİA ve Karia bölgesinde silinmeyen izler bırakmıştır. Son yıllarda Karia bölgesinde yürütülen bilimsel kazılarla İasos, Müsgebi (b.Ortakent, Bodrum), STRATONİKEİA ve Knidos gibi kentlerde ortaya çıkarılan belgeler, bölgenin Miken döneminde iskân edildiğini açıkça kanıtlamaktadır. Dolayısıyla Knidos'un MÖ 12.yy'da yaşanan ünlü Dor göçlerinden önce iskân edildiği ve bu göçler sırasında da bir Dor kolunun buraya yerleştiğini göstermektedir. Ünlü Sicilyalı tarihçi Diodoros (MÖ 1.yy) Knidos karşısında yer alan Syme (Sömbeki) Adası'nın Spartalılar tarafından iskân edildiğini, Knidos'la Rodos'un da bunların kolonisi olduğunu anlatmaktadır.

Knidos'un Dor dönemini de Roma İmparatorluk Dönemi'ne değin süregelen Dor dilindeki yazıtlar ortaya koymaktadır. Ayrıca bugün hâlâ yeri saptanamayan ve Dor birliğinin (Heksapolis) Apollon için düzenlenmiş ortak kült yeri olan *Triopion* da Knidos'ta Triopia Burnu'nda (b.Tekir Burnu) inşa edilmişti. Burada, birliğin Rodos Adası'ndaki üyeleri olan Lindos, İalysos ve Kamiros'la Kos, Halikarnassos ve Knidos her yıl ortaklaşa törenler düzenlemişlerdir. MÖ 7.yy'dan başlayarak Knidos hakkındaki bilgiler gerek yazılı kaynaklar, gerek arkeolojik belgeler açısından artmakta, bu da kentin oldukça parlak bir döneme girdiğini göstermektedir. Tarihçi Herodotos'un anlattığına göre Knidos, MÖ 7.yy'ın ikinci yarısında Mısır kıyılarındaki Naukratis'in kuruluşuna büyük katkılarda bulunmuştur.

Knidos'un Arkaik ve Erken Klasik Dönem'de bulunduğu yer hakkında bazı tartışmalar vardır: Özellikle Bean ve Cook, 1967-77 kazılarından önce yapmış oldukları araştırmalara dayanarak kentin, bugünkü Datça yakınlarındaki Burgaz denilen yerde kurulmuş olduğunu, MÖ 4.yy'ın başlarında bugünkü Tekir Burnu'na, yani yarımadanın en ucuna taşındığını ve ızgara planda (HİPPODAMOS sistemi) yeniden kurulduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu görüş, MÖ 6. ve 5.yy'lara ait buluntuların hemen hepsinin Burgaz ve çevresinden ele geçmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ama 1967'de Love'un kazıları ve sonraki araştırmalar, bu görüşün doğru olmadığını ortaya koymuştur. Günümüzde Knidos'ta yürütülen bilimsel kazılarda Miken kültürüne ait buluntuların yanı sıra özellikle MÖ 7., 6. ve 5.yy'lara ait çok sayıda yapıt ele geçmiş olup, bunlar 4.yy'dan önce de burada yoğun bir yerleşmenin bulunduğunu göstermiştir. Yazıtlar da bunu desteklemektedir. Sonuçta Eski Knidos olarak adlandırılan Burgaz'ın da görkemli Knidos olmayıp, antik adı bilinmeyen, küçük bir yerleşim yeri olduğu anlaşılmıştır.

MÖ 6.yy'da Delphoi'daki Apollon kült merkezine bağış olarak yaptırdığı, Yunanistan'ın ilk mermer yapıtı sayılan, KARYATİD'leriyle ünlü *Tbesauros* (hazine binası) Knidos'un zenginliğinin en çarpıcı örnegidir. Ele geçen Knidos alfabesiyle yazılı kayıtlar, yapıda Knidoslu ustaların çalıştığını belgelemektedir. Bu yüzyılda Knidos önce, tüm Batı Anadolu gibi, LYDİA kralı Kroisos'un (hd.MÖ ykş.560-546) egemenliğine girmiş, yüzyılın ortalarında da Lydia Krallığı'yla birlikte PERS egemenliğine geçmiştir. Her iki dönemde de kent, özellikle deniz ticareti yoluyla gelişmeyi ve zenginleşmeyi sürdürmüştür. Persler'e karşı barışçı bir politika yürüten Knidos, MÖ 499-494 arasındaki İonia kentleri isyanına karışmamış, ancak MÖ 469'da Atinalılar'la Persler arasında yapılan ve Atinalılar'ın zaferiyle sonuçlanan Eurymedon Deniz Savaşı'ndan sonra MÖ 411'e değin Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye olmuştur. Bu yıllarda gümüş SİKKE basan özerk (otonom) bir kent-devleti olduğu bilinen Knidos, Delphoi'ya ikinci bir adak daha yapmıştır: Sütunlu bir avlu olan bu yapı, dönemin ünlü ressamı POLYGNOTOS tarafından bezenmiştir. MÖ 394-393'te Knidos açıklarında yapılan büyük bir deniz savaşında, Persler'den taraf olup Sparta donanmasını yenilgiye uğratan Atinalı amiral Konon burada ölmüştür. Knidos kıyılarında, denize uzanan küçük bir burun üstünde yer alan ve *Aslanlı Mezar* adıyla bilinen anıtmezarın, Konon'un mezarı olduğu ileri sürülmüşse de kesinlik kazanmamıştır.

Knidos'un en parlak dönemi MÖ 4.yy'a rastlar. Kentte, ünlü hekim Hippokrates'in (MÖ ykş.460-377) Kos'taki tıp okuluna benzeyen bir tıp okulunun varlığı bilinmektedir. Yüzyılın başlarında Pers kralı II.Artakserkses'i (hd.MÖ 404-359/358) sarayında tedavi edip sağlığına kavuşturan Knidos'lu hekim ve tarihçi Ktesias (d.MÖ ykş.4l6) bu okulda yetişmiştir. Ünlü astronom ve matematikçi Eudoksos (MÖ 4.yy başı) henüz Knidos'taki yeri saptanamayan gözlemevinde astronomi araştırmaları yapmış ve güneş çapının dünya çapının üç, ay çapının da dokuz katı büyüklüğünde olduğunu hesaplamıştır. MÖ 4.yy'daki bu gelişme döneminde Knidos'ta bir yandan yeni tapınaklar yapılırken, bir yandan da bunların kült heykelleri en ünlü heykelciler tarafından gerçekleştirilmiştir: Atinalı Praksiteles'in yapıtı *Aphrodite Euploia* (denizcilere iyi yolculuklar dileyen Aphrodite) heykeli, Demeter Temenosu'nda bulunan oturan muhteşem *Demeter* heykeli (British Museum, Londra), gene ünlü heykelcilerden SKOPAS ve BRYAKSİS'in *Dionysos* ve *Athena* heykelleri. MÖ 3.yy'da öteki kıyı kentleri ve birçok ada gibi Knidos da önce Ptolemaioslar'ın, daha sonra da Rodoslular'ın egemenliğine girmiştir. Rodos'la başlangıçtan beri sıkı ilişkileri bulunan Knidos, Helenistik Dönem'de (→YUNAN) özellikle kültürel alanda Rodos'tan çok etkilenmiş; kentte çok sayıda Rodoslu heykelci çalışmıştır. Ekonomik alanda da yarış halinde olan bu iki merkez özellikle şarap ihracatında ileri gitmişlerdir. Kazılarda gün ışığına çıkartılan, Helenistik Dönem'e ait, güzel bezenmiş özel VİLLA'lar Knidos'taki zenginliğin bir göstergesidir. MÖ ykş.280'de, İskenderiye Limanı girişinde ünlü *İskenderiye Feneri*'ni (→DÜNYANIN YEDİ HARİKASI) gerçekleştiren Knidoslu Sostratos, bu dönemde, kentin tarihi boyunca yetiştirdiği ünlüler arasına girmiştir. MÖ 167'ye değin Rodos'un denetiminde yaşayan Knidos, bu tarihten sonra ROMA'nın etkisiyle tekrar otonom olmuş, hem gümüş sikke bastırmayı hem de imar etkinliğini sürdürmüştür. Kentte ortaya çıkartılan Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait görkemli yapılar ve heykeller, Knidos'un bu yıllardaki parlak yaşamının kanıtlarıdır. Özellikle *Liman Tiyatrosu*, Korinth düzenindeki (→DÜZEN) tapınak ve Dor düzenindeki portiği önemli örneklerdir. Erken Hıristiyanlık döneminden (→GEÇ ANTİK) altı kilisenin varlığı saptanmıştır. Knidos bu dönemde büyük olasılıkla bir deprem sonucu harap olmuş, bir daha da onarılmamıştır.

0410, 0411, 2192, 2193, 2592. ***R.Özgan***

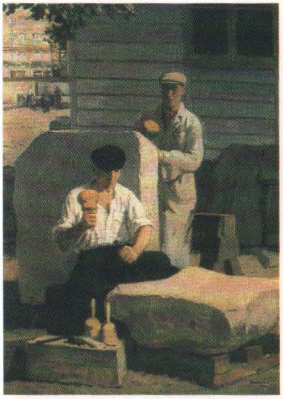
**KOBAYAŞİ KOKEİ** (1883, Niigata-1957, Tokyo) Japon ressam.

Asıl adı Kobayaşi Şigeru olan sanatçı, 19.yy'ın sonlarıyla 20.yy'da JAPONYA'da geleneksel resmi modernleştirme çalışmaları yapmıştır. 1900'de Tokyo'ya gitmiş ve burada Kacita Hanko'nun (1870-1917) öğrencisi olmuştur. 1914'te yeniden açılan Japon Güzel Sanatlar Akademisi'ne *(Nippon Bicutsuin)* katılmış ve akademinin en önemli üyelerinden biri olmuştur. Önceleri, *Bambu Toplayıcısının Öyküsü*'nde (1914) görüldüğü gibi, geleneksel konuları işleyen sanatçı daha sonra çağdaş anlatıma yönelerek doğal görünümler ve ölüdoğalar gerçekleştirmiştir. Yalın ve ağırbaşlı kompozisyonlarıyla dikkati çeken Kobayaşi'nin en önemli resimleri arasında *Sıcak İlkbahar* (1918) ve *Irmak Kıyısında Kiyo-bime* (Tokyo Ulusal Müz.) sayılabilir.

*Z.Rona*

**KOBRA** (*Cobra*)

1948'de Paris'te, Hollandalı DENEYSEL GRUP ile Belçikalı GENÇ BELÇİKA RESMİ üyelerinin birleşmesiyle APPEL, JORN, CORNEILLE, Jean Michel Atlan (1913-60) ve ALECHINSKY öncülüğünde kurulan topluluk. Adını kurucularının geldiği ülkelerin başkentlerinin harflerinden almıştır (**Ko**penhag, **Br**üksel, **A**msterdam). Amacı aklın engelleyici etkilerini kaldırarak bilinçaltını özgür kılmak olmuştur. KOBRA sanatçıları, HAREKETLİ SOYUT'a benzer biçimde özgür kol hareketleri ve fırça vuruşları kullanmışlar, kendiliğinden oluşan bir anlatımla çocuk resimlerini ve halk sanatını anımsatan garip yüzlerle maskeler yapmışlardır. Bu yapıtlarda sertlik, güç ve aşırı duygusallık birarada izlenmektedir. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün sunuş biçimini benimsemekle birlikte, bu akımın konularını karamsar, usdışı ve düşsel bulan sanatçılar, yapıtlarında gerçek yaşamı ve deneyimlerini işlemişlerdir. Renk seçimine büyük özen göstermiş, özellikle canlı renkleri yeğlemişlerdir. SOMUT SA-



KOBZDEJ, Alexander, *Taş Duvarlar*, 1952.

NAT'ın uyum ve düzen ilkelerine tepki gösteren bu sanatçılar, kısa bir süre sonra kendi özgün anlatımlarını geliştirmişler, 1955'te dağılmışlardır.

*Z.Rona*

**KOBZDEJ, Alexander** (1920, Olesko) Polonyalı ressam.

Ülkesine özgü örgelerle çağdaş Avrupa akımlarını birarada kullandığı yapıtlarıyla tanınan Kobzdej, mimarlık, heykel ve resim öğrenimini Lvov Politeknik Okulu ve Kraków Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptıktan sonra Varşova Sanat Akademisi'nde profesör olmuştur. Önceleri gerçekçi bir anlayışla çalışmış, 1950'lerin ortasından sonra Polonya halk sanatından örgelerle SERBEST BİÇİMLİ SANAT anlayışını birleştirerek kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Bu dönem yapıtları genellikle dikine bölünmüş POLİPTİK'lerden oluşur. 1968'den sonraysa üçboyutlu konstrüksiyonlar üzerine deneyler yaparak, çoğunlukla hareketli parçalardan oluşan, canlı renklere boyanmış yapıtlar üretmiştir.

*Z.Rona*

**KOCAELİ**

Marmara Bölgesi'nin doğusunda yer alan il merkezinde en eski yerleşme MÖ 8.yy sonlarında Megaralılar'ca kurulan "Astakos"tur. Kimi tarihçiler kenti Ast oymaklarının kurduğu, sonradan bu yöreye gelen Megaralılar'ın da kente "Astlar'ın köyü" anlamında "Astakos" adını verdikleri; kimileriyse bu adın Megaralı göçmenlerin önderi Astakos'tan kaynaklandığı görüşündedir. Bir söylenceye göre de yörede bol istakoz bulunduğu için kente "Astakoz" denmiştir. MÖ 3.yy'da BİTHYNİA kralı I.Nikomedes, onarılmayacak kadar harap olan kentin karşısına "Nikomedia" adlı yeni bir kent kurmuştur. Kente Arap ve Selçuklu dönemlerinde "Nikumidiya", Osmanlılar'ın ilk döneminde "İznikomid" ve daha sonraları "İznikmid" denmiş, bu ad zamanla İzmit biçimini almıştır. Kocaeli adıysa, 14.yy'da Osman ve Orhan Gazi dönemlerinde yöreye akınlar düzenleyen ve İzmit Körfezi'nin güneyini Osmanlı topraklarına katan Akçakoca Bey'in anısına 1924'te verilmiştir.

Yapılan arkeolojik çalışmalarda yazılı tarih öncesiyle ilgili bilgi edinilememesine karşın ilin güney sınırlarında bulunan HÖYÜK'ler yörede yerleşme tarihinin Kalkolitik Çağ'la (→PREHİSTORYA) başladığını göstermektedir. Önceleri Bebrykia, daha sonra Bithynia adıyla anılan yörede MÖ 800-625 arasında Phrygler (Frigler →PHRYGİA) egemen olmuşlarsa da, aynı dönemde bölgeye yerleşen Megaralılar'ın direnişi nedeniyle barınamamışlardır. Astakos kentini kuran ve deniz ticaretiyle uğraşan Megaralılar oldukça gelişmiş bir yaşam düzeyine ulaşmıştır. Ancak giderek güçlenen LYDİA Krallığı, Marmara'nın güney kıyılarındaki yayılması sırasında Astakos çevresini de topraklarına katmıştır (MÖ 600'ler). MÖ 546'da Persler (→İRAN) bu krallığı sona erdirdikten sonra Bithynler'in ve Mariandynler'in yaşadığı bu yöreyi de ele geçirmişlerdir. Atina ve Persler arasındaki çatışmalardan yararlanan Bithynler ve Bebrykler MÖ 405'te yörede özerk bir yönetim oluşturmuşlar ve MÖ 326'da Zipoetes döneminde (MÖ 326-279) bağımsızlıklarını ilan ederek Bithynia Krallığı'nı kurmuşlardır. MÖ 278'den sonra THRAKİA'dan (b.Trakya) Anadolu'ya geçen Galatlar'ın (→GALATİA) yağmasına uğrayan Bithynia'da MÖ 264'te Kral I.Nikomedes, Astakos'un karşısında bugünkü İzmit'in yerinde Nikomedia'yı kurmuştur. PERGAMON Krallığı'nın ve ROMA İmparatorluğu'nun yayılma siyasetine uzun süre direnen Bithynia Krallığı sonunda MÖ 74'te III.Nikomedes'in vasiyetiyle Roma topraklarına katılmış, Nikomedeia da Bithynia Eyaleti içine alınmıştır. MS 256'da BALKANLAR üzerinden Asya'ya geçen Gotlar tarafından yağmalanan kent, Roma imparatoru Diocletianus döneminde (285-305) Doğu bölgesinin başkenti ilan edilmiştir. Özellikle BİZANS döneminde Konstantinopolis'e (→İSTANBUL) yakınlığı dolayısıyla sık sık ayaklanma ve saldırılara hedef olmuştur. 7.yy'ın ortalarında da Arap akınlarına uğramış, 1078 dolayında yöresiyle birlikte Kutalmışoğlu Süleymanşah'ça (hd.1075-86) ANADOLU SELÇUKLU topraklarına katılmıştır. 1097'de Haçlılar'ın, 1204-07 arasında da Latin İmparatorluğu'nun egemenliğine girmişse de 1207'de Bizanslılar tarafından geri alınmıştır. 1337'de Orhan Gazi döneminde (1324-62) OSMANLI topraklarına katılan kent, 15.yy'da Anadolu Eyaleti'ne bağlı bir sancak merkezi olmuş, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması (1826) üzerine yeniçerilerin ayaklanmasına sahne olmuş, çeşitli zamanlarda onarılan tersanesi Abdülaziz döneminde (1861-76) genişletilmiş ve İzmit, II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) 1888'de İzmit Müstakil Mutasarrıflığı adıyla bağımsız bir sancak olmuştur. 20 Kasım 1918'de İngilizler'ce, 27 Ekim 1920'de Yunanlılar'ca işgal edilmiş; 27 Haziran 1921'de kurtulmuş ve 1924'te, Kocaeli adıyla ilk durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe*** (İzmit): Türkler'den önceki dönemlerden kalan tarihi yapılar arasında surlar, sukemerleri ve NYMPHEUM sayılabilir. Moloz taş ve tuğladan yapılmış dış surlar Roma döneminden, DEVŞİRME malzemeden yapılmış iç surlarsa Bizans'tan kalmadır. 1333'te iç kalenin ortasına Şehzade Süleyman Paşa tarafından yaptırılan *Orhan Gazi Camisi*, 1840'ta onarılmıştır. Moloz taştan, kare planlı yapı ahşap çatılıdır. Ahşap son cemaat yeriyle müezzin mahfili sonradan eklenmiştir. Avludaki mermer vaftiz havuzu yapının bir kilise kalıntısı üstüne kurulduğunu düşündürmektedir. 16.yy'da İznikmidli Mehmed Bey'in yaptırdığı *Mehmed Bey/Fevziye Camisi* 1776 ve 1894 depremlerinde yıkılmıştır; bugün yalnızca minaresi ayaktadır. Mimar SİNAN'ın ilk yapıtlarından olan *İmaret Camisi* de 1776 depreminde yıkılmış ve 1872'de onarılmış olduğundan yalnızca çevre duvarlarıyla minaresi özgündür. 1572-79'da Mimar Sinan tarafından yapılan *Pertev Mehmed Paşa Külliyesi*'yse özgünlüğünü koruyabilmiştir. Külliye, kare planlı tek kubbeli bir cami, hamam, çeşme, imaret ve bugün çocuk kitaplığı olarak kullanılan sıbyan mektebinden oluşmaktadır. Kervansarayı ve hamamı yıkık durumdadır. *Mehmed Bey Hamamı* (1560), *Yeni Hamam* (18.yy ortası), *Küçük Hamam* (19.yy), *Yalı Hamamı* (19.yy), ayna taşı BAROK bezemeli *Canfeda Ketbüda Kadın Çeşmesi* (14.yy), iki yüzlü *Mısırlıoğlu Çeşmesi* (1713), Garabet Amira BALYAN'ın yaptığı *Av Kasrı*, *Küçük Saray* ya da *Hünkâr Köşkü* de denen ve günümüzde Arkeoloji Müzesi olarak kullanılan *Sultan Abdülaziz Sarayı* (1873), II.Abdülhamid'in tahta çıkışının 25.yılı için Mimar VEDAT'a yaptırılmış olan, Yeni-Klasik üsluptaki (→YENİ-KLASİKÇİLİK) *Saat Kulesi* (1901) ve Nijat SİREL'in gerçekleştirdiği *Atatürk Anıtı* (1933) ilçede bulunan başlıca yapıtlardır.

***Gebze*** ilçesinde Türkler'den önceki dönemlerden kalan tarihi yapılar *Kutluca Tümülüsü*, *Eskibisar Kalesi* ve *Anibal Mezarı* olarak bilinen servilerle çevrili bir taştır. Çok yıkık olan tümülüs, MÖ 4.yy yapısıdır ve bir mezar odasıyla bir DROMOS'tan (giriş koridoru) oluşmaktadır. Dikdörtgen planlı *Es-*

*kibisar Kalesi*'nin Bizanslılar'dan kaldığı sanılmaktadır. İlçenin en önemli yapısı, 1523'te Çoban Mustafa Paşa tarafından yaptırılan ve Mimar Sinan'ın katkısı olduğu sanılan *Çoban Mustafa Paşa Külliyesi*'dir; kare planlı, tek kubbeli bir cami, sekizgen planlı, tek kubbeli bir türbe, medrese, kütüphane, darüşşifa, imaret, tekke ve kervansaraydan oluşmaktadır. Gebze'nin doğusunda, Dil Deresi üzerinde 65m uzunluğundaki, üç büyük gözlü *Kanuni Süleyman Köprüsü* (16.yy) yer almaktadır.

***Kandıra*** ilçesinin Babatepe yöresinde, Kocaeli fatihi Akçakoca'nın mezarı bulunmaktadır.

***Sivil Mimarlık:***

Yaşama biçimi ve kültürel değerler yöreye özgü bir konut mimarisi geliştirmiştir. Kent doğal yapı nedeniyle iki ayrı yerleşim alanından oluşmuş, eğimli yamaçlarda eski mahalleler yer alırken, kıyı boyunca doğu-batı doğrultusunda dar bir alanda yeni kent gelişmiştir. Orhan Tepesi'ndeki İç Kale'de yer alan eski kent yamaçlarda taraçalara kurulmuştur. Büyük bahçeli ahşap EV'lerin yer katı kâgir, üst katları BAĞDADİ tekniğinde sıvalı ahşaptır. Bu yapılara günümüzde Orhan, Bağçeşme ve Yukarı Pazar mahallelerinde rastlanmaktadır. KONAK tipindeki büyük yapılarsa harem ve selamlıktan oluşmaktadır. Duvarlar, Barok ya da AMPİR üslupta yağlıboya resimlerle bezenmiştir. *Gümüşoğlu Konağı, Akköseoğlu Evi, Portakal Hafız Konağı, Sırrı Paşa Konağı* ve *Kemal Öz Konağı* bu evlerin başlıcalarıdır. Kıyı boyunca yeni yapılaşmanın arasında eski kent dokusunu anımsatan az sayıda ahşap ev bulunmaktadır. Gebze ilçesine bağlı Eskihisar köyü konut, resimhane ve kayıkhaneden oluşan *Osman Hamdi Bey Köşkü*'yle tanınmıştır. Ahşap mimarinin dikkat çekici bir örneği olan yapı, 1983'te Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca onarılmaya başlanmıştır. Kandıra yöresinde de evlerin ana yapım gereci ahşaptır. Yapılar çoğunlukla iki katlı, beşik çatılı ve kiremit örtülüdür. Zemin katta ahır, üst kattaysa orta SOFA çevresinde oturma birimleri yer almaktadır.

***El Sanatları:***

Dokumacılık yörede önde gelen el sanatıdır. El tezgâhlarında dokuma sanayileşmeyle ortadan kalkmaktadır. 1843'te kurulan Hereke Yünlü Fabrikası'nda önceleri yalnızca kumaş dokunurken, daha sonra HALI dokumacılığı da geliştirilmiş; yöre insanına halıcılık öğretilmiş, bu sanat yaygınlaşmıştır. Uşak, Bergama, Gördes ve saray halı örgeleri örnek alınarak Hereke'ye özgü desenler oluşturulmuştur. *M.Aydın*

**KOCAMEMİ, Zeki** (1901, İstanbul-1959, İstanbul)

Türk ressam.

Kübist-İNŞACI anlayıştaki (→KÜBİZM) resimleriyle Türkiye'de çağdaş eğilimlerin öncüsü olmuştur.

Ortaöğrenimden sonra 1916'da girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) Hikmet ONAT'ın gözetiminde antik heykellerden çizimler yapmıştır. 1918'de İbrahim ÇALLI'nın atölyesindeyken askerlik görevini yapmak üzere bir süre okuldan ayrılmış, 1922'de bu okulu bitirdikten sonra Türk Ocağı tarafından Münih'e gönderilmiştir. Burada Ali Avni ÇELEBİ, Ratip Aşir ACUDOĞU ve Kenan YONTUÇ'a katılarak önce Heinemann'ın özel atölyesinde, daha sonra da dört yıl süreyle HOFMANN'ın özel sanat okulunda çalışmıştır. Kocamemi, 1927'de Türkiye'ye döndükten sonra bir yıl kadar Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun da öğrenci olduğu Trabzon Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmış, ardından ikinci kez kısa süreli bir askerlik hizmeti vermiştir. 1928'de Şeref AKDİK, HALE ASAF, Nurullah BERK, A.A.Çelebi, Mahmut CÜDA ve Refik EPİKMAN gibi ressamlarla, R.A.Acudoğu, Ali Hadi BARA ve Zühtü MÜRİTOĞLU gibi heykelcilerin oluşturduğu MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kuruluşunda yer almıştır. Sanatçı 1930-33 arasında GSA İç Mimarlık Bölümü'nde Avusturyalı Philipp Ginther'in asistanı olarak çalışmış, 1933-36 arasındaysa aynı bölümde öğretmenlik yapmıştır. 1936'da Resim Bölümü'ne geçerek atölye öğretmenliğine atanmış ve ölümüne değin bu görevde kalmıştır. Kocamemi, Hofmann'ın atölyesinde, onun resim sanatının temelini çizim gücünde gören anlayışından etkilenmiş, nesnelerin ilk önce geometrik bir kalıp içine alınmasını ve ondan sonra kapladıkları ağırlığın saptanmasını benimsemiştir. Sanatçı, aynı sistem doğrultusunda çalışan Çelebi'ye oranla daha durgun bir renkçilik, buna karşın sağlam yapılı bir çizim gücüne sahiptir. Ona göre resimde yakınlık-uzaklık renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirilir. Tüm çalışmalarında başlangıcından beri tekniği ön plana almış, resim sanatındaki değişmelere önem vermemiştir. Tablolarında renk anlayışı desene uygun bir sıcak-soğuk renk değerlendirmesi biçimindedir. Sanatçı Türkiye'ye döndüğü 1927'de Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nin (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) 11.Galatasaray Sergisi'ne katılmış; aynı yıl Ankara'da Türk Ocağı'nda açılan, Cumhuriyet'ten sonra başkentteki dördüncü sergide yaptıları Çelebi'ninkilerle birlikte önemli bir yer tutmuştur. Kocamemi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin yurt içinde ve dışında düzenlediği pek çok grup sergisine de katılmış, 1938'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programının birincisinde Rize'ye gitmiş ve o yöreyle ilgili resimler yapmıştır. 1939'da düzenlenen 1.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Atatürk'ün Cenaze Töreni* adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır. 1946'da UNESCO'nun Paris'te düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne katılan Türk ressamlarının İstanbul'da açılan resim sergisine dört yapıtıyla katılan Kocamemi, D GRUBU'nun 1947'deki 15.sergisine resim vererek gruba giren son sanatçı olmuştur. Sanatçı, 1948'de Amsterdam'da düzenlenen Türk Resim Sanatı Sergisi'ne bir yapıtıyla katılmış, 1950'de İzmit'te açmak istediği sergiye koyacağı yapıtların İzmit valisince müstehcen bulunması üzerine bu tarihten sonra özel sergi açmamaya karar vermiş, yalnızca bazı karma sergilere katılmıştır. 1960'ta Ankara Milli Kütüphane Galerisi'nde birinci ölüm yıldönümü nedeniyle, 1979'daysa 20.ölüm yıldönümü nedeniyle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Osman Hamdi Salonu'nda sanatçının anısına toplu sergiler düzenlenmiştir.

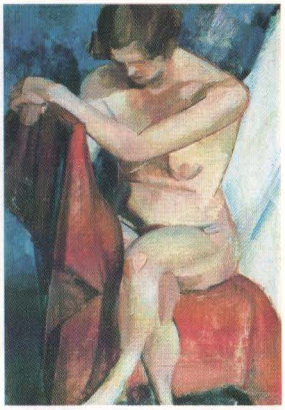
0020, 0415, 0417, 1798, 3665. ***E.Dal***

**KOÇAK, Kasım** (1951, Tokat)

Türk ressam.

"Maltepe Ressamları" olarak anılan sanatçı topluluğunun öncüsü olan Koçak gerçekçi FİGÜRATİF resimleriyle tanınır.

1970-75 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Neşet GÜNAL ve Özdemir ALTAN atölyelerinde öğrenim görmüştür. 1979'da eşi ressam Aysu Koçak (d.1955) ile Maltepe'de atölye açan sanatçı, daha sonra bu semtte atölyeler kuran ya da kendisiyle çalışan İbrahim ÇİFTÇİOĞLU, Vural Yıldırım (d.1951), Bur-



KOCAMEMİ, Zeki, *Nü*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 55.5x46 cm.

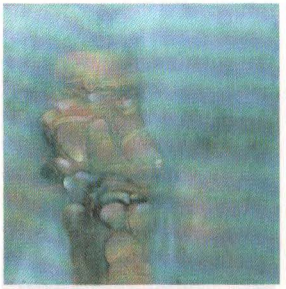


KOÇAK, Kasım, *Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim*, 1976, tuval üzerine yağlıboya, 210x210 cm.

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



KOÇAK, Nur, *Kırmızı ve Siyah* ya da *Nesne Kadınlar II*, 1976, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm.



KOÇAN, Hüsamettin, *Kompozisyon*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 125x125 cm.

han (d.1955) ve Ayşen (d.1963) Yıldırım, Celal Özgenç (d.1959), Timur Çelik (d.1960), Bayram Gümüş (d.1960), Arif Hikmet Erciyes (d.1960), Selahattin Yıldırım (d.1960), Mustafa Özel (d.1961), Yüksel Diyaroğlu (d.1962) ve Ahmet Akbaş (d.1964) gibi genç sanatçılarla birlikte Maltepe Ressamları'nı oluşturmuştur. Maltepe'de semt halkına resim satarak tuval resminin sevdirilmesine önayak olan bu ressamlardan Bayram Gümüş ve Arif Hikmet Erciyes gibi bazısı akademik eğitim almamış NAİF'lerdir. Koçak, başlangıcından beri resimlerinde, 1979 tarihli *Madenciler*'de de görüldüğü gibi, sağlam bir desen anlayışı ve kompozisyon kuruluşu ile ayrıntıdan uzak, dramatik bir ışık kullanımının öne çıktığı gerçekçi bir anlatım uygulamıştır. *Anneannem* (1983) gibi tek ya da çok figürlü çalışmalarının yanı sıra *Ölü Kuş I* (1984) ve *At Pisliğinde Dört Kuş* (1985) gibi yapıtlarında kuş ve hayvanları betimlemiş; *Bozkırın Dilsizleri* (1980) gibi doğa görünümleri ya da *Melib Cevdet Anday* (1985) gibi portreler yapmıştır. 1980'lerin sonunda toplumsal eleştiriye ve çevre sorgulamalarına yönelerek *Abdurrahman Çelebiler* (1988), *Direksiyonlu Deliler* (1990) ve *Maymun Padişahlar* gibi diziler gerçekleştiren Koçak, *Lodoşçunun Seyir Defteri* (1994) adlı ykş.50cmx10m boyutlarındaki yapıtında, Sivas olayları, milletvekili transferleri, bombalanan kamplar ile Bosna-Hersek Savaşı'na uzanan bir çeşitlilik içinde günümüz olaylarına eleştirel göndermeler yapmıştır. Koçak, 1981'de DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

**KOÇAK, Nur** (1941, İstanbul)
Türk ressam.
Türkiye'de FOTO-GERÇEKÇİLİK akımını ilk uygulayanlardandır.

İlk ve ortaöğrenimini gördüğü Ankara Maarif Koleji'nde ilk resim çalışmalarını Turgut ZAİM'le yapmış, daha sonra liseyi bitirdiği ABD'nin Washington kentinde resim öğretmeni Soyut-Dışavurumcu Leon Berkowitz'le de (d.1919) bir süre çalışmıştır. 1960'ta Türkiye'ye dönünce Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'ne giren Koçak bu kurumda önce Adnan ÇOKER, sonra Cemal TOLLU ve kısa bir süre de Neşet GÜNAL'la çalışmıştır. 1968'de mezun olmuş, 1970'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı Avrupa sınavını kazanarak resim dalında uzmanlık yapmak üzere Paris'e gitmiştir. Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Jean Bertholle'ün (1909-70) duvar resmine yönelik desen atölyesinde bir süre daha eğitim görmüş; bu yıllarda Avrupa'nın çeşitli müze ve galerilerini yakından izleme olanağı bulmuştur. "Fetiş Nesneler" adlı resim dizisine 1974'te Paris'te başlamış, aynı yıl İstanbul'a döndükten sonra 1975-81 arasında İDGSA (e.GSA) Yüksek Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1981'den beri serbest ressam olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

"Fetiş Nesneler" dizisi Nur Koçak'ın ilk önemli çalışmalarıdır. Bu dizinin ilki olan *Vivre (Yaşamak)* ya da *Fetiş Nesne I* (1974) gibi, onu izleyen "Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar" dizisinde de Batı'nın renkli kadın dergilerindeki reklam fotoğrafları resimlerinin esin kaynağıdır. Bu dönemde seçtiği konular parfüm şişeleri, rujlar, oje şişeleri gibi kadını nesne olarak süslemeye yarayan endüstri ürünleriyle bunların reklamını yapan kitle iletişim araçlarıdır. Bu dizinin bir başka örneği *Kırmızı ve Siyah* adlı iç çamaşırlarıdır. Bu resimlerde ana tema kadının kullanım nesneleri ya da kadının nesne olarak kullanımıdır. 1980'lerin başında Nur Koçak'ın ikinci dönem resimleri başlar. *Mutluluk Resimleriniz 1-36* (1981) ve *Aile Albümünden* adlı iki ayrı dizi resimde kaynak, Türk toplumunun fetiş nesneleri sayılabilecek arkadaş ve aile fotoğraflarıdır. "Mutluluk Resimleriniz", kağıt üstüne kurşun kalemle yapılmış 36 adet desen/kartpostaldır. Bunlar *Kelebek* gazetesinin aynı adı taşıyan köşesinde yayımlanmış fotoğraflardan yola çıkılarak gerçekleştirilmiş, "erkek ulus" kavramına göndermeler yapan çalışmalardır. Özellikle kartpostal olarak tasarlanan bu 36 deseni, piyasadan toplanan ve "Müdahale Edilmiş Kartpostallar" başlığı altında düzenlenen 18 gerçek kartpostal tamamlar. Bu çalışmalar, kadının toplumsal yaşamdan dışlanması eğilimini eleştirel bir açıdan yansıtır. Sanatçının amacı izleyiciyi toplumsal düşlerimizden toplumsal gerçeklerimize sıçratmaktır. "Mutluluk Resimleriniz" dizisi, "Müdahale Edilmiş Kartpostallar"la birlikte 1981'de sergilendiği 3.İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Birincilik Ödülü (Altın Madalya) almıştır. "Aile Albümünden" dizisi sanatçının 1980'lerin ortalarında sürdürdüğü bir dizi çalışmadır. Bunların kaynağı ailesi için özel anlam taşıyan günlerde çekilmiş fotoğraflardır. Bu türün tipik bir örneği altıncı yaş gününde çekilmiş bir fotoğraftan yapılan *Annem, Babam, Ablam ve Ben, I*'dir (1980-83). Bu dizide işlenen figürlere Koçak Ailesi'nin bireyleri olarak değil, Cumhuriyet döneminin orta sınıf Türk ailesinin prototipleri olarak bakmak gerekir. Bütün resimlerinde olduğu gibi burada da sanatçıyı asıl ilgilendiren toplumsal tavırlardır.

Koçak'ın etkilendiği akımların başında Foto-Gerçekçilik gelir; konu seçimindeyse sinema ve tiyatro afişleri, reklam ve moda fotoğrafları gibi imgeleri çeşitli tekniklerle ya da doğrudan tuvale aktaran POP SANAT'tan etkilendiği söylenebilir. Foto-Gerçekçilik açısından etkilenişi seçtiği fotoğraftan çok, o fotoğrafı tuvale aktarmada gösterdiği teknik titizlik, özen ve serinkanlı/nesnel üslupta görülebilir. Kendi özel yaşamından kaynaklanan "Aile Albümünden" resimlerinde göreceli olarak daha Dışavurumcu bir üslubun (→DIŞAVURUMCULUK) izlerini görmek olanaklıdır. Başından beri egemen olan gerçekçi ve eleştirel tavır bu son çalışmalarda da sürmektedir. Koçak, ayrıca, 1970'lerde sanatı posta aracılığıyla yaygınlaştırmayı amaç edinen Posta Sanatı'na da ilgi duymuş, bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. ***İ.Aksüğür-Duben***

**KOÇAN, Hüsamettin** (1946, Bayburt, Gümüşhane)
Türk ressam.
Resim çalışmalarının yanı sıra 1989'da kurulan PLASTİK SANATÇILAR DERNEĞİ'ne (PSD) katkılarıyla tanınır.

1966-70 arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Resim Bölümü'nde öğrenim gören Koçan, 1975'te aynı kurumda asistan olmuştur. 1978'de Salzburg Yaz Akademisi'ne katılmış, 1980'de de "Türk Halk Resimleri" başlıklı çalışmasıyla yeterlik derecesi almıştır. MÜ'deki görevinin yanı sıra 1991'den beri PSD'nin başkanlığını yapmaktadır. Önceleri Meksika duvar resimlerinden (→DUVAR RESMİ) esinlenerek duvar resimleri üzerine yoğunlaşan sanatçı, sonraları tuval resmine yönelmiş, koyu bir fon önünde, çağrışımların biçimlendirdiği boşlukta yüzen figürler betimlemiştir. Sanatçının 1990'ların başında üzerinde çalışmaya başladığı "Anadolu'nun Görsel Tarihi" adlı kapsamlı araştırma projesi, Türk halk resimleri incelemelerinden kaynaklanmaktadır. Koçan, "tarihi görselleştirme"ye yönelik bu proje kapsamında araştırmalarını Anadolu'daki üç temel kaynak olan İslam, Orta Asya ve Anado-

lu kültürleri üzerinde yoğunlaştırmış, bu araştırmalarının sonucunda oluşturduğu tuvallerini 1994'te "Osmanlı" başlığı altında sergilemiştir. Sanatçı, 1981'de Günümüz Sanatçıları, 1985'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı ödüllerini, 1986'da da 3.Asya Bienali'nde Büyük Ödül'ü kazanmıştır.

*Z.Rona*

KOIMESIS → **MERYEM ANA**

KOKAN = **ŞİBA KOKAN**

**KOKOSCHKA, Oskar** (1886, Pochlarn, Avusturya-1980, Villeneuve, İsviçre)
Avusturyalı ressam ve yazar.
DIŞAVURUMCULUK'un önde gelen temsilcilerindendir.

1905-09 arasında Viyana'daki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğrenim gören Kokoschka, 1907'de mimar HOFFMANN'ın kurduğu ve yönettiği Viyana İşlikleri'ne girmiş ve 1908'de Viyana'daki en önemli sergi olan *Kunstschau*'a katılarak büyük ilgi uyandırmıştır. Bu sergide bir heykelini, halı desenlerini ve *Die träumenden Knaben* (Düş Gören Gençler) adlı resim kitabını sergileyen sanatçının, bu çocuk kitabı için hazırladığı tüm renkli taş baskılar *Jugendstil*'in (→ART NOUVEAU) ve Fransız SİMGECİLİK akımının etkisindedir.

İlk kez, Van GOGH'un 1906'da Viyana'da açılan bir sergisinin etkisiyle resim yapmaya başlayan Kokoschka'nın bu dönem yapıtları ÖLÜDOĞA'larla PORTRE'lerden oluşur ve bunlar çok kişisel örnekler olarak dikkati çeker. Kokoschka, aydınlar, sanatçılar ve yazarlar arasından seçtiği modellerini tıpkı Sigmund Freud'un hastalarına yaptığı gibi ruh çözümüne tabi tutmuş ve onların dış görünüşlerinden çok iç dünyalarını yansıtmaya çalışmıştır. Yüzler kadar ellerin de önemli bir rol oynadığı bu portrelerde, sanatçı modellerine tipik özelliklerini ortaya çıkartacak pozlar verdirtmiştir. Kokoschka'nın bu dönemde yaptığı, *Auguste Forel* (1909) gibi resimlerde, çizgi başlıca anlatım aracıdır ve tüm biçimler bu ince, keskin, yılankavi çizgiyle betimlenmiştir. 1910'da Berlin'e giden Kokoschka, 1914'e değin Almanya'daki ilk çağdaş sanat dergisi olan *Der Sturm*'un (→Der STURM) kurucusu ve yayımcısı Herwarh Walden'in danışmanlığını yapmış; grafik çalışmalarına da bu yıllarda başlamıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği resimlerse daha anlatımcı nitelikte olup, fırça vuruşları genişlemiş, boya kalınlığı artmış ve renk önem kazanmıştır. Nitekim sanatçının sevgilisi Alma Mahler'le ilişkisini simgelemek için yaptığı *Firtına* (1914, Sanat Müz., Basel) adlı alegorik resimde renk başlıca anlatım aracıdır.

I.Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak orduya katılan Kokoschka, 1915'te ağır yaralanmış ve 1916'da terhis edilmiştir. Bir süre Berlin'de kaldıktan sonra 1917'de Dresden'e yerleşen sanatçının bu dönem resimlerinde renk son derece kasvetli bir nitelik kazanmış, çizgiler sinirli kıvrımlara dönüşmüştür. Genellikle figür gruplarından oluşan bu resimlerde, kendi deyimiyle, insanın insanla savaşını, sevgi ve nefret karşıtlığını anlatmaya çalışmış ve her kesimde dramatik vurguyu aramıştır (ör.*Göçmenler*, 1916-17). 1919'da Dresden Akademisi'nde profesörlüğe atanan ve 1927'ye dek bu görevde kalan Kokoschka'nın bu yıllarda yaptığı bir dizi Dresden manzarasında, bir önceki dönem resimlerindeki karmaşıklık ve resim yüzeyini parça parça eden yılankavi çizgiler yok olmuş ve *Dresden, Yeni Kent II*'de (1921) olduğu gibi, resim sanki bir mozaiği anımsatan aydınlık ve büyük renk lekeleriyle birarada tutulmuştur.

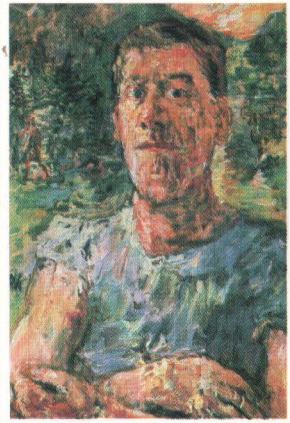
1924'te akademideki görevinden ve Dresden'den ayrılan sanatçı bunu izleyen 10 yıl boyunca Avrupa, Kuzey Afrika ve Yakındoğu'da geziler yapmıştır. Bu yıllarda görsel izlenimlerin, dış dünyadaki ışık ve atmosfer etkilerinin ağırlık kazandığı İzlenimci tarzda (→İZLENİMCİLİK) panoramik manzaralar, özellikle kent görünümleri yapmış, ancak bunlara *Kudüs*'te (1929) olduğu gibi kendi kişiliğini, kendi izlenimlerini de katmıştır. 1934'te Almanya ve Avusturya'daki siyasal gelişmeler Kokoschka'yı baba yurdu Prag'a, oradan da Londra'ya sığınmaya zorlamış; İngiliz vatandaşlığına geçen sanatçı 1953'e dek bu ülkede yaşamıştır. 1953'te İsviçre'de Villeneuve'e yerleşen Kokoschka'nın son dönem resimlerinde üslubu pek değişmemekle birlikte renkleri aydınlanmış ve canlanmıştır. Sanatçı bu resimlerinde ilk yapıtlarındaki güce ve yoğunluğa hiçbir zaman erişememişse de portreler ve manzaralar yapmayı sürdürmüş, bu arada sarayların ve kiliselerin içini resimleyen BAROK ressamlar tarzında, *Prometheus* (1950) gibi alegorik resimler de gerçekleştirmiştir.
0656, 3591.

*Z.İnankur*

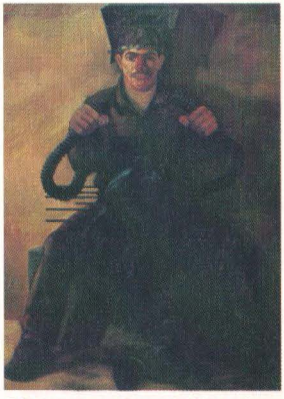
**KOLAJ**
İng., Fr., Alm.*Collage*.
"Yapıştırma resim" olarak da anılır. Gazete, afiş, etiket, fotoğraf gibi basılı malzemelerle ayna, kumaş gibi nesnelerin kesilip tuvale yapıştırılması. 1910'larda KÜBİZM akımı içinde yaygınlaşmış bu tekniğin ilk uygulayıcılarından biri olan PICASSO, 1912'de ilk kez tuvale bir bez parçası yapıştırmış, çerçeve yerine de ip kullanmıştır. Aynı yıl BRAQUE da ahşap dokusundaki duvar kağıdını tuvale yapıştırarak ilk *papier-collé*'sini (yapıştırma kağıt) gerçekleştirmiştir. Kolaj tekniğini uygulayan öbür Kübistler'den GRIS ve Louis Marcoussis (1833-1941), resimlerinde posta pulu, tiyatro programları, oyun kartları, ayna ve alüminyum folyo gibi malzemelerden yararlanmışlardır. İzleyen yıllarda DADACILIK ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımları içinde de yaygınlığını koruyan kolaj tekniği ERNST, MIRÓ, MASSON ve SCHWITTERS tarafından da kullanılmıştır. Aynı yıllarda fotoğraftan ve FOTOĞRAFÇILIK yöntemlerinden yararlanarak kolaj tekniğiyle gerçekleştirilen FOTOMONTAJ'lar yapılmıştır.
2075, 3601.

**KOLDAŞ, Hüsnü** (1949, İstanbul)
Türk ressam.
Anıtsal figür çalışmalarıyla tanınan Koldaş, 1977'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Neşet GÜNAL atölyesinden mezun olmuştur. Halen 1980'de asistan olarak girdiği akademinin FRESK atölyesinde öğretim üyeliği yapmaktadır. Sanatçı, 1970'lerde daha çok sebze ve maskelerle ÖLÜDOĞA'lar gerçekleştirmiş, daha sonra toplumsal içerikli konulara (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) yönelerek *Usta-Çırak* (1985), *Fenerci, Motorcu* ve *Mezbahacı* gibi resimlerinde Anadolu insanının yaşam savaşını, direncini dile getirmiş, figürü anıtsal bir anlatımla ele almıştır. Bu çalışmalarının ön hazırlığı niteliğindeki çizim çalışmalarında akademik, sağlam bir desen anlayışı göze çarpar. Yapıtlarını çoğu kez Neş'e ERDOK, Özer KABAŞ, Kemal İSKENDER ve Nedret SEKBAN gibi figür ressamlarıyla birlikte sergileyen Koldaş, 1976'da DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı Ödülü'nü almıştır.

*Z.Rona*



KOKOSCHKA, Oskar, *Yoz Sanatçı'nın Portresi*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 110x85 cm.



KOLDAŞ, Hüsnü, *Motorcu I*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 180x130 cm.

## KOLEKSİYONCULUK

Değerli nesneleri ya da sanat ürünlerini toplama geleneği çok eskilere dayanmaktadır. Örneğin, tapınaklara adak olarak sunulan değerli nesneler yapının *tavissae* adıyla anılan KRİPTA'sında ya da *thesauros* olarak bilinen ayrı bir hazine binasında korunmuştur. Daha sonraları yöneticiler de savaşlardan elde ettikleri "ganimetleri" ülkenin gücünü kanıtlamak amacıyla saraylarında toplamışlardır. Örneğin, ASUR kralı Assurbanipal (hd.MÖ 668-627) MÖ 7.yy'da Mısır ve Susa'dan iki DİKİLİTAŞ'la 30 kadar heykeli sarayına getirmiş; BABİL kralı II.Nabukadnezar da (hd.MÖ 605-562) MÖ 6.yy'da sarayını benzer ganimetlerle donatmıştır. Temelde dinsel ya da siyasal amaçlı olan bu koleksiyonlarda, üstün nitelikli bir işçilik sergileyen yapıtlar her zaman yeğlenmiştir. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) tarih bilincinin oluşmaya başlamasıyla bu kez geçmiş dönemlerin ürünlerine ilgi artmış, I.Attalos (hd.MÖ 241-197) MÖ 3.yy'da PERGAMON (b.Bergama) Akropolisi için çok sayıda heykel ve resim toplamıştır. Ganimetlerle oluşturulan koleksiyonlar ROMA döneminde de yaygınlığını korumuş, MÖ 212'de Marcus Claudius Marcellus Syrakusa'yı (b.Siracusa, Sic.) ele geçirince, çok sayıda heykel ve resmi Roma'ya taşımıştır. Marcellus'u izleyen askeri yöneticiler de aynı yolu izlemiş ve toplanan yapıtları halka açık yerlerde sergilemişlerdir. İmparatorluğun çöküş döneminde bu tür etkinlikler azalmışsa da ikiye bölünmeden sonra Doğu Roma (BİZANS) İmparatorluğu'nun başına geçen Büyük Konstantinos (I.Constantinus; hd.MS 306-337) Konstantinopolis'i (→İSTANBUL) imparatorluğun her tarafından getirttiği heykellerle donatmış, 10.yy'ın Bizans imparatorlarından VII.Konstantinos da (hd.913-959) arkeolojiye ve antik yapıtlara duyduğu ilgiyle eski eser toplamayı sürdürmüştür. Ortaçağda dinsel ya da eğitsel amaçla toplanan yapıtlar kilise hazinelerini zenginleştirmiş; GOTİK dönemde kentlerin büyümesi ve ticaretin gelişmesiyle ortaya çıkan burjuvazi de kilise ve sarayın yanı sıra koleksiyonlar oluşturmaya başlamıştır. RÖNESANS'ta özellikle Hümanistler KLASİK metinlere, edebi eserlere ve yazıtlara ilgi duymuş ve eski yapıt toplama merakı hızla yayılmıştır. İtalya'da Medici, Strozzi ve Rucellai aileleri başta olmak üzere pek çok varlıklı aile zengin koleksiyonlar oluşturmuştur. MANİYERİZM'le birlikte sanatın "altın çağı"nın kapanmış olduğu düşüncesi eski eser merakını daha da yoğunlaştırmış; bu yıllarda sanat yapıtlarının yanı sıra doğa tarihini ilgilendiren örnekler, bilimsel aletler ve kitaplar da toplanmaya başlamıştır.

16. ve 17.yy'da orta sınıfın güçlenmeye başlamasıyla, sosyal prestij ya da yatırım amacı gütmeyen ve kendi beğenisi doğrultusunda koleksiyon yapan sanat meraklıları ortaya çıkmıştır. Tuval resminin gelişmesi de bir bakıma bu tür koleksiyonculardan sonra olmuştur. "Sanat koruyuculuğu" (→MESEN) kavramının bu dönemde değişime uğraması sanatçıyı olumsuz yönde etkilemekle birlikte, bir ölçüde de bağımsız kılmış, sanatçı artık "ısmarlama iş" yapmak yerine bitmiş yapıtını satışa sunma olanağını kazanmış; böylece Antik Çağ yapıtlarının yanı sıra çağdaş yapıtlar da koleksiyonlara girmeye başlamıştır. Bu gelişmeler sırasında krallar ve soylular koleksiyonlarını zenginleştirmeye devam etmişlerdir. 18.yy'a gelindiğinde Fransız burjuvazisinin, hem koleksiyonculuğun gelişimini hem de sarayın beğeni düzeyini etkilemeye başladığı görülür. Kimi koleksiyoncular belli "moda"ların peşinden giderken, kimileri de uzmanlaşmış bilimsel koleksiyonculuğa yönelmiştir. Örneğin, Pierre Crozat (1665-1740) ve Pierre Jean Mariette (1697-1774) özellikle topladıkları ÇİZİM koleksiyonlarıyla tanınırlar. Bu dönemde ayrıca, yabancı ülkelerde bulunan diplomatlarla amatör arkeologlar da değerli koleksiyonlar toplamışlar, hatta bunların bir bölümü daha sonra ünlü müzelerin ilk koleksiyonlarını oluşturmuştur (→ESKİ ESER KAÇAKÇILIĞI). Örneğin, Londra'daki British Museum 1753'te doğa bilimci Hans Sloane'un (1660-1753) özel koleksiyonu ve kütüphanesinin devlet tarafından satın alınması, Paris'teki Louvre Müzesi de 1793'te saray koleksiyonunun devletleştirilmesiyle oluşturulmuştur (→MÜZECİLİK). Dönemin bir başka ilginç olgusu da özel koleksiyonların kataloglarının basımının artması ve böylece tescil edilen yapıtların değerlerinin yüksekmesidir.

19.yy'la birlikte koleksiyoncuların ilgisi Batı dünyasından Doğu'ya kaymaya başladığı gibi, ortaçağ, Gotik dönem vbg Rönesans öncesi sanat ürünleri de ilgi odağı olmaya başlamıştır. Bu dönemde oluşturulan en önemli Doğu sanatı koleksiyonları, Londra'daki Percival David Çin Sanatı Vakfı, Brüksel'deki Stoclet Koleksiyonu ve Paris'teki Cernuschi Müzesi ile Émile Guimet'nin 1884'te devlete bağışladığı koleksiyonuyla kurulan Guimet Müzesi'dir. Ayrıca, 1847'de Rotterdam Belediye Meclisi üyesi F.J.O.Boymans'ın Flaman (→BELÇİKA), Felemenk (→HOLLANDA), Fransız (→FRANSA) ve İtalyan (→İTALYA) ressamlarından oluşan koleksiyonuyla kurulan Boymans-van Beuningen Müzesi (Rotterdam), 1816'da Vikont Fitzwilliam'ın MISIR, Eski Yunan ve Roma yapıtlarından oluşan koleksiyonuyla kurulan Fitzwilliam Müzesi (Cambridge, İng.), 1897'de Lady Wallace'ın 18.yy İngiliz portreleriyle Fransız sanatını içeren aile koleksiyonunu devlete bağışlamasıyla kurulan Wallace Koleksiyonu (Londra), 1870'te banker William W.Corcoran'ın Koloni Dönemi'nden günümüze Amerikan resmi (→ABD) koleksiyonuyla kurulan Corcoran Sanat Galerisi (Washington D.C.) ve Isabella Steward Gardner'in Eski Yunan, Roma, ortaçağ ve Rönesans dönemi yapıtlarıyla kurulan Gardner Müzesi (Boston) 19.yy'daki önemli gelişmelerdir.

20.yy'ın başında ABD'de endüstri ve finans dünyasından Henry Walters, J.Pierpont Morgan ve Henry Clay Frick başta olmak üzere çok sayıda koleksiyoncu ortaya çıkmıştır. Bu koleksiyonlar daha sonra kurumlaşmaya başlamış, 1931'de Baltimore'da Walters Sanat Galerisi, 1907'de New York'ta Pierpont Morgan Kütüphanesi, 1919'da da gene New York'ta Frick Koleksiyonu oluşturulmuştur. 1937'de maliyeci Andrew Mellon'un koleksiyonunu barındırmak amacıyla Washington'da Ulusal Sanat Galerisi kurulmuştur. Sanat koleksiyoncusu Peggy Guggenheim (1898-1979) çağdaş yapıtlardan oluşan koleksiyonunu II.Dünya Savaşı'ndan sonra Venedik'teki *Palazzo Venier dei Leoni*'de sergilemeye başlamıştır. Solomon R.Guggenheim ise (1861-1949) çağdaş ve soyut örneklerden oluşan koleksiyonunu, tasarımını ünlü mimar WRIGHT'ın gerçekleştirdiği ve 1959'da tamamlanan *Guggenheim Müzesi*'ne (New York) yerleştirmiştir. Koleksiyonunu 1930'larda oluşturmaya başlayan ABD'li işadamı Paul Getty de topladıklarını uzun süre evinde sergiledikten sonra 1970'lerde Malibu'daki (Cal.) özel müzesini yaptırmıştır. Öte yandan İngiltere'de, sabun ve deterjan üreticisi 1.Vikont Leverhulme'un İngiliz sanatı, özellikle de Victoria Dönemi yapıtlarından (→İNGİLTERE) oluşan koleksiyonu 1922'de Bebington'daki Lever Sanat Galerisi'ni, Samuel Courtauld'un İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) ve Ard-İzlenimci (→ARD-İZLENİMCİLİK)

yapıtlardan oluşan koleksiyonu da 1931'de Londra Üniversitesi'ne bağlı Courtauld Enstitüsü Galerileri'ni oluşturmuştur. Fransa'da Paul Durand-Ruel (1831-1922), Daniel-Henri Kahnweiler (1884-1976) ve Ambroise Vollard (1865-1939) sanata olan bilinçli yaklaşımlarıyla bir yandan sanatçılara mesenlik yaparken bir yandan da kurdukları GALERİ'ler aracılığıyla koleksiyonculuğun yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır. *Z.Rona*

**KOLLWITZ, Käthe** (1867, Königsberg [Kaliningrad], BDT-1945, Dresden yak.)
Alman kadın grafik sanatçısı ve heykelci.
Sosyal adaletsizliği ve savaşı konu alan yapıtlarıyla tanınır.

1884-85'te Berlin'de, 1888-89'da da Münih'te resim öğrenimi görmüş, ama 1890'dan sonra Alman grafik sanatçısı Max Klinger'in (1857-1920) etkisiyle grafik sanatlara yönelmiştir. 1891'de evlendikten sonra kocasının bir klinik açtığı Berlin'in yoksul kesiminde, işçilerin zor yaşam koşullarından etkilenerek bu koşulları eleştiren çalışmalar yapmaya başlamıştır. Ezilen insanları konu alan ilk yapıtlarından *Dokumacıların Ayaklanması* (yks.1894-98) ve *Köylülerin Savaşı* (1902-08) adlı resimleri duygusal gücünün en yetkin ifadeleridir. Yaşamın trajik yanları üzerinde yoğunlaşan sanatçı, 1914'te oğlunu savaşta kaybettikten sonra birçok yapıtında ana-çocuk temasını işlemiştir. Aynı yıllarda heykele yönelmiş ve oğlu için yaptığı bir anıt heykel 1932'de savaşta ölen gençlerin anısına Dixmuiden'e dikilmiştir. Kollwitz, Weimar Cumhuriyeti döneminde Prusya Sanat Akademisi'ne (Berlin) seçilen ilk kadın sanatçı olmuş; aynı okulda 1928-33 arasında grafik sanatlar atölyesi hocalığı yapmıştır. Bu dönemde işçi sendikaları ve çeşitli sol kuruluşlar için afişler ve broşürler gerçekleştirmiş, ayrıca "ölüm" temasını işlediği sekiz resimlik bir taş baskı dizisi yapmıştır. 1933'te yapıtları Naziler tarafından YOZ SANAT ilan edilerek akademideki görevine son verilmiştir. II.Dünya Savaşı'nın acılarını da yaşayan ve 1943'te eviyle atölyesinin bombalanması sonucunda yapıtlarının çoğunu yitiren Kollwitz, bütün sanatsal gücünü yaşamının sonuna değin açlık, yoksulluk, savaş ve faşizmle mücadeleye adamıştır. *Z.Rona*

**KOLON**
İng.*column*, Fr.*colonne*, Alm.*Säule*.
**1.** Yüklerin noktasal olarak taşındığı İSKELET strüktürlerde kullanılan, DEMİR, ÇELİK ya da BETONARME'den düşey çubuk taşıyıcı. Sözcük, İngilizce, Fransızca ve Almanca'da SÜTUN anlamına da gelir. 19.yy'ın ikinci yarısının ardından AYAK ve sütunun yerini alarak yaygın kullanılmaya başlayan kolon, yapıldığı malzemeye göre ikiye ayrılır: **1)** ***Metal Kolonlar:*** 19.yy başında KÖPRÜ'lerde döküm demir elemanların kullanılmasının ardından, ilk olarak İngiltere'de KARKAS yapı elemanı olarak kullanılmış, J.NASH ve PAXTON gibi öncülerin çabalarıyla yaygınlaşmıştır. ABD'de CHICAGO OKULU'yla birlikte, çelik kolonlar GÖKDELEN uygulamalarında, hafifllikleri ve hızlı birleştirilebilme özellikleri nedeniyle kullanılan en önemli yapı öğesi haline gelmiştir. Genellikle "H" biçiminde tasarlanan kolonlar, yangından korunmak üzere kâgir malzemeyle kaplanmak zorundadır; ancak, yangın tehlikesinin düşük olduğu az katlı yapılarda ya da taşıyıcı strüktürün yapının dışında yer aldığı örneklerde çıplak olarak kullanılmıştır. **2)** ***Betonarme Kolonlar:*** BAUDOT'un Paris'teki *St.Jean de Montmartre Kilisesi*'nde (1894-99) betonarmeyi ilk kez kullanmasının ardından, Robert Maillart (1872-1940) 20.yy başındaki köprü uygulamalarında bu malzemeye yer vermiştir. Çelik kolonlardan daha sonra kullanılmaya başlanan betonarme kolon, PERRET'nin Paris'teki *Esders Konfeksiyon Atölyesi*'nde (1918) bile, tasarlandığı boyutlar nedeniyle ayağı andırmaktadır. Hesap yöntemlerinin gelişmesiyle narinleşmekle birlikte, hâlâ çelik kolonlardan daha ağır ve iridir. Kalıplanarak döküldüğü için her biçimi vermek olasıdır. Yangından etkilenmeyen betonarme kolonların, yük altında en uygun kesitinin daire olduğu tespit edilmiştir. Kullanım türüne göre dörde ayrılır: **1)** KİRİŞ'lerle birbirlerine bağlı olarak tasarlanan geleneksel sistemdeki kolonlar, **2)** Yüksek mekânlarda birkaç kat boyunca yükselen bağımsız kolonlar (ör.K.ROCHE'un New York'taki *Ford Vakfı Genel Merkezi* [1963-68] girişinde kullandığı, dokuz kat yüksekliğindeki kolon), **3)** Çok büyük yükleri taşımak üzere özel olarak biçimlendirilmiş kolonlar (ör.NERVI'nin Roma'daki *Palazzeto dello Sport* adlı spor salonunda [1958-59] kullandığı payandalı kolonlar), **4)** Başlıklı mantar döşeme kolonları (ör.WRIGHT'ın Racine'deki [Wis.] *S.C.Johnson Yönetim Binası*'nda [1936-46] kullandığı daire biçimli mantar döşeme kolonları).
**2.** Yapılarda temiz su, kalorifer, pis su ve gaz borularının oluşturduğu düşey şaft. *E.Erenler*

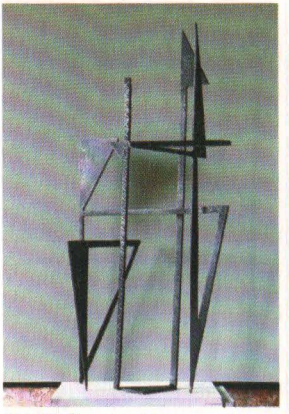


KOLLWITZ, Käthe, *Ölü Çocuklu Anne*, 1903, aside yedirme baskı, 42.5x48.6 cm.

**KOLONAD** (Fr.*colonne*: sütun'dan *colonnade*)
İng.*colonnade*, Alm.*Säulengang*.
Bir ya da birkaç sıra boyunca uzanan SÜTUN ya da AYAK'lardan oluşan dizi. Birbirlerine KEMER'lerle bağlanan taşıyıcıların oluşturduğu ARKAD'dan farkı, bağlayıcı ögelerin düz KİRİŞ'ler olmasıdır. Doğrusal bir plana sahip olan kolonadların (ör.*Louvre Kolonadı*, Paris) yanı sıra eğrisel planlı örnekler de vardır. Örneğin, BERNINI'nin Roma'da, *San Pietro Bazilikası*'nın önündeki meydanı çevreleyecek biçimde yaptığı eğrisel kolonad (1656-67) bu mimari türün en ünlü ve görkemli uygulamalarındandır.

**KOLONİ ÜSLUBU**
17. ve 18.yy'larda Kuzey Amerika'daki kolonilerde gelişen mimari üslup. Güneybatıdaki İspanyol Baroku, Nieuw Amsterdam (b.New York) ve Hudson Irmağı kıyılarında Felemenk (→HOLLANDA) etkileriyle başka Avrupa ülkelerinin etkilerini yansıtan koloniler bulunmakla birlikte, Koloni üslubu tanımı genellikle New England (Kuzeydoğu) bölgesiyle Güney'deki İngiliz yerleşmelerini kapsar. Erken Koloni dönemi olarak adlandırılan 1609-yks.1700 arasında hem New England'da hem de Güney'de genel olarak İngiliz TUDOR DÖNEMİ üslubu egemen olmakla birlikte, özellikle konut yapımında, başta malzeme olmak üzere bazı farklılıklar söz konusudur. Güney'de tuğla, New England'daysa ahşap kullanılmıştır. Kilise yapılarında da farklılıklar görülür. Güney'de, Anglikan Kilisesi'ne bağlı Virginia'daki *Newport Bölge Kilisesi*'nde (1632) olduğu gibi, geç ortaçağ İngiliz bölge kiliselerini anımsatan tuğla duvarlara, payandalara ve sivri kemerli pencerelere rastlanır. Püriten yaşamın yaygın olduğu New England'daysa bölge kilisesi tipi yerine, "toplantı evi" olarak anılan yeni bir tür gelişmiştir. Sivil ve dinsel toplantıların yapılabildiği bu evlerin günümüze ulaşan en eski örneği, Hingham'daki (Mass.) *Old Ship Toplantı Evi*'dir (1681).

Geç Koloni döneminin başlangıcı olan yks.1700'de Virginia'nın başkenti Jamestown'dan Williamsburg'a taşınmış ve kent, ızgara plana göre düzenlenmiştir. Günümüze değin korunan bu kentteki en önemli yapılar, hepsi de WREN'in zengin beze-



KOMAN, İlhan, *Soyut Kompozisyon*, demir, 50x56x61 cm.

meli İngiliz Baroku'nu yansıtan *William and Mary College* (1695-1702), *Eyalet Merkezi* (1701-05) ve *Bruton Bölge Kilisesi*'dir (1710-15; kule, 1769). 17.yy'ın üçüncü çeyreğinde New England önemli ekonomik ve sosyal değişimlere sahne olmuş, özellikle kıyı kentlerinde armatör ve tüccarlardan oluşan yeni bir varlıklı sınıf doğmuştur. Bu kesim de, Güney'in varlıklı plantasyon sahipleri gibi İngiliz RESTORASYON ÜSLUBU'na yakınlık duymuştur. Portsmouth'taki (New Hampshire) *McPhedris-Warner Evi* (1718-23) ile Medford'daki (Mass.) *Usher-Royall Evi* (1733-37), bölgede yks.1780'e değin süren Geç Koloni üslubunun tipik örnekleridir. 1740'tan başlayarak Koloni mimarlığının giderek daha biçimci bir anlatım kazandığı ve simetri anlayışının öne çıktığı izlenir. P.HARRISON'ın kıyı kentlerinde İngiliz PALLADIO ÜSLUBU'nu uygulaması, Güney'de de Charleston'daki (Güney Carolina) *Miles Brewton Evi* (1765-69) gibi tek tek örneklerin dışında, Palladio üslubunun Kuzey Amerika'da pek yaygınlaşmadığı görülür. Koloni üslubunun geç döneminde İngiliz Restorasyon üslubu yaygınlığını korumuştur. 1780 dolayında kolonilerin İngiltere'den bağımsızlaşmasının ardından ABD'de FEDERAL ÜSLUP olarak anılan YENİKLASİKÇİLİK egemen olmaya başlamıştır.

**KOLOPHON**

İzmir'in yks.35km güneyinde, Menderes ilçesine bağlı Değirmendere bucağı yakınlarında bulunan ve İONİA bölgesinin en eski ve en önemli yerleşmelerinden biri olan Kolophon antik kenti, İzmirli ya da Kolophonlu şair Mimnermos'un (MÖ 7.yy sonu/6.yy başı) belirttiğine göre, Neleus'un öncülüğünde bölgeye gelen Pyloslu göçmenlerce kurulmuştur. MÖ 8. ve 7.yy'larda özellikle denizcilikte ileri gitmiş olan kentin Marmara Bölgesi'ndeki Myrleia'yı (b.Mudanya) kurduğu bilinmektedir. Ayrıca Kolophon'un verimli toprakları tarımın yanı sıra at yetiştiriciliğine de elverişliydi ve kent Antik Çağ'da denizciliğiyle olduğu kadar atlarıyla da ünlüydü. Romalı yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), Kolophonlular'ın savaşlarda köpeklerden oluşan bir ordu kullandığından söz etmektedir. Bunun yanı sıra Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176) Yunan kentlerinden yalnız Kolophon'da köpeğin Sparta'daki gibi kurban hayvanı olarak kullanıldığını, insanlara gece korkularını, hortlak ve hayaletleri gönderen yeraltı dünyasının üç başlı tanrıçası Hekate'ye siyah köpek sunmanın gelenek olduğunu belirtmiştir.

Zengin ve verimli topraklarla denizcilikteki ustalık kente büyük bir varlık getirmiş, çok zenginleşen halk giderek artan ve sonuçta aşırılığa varan lüks bir yaşam biçimini benimsemişti. Antik Çağ yazarları Kolophon erkeklerinin çarpıcı renklerdeki çok pahalı ve kadınsı giysiler içinde, bol misk kokusu sürünerek AGORA'ya dolaşmaya çıktıklarını, bu israf ve aşırılığın kentin gücünü yitirmesine neden olduğunu, halkın bunun cezasını ağır ödediğini yazmaktadırlar. MÖ 7.yy'ın ilk yarısında Lydialılar'la yapılan savaşlarda LYDİA kralı Gyges'in (hd.MÖ 680-652) MAGNESİA AD MEANDRUM dışında ele geçirmeyi başardığı tek Yunan kenti Kolophon olmuştur. Daha sonra, MÖ 6.yy'ın ikinci yarısında Pers (→İRAN) egemenliği altına giren kent önemini ve zenginliğini yitirmiş, eski parlak günlerine de bir daha geri dönememiştir. Öte yandan Yunan tarihçi Herodotos'un (MÖ 5.yy) yaptığı listede adı AİOLİA (Aiolis) kentleri arasında geçen ve kıyıda, Kolophon'un 15km güneyinde yer alan NOTİON kenti gelişmeye ve giderek Kolophon üzerinde etkili olmaya başlamıştır. Salamis Deniz Savaşı'nda (MÖ 480) Persler'in yenilgisinden sonra Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılan Kolophon'un birliğe 3 *talent*'lik vergi ödemesi ve bu miktarın TEOS'un ödediği verginin yarısı kadar olması kentin güçsüzlüğünün en iyi kanıtıdır. Peloponnesos Savaşları sırasında (MÖ 431-404) Atina'nın yönetiminden hoşnut olmayan Pers yanlısı bazı Kolophonlular'ın aralarında birleşerek Persler'i geri çağırmaları üzerine Atina yanlıları kentten kaçarak Notion'a sığınmış ve Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) İonia bölgesine gelişine dek kent Pers egemenliğinde kalmıştır. Büyük İskender'in ölümünden sonra MÖ 299'da Kolophon, THRAKİA (b.Trakya) kralı Lysimakhos'a karşı direnince, Lysimakhos ele geçirdiğinde kenti yakıp yıkmış ve halkını yeni kurduğu EPHESOS'a göç etmeye zorlamıştır. Bunun üzerine Kolophonlular'ın bir bölümü Notion'a taşınmış, böylece kent iyiden iyiye gücünü yitirmiştir. MÖ 281'de Lysimakhos'un ölümünden sonra yeniden onarılmışsa da bir daha kendini toparlayamamış, Helenistik Dönem'de (→YUNAN) Notion'la birleşmiş ve merkez Notion olmuştur. Bu dönemde Kolophon'un "Eski Kent", Notion'unsa "Yeni Kolophon" ya da "Deniz Kıyısındaki Kolophon" olarak adlandırıldığı bilinmektedir. ROMA döneminde bağımsız bir yönetime sahip olan Kolophon'la Notion, birleşmelerine karşın yeni kurulan Ephesos kenti karşısında varlıklarını koruyamamış ve kısa bir süre sonra tarih sahnesinden çekilmişlerdir.

1887'de Alman arkeolog C.Schuchhardt tarafından bulunan Kolophon'da 1920'lerde Harvard Üniversitesi'nin Fogg Sanat Müzesi'yle Atina'daki Amerikan Klasik Çağ Araştırmaları Okulu adına kazı çalışmaları yapılmıştır. Kentin kalıntıları, surla çevrili, üçgen biçiminde ve yks.1km²'lik bir alan içinde bulunan üç tepeyle bunları birbirinden ayıran vadilerde ele geçmiştir. Yarım daire biçiminde 12 kuleyle güçlendirilmiş sur duvarı MÖ 4.yy'ın sonuna tarihlenmektedir. Kentte ele geçen yok denecek kadar az sayıdaki mimari kalıntının çoğu gene MÖ 4.yy'a aittir. Kentin en önemli yapılarından biri, MÖ 4.yy'ın ilk yarısına tarihlenen *Stoa*'dır. Dükkânların ve resmî işler için kullanılan odaların yer aldığı bu yapının (→STOA) batısında, özenle döşenmiş bir caddenin iki yanında yer alan evlerin bir bölümü Arkaik Dönem yapılarının üstüne inşa edilmiştir. Işığı avludan alan bu yapılar dışa tümüyle kapalıydı. Batıda, basamaklı küçük bir sokakla evlerden ayrılan bir Roma hamamı (→HAMAM) görülmektedir. Gene batıdaki evlerin güneyinde, poros taşından (Yunanistan'da Pire yakınından çıkarılan yumuşak taş) inşa edilmiş ve Ana Tanrıça Antaia'ya adanmış olan kutsal bir yapı bulunmaktadır. Kentte ayrıca bir de *Demeter Tapınağı* vardır. Hem Kolophon'da hem de Notion'da III.Antiokhos dönemine (MÖ 223-187) ait SİKKE'ler bulunmuştur. Bunlardan bazılarının üstünde KLAROS'taki *Apollon Tapınağı*'nın resmi vardır.

0055, 0357, 3057. *S.Tugay*

**KOLTUKTAŞI**

Bir KEMER ya da TONOZ'un en üst noktasında örgüyü kilitleyen taşın (KİLİTTAŞI) sağında ve solunda yer alan, benzer kesitli taşlardan her biri.
Çizim → KEMER

KOLUMBARYUM = **COLUMBARIUM**

**KOMAN, İlhan** (1921, Edirne-1986, Stockholm) Türk heykelci.
Evrensel sanatçı niteliğiyle çağdaş sanata önemli

katkıları olan Koman, soyut (→SOYUT SANAT) yapıtlarına getirdiği özgün yorumlarıyla tanınır.

1941'de İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'ne kaydolmuş, 1942'de Heykel Bölümü'ne geçerek Rudolph BELLING'in öğrencisi olmuştur. 1946'da akademiyi bitirdikten sonra Avrupa sınavını kazanmış ve Paris'e gitmiştir. 1950'ye değin Paris'te kalan sanatçı bu süre içinde çağdaş akımlara yakınlık duymuş, Sadi ÖZİŞ, Şadi ÇALIK ve Mübin ORHON'la birlikte kurdukları Soyut Sanat Atölyesi'nde çalışmıştır. 1951'de Türkiye'ye döndükten kısa bir süre sonra da GSA'nın Heykel Bölümü'ne asistan olan Koman, 1951-58 arasında bir yandan sanat çalışmalarını sürdürürken, öte yandan da 1955'te Ali Hadi BARA ve mimar Tarık Carım'la Grup Espas'ın kuruluşuna katılmıştır. Aynı yıl Stockholm yakınındaki Nacka'da küçük meydanlara koyulacak heykeller için açılan yarışmada ödül almış ve projesi uygulanmıştır. Koman, özellikle 1955'e değin, *Espas* (1952) gibi geometrik-soyut örnekler vermiş, ayrıca *Anıtkabir* büyük merdiveninin doğu kanadındaki kabartmaları gerçekleştirmiştir. Sanatçı 1957'de GSA'nın metal atölyesi öğretmenliğine getirilmiştir. 1959'da görevinden ayrılarak İsveç'e yerleşen Koman, 1960'tan sonraki çalışmalarını bu ülkede sürdürmüştür. 1963-64'te Soyut-Dışavurumcu anlatımda (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) yapıtlar üretmiştir. 1965'te 26.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne gönderdiği demirden yapılmış *Soyut Yontu* (1964) adlı yapıtında lirik-soyut bir yorum (→LİRİK-SOYUTLAMA) sezilir. Koman, 1967'de Stockholm Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu öğretim üyeliğine getirilmiş, aynı yıl Sundsvall'daki meydanın düzenlenmesi için açılan yarışmada birinci gelmiş ve projesi 1969-71 arasında uygulanmıştır. 1970'te Örebro Belediye Binası önüne yerleştirilecek heykel için açılan yarışmada Birincilik ödüllerinden birini, mimar Çetin Kanra'yla birlikte almıştır. *Leonardo'ya Selam* adındaki bu anıt-heykel sonradan İsveç hükümetince satın alınarak Stockholm Mimarlık Yüksekokulu'nun önüne yerleştirilmiştir.

Sanatçı 1970-71'de geometrik biçimler ve yapılar üzerine deneysel çalışmalar yapmış ve bunların modüler örgütlenmesi üzerinde yoğunlaşmıştır. 1980'lerde bütünüyle geometrik-soyut anlatımların (→GEOMETRİK-SOYUTLAMA) yanı sıra geometrik ve figüratif biçim bireşiminden oluşan, *Sonsuz* adını verdiği bir dizi heykel gerçekleştirmiş, bu çalışmalarında sarmal bir düzenlemeyle hareket sağlamıştır. Heykelde her türlü çağdaş malzemeyi başarıyla kullanan Koman dinamik kurgularıyla dikkati çeker. 1980'de metal çubukları vidalarla birbirine ekleyerek gerçekleştirdiği ve Antik Çağ'ın Nike heykellerini anımsatan çalışmalarına başlayan Koman, aynı yıl yaptığı dört ton ağırlığındaki *Akdeniz* (Halk Sigorta Genel Merkezi önü, Zincirlikuyu, İst.) adlı anıtsal heykelinde 12mm kalınlığında 112 metal levha kullanmıştır. Koman, 1981'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü ressam Yüksel ARSLAN'la birlikte almıştır. Koman'ın 1970'te Paris'te gerçekleştirdiği ve sonradan tunca dökmeyi tasarladığı pişmiş toprak heykelciklerinden 10 tanesi 1989'da İtalya'da Pietrasantra'da Giuseppe Belfiore atölyesinde ailesinin ve Galeri Nev'in girişimleriyle tunca dökülmüş ve 1990'da sergilenmiştir. Mitolojik kahramanlar ile hayvanları çağrıştıran bu heykelciklerden Ankara Belediyesi tarafından seçilen bir tanesi, 1992'de aynı atölyede 1m'ye büyültülerek tunca dökülmüş ve Seymenler Parkı'na dikilmiştir. *Z.Rona*

**KOMANA KAPPADOKİAE**

Adana'nın Tufanbeyli ilçesinin 20km kuzeydoğusunda, Şar köyündeki ve Göksu (a.Saros) Vadisi içindeki kentin HİTİT tanrıçası Hepat'ın kutsal yerleşmesi "Kummani" olabileceği düşünülmektedir. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) "Komana" adını alan kent, Tanrıça Ma kültünün var olduğu iki yerleşmeden biridir. Komana'da, KAPPADOKİA kralından sonra yetkili yönetici başrahipti. ROMA dönemi yazıtlarında adı "Comana-Hieropolis" olarak geçen kent, BİZANS döneminde zenginliğini korumakla birlikte etkinliğini yitirmiştir.

Yerleşmenin, surla çevrili olmayan, kutsal alanın bulunduğu kent merkezi dışında, vadide geniş bir alana yayıldığı kalıntılardan anlaşılmaktadır. Komana Kappadokiae'da 1967'de, Ankara'daki İngiliz Arkeoloji Enstitüsü tarafından Richard P.Harper ve İnci Bayburtluoğlu yönetiminde kazı yapılmıştır. Araştırma, Şar köyünün kuzeyindeki, daha sonraki kullanımı nedeniyle *Kırık Kilise* olarak adlandırılan Roma HEROON'unda başlatılmıştır. Tonozlu girişindeki yazıttan Senatör Aurelius Cladius Hermodorus'a ait olduğu anlaşılan ve MS 4.yy'ın başına ya da ortasına tarihlenen mezar anıtı Bizans döneminin sonunda kilise haline getirilmiştir. İki katlı anıtta üst katın batısındaki giriş bölümü tonoz örtülü bir odaya ulaşmayı sağlar. Kenarları 4x2.25m olan, 3.5m yüksekliğindeki odanın dört duvarında da iki sıra halinde üçer LOCULUS vardır. Hepsi boş olan *loculus*'lardan, kuzey duvarında, altta ve ortada bulunanın altında senatörün adı yazılıdır. Odanın doğu ucundaki, 2.30m uzunluğundaki tünelin bitiminde alt alta iki açıklık görülür. Alttaki yalancı duvarla kapatılmış bir hücredir. Hücrede çatı kiremiti ve kırmızı çömlek parçaları bulunmuştur. Üstteki açıklık küçük bir kapıyla içteki tonozlu odaya açılmaktadır. Kazı yapılan öteki yapı, köy yolunun kuzey ve batısında kalıntıları görülebilen Roma tapınağının CELLA kapısı olan *Ala Kapı*'dır. MS 2.yy'a tarihlenen yapının TETRASTYLOS bir tapınağa ait olduğu anlaşılmıştır. Antik kentin öteki yapıları arasında tiyatro, kilise ve şapeller sayılabilir. Ayrıca yerleşme dışında çok sayıda TÜMÜLÜS mezar görülmektedir.

1593. *İ.Baysan*

**KOMET** (1941, Çorum)

Türk ressam.

Dışavurumcu anlayışın (→DIŞAVURUMCULUK) egemen olduğu FİGÜRATİF yapıtlarıyla tanınır.

Asıl adı Gürkan Coşkun olan sanatçı 1960-67 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Zeki Faik İZER ve Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyelerinde öğrenim görmüş, 1960'larda Türk toplumunun çeşitli insan görünümlerini karmaşık ve kalabalık gruplar halinde, toplumsal eleştiri, toplumsal psikoloji ve TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK'e açık bir anlatım ve fantastik bir yönelimle tuvale yansıtmıştır. Bu dönem resimlerinde en çok siyah rengi kullanmış; kırmızı, pembe ve sarılarla ölüm ve acı temasını vurgulamıştır. Komet, 1971'de devlet sınavını kazanarak Paris'e gitmiş ve Vincennas Üniversitesi'ne devam etmiştir. İlk kişisel sergisini 1974'te Rouen'de açmış, yapıtları Mayıs Salonu'na *(Salon de Mai)* kabul edilmiş, iki resmi okulun öğretim üyeleri tarafından satın alınmıştır. Paris'te bulunduğu süre içinde RÖNESANS öncesi İtalyan sanatını, Pompei resimlerini ve İtalyan Primitifleri'ni (→İLKEL SANAT) yakından incelemiş ve bunların belirli yönlerinden etkilenmiştir. Aynı dönemde bilinçaltının gizemli dünyası üzerine kurulu, ancak gerçek-



KOMET, *Derede Üç Figür*, 1976, tuval üzerine yağlıboya, 128.5x161 cm.

çilikle de bağlarını koparmayan yapıtlar üretmiştir. 1970'lerin ortalarına doğru eski resimlerindeki anlam ve psikolojik atmosferle devamlılık gösteren yapıtlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Ancak bu yıllardan itibaren köylü ve kentlisiyle Türk tipinin yerini Batılı tipler, düzensiz kalabalık grupların yerini tek figürlerle ikili ya da üçlü figür grupları almıştır. *Derede Üç Figür* (1976, İRHM), *İki Figürlü Kompozisyon* (İRHM) bu dönem yapıtlarına örnektir. Daha önceleri içedönük bir anlam taşıyan ölüm ve acı teması, bu yapıtlarında bilinçli olarak yaşayan bir anlatıma dönüşmüştür. Komet, ana öğesi figür olan ve olayın bu öğeye bağlı olarak kurgulandığı resimlerinde gerek figürü, gerek olayı keskin çizgi ve renklerle, şok etkisi yapan leke ve renk kullanımıyla vurgulamaktadır. Buna karşın figürün ve olayın yerleştirildiği ortam çok daha romantiktir ve sanatçı burada saydam bir boyama tekniği ve yumuşak renkler kullanarak karşıtlığı daha da belirginleştirmiştir. Yer yer bilinçli olarak kullandığı boya akıtmalarıyla resmin etki gücünü artırmıştır. Sanatçı 1973'ten 1987'e değin sırasıyla Yeni-Romantik, Yeni-Dışavurumcu ve Post-Modernist (→POST-MODERNİZM) anlatımların egemen olduğu resimler yapmış, bu tarihten sonrasya bütünüyle bağımsız bir anlatıma ulaşmıştır. *N.Arslan*

KOMO-GA = YOGA → **NAGAZAKİ OKULU**

**KOMPOZİSYON** (Lat.*compositio*: biraraya getirme'den Fr.*composition*)
İng.*composition*, Alm.*Komposition*.
Bir sanat yapıtında yapıtı oluşturan öğelerin belirli bir düzen içinde biraraya getirilmesi. Bu bağlamda Türkçe'de "kompozisyon" sözcüğü zaman zaman "düzenleme" sözcüğüyle karşılanır. Batı sanatında, özellikle Rönesans'tan sonra gelişen ve 20.yy'ın SOYUT SANAT akımlarıyla görsel sanatların öncelikli konusu durumuna gelen kompozisyon, birçok görsel sanat örneğinde, ikonografik kurallara, bezeme yöntemlerine ya da işlevsel amaçlara yönelik olarak da kullanılmıştır. 20.yy'da endüstrileşmenin çevre ve ticaret alanlarında doğurduğu sonuçlar, özellikle toplu üretim, reklamcılık ve iletişim, tüm üretimde bir TASARIM gerekliliği ortaya koymuştur. 1930'larda BAUHAUS'un geliştirdiği tasarım geleneği, bugün sanat dışında da yaygın olan bir biçim bilincinde sürmektedir. Bu açıdan, 20.yy'da kompozisyon anlayışı tüm çevre öğelerini içeren bir geçerlilik kazanmıştır. Batı sanatında kompozisyon, 15.yy'dan bu yana RESİM'de, HEYKEL'de ve MİMARLIK'ta yapı yüzeylerinde ya da çevre tasarımında derinlik, kütle ve hareket algısını ya da yanılsamasını sağlamak üzere ÇİZGİ, BİÇİM, RENK, TON ilişkilerini kurarak gelişmiştir. Bu ilişkiler belirli etmenlere göre biçimlenir. ÇERÇEVELEME, DENGE, HİYERARŞİ (koram), YİNELEME, UYUM, KARŞITLIK, DÜZLEM, YÜZEY, DERİNLİK, PERSPEKTİF, ODAK, GEÇİŞ, TEMA ve ZAMANLAMA bir kompozisyonu oluşturan etmenlerdir.

***Tarihsel Gelişim:***
Batı sanatında, kompozisyonun RÖNESANS'tan sonra ikonografik amaçlar ötesinde gelişmesi, dinsel etkilerden giderek kurtulmasına, pagan kültürüyle (YUNAN ve ROMA) kurduğu ilişkilere ve sanat yazınında kavramların gelişmesine bağlıdır. Yunan uygarlığının özellikle heykelde MÖ 5.-3.yy'larda doruğuna ulaştırdığı biçim değerleri, soyut, ideal güzellik ve DÜZEN ilkelerini yansıtan çizgilerin, açıların, biçimlerin ORAN ve ilişki ilkelerine dayanıyordu. ALTIN ORAN'ın pekiştiği düzen sistemleri "kanon" denen biçim kurallarında kesinlik kazanıyordu. Benzer düzen değerleri mimarlık ve KENT PLANLAMA için de söz konusuydu. 15.yy'da perspektifin sağladığı yeni düzen ilkelerinin yanı sıra, KLASİK sanatın bu idealist biçim anlayışından yararlanan Rönesans sanatçıları mekânsal devinimi olan, hareketli ve üç boyutlu gerçek bir dünya betimlerken ideal ölçü ve ORAN kurallarıyla görüntünün altında tinsel bir bütünlük sezinletmeyi de başarabilmişlerdir. Rönesans'ta gelişen laik anlayış ve onun özgürlüğüyle çeşitlenen kompozisyon, önce PORTRE sanatında yeni bir anlayış ortaya koymuştur. Bunlarda iç mekân ve dış mekân arasındaki perspektif farklılıkları ya da Genç HOLBEIN, Gentile BELLINI, TIZIANO ve GIORGIONE'nin portrelerinde figürün ışık, biçim, nesne ilişkileri açısından farklı yerleştirilmesi yeni düzen olanakları sağlamıştır. Rönesans'tan başlayarak konu çeşitlenmesi de kompozisyon anlayışına yenilikler getirmiştir. Örneğin, MANZARA'nın başlıbaşına bir konu olarak işlenmesi 18.yy'a doğru gökyüzü, deniz, tarla gibi alanların daha yalın işlenişini getirerek resim öğelerinin soyut dilini belirginleştirmiştir. ÖLÜDOĞA'larda nesnelerin biçimsel özellikleri klasik kompozisyon ilkelerinin daha öncelikle üzerine düşüldüğü bir alan yaratmıştır. Eskiden beri Hıristiyan sanatında var olan öykücü yaklaşımsa tek bir resim içinde olayların akışını belirleyen almaşık bir düzene yol açmış, hiyerarşiyi önemli bir kurgu öğesi olarak kullanmıştır. 17.yy Fransa'sının ileri gelen ressamı POUSSIN'in tarihsel konulu resimlerini (→TARİHSEL KONULAR) yapmadan önce kompozisyonlarını, ufak ahşap mankenleri bir tiyatro konumu içinde yerleştirerek tasarladığı bilinir. Aslında, 17.yy'dan başlayarak Fransız resminde 19.yy sonlarına değin süren kompozisyon anlayışının TİYATRO sahnelemesiyle yakın biçimsel ilişkileri vardır.

19.yy'da COURBET'yle yoğunlaşan gerçekçi ve siyasal ilgiler, ayrıntının değiştirilmeden uygulanmasıyla ideal biçim anlayışındaki soyut niteliklerin bir süre ikinci planda kalmasına neden olmuştur. Fotoğraf makinesinin ressamlarca kullanılmaya başlandığı 19.yy sonlarındaysa doğal görüntünün resme aktarılmasıyla, figürlerin bölündüğü ve konunun çerçeve dışına taştığı yeni bir kompozisyon anlayışı türemiştir. Öncelikle DEGAS ve TOULOUSE-LAUTREC'in kompozisyonlarında dikkati çeken bu yenilik eski merkezî kompozisyon anlayışına karşı açık bir düzen kavramı getirmiştir. Önceki dönemlerin hiyerarşik kompozisyonlarında bir zaman sürekliliği (bir olayın öncesi ve sonrası) hissedilirken, bu yeni anlayışta yaşanan anın aktarımı söz konusu olmuştur. Bu yeni kompozisyon anlayışı belirli bir devinim ve gerilim içeriyorsa da, eski düzen anlayışındaki neden-sonuç, zaman içinde ilişki gibi kavramlar yok olmaya başlamıştır. Olayların betimlenmesiyle birlikte yorumunu da getiren öznel bir yaklaşıma karşılık, anlık ve gerçekçi olduğu kadar nesnel bir yaklaşım gelişmiştir. 20.yy'da YAPIMCILIK, PÜRİZM, DE STIJL, KÜBİZM, DADACILIK, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK gibi farklı akımların üslupları, içeriksel ve ikonografik ayrımlar kadar farklı kompozisyon anlayışlarından da doğmaktadır. 1945'lerde Avrupa'da SERBEST BİÇİMLİ SANAT, Amerika'da SOYUT-DIŞAVURUMCULUK adıyla ortaya çıkan soyut yaklaşımda, resim yüzeyinde parça-bütün ilişkileri önemini yitirerek açık, yüzeye homojen olarak yayılmış ve hiyerarşik ilişkileri engelleyen yeni bir kompozisyon anlayışı gelişmiştir. AVANT-GARDE tavırlar ve Amerika'da 1960'larda resmin tek bir bütün olarak ele alındığı, yanılsama ve iç ilişkilerin yok edilmeye çalışıldığı MİNİMAL SANAT, Batı resminde

geleneksel kompozisyonun egemenliğini zayıflatmıştır.

ÇİN ve JAPONYA'da çeşitli dönemlerde sanat alanında BUDACI ve Zen düşüncelerin etkisiyle farklı kompozisyon anlayışları benimsenmiştir. Çin resminin özellikle 12.-19.yy'lar arası uygulamalarında resim ustalarının betimleme ve kompozisyon üzerine kesin kurallara göre geliştirdikleri yazılı öğretiler vardır. Tantra Hinduizmi'ndeyse geometrik kompozisyon çeşitlemeleri tümüyle simgesellik üzerine kurulmuş (→MANDALA) ve Uzakdoğu'da kent planlamayı bile etkilemiştir. Eski Meksika ve HİNDİSTAN'da tapınak tasarımları ve bunların set üzerindeki yerleşimi simgesel anlamlar taşıyan kompozisyon ilkelerini yansıtır. Bu örnekler Eski MISIR'daki tasarımların kompozisyonundaki mitolojik ve çevresel değer simgelerine kadar götürülebilir. Birçok kültürdeyse kompozisyon kurallarının din ve büyü ya da bezeme gibi iki temele dayandığı görülür. Ortaçağ Avrupası'nda dinin egemen olduğu uygarlıklarda İKONA, DUVAR RESMİ, heykel gibi sanat dallarında öğelerin bütün içinde yerleştirilmesi dinsel inançların gerektirdiği biçimde olmuştur. Bunlarda İKONOGRAFİ'yle kompozisyon kesin bir bağımlılık içindedir. Örneğin, Hz. İSA'nın giysisinin rengi ya da elinin duruşu dine göre koşullanmışsa, kompozisyondaki renk ve hareket ilişkileri de öncelikle buna bağımlı olarak düzenlenmiştir. Erken Rönesans resmi ikonografiyle soyut biçim kurallarını aynı değerde kullanabilmiş ender örneklerdendir. Öte yandan, "ilkel" kültürlerde (→İLKEL SANAT) özellikle büyü amacıyla tasarlanan sanat ürünlerinde renk ve biçim ilişkileri simgesel olmanın yanında algıyı etkileyici biçim kurallarını içermektedir. Bunlarda parlaklığın, ışığın, rengin, biçimin en etkileyici, çarpıcı düzenleri geliştirilmiştir. BEZEME'lerde kullanılan düzenler, bezemenin yapıldığı yüzey ve biçimlere göre gelişir, kullanılan gereçlere ya da gereç geleneklerine bağımlı olur. Bezemelerdeki yineleme ve ritimse bazı bölgesel ve kültürel özellikler gösterseler de temelde evrensel şemalardır.

***Sınıflandırma:***

Kompozisyonların, yani sanat ürünlerindeki biçim ilişkilerinin genelde insan-çevre ilişkilerindeki temel biçimleri, düşünü ya da varlıkla ilgili kavramları dolaylı olarak her zaman yansıttığı, zaman zaman da bilinçli olarak yansıtmayı amaçladığı söylenebilir. Batı sanatının kendi biçimsel anlayışından gelişen Arkaik, Klasik, Maniyerist (→MANİYERİZM) ve BAROK gibi kompozisyona ilişkin üslup değerlendirmeleri; bir yerde 19.yy'dan sonra Batı sanat anlayışının egemenliğinden ötürü, bir yerde de Batılı eleştirmenlerin çözümlemede geliştirdikleri yöntemlerden ötürü Batı dışındaki sanatlara da uygulanabilmiştir. Bu tür ÜSLUP genellemeleri dışında Alman sanat tarihçisi WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915; *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, 1973) adlı kitabında sanat ürünlerinin sınıflandırılmasını farklı bir kompozisyon çözümlemesine bağlamıştı. Klasik, Barok vb genellemeler yerine, "düzlemsel yaklaşım", "derinliksel yaklaşım", "kapalı ya da açık düzenli yaklaşım", "çeşitlilik ya da bütünlük içeren yaklaşım" ve "imge belirginliği içeren, göreli belirginliği olan yaklaşım" gibi bir sınıflandırma ortaya koymuştur. Bu tür sınıflandırmaların yanında, ARABESK, bitkisel ve kaligrafik (→KALİGRAFİ) düzenler vbg çok çeşitli kompozisyon sınıflandırmaları yapmak da olasıdır. Bu kavramların çoğu, Batı'nın sanat anlayışı çevresinde gelişmiştir. Her ne kadar, Doğu sanatlarının, özellikle İSLAM sanatlarının kendilerine özgü düzen anlayışları varsa da, bunlar İslam kültürü içinde kavramsallaştırılmamıştır.

***J.N.Erzen***

KOMPOZİT düzen → **DÜZEN**

KOMPÜTER SANATI = **BİLGİSAYAR SANATI**

**KOMŞULUK BİRİMİ**

İng.*neighbourhood unit*, Fr.*unité de voisinage*, Alm.*Nachbareinheit*.

Birkaç konut biriminin oluşturduğu dar bir alanda yer alan, sakinleri, yürüme uzaklığındaki (400m) ilkokul, oyun yeri, gezinti alanı, bakkal, manav vb gibi ortak kentsel hizmetlerden güçlük çekmeden yararlanabilen küçük yerleşme birimi. Bir KENT PLANLAMA terimidir.

**KONAK**

İng.*mansion, residence*, Fr.*résidence*, Alm.*Stadthaus*.

**1.** Büyük ve gösterişli EV. Devletin ileri gelenleri ve eşrafın oturduğu çok odalı, büyük ve görkemli ev. Genellikle zemin katları kâgir, üst katları ahşap olarak yapılan bu konaklara, gerek İstanbul'da gerek Anadolu'nun ve OSMANLI İmparatorluğu'nun sınırları içinde kalan Rumeli'nin tarihi kentlerinde rastlamak olasıdır. Özellikle 19.yy'da Anadolu'daki bazı küçük yerleşmelerin belirli bir üretimde uzmanlaşması ve varsıllaşmasıyla ortaya çıkan bu konakların örnekleri Bursa, Konya, Edirne, Kula, Birgi, Safranbolu vb yerlerde bugün bile ayaktadır.

Osmanlı aile yapısına uygun olarak planlanan ve Türk evinin geleneksel özelliklerinin tümünü içeren büyük konaklar "harem" ve "selamlık" olmak üzere iki bölümden oluşmaktaydı. Dışarıya ayrı kapılarla açılan bu bölümlerden selamlık, hareme oranla çok daha gösterişliydi. O dönemlerde, "kapı" resmî daire anlamına geldiğinden, bu yapılar aynı zamanda devlet adamlarının resmî görevlerini yürüttükleri yerler olmaktaydı. "Paşa kapısı", "ağa kapısı" gibi deyimler bunun kanıtıdır. Bu görkemli yapıların selamlık avlularının bir yanında, içinde çok sayıda konuğu ağırlayabilecek kadar yemek pişirilebilen büyük mutfaklar yer almaktaydı. Mutfağın yanında da ahır, arabalık vb gibi başka servis mekânları bulunmaktaydı.

**2.** Yörüklerin deve tüyünden dokuduğu ÇADIR'lar da bu adla anılır.

**Konak Yeri:** Eskiden yolculuklarda geceyi geçirmek üzere konaklanan yerler.

**Belediye Konağı:** Belediye yönetiminin bulunduğu yer.

**Hükümet/Vilayet Konağı:** Kentlerde en büyük yöneticinin bulunduğu, hükümet işlerinin görüldüğü resmî daire.

**Vali Konağı:** İllerde valinin oturduğu ev.

***N.Akın***

**KONCHA** (Gr.*konche*: deniz kabuğu'ndan Lat. *concha*)

KİLİSE'de ana mekâna eklemlenen, yarım kubbeyle örtülü, yarım daire planlı mekân. Üç *koncha*'nın merkezî bir plan çevresinde yer almasıyla oluşan plan tipine *trikonchos*, dört *koncha*'nın simetrik biçimde düzenlendiği plan tipine *tetrakonchos* denir. "Yonca plan" oluşturan bu türler genellikle ROMA, BİZANS, ERMENİ ve GÜRCÜ mimarlıklarında yaygın olarak uygulanmıştır.

**KONFİGÜRASYON** (Lat.*configurare*'den Fr.*configuration*)

İng.*configuration*, Alm.*Konfiguration*.

Bir nesnenin çeşitli biçimsel öğelerinin biraraya ge-

liş düzenini ifade eden terim. Konfigürasyon, sanatta özellikle bütüncül biçim algısı ve anlamı üzerine yönelen GESTALT kuramıyla yoğun kullanım kazanmıştır. Bir nesnenin konfigürasyonundan söz edildiği zaman genel biçime özelliklerinden çok, parça ve öğelerin biraraya gelişleriyle biçim bütününün kişiliği akla gelir. ***J.N.Erzen***

**KONGLOMERA**
İng.*conglomerate*, Fr.*conglomérat*, Alm.*Konglomerat*.
"Çakılkayaç" da denir. Çapları 2mm'den büyük olan çakıl ve iri çakılların doğal bir çimentoyla birleşmesinden oluşan tortul külte. Çapları daha küçük (2-0.2mm arasında) olan tanelerin birleşmesiyle de KUMTAŞI meydana gelir. Konglomeralarda çakılların çapları, bileşimleri ve sertlikleri değişik olabildiği gibi, çimentoları da kalkerli, killi, demirli olabilir. Çakılların biçimine bağlı olarak farklı adlar alırlar. Köşeli çakıllardan oluşan taşa BREŞ, yuvarlak çakıllardan oluştuğundaysa PUDİNG adı verilir. MERMER ve kristalize KALKER'lerin birçokları tektonik hareketlerin etkisiyle çeşitli yönlerde kırılır ve çatlarlar; zamanla bu kırık ve çatlakların madensel bir çimentoyla kaplanması sonucunda tektonik breşler ve breşimsi mermerler meydana gelir. Çimentonun rengi genellikle parçalanan ana taştan farklı olduğu için bu taşlar cilalandıklarında birkaç renkli damarlı bir görünüm alırlar. Fayların kırılma bölgelerinde meydana gelen konglomeralara "fay breşi" ya da "friksiyon breşi"; çakıl ve çimentosu volkanik elemanlardan oluşan breşlere de "volkanik breş" adı verilir. Genellikle mermer gibi kaplama ve bezemede kullanılan konglomeraların dış etkilere açık alanlarda kullanılanlarında çakıl ve çimentoların aynı sertlikte olmaları gerekir. Tersi durumda genellikle daha gevşek olan çimento bileşenleri çabuk ayrışarak çakılların kopmasına ve dolayısıyla yüzeyin bozulmasına neden olur.
***K.Çorapçıoğlu***

KONINCK, Louis Herman de → **BELÇİKA (Mimarlık)**

KONKRETE KUNST (Alm.) = **SOMUT SANAT**

**KONSOL**
İng., Fr.*console*; Alm.*Konsole*.
**1.** Bir bölümü oturduğu mesnetten dışa taşan her türlü strüktürel öğe. Örneğin, ÇIKMA, CUMBA, BALKON vb yapı parçaları, "konsol kirişi" ya da "konsol döşeme"yle taşınır.
**2.** Cepheden çıkıntı yapmış herhangi bir öğeyi alttan destekleyen, "S" biçiminde kıvrımlı destek. Genellikle kabartmalarla bezeli olan konsollar, bir öğeyi desteklemek için yatay ya da düşey konumda kullanılabilir. Yalnızca bir bezeme öğesi olarak kullanılan ve taşıyıcı özelliği bulunmayan küçük konsollara "furuş" adı verilir. Düşey birer destek olarak konsollar, Klasik YUNAN mimarlığında, Atina'daki *Erekhteion*'da olduğu gibi yalnızca kapı LENTO'larının altında kullanılmıştır. ROMA döneminde özellikle yapı üst katlarının SAÇAKLIK'larında diziler halinde bezeme öğesi olarak, Yunan'da olduğu gibi çeşitli açıklıkların lentoları altında ve Roma'daki *Titus Takı*'ndaki gibi ZAFER TAKI kemerlerinde kilittaşı olarak konsollardan yararlanılmıştır. KORNİŞ'lerin önem kazandığı RÖNESANS'ta sıkça kullanılan konsol, BAROK dönemde de bezeme öğesi olarak önemini korumuştur. Temelde Avrupa mimarlığına özgü bir öğedir ve OSMANLI mimarlığında Batı etkisinde biçimlendirilmiş yapılarda ortaya çıkmıştır.
**3.** Duvara dayalı olarak kullanılan çekmeceli ahşap dolap. Üstü genellikle mermer bir levhayla kapatılmakla birlikte, tümüyle ahşap örnekleri de vardır. Başlangıçta altı boş yarım masa biçiminde olan bu MOBİLYA, kıvrımlı ayakları yapılardaki konsollara benzediği için bu adı almıştır.

KONSTANTİNOPOLİS → **İSTANBUL**

**KONSTRÜKSİYON**
İng., Fr.*construction*; Alm.*Konstruktion*.
"Yapım" da denir. Bir YAPI'nın, MOBİLYA'nın, HEYKEL'in ya da nesnenin imalatı sırasındaki tüm yapım etkinlikleri ve taşıyıcı özelliği olsun ya da olmasın, bu etkinlik sonucu ortaya çıkan öğelerin bütünü. Yapıda bir konstrüksiyonu oluşturan etmenler, belirlenmiş STRÜKTÜR'e ve İŞLEV'e uygun malzeme ile işçilik seçimi, ekonomiklik, dayanıklılık ve estetiktir; yapının konstrüksiyonu kullanılan malzemeye göre "AHŞAP konstrüksiyon", "ÇELİK konstrüksiyon" ve "BETONARME konstrüksiyon" gibi adlar alır. Heykel sanatında farklı parçaların biraraya getirilmesiyle oluşturulan yapıtlar (kuruluşlar), özellikle BİRLEŞTİRME tekniğiyle yapılan üç boyutlu yapıtlar ve farklı malzemelerin birarada uygulandığı YERLEŞTİRMELER de birer konstrüksiyondur. YAPIMCILIK (Konstrüktivizm) terimi de bu sözcükten türetilmiştir. Resim sanatında konstrüksiyon, resimsel öğelerin biraraya getirilmesi anlamını taşır.

**KONSTRÜKTİF**
İng.*constructive*, Fr.*constructif*, Alm.*konstruktiv*.
**1.** Taşıyıcı öğelerin dışında kalan YAPI bileşeni; yapıya ait, yapıyla ilgili.
**2.** İNŞAAT.

KONSTRÜKTİVİZM = **YAPIMCILIK**

**KONTRAPOST** (İt.*contrapposto*: zıt, karşıt, karşıt yerleştirilmiş'ten)
Klasik YUNAN döneminin HEYKEL sanatında çıplak ya da kısmen giyimli figürlerde görülen duruş biçimi. Bu duruşta bedenin bütün ağırlığı bir bacağa yüklenmiş, öbür bacak dizden hafifçe kırılarak ayak serbest bırakılmıştır. MÖ 6.yy sonlarına kadar Eski Yunan ve erken dönem uygarlıklarında erkek heykelleri cepheden ve hareketsiz betimlenmiş (→CEPHEVİLİK KANUNU), ağırlık eşit olarak iki ayağa yüklenmiştir. Bazı eski MISIR heykellerinde bir bacak öndeydi, ama ağırlık hâlâ iki ayağa eşit dağılmıştı. Bacakların iki sütun gibi gövdeyi desteklediği bu duruş biçiminde vücut strüktürü simetrik ve dengededir; heykel, genel anlamda ağırbaşlı ve sert ifadelidir. Kontrapost'un ilk uygulandığı yapıt varsayılan *Kritios Delikanlısı*'nda da (MÖ 490-480, Arkopolis Müz., Atina) bir bacak hafifçe kırılmış, ancak gövdenin dikliği bozulmamıştı. MÖ 5.yy'ın başlarında katı cephevilikten (frontalite) uzaklaşan yeni duruş biçimleri denenmiş, bedenin bütün ağırlığı tek bir bacağa yüklenerek öbür bacak, ayak ve gövde düşey değil, hafifçe eğik biçimlendirilmiştir. RÖNESANS döneminde DONATELLO ve VERROCCHIO gibi heykel ustaları klasik Yunan duruşunu yeniden yorumlayarak bu duruşa "kontrapost" adını vermişlerdir. 13.yy sonlarında ve 14.yy GOTİK heykellerinde vücudun abartılı olarak "S" biçiminde eğildiği, zaman zaman taşıyıcı ve kırılmış bacak uygulamasına yer verildiği görülür. MICHELANGELO ise kontrapost anlayışını kütlelerin hareketi ve birbirleriyle dengelenmesi bağlamında ele almıştır. Sanatçının *Davud* (Floransa Ak.) adlı heykelinde sol bacak eğik ve diz öne çıkık verilerek ön planda güçlü bir kütle oluşturulmuştur. Figürün sağ omzu geri çeki-

lip, göğüs, ekseni çevresinde döndürülmüş; sol kolun bedeni çapraz kesen hareketine bağlı olarak sol omuz öne çıkarılmış; bu vurgu başın arkaya doğru atılmasıyla dengelenmiştir. Michelangelo'nun bu uygulamaları BAROK dönemin heykelcilerini derinden etkilemiştir. 17. ve 18.yy'da Almanya'da geleneksel MADONNA ya da aziz heykellerinde kontrapost kullanılmış, İtalya'da da BERNINI gibi sanatçılar kütle dengesini giyimli figürlerde bol ve dökümlü kumaş kullanarak çözümlemişlerdir. 19. ve 20.yy heykelcileri ise belli bir kalıba bağlı kalmadan var olan şemalardan yeğlediklerini uygulamışlar; bu dönemde kontrapost terimi, MAILLOL'un *Kolyeli Venüs*'ü (1918-28, Tate Gal., Londra) gibi rahatça ayakta duran heykeller için kullanılmıştır.

KONTRAST (İt.*contrasto*) = **KARŞITLIK**

KONTRFOR (Fr.*contrefort*) = PAYANDA AYAĞI → **PAYANDA**

**KONTRPLAK** (Fr.*contreplaque*'tan)
İng.*plywood*, Alm.*Sperrholz, Sperrholzplatte*.
İnce AHŞAP levhaların lifleri birbirine dik gelecek biçimde üst üste yapıştırılarak preslenmesiyle elde edilen yapay ahşap levha. Sistemin simetrisi açısından her zaman üç, beş, yedi kat gibi tek sayıda üretilir. Orta tabakalar, her iki yüzeydeki tabakaya oranla daha kalın olabilmektedir. Kontrplak üretiminde genellikle gürgen ve kızılağaç, ayrıca dışbudak, karaağaç, çam ve kavak kullanılmaktadır. Üretimde kuru ve yaş olmak üzere iki farklı yöntem söz konusudur. Ahşap açma ya da dilme yöntemiyle elde edilen ince levhalar, uygulanan yöntem gereğince belirli işlemlerden geçirildikten sonra tutkallanır. Tutkallama sonrasında ürünü oluşturacak sayı ve biçimde levha preslenerek yapıştırılır. Kullanılan levhaların kurutularak tutkallanıp preslendiği kuru yöntemde, yapıştırma normal sıcaklıklarda yapılır. Levhaların bir ön işlemden geçirilmediği yaş yöntemdeyse yapıştırma belirli sıcaklıklardaki ütü preslerde yapılır ve malzeme presleme işleminde kurur. Malzemenin üretim hedefleri ve cinsine bağlı olarak seçilen yapıştırıcı, genellikle kazein, üre, albümin asıllı tutkallar ya da çeşitli sentetik reçinelerdir. Kontrplaklar 3 ile 20mm arasında üretilmektedir. Genellikle üç tabakalı olan 3-4mm kalınlığındaki tipleri en çok kullanılanlarıdır. Lifleri birbirine dik gelecek biçimde yapıştırılmış bu genel üretim dışında, özel amaçlarla levha yönüne 45° açı yapacak biçimde oluşturulmuş çapraz katlı kontrplaklar; karşılanacak asal gerilmeler yönünde taşıyıcılık açısından takviyeli kontrplaklar ve orta tabakalarında çeşitli kalınlıkta ahşap kökenli agglomerat, ahşap parçacıkları vb olan kontrplaklar da yapılmaktadır. Günümüzde YAPI'daki kullanımının yanı sıra, İÇ MİMARLIK, MOBİLYA yapımı ve ambalaj sanayi gibi farklı alanlarda da yaygın bir kullanıma sahip olan kontrplak, kırılma direnci yüksek, özellikle üretim aşamasında kolaylıkla kıvrılarak biçimlendirilebilen, hafif ve dayanıklı bir gereçtir.
0184. ***H.Y.Ersoy***

KONTUR (Fr.*contour*) = **DIŞ ÇİZGİ**

**KONURALP, Mehmet** (1939, İstanbul)
Türk mimar.
MODERN MİMARLIK'ın evrensel dilini yansıtan ve çağdaş teknolojinin uygulanması kaygısının ağır bastığı yapılarıyla tanınır. 1958'de İstanbul İngiliz Erkek Lisesi'ni bitiren Konuralp, 1960-65 arasında Londra'daki Architectural Association (AA) Mimarlık Okulu'nda öğrenim görmüş, 1965-66'da aynı kurumun Tropik Mimari Enstitüsü'nde az gelişmiş ülkelerde şehircilik ve mimari konuları üzerinde çalıştıktan sonra askerlik hizmeti için Türkiye'ye dönmüş, 1969-72 arasında Alpay Aşkun'la ortaklık kurmuştur. 1972'den başlayarak çalışmalarını Konuralp Müteahhitlik-Müşavirlik Şirketi'nde yürütmekte olan Konuralp, herhangi bir mimari akım ya da tarihsel yaklaşımı izlemekten çok, rasyonel (→RASYONALİZM) bir tutum sergilemiştir. Müteahhitlik çalışmalarında da kendine özgü kurallarla başka mimarların öntasarımlarını kendi süzgecinden geçirip özümsedikten sonra uygulamaktadır. Bu uygulamalarda çoğu kez Türkiye'de ilk kez denenen yapı teknolojisi yöntem ve ürünlerini kendi mimari yorumuyla birleştirerek kullanmaya çalışmıştır.

Konuralp'in gerçekleştirdiği başlıca projeler şunlardır: İstanbul'da *Göztepe Apartmanları I* (A.Aşkun ile), *II* ve *III* (1969-71), *TC Karayolları Boğaziçi Köprüsü ve Çevre Yolları Bakım Tesisleri* (1972-73; Salih Sağlamer, Engin Ayşakar ile), *TC Karayolları 17.Bölge Müdürlük ve İdare Binası* (S.Sağlamer, E.Ayşakar, Ahmet Yücel ile), *Sevim Butik* (1975-76, Nişantaşı), *Maçka Sanat Galerisi* (1977), *Amiral Bristol Hastanesi Poliklinik Tesisleri* (1980-81, Topağacı; Alpaslan Ataman, Uran Badur ile), *Plaza Diskotek* (1984, Maçka), *Butik Teodem* (1984, Osmanbey), *Tayfun Uzunova Villaları* ve dekorasyonu (1987, Çengelköy; Haldun ve Sevim Uyak ile), *Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası* (1988-89, Zincirlikuyu; A.Ataman ile), *Konuralp Evi* (1988-89, Çengelköy; II.sınıf eski eser uygulaması; Bülent Güngör ile), *Zümrüt Akkoyunlu Villası* (1989, Dragos; H.Uyak ile), *Kadri Akbal Villası* (1989-90, Sedef Adası; Güler Özkan ile), *Sabah Gazetesi Yönetim ve Basın Tesisleri* (1989-90, İkitelli; H.Uyak, A.Ataman ile) ile Bağdat'taki (Ir.) Al-Kaimtrak'ta 2000 villa (1977; A.Aşkun, İlgi Yüce, S.Sağlamer ile), Ordu'da *Sağra Evi ve Misafirhanesi* (1978-79; S.Sağlamer ile) ile *Sağra Fabrikası Yönetim ve Depo Binaları* (1982-84), Yemen'de *Marib Vadisi Doğal Park, Sosyal Tesisler, Meydan ve Sulama Projesi* (1986; Uğur Didinal ile), Almanya'da *Intema Büro ve Sanayi Kompleksi* (1991-92, Münih) ve Çerkezköy'de *Concorda Tekstil Fabrikası ve Tesisleri* (1993; Neylan Erkman ile). Çeşitli dergilerde mesleki yazılar da yayımlayan Konuralp, *Sabah Gazetesi Tesisleri* ile MİMARLAR ODASI 1994 Yapı Dalı Ulusal Mimarlık Ödülü'ne layık görülmüş ve aynı yıl Ağa Han Ödülleri asli jüri üyeliğine seçilmiştir.
1874, 2775. *M.Kazmaoğlu*

**KONUT**
İng.*housing*, Fr.*habitation*, Alm.*Wohnung*.
"Mesken" de denir. EV'in daha özel, belli kesimlere ya da kişilere ait olan ve daha duygusal çağrışımlar yüklenen anlamlarına karşılık, daha genel, resmî ya da toplumsal anlamlar (ör.kiralık konut, başbakanlık konutu, konut sorunu gibi) taşıyan; en genel anlamında insanların günlük yaşamını barındıran yapılara verilen ad. Ancak konut, konumunun genellikle kalıcılığı ve toplumsal ilişkiler ve statüyle ilintili boyutları; edinilişi biçimlerinin toplumsal yapı ve mülkiyet düzeniyle yakın ilintisi; kullanım biçimlerinin toplumsal ve gündelik çoğulluğu ve çeşitliliği ile "barınak"tan farklı ve daha kapsamlı bir toplumsal olgudur. İnsanlığın erken tarihinde, doğadan doğrudan devşirilen ya da biraz dönüştürmeyle kullanılan barınaklardan farklı bir konutun ortaya çıkışı, yiyecek toplama ve avcılıkta işbölü-



KONURALP, Mehmet, *Sabah Gazetesi Yönetim ve Basın Tesisleri*, 1989-90, İkitelli, İstanbul.

münün gelişmesi ve yiyecek fazlasının biriktirilmeye başlamasıyla eşzamanlı olmalıdır. Barınak, toplanan yiyeceğin paylaşıldığı yer olarak tanımlanırsa, konutun, belki insanları barındırmaktan da önde gelen ilk işlevinin, bu gündelik paylaşımın ötesinde topluluğun belli bir gelecekteki güvencesini sağlayan miktarda bir yiyecek fazlasının depolanması ve denetlenmesi olduğu söylenebilir. İlk konutlar, belki içinde yaşanılmaya başlanan yiyecek depolarıdır. Yiyecek fazlası üzerindeki tasarrufun daha toplu ya da tekil birimlere ait olması, konutun "uzunevler" gibi toplu yapılar ya da basit "kulübeler" gibi tekil yapılar olmasını belirler. Giderek yoğunlaşan yiyecek toplamada ve ardından gelen basit bahçe tarımında genellikle kadınların etkin olması, konutun başlangıcından beri onların denetiminde olmasına yol açmıştır. Bugün bile, Afrika'daki Masai davar sürücüleri gibi birçok antropolojik örnekte, kadınların kocalarınınkinden ayrı, kendilerine ait bir konutta yaşadıkları görülebilmektedir.

Yiyecek toplayıcı ve avcı toplulukların, genellikle gezginliğe dayanan yalın ve farklılaşmamış toplumsal yaşamları, mevsimlik konutlarının kolay yapılıp sökülen, görünüş ve kullanım açısından fazla farklılaşma göstermeyen yapılar olmasını gerektirir. Bu nedenle, erken topluluklarda, çatı ile duvarı aynı örtüde birleştiren ve tek bir merkez çevresindeki çeperinin her noktası aynı nitelikte olan yuvarlak konutlar yaygındır. Ancak tarıma geçiş ve sürekli yerleşimin çoğalttığı ve çeşitlendirdiği işler, farklılaştırdığı toplumsal konum ve işlevler, konut mekânının da farklılaşmasını gerektirince, köşeleri, uzun ve kısa kenarları, bölünerek çoğaltılabilen orta alanlarıyla dörtgen konutlar yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu konutların düz kenarları, yan yana getirilebilmelerini ve aşınmaya, ısı geçirgenliğine, sel ve baskınlara karşı korunmalarını sağlar; düz damları ise yiyecekleri ya da başka ürünleri işlemek ve kurutmak için uygun bir alan oluşturur. Söz konusu gelişmelerin evrenselliği, ÇATALHÖYÜK gibi Anadolu örnekleri yanında, 10 binyıl sonra ve 10 binlerce kilometre uzaktaki Güneybatı Amerika'da, İspanyollar'ca *pueblo* diye adlandırılan Anasazi ve Hopi yerleşmelerinde de izlenebilir.

Yerleşik tarıma geçen toplumlarda konut, yiyecek işlemenin, iş aletleri, silah ve kap kacak yapımının, dokumanın, takı ve sanat yapıtlarının üretiminin odak noktası olan başlıca işyeri olduğu gibi; birçok toplumda aynı zamanda, bilgi, inanç ve ideolojik yapının yeniden üretildiği tapınakları da kapsar. Yerleşiklik kök saldıkça ilerleyen toplumsal farklılaşma ve çeşitlenme sürecinde zamanla tapınak konuttan ayrı bir mekâna taşınmış; üretim ise konutun gündelik yaşam mekânından ayrılan bir bölümündeki işyerinde gerçekleşmeye başlamıştır. Toplumun, giderek aile mülkiyetine ve sınıflaşan bir yapıya yönelmesi, soyu simgeleyen tekil konutları belirginleştirmiş; köle mülkiyeti ve kadının cariyeleşmesi, sınıf ve cins ayırımlarının kesiştiği konut türlerini yaratmıştır. İndus havzasında Mohenco-daro, MEZOPOTAMYA'da Ur, İONİA'da PRİENE, ROMA döneminde EPHESOS gibi, tarih içinde zamana ve mekâna yayılmış birçok örnekte, içe dönük konutların iç avluları (→AVLU), bu ayırımların odak noktasıdır. Ortaçağda konut, Avrupa ve Yakındoğu'da farklı gelişme çizgileri izler. Batı'da özerkleşen kentlerdeki bağımsız LONCA'larda örgütlenen üretim, konut alanları içinde gelişerek, konutun yaşamını kente açarken; doğuda görece merkezi devletlerin denetimindeki üretim daha çok çarşılarda toplanmış ve konut kadının haremi olmak niteliğini sürdürmüştür. Her iki örnekte de konut, aidiyet bağlarının bir düğüm noktasıdır: Batı'da, lonca sokakları ve konut adaları zanaatçıyı meslek denetimi ve adabına bağlar; OSMANLI konutu, birçok zaman, etnik ya da başka bir kimliği olan mahalle cemaatine ait olmanın aracıdır.

Konuttan tümüyle ayrılmış işyerinin ortaya çıkışı, sanayi devriminin ücretli işgücünü yaygınlaştırması ve işbaşı ile iş dışı saatlerini ayırmasıyla gerçekleşmiştir. Gündelik iş peşindeki yarı işsiz emekçi kitlelerini emek pazarına bağlayan ve *slum* adıyla anılan sefalet mahalleleri, atölyelerdeki çalışma koşullarına koşut olarak konutu da vasıfsızlaştırmış; işçi ailelerini topyekûn fabrikaya bağlayan şirket kentleri ise, ütopya örnekleri olarak başladıkları yaşamlarını, sınıf çatışması alanları olarak noktalamıştır. 20.yy'da gerek ABD'de, gerek Avrupa'da sahip-sakinlik (kişinin kendi mülkü olan evinde oturması) ve devlet destekli mülk konut piyasaları gelişmeye başlamıştır. Özellikle ABD'de özel konut ve otomobile dayanan *suburb* (→BANLİYÖ) yaşantısı, konutu tüketim toplumunun etkin bir alt yapısına dönüştürmüştür. II.Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da beliren konut açığı kitlesel konut üretimiyle kapatılmaya çalışılmış ve konut, yaşamı sıradanlaştıran ve kalıplaştıran anonim bir ürün niteliğine bürünmüştür. Aynı dönemde Üçüncü Dünya ülkelerinde ise, büyük kentlere yönelen göçmen kitleleri, piyasanın kendilerine sunamadığı konutu, kendi olanaklarıyla gecekondu biçiminde karşılamışlardır.

Türkiye'de bugün başlıca üç tür konut yapımı yaygındır: 1) Gecekondu, bir yandan sefalet mahallelerinin ve kimi yerde şirket konutlarının işlevini görmekte, öte yandan da devletin yasadışılığına göz yumarak destek sağladığı ikinci sınıf bir konut piyasası olmaktadır (→GECEKONDU). 2) Yapsatçı apartman yapımı, küçük girişimcilere sermaye birikimi aracı olurken, küçük mülk sahiplerine rant kazancı sağlayan bir süreçtir. 3) Toplu konut yapımında ise, kullanıcılar ya kooperatifler halinde örgütlenerek ya da büyük şirketlerden satın alarak konut sahibi olmaktadır (→TOPLU KONUT). Yüksek enflasyon oranları, son 10 yılda yüksek rantlı konutu çekici bir ekonomik güvence aracı yapmış, ikinci konut sahipliği yaygınlaşmıştır.

Konutun yapım teknolojileri de bu tarihsel gelişme sürecine koşut olarak biçimlenmiştir. Her tarihsel dönemin başlangıcında konut, daha yerel teknik ve malzemelerle ve yörenin iklim koşullarına duyarlı bir biçimde yapılmış; ancak, toplumsal gelişmeler her dönemde konuta değişik bir evrenselleşme ve yerel kimliğinden uzaklaşma yolu sunmuştur. Ortaçağ sonrasında, gerek Avrupa'da gerek Osmanlı ülkesinde ahşap karkas yapı sistemleri, kentsel yoğunlaşmayı ve toplumdaki burjuvalaşma ya da eşraflaşmayı, mekânsal esneklikleri, ucuz dolgu malzemesi ve gösterişli olabilme yetenekleriyle karşılamışlardır. Bugün betonarme ve çelik karkas sistemler, rantları kat kat gerçekleştirerek arsa payını düşürmekte ve kişiliksiz bir mimarlığı tüm dünyada evrenselleştirmektedir.

Türkiye başta olmak üzere, hemen her ülkede konut, kentsel rantları gerçekleştirmeye araç olan ve piyasada değişim için üretilen bir meta haline gelmiştir. Kâr amacıyla üretilen konut, çoğu zaman acil gereksinim sahiplerinin ödeme güçlerinin üstünde pazarlanmakta; lüks ve pahalı konut pazarında şişmeler ve fazlalar oluşurken düşük gelir gruplarına yeterli konut üretilememektedir. Ancak, konut sorunu yalnızca konut açığıyla belirlenen ni-

cel bir sorun olmakla kalmayıp, tektipleşen, kalıplaşan konut üretimi, yaşam biçimi seçeneklerini kısıtlayarak nitel bir sorun da yaratmaktadır.

Konutun tasarımı da tarihsel gelişme sürecinde birçok dönüşüm geçirmiştir. Başlangıçta konut, en temel gereksinimlerin en pratik çözümleri biçiminde tasarlanmıştır; yiyecek depolamak ve işlemekle ilgili mekânların yalın dizgeleri görünümündedir. Bu pratik kaygılar, konutların ve konut kümelerinin kendiliğinden ve organik diye nitelendirilebilecek bir yapı oluşturmasına yol açar. Ancak, Çatalhöyük'teki ev-tapınaklardan, Girit'te MİNOS uygarlığının çok katlı evlerinin kült mekânlarıyla donanımına kadar konut, aynı zamanda bazı tören ve dramatizasyonların sahnesi olarak da tasarlanmıştır. Ataerkil tekil ailenin yükselişi, konutu ata kültünün kutsanmış bir nesnesine dönüştürmüştür. Daha sonra, tanrıların evi olarak YUNAN tapınaklarının çekirdeğini de (CELLA) oluşturacak MEGARON tipi konut, ortasına ata ocağının yerleşildiği bir eksen üzerinde, simetrik bir kurguya sahiptir. Kendiliğinden oluşmuş organiklik ile önceden tasarlanmış simetri ya da öteki geometrik düzenler, tarih boyunca konut tasarımının başlıca ikilemini oluşturmuştur. İç avlulu evler, önceleri, kimi zaman *megaron*'ların da oluşturduğu temel birimlere yapılan organik eklemelerle gelişmiş; kimi toplumsal kesimlerin yaşantılarının görece yüksek statü taşıdığı dönemlere gelindiğinde ise, avluyu odak alan simetrik ya da geometrik bir düzen amaç haline gelmeye başlamıştır. Osmanlı konutu da, avlu, HAYAT, SOFA ve ODA dizgesi üzerinde kurulu organik bir düzenle gelişmiş; son evresinde karnıyarık planların (→PLAN) görkemli simetrisinde daha yüksek bir statüye ulaşmıştır.

Konutun tasarımı, ya doğrudan kullanıcının zihninde yer alan ve anadan kıza veya babadan oğula geçen bir konut imgesinden; ya da kullanıcı ile bir usta ya da kalfanın ortak olarak paylaştıkları geleneksel bir konut anlayışından (→HALK YAPI SANATI) kaynaklanmaktadır. Konut tasarımının, mimari bir projeyle gerçekleştirilmeye başlaması, geleneksel ve alışılagelenin dışında özel bir konut isteminin belirmesine ya da kullanıcısı önceden belli olmayan anonim konutlarda çeşitlilik ve çekicilik niteliklerinin aranmasına dayanır. Günümüzde konutun mimari tasarımı, organik-düzenli, geleneksel-yeni, yöresel-evrensel gibi ikilemler arasında biçimlenmektedir. Ayrıca →EV.
[3115A]. ***E.Acar***

## KONYA

İç Anadolu Bölgesi'nde yer alan ilin, en eski adı "İkonion", İKONA (kutsal tasvir) sözcüğünden kaynaklanmaktadır. Kenti bir ejderden kurtaran Perseus adına dikilen taş üstündeki tasvirin kentin adına kaynaklık ettiği öne sürülmektedir. Kentin adı Roma dönemi başlarında "Iconium", İmparator Claudius döneminde (MS 41-54) "Claudiconium" olmuş, İmparator Hadrianus döneminde (117-138) Roma kolonisi durumuna gelen kent, "Colonia Selie (H)Adrina Augusta Iconium" adıyla anılmıştır. Bizans kaynaklarında "Tokonion" olarak geçen kent adı, Haçlı kaynaklarında "Yconium", "Coniu̇m", "Stancona", bazı yabancı kaynaklardaysa "Conia", "Cogne", "Cogna", "Konieh", "Konia" olarak geçmekte, Araplar'ın "Kuniya"yı kullandığı bilinmektedir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de kullanılan Konya adı günümüze değişmeden ulaşmıştır.

Orta Anadolu'nun en eski kentlerinden biri olan Konya'da yerleşim tarihinin, Çatalhöyük, Erbaba, Suberde ve Canhasan gibi önemli yerleşim merkezlerinde yapılan kazı ve araştırmalar sonucunda Neolitik Çağ ile (→PREHİSTORYA) başladığı anlaşılmıştır. HİTİT Devleti'nin kurucusu I.Hattuşili'nin ardından Hitit topraklarına katılan Konya, MÖ 710'dan sonra, MÖ 1200'lerde THRAKİA'dan (b. Trakya) gelen ve uzun süre İç Batı Anadolu'da yaşayan Phrygler'in (Frigler →PHRYGİA) yayılma alanında kalmış, ancak Phrygler'in MÖ 695'te Kimmerler'ce (→KİMMER) tarihten silinmesi üzerine batıda güçlenen LYDİA Devleti'nin eline geçmiştir (MÖ 680). Konya Ovası'nın tarım ürünlerini, ovanın kuzey ve doğusundan geçen ünlü Kral Yolu'yla Anadolu'nun en uzak noktalarına kadar ulaştıran Lydialılar, ekonomik açıdan dönemin en güçlü devleti durumuna gelmişlerdir. Kimmer akınları karşısında zayıflamışlarsa da, Kimmerler'in MÖ 650'de Asurlular'a (→ASUR), MÖ 633'te de Med Devleti'ne yenilmesiyle toparlanabilmişlerdir. Ancak MÖ 546'da Pers kralı II.Kyros (hd. MÖ 559-529) Lydia Devleti'ni yıkınca yörede Pers (→İRAN) dönemi başlamıştır. Bu dönemde KAPPADOKİA Satraplığı içinde yer alan Konya ve yöresi MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) eline geçmiş, ancak İskender'in atadığı yeni satrabın yöre halkı üzerindeki olumsuz etkisinin yarattığı karışıklıktan yararlanan eski Pers soylularından Ariarates bağımsızlığını ilan ederek Kappadokia Krallığı'nı kurmuştur (MÖ 332). Kısa bir süre sonra İskender'e bağlı güçlere yenilerek yöredeki üstünlüğünü yitiren bu krallık halkın desteğiyle bu kez II.Ariarates'in önderliğinde yeniden kurulmuştur. MÖ 99'da PONTOS yönetimine giren Kappadokia bölgesi ROMA ve Pontos arasında sürekli bir çatışma konusu olmuş, MS 17'deyse bir Roma eyaleti durumuna gelmiştir. BİZANS döneminde Arap akınlarına uğrayan yörede Konya birkaç kez kuşatılarak alınmışsa da uzun süre elde tutulamamış ve sonunda 1074'te Kutalmışoğlu Süleymanşah'ça (hd.1075-86) ANADOLU SELÇUKLU topraklarına katılmıştır. Anadolu Selçukluları'nın başkenti olan Konya, 1097'de İZNİK'in ardından Haçlılar'ın eline geçmiş, ama toparlanmayı başaran Selçuklular'ca yeniden başkent yapılmıştır. 1116'da Selçuklular'ı yıkmak isteyen Bizans imparatoru I.Aleksios Komnenos (hd.1081-1118) Konya yakınlarına kadar gelmiş ve çevredeki köyleri yağmalamıştır. 1146'da bu kez I.Manuel Komnenos (hd.1143-80) Konya seferine çıkmış, Akşehir'i yakıp yıkmış ve Konya'yı kuşatmışsa da kentin önündeki savaşta I.Mesud'un (hd.1116-55) ordusuna yenilmiştir. 1186'da II.Kılıç Arslan (hd.1155-92), ülkeyi 11 oğlu arasında paylaştırmış, kendisi de merkez Konya'da yerleşmiştir. Ancak oğullar arasında başlayan taht kavgaları, Kutbeddin Melikşah'ın Konya'yı ele geçirip kendisini 1189'da veliaht ilan ettirmesiyle sürmüştür. Bu yıllarda III.Haçlı Seferi de başlamıştı. 1190'da Alman imparatoru Friedrich Barbarossa yönetimindeki Haçlı ordusu Selçuklar'ı yenmiş, Konya'ya girerek kenti yağmalamıştır. Yapılan barış üzerine beş gün sonra Haçlılar'ın çekildiği kentte taht kavgaları sürmüş, 1192'de tahta I.Gıyaseddin Keyhusrev (hd.1192-96, 1205-11) geçmiştir. 1196'da Tokat emiri II.Rükneddin Süleymanşah (hd.1196-1204) Konya'yı kuşatarak almış, Keyhusrev ve oğulları Bizans'a sığınmak zorunda kalmışlardır. Yörede birliği sağlayan Süleymanşah'ın 1204'te ölümü üzerine, 1205'te Keyhusrev yeniden Konya'ya girmiştir. 1220'de tahta geçen I.Alâeddin Keykubad dönemi (1220-37) Anadolu Selçukluları'nın en parlak dönemi olmuş, Konya surları onarılmıştır. Ancak 1237'de ölümüyle karışıklıklar yeniden başlamış, 1240'ta Baba İshak

Ayaklanması devleti çok sarsmıştır. Vezir ve sultanların taht çekişmeleri, Moğol (İLHANLI) saldırılarıyla geçen yıllarda bir ara Konya Karamanoğlu Mehmed Bey'ce işgal edilmiş, ancak kısa bir süre sonra İlhanlılar'dan destek gören Selçuklular yeniden yönetimi ele geçirmişlerdir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin 1318'de tarihten silinmesiyle, 1320'de Karamanoğlu Konya'ya girmiş, 1326'da kent İlhanlılar'a geçmişse de 1328'de Karamanoğulları yeniden yöredeki üstünlüklerini sağlamışlardır. 1386 ve 1390'da iki kez Konya'yı kuşatan Osmanlılar, 1398'de I.Bayezid döneminde (1389-1402) Karaman'la birlikte bu kenti de ele geçirmiş, ancak I.Bayezid'in 1402 Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilmesi üzerine kentten çekilmişler; Timur da Konya ve yöresini Karamanoğulları'na geri vermiştir. 1466'da Karamanoğulları Beyliği'ne son veren Fatih Sultan Mehmed'ce (hd.1451-81) OSMANLI topraklarına katılan Konya, Kanuni Sultan Süleyman döneminin (1520-66) ilk yıllarında kurulan Karaman Eyaleti'nin merkezi durumuna getirilmiştir. 16. ve 17.yy'larda gelişen Celali Ayaklanmaları'ndan etkilenen kent 20 Aralık 1832'de Osmanlılar'la Kavalalı İbrahim Paşa komutasındaki Mısır ordusu arasında gelişen savaşa sahne olmuş; Osmanlılar'ın yenilmesiyle, İbrahim Paşa Konya'yı karargâh yaparak Kütahya'ya doğru ilerlemeye başlamış, ancak Kütahya Antlaşması sonucunda ordusuyla Konya'dan ayrılmıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında Konya, yabancı işgal görmemesine karşın 1920'de dinci ayaklanmalara sahne olmuş, bunların bastırılmasından sonra da Kurtuluş Savaşı'nın önemli merkezlerinden biri durumuna gelmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** 7km uzaklıktaki KARAHÖYÜK'te yapılan kazılarda sandık duvar tekniğinde örülmüş surlarla çevrili bir Hitit kenti ortaya çıkarılmıştır. Kerpiçten bir sarayın temelleri, renkli ya da renksiz sıvalı evler, Hitit mezarlığı kentle ilgili önemli bilgiler vermektedir. Konya-Sille bucağı arasında bulunan *Ak Manastır*, Aziz Horion adına kayaya oyularak yapılmış bir yapıdır. Sille bucağındaki, üç nefli *Hagbia Eleni Kilisesi* (327) Anadolu'daki ilk Hıristiyan kiliselerindendir. Merkez İlçe'de 13.yy'ın ikinci yarısında yapılmış olan *Sahibata Külliyesi*, cami, türbe, hamam *(Sultan Hamamı)* ve hankâh yapılarından oluşmaktadır. Yapı topluluğu taş, TUĞLA ve ÇİNİ bezemeleriyle Selçuklu sanatının önemli bir örneğidir. Kentin merkezinde, Alaeddin Tepesi'nin kuzeyinde bulunan *Alâeddin Camisi* (1155), Anadolu Selçuklu mimarlığının yazıtlı en eski camilerindendir. Tarihi boyunca değişiklikler geçiren yapının oluşumuyla ilgili farklı görüşler vardır. Bir görüşe göre önce ULUCAMİ planındaki doğu bölümü yapılmış, daha sonra orta ve batı bölümleri eklenmiştir. Bir başka görüşe göre de yapım süreci, mihrap duvarına paralel, üç sahın ve mihrap önündeki kubbeli mekânla başlamıştır. Abanoz MİNBER, yapının ilk durumundan kalan en özgün bölümdür. Buradaki yazıtta I.Mesud, II.Kılıç Arslan ve Ahlatlı Mengüberti Usta'nın adları bulunmaktadır. Kuzey cephedeki iki renk taş ve mermerden, geometrik bir bezekle çevrelenmiş olan TAÇKAPI da önemlidir. Yapının yazıtlarında I.İzzeddin Keykâvus, I.Alâeddin Keykubad'ın yanı sıra mimar MUHAMMED BİN HAVLÂN-EL-DİMIŞKİ ve çini ustası Kerimeddin Erdişah'ın adı geçmektedir. Alaeddin Tepesi'nin doğusunda yer alan *İplikçi Camisi ve Medresesi* 12.yy sonuna tarihlendirilmektedir. Dikdörtgen planlı cami, mihraba dik yedi sahınlıdır. Çok yıkık durumdaki medrese, Mevlânâ Celâleddin Rûmi'nin burada ders vermiş olması nedeniyle önemlidir. Son yıllara değin *Ali Gav Zaviyesi ve Türbesi* ya da *Mahmudiye Medresesi* adlarıyla bilinen *Ali Gav Medresesi* 12.yy sonlarıyla 13.yy'ın ilk çeyreğine tarihlendirilmektedir. Bu tek katlı medrese REVAK'lı, AVLU'lu ve EYVAN'lı bir yapıdır. *Taş Mescit* (1215), *Beşarebey* ya da *Ferbuniye Mescidi* (1219), *Erdemşah Mescidi* (1220), *Hoca Hasan Mescidi* (13.yy başı), *Sırçalı Mescit* (13.yy'ın 2.yarısı), *Karatay Mescidi* (13.yy ortası), *Tabir ile Zühre Mescidi* (13.yy sonu) ve zengin çini bezemeli mihrabı Berlin Müzesi'nde bulunan *Beyhekim Mescidi* (13.yy sonu) tümüyle kare ya da kareye yakın planlı ve tek kubbeli yapılardır. *Tac-ül-Vezir Medresesi ve Türbesi* (1239/40) belgelere göre, içinde hankâh, mescit ve türbe de bulunan bir külliyenin parçasıdır. Anadolu'daki çinili medreselerin (→MEDRESE) ilk ve en önemli örneği olan *Sırçalı Medrese* 1242/43'te II.Alâeddin Keykubad'ın lalası Bedreddin Muhlis'ce yaptırılmıştır. Yapı, iki katlı, açık avlulu ve eyvanlı simetrik planıyla klasik Selçuklu medreselerindendir. 1248-50 arasında Celaleddin Karatay'ın kardeşi Kemaleddin Turumtaş'ca yaptırılan *Küçük Karatay Medresesi* açık avlulu, kareye yakın planlı, kubbeli bir yapıdır. Yol yapımı sırasında yıkılan yapının eyvanı ve taçkapısının bir bölümü sağlamdır. Dönemin en önemli eğitim kurumlarından olan *Karatay Medresesi* 1251/52'de II.İzzeddin Keykâvus döneminde (1246-61), Emir Celaleddin Karatay'ca yaptırılmıştır. Tek katlı, revaksız, kapalı avlulu medrese planındaki yapı çini mozaikleriyle Türk çini sanatının en önemli yapıtlarındandır. Bugün, anıtsal taçkapının yer aldığı ön cephe, orta avlu, ana eyvan ve kubbeli türbe sağlam kalmıştır. Büyük orta avlunun duvarları ve kubbesi, ana eyvanın duvarları ve beşik tonozu tümüyle çini kaplıdır. Yapı, günümüzde çini müzesi olarak kullanılmaktadır. Alaeddin Tepesi'nin batı eteğinde yer alan *İnce Minareli Medrese*'yse 1260'ta Selçuklu veziri Sahibata Fahreddin Ali'ce yaptırılmıştır. Adını iki şerefeli ince uzun minaresinden alan yapı kapalı medreselerin iki ya da tek eyvanlı, revaksız örtülü avlulu tipindedir. Mimarı yeni denemelerle döneme damgasını vurmuş KÖLÜK BİN ABDULLAH olan yapının anıtsal taçkapısı, kemer kilidi üstünde birbirine dolanan yazıt kuşaklarıyla, yer yer yüksek kabartma bezemesiyle ünlüdür. 1274'te yaptırılan *Sadreddin Konevi Cami ve Türbesi*, 1899'da onarım görmüştür. Dikdörtgen çerçeve içindeki sivri kemerli mihrap Selçuklu çini sanatının özgün örneklerindendir.

Konya'nın en ünlü yapı grubu, 6500m²'lik bir alanı kaplayan *Mevlânâ Türbesi* ve *Mevlevi Dergâhı Külliyesi*, *Selimiye Camisi*'nin doğusunda, Üçler Mezarlığı'nın kuzeyinde yer almaktadır. 1926'da müze haline getirilmiştir. Batıda Cümle (Dervişan) Kapısı, güneyde Hâmuşân (Susanlar) Kapısı, kuzeyde Çelebi Kapısı ve Pir Kapısı adlarıyla anılan dört kapısı vardır. Pir Kapısı sonradan örülerek kapatılmıştır. İlk yapısı 1274'te mimar BEDREDDİN-İ TEBRİZİ'ce yapılan ve pek çok onarım geçirerek değişen *Yeşil Türbe* ya da *Kubbe-i Hadra*; Tilavet Odası'ndan türbeye geçişi sağlayan, ceviz üstüne gümüş kaplamalı Gümüş Kapı; Kanuni Sultan Süleyman'ca yaptırılmış, tek kubbeli *Mescit* (16.yy); *Yeşil Türbe*'nin kuzeyinde, gene Kanuni'nin yaptırdığı, tek kubbeli *Semahane* (16.yy); külliyenin batısındaki 18 bölümlü derviş hücreleri (1584); dergâh yemeğinin pişti̇ği, tarikata girmek isteyenlerin çile doldurduğu yer olan *Matbah*; sekizgen gövdeli, kubbeli *Hürrem Paşa* (1527), *Hasan Paşa* (1573), *Sinan Paşa* (1574) ve *Murad Paşa Kızı* (1585) *Türbeleri*'yle açık bir türbe olan *Mehmed Bey Türbesi* (1534), külliyede yer alan yapılardır. Konya'nın Musalla Mezarlığı'ndaki, 13.yy sonlarına tarihlenen *Gömeç*

*Hatun* ya da *Kız Kulesi Türbesi* mazgal dişli çatısı, çini bezemeli taçkapısıyla anıtsal bir yapıdır. *Şeyh Aliman/Alaman Türbesi* (1288) ve *Kapu Çeşmesi*, Merkez İlçe'de 13.yy'dan kalma yapılardandır. Konya'da bu yüzyılda çok sayıda konaklama hanı (→KERVASARAY) yapılmıştır. Konya-Akşehir yolunda bulunan *Argıt Han* ya da *Altınapa Hanı* (1201) günümüzde yıkık durumdadır. 1205'te I.Gıyaseddin Keyhusrev döneminde (1205-11) yapılmış olan Konya-Beyşehir yolundaki *Kızılviran* ya da *Kızılören Hanı* yazlık ve kışlık bölümlerden oluşmaktadır. Kubbe ve tonoz örtülü kışlık bölümü üç sahınlıdır. Dışa taşkın olan iki katlı girişten revaklı avluya geçilmekte, avlunun iki yanında eyvanlar ve tonoz örtülü odalar yer almaktadır. Konya-Aksaray yolundaki *Sultan Han* (1229) 5000m²'lik bir alanı kaplamaktadır. Yapının yazlık bölümünün doğu cephesi mermer taçkapı ve köşe kuleleriyle anıtsal bir görünümdedir. Uzun bir dehlizle varılan avlunun kuzeyinde araba ve hayvanlar için bölmeler, güneyde yolcu odaları, hamam ve ambarlar yer almaktadır. Avlunun ortasında bulunan köşk mescit günümüzde yıkık durumdadır. Avlunun batısındaki bir taçkapıyla geçilen tonoz örtülü kışlık bölümse, ayaklarla beş sahına ayrılmıştır. Daha geniş ve yüksek olan orta sahının orta bölümü sekiz kubbelidir. Konya-Aksaray yolunda, vezir ve mimar SADEDDİN KÖPEK'in yaptırdığı, yazlık ve kışlık bölümleri bulunan, uzun avlulu *Zazadin Han* (1235-37); Konya-Akşehir yolundaki, küçük *Horozlu Han* (1246-49) ve gene aynı yol üzerinde yıkık durumdaki *Kadın Han* öbür konaklama yapılarıdır. 14.yy'dan önemli bir yapı bulunmayan Konya Merkez İlçe'de Alaeddin Tepesi'nin kuzey yamacında yer alan *II.Kılıç Arslan Köşkü*, İç Kale surlarının bir kulesinden dönüştürülmüştür. Günümüzde yalnızca doğu duvarı kalmış olan yapı zengin çini bezemesiyle Anadolu çini sanatının önemli bir örneğidir. Abdülaziz Mahallesi'nde bulunan *Dursunoğlu/Tursunoğlu Camisi* (15.yy) üç kubbeli son cemaat yeriyle, tek kubbeli ana mekândan oluşan bir yapıdır. Karamanoğlu II.Mehmed Bey döneminde yapılan *Has Bey Darülhuffazı* da (1421) gene kare planlı ve kubbeli bir yapıdır, ahşap kapısı Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'ndedir. 15.yy'a tarihlenen, aynı plan tipindeki *Nasub Bey Darülhuffazı* günümüzde İl Halk Kütüphanesi tarafından kullanılmaktadır. *Kalender Baba* ya da *Şeyh Ebubekir Türbesi*'yle (1428), *Fakih Dede Türbesi* (1454) Karamanoğulları döneminde piramit çatıları ve çini bezemeleriyle Selçuklu geleneğini sürdüren yapılardır. 15.yy ortalarında yapılmış olan *Mahkeme Hamamı* ya da *Hamam-ı Cedid*'le vakfiyesi 1676 tarihli *Ahmed Efendi Hamamı* çifte HAMAM planındadır. *Mevlânâ Türbesi ve Dergâhı*'nın yanında yer alan *Selimiye Camisi*'nde ana mekân ortada büyük kubbe, mihrap önünde yarım kubbe, yanlardaysa üçer küçük kubbeyle örtülüdür. *Konya Kalesi*'nin kapısı yanında olduğundan Kapı ya da *İhyaiyye Camisi* adıyla anılan yapı 17.yy ortalarına tarihlenmektedir. Kare planlı ana mekân içten sekiz kubbe, dıştan çatıyla örtülüdür. 1676'da Mustafa Paşa'ca yaptırılan *Aziziye Camisi* 1867'de yanınca 1872'de BAROK ve ROKOKO üslubunda yeniden yapılmıştır. Ana mekân ortada büyük, köşelerde küçük yarım kubbelerle, son cemaat yeri üç kubbeyle örtülüdür. *Şeyh Sücaeddin* ve *Şeyh Halili* (1597) *Türbeleri* Merkez İlçe'deki 16.yy mezar yapılarıdır. Konya'nın önemli çeşmeleri arasında *Nakiboğlu Çeşmesi* (1444), *Şemis Çeşmesi* (1519), *Akçeşme* (1555) ve *Fakih Dede Çeşmesi* (1555) sayılabilir. KÜFEKİ taşından, kemerli ve bezemesiz olan bu yapıların hemen hepsi onarımlar sonucunda özgünlüğünü yitirmiştir. *Selimiye Camisi*'nin batı köşesinde bulunan *Yusuf Aga Kütüphanesi* (1794-95) günümüze ulaşabilmiş tek KÜTÜPHANE yapısıdır. Kare planlı yapı sekiz köşeli bir kasnağa oturan kubbeyle örtülüdür. Konya *Atatürk Anıtı*, Atatürk'ün ilk heykellerindendir. İki bölümden oluşmaktadır; *Ziraat Anıtı* adıyla bilinen kesme taştan kaideyi 1915-17 arasında mimar Muzaffer Bey yapmış, 29 Ekim 1926'daysa Avusturyalı heykelci Krippel'in yapıtı olan Atatürk heykeli bu kaide üstüne yerleştirilmiştir.

***Akşehir*** ilçesindeki *Ulucami*'nin 1213 tarihli minaresinden önce yapıldığı düşünülmektedir. I.Alâeddin Keykubad döneminde genişletilen yapı zamanla özgünlüğünü yitirmiştir. Ahşap tavanlı ana mekân mihrap duvarına dik yedi sahınlıdır. Tavanı taşıyan 20 ayak birbirlerine sivri kemerlerle bağlanmıştır. *Altunkalem* (1223), *Güdük Minare* (1226), *Küçük Ayasofya* (1235), *Kileci* (13.yy) ve *Kızılca* (13.yy) *Mescitleri* kare planlı, tek kubbeli yapılardır. Bir KÜLLİYE'den kalan *Taş Medrese ve Mescidi* (1250); yalnızca mescit, türbe ve hamamı kalmış olan *Seyyid Mahmud Hayran/Hayrani Zaviyesi* (13.yy), *Şeyh Hasan Türbesi* (1370) ve *Nasreddin Hoca Türbesi* Akşehir merkezindeki tarihsel yapılardır. Ayrıca Reis bucağında *Emir Yavtaş Türbesi* (13.yy), Akşehir-Çay yolu üzerinde de klasik sultan hanı planında, beş sahınlı bir yapı olan *İbşaklı Han* (1249) bulunmaktadır.

***Beyşehir*** ilçesi Neolitik Çağ'dan günümüze değin yerleşim merkezi olmuştur. 10km kuzeybatısında yer alan ERBABA Höyüğü, Neolitik Çağ yerleşmeleri arasında, Diyarbakır'daki ÇAYÖNÜ'nden sonra taş mimarlığın görüldüğü ilk yerleşme olması nedeniyle önemlidir. MÖ 5700-5300 arasına tarihlendirilen Erbaba'da taş temeller üstünde birbirine yakın yapılmış dörtgen planlı kerpiç evlere damdan girilmektedir. Beyşehir Gölü'nün doğu kıyısında bulunan *Eflatunpınar Anıtı*'nda Dağ Tanrısı olduğu sanılan bir erkek ve Güneş Tanrıçası bir kadın figürü yer almaktadır. Toplam 14 bloktan oluşan anıt, Hitit İmparatorluk Dönemi'ne, özellikle de IV.Tudhaliya dönemine (MÖ 1250-1220) tarihlendirilmektedir. Beyşehir-Konya yolu yakınındaki 7.5m yüksekliğinde granit bir bloktan oluşan bitmemiş durumdaki *Fasıllar Anıtı* da aynı döneme tarihlendirilmektedir. İki aslan arasında, elleri göğsünde birleştirilmiş bir erkek figürünün yer aldığı bu anıtın, *Eflatunpınar Anıtı*'yla biraraya getirilmek üzere yapıldığı, birincinin bir STEL, ikincinin bir kaide olduğu, ancak yapıldığı tarihlerde beliren Arami tehlikesi nedeniyle anıtın tümlenemediği öne sürülmektedir (→HİTİT). Günümüze yalnızca İçerişehir Mahallesi'ndeki kapısı ulaşan *Beyşehir Kalesi*'nin kapı kemeri üstündeki yazıtından 1288'de Eşrefoğlu Seyfeddin Süleyman'ca yaptırıldığı anlaşılmıştır. Anadolu'daki ağaç direkli camilerin en büyük ve özgünü olan, ayrıca bezemeleriyle Selçuklu sanatının en olgun dönemini simgeleyen *Eşrefoğlu Camisi* (1296-99) 48 ağaç direkle mihrap duvarına dik yedi sahına ayrılmış dikdörtgen planlı bir yapıdır. Çini mozaik kaplı büyük mihrabı, ince ahşap oyma minberi görkemli örneklerdir. Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında kurulmuş olan *Kubadâbad Sarayı* (1236) Anadolu Selçukluları'nın sanat tarihi yönünden en önemli yapılarından biridir. I.Alâeddin Keykubad'ın isteğiyle Sadeddin Köpek'çe yaptırılan, 5200m²'lik bir alanı kaplayan bu yapı topluluğu alçak bir surla çevrili *Büyük Saray, Küçük Saray (Vezir Sarayı), Firdevs (Paradeison), Av Hayvanları Parkı, Büyük Saray* altında iki gözlü bir tersaneyle 16 yapı kalıntısından oluşmaktadır. Kazılar

sonucu ortaya çıkarılan *Kubadâbad Sarayı*, özellikle, bugün Konya Karatay Medresesi'nde sergilenen çini buluntularıyla ünlüdür. İlçedeki öbür tarihsel yapılar, büyük bir sultan hanı planındaki *Kuruçeşme Han* (1207), çok yıkık durumdaki *Demirli Mescit* (13.yy sonu-14.yy başı), kubbesine dek toprağa gömülü durumdaki *Büyük Hamam* (13.yy sonu), sekizgen gövdeli, içten kubbe, dıştan külah örtülü *Eşrefoğlu Kümbeti* (1301), tek katlı, iki eyvanlı, açık avlulu plan tipinde olduğu sanılan *İsmail Aka Medresesi* ya da *Taş Medrese* (1369/70) ve çok yıkık olan *Bedesten*'dir (?).

**Çumra** ilçesinin 11km kuzeyindeki ÇATALHÖYÜK Önasya'nın en büyük Neolitik yerleşmesidir.

**Ereğli** ilçesinin 12km doğusunda bulunan *İvriz Kaya Kabartması*'nda Bereket Tanrısı'yla ona şükranlarını sunan yerel yönetici Warpalavas betimlenmiştir. GEÇ HİTİT Dönemi'ne ait olan yapıt MÖ 8.yy'a tarihlendirilmektedir. Ereğli merkezinde, cami, tekke, imaret ve türbeden oluşan *Karabaş Veli Külliyesi* 15.yy ortalarında yapılmıştır. Bir Mimar SİNAN yapıtı olan ve yıkık durumda bulunan *Rüstem Paşa Kervansarayı* (15.yy ortası) önde tonozlu odaları, arkada tonozlu büyük dikdörtgen mekânıyla menzil hanları tipindedir. Yapımı belirsiz olan, pek çok onarım geçiren *Ereğli Ulucamisi* 32 sütuna oturan toprak damla örtülüdür. Mescit, tekke, imaret ve türbeden oluşan *Şeyh Şahabeddin Zaviyesi* (1390/91), günümüze kalmayan *Hacı Hasan Efendi Medresesi*'nin bir bölümünü oluşturan *Ağalar Mescidi* (1551), çok yıkık durumdaki *Bayram Paşa Kervansarayı*, *Bedesten* ya da *Cağaloğlu Hanı*, *Hortu Köprüsü*, *Hortu Hanı*, *Ziya Efendi Köprüsü*, *Mustafa Bey ve Ametullah Hanım Türbesi*'yle *Eski* ve *Yeni Hamamlar* ilçenin öbür tarihsel yapılarıdır.

**Ermenek** ilçesinde, kentin kuzeyindeki kayalıklara kurulu olan *Ermenek* ya da *Firan Kalesi*'nin tarihine ilişkin kesin bilgiler bulunmamakla birlikte, Karamanoğulları'nın önemli kalelerinden biri olduğu bilinmektedir. Çok eski bir geçmişe sahip *Mennan* ya da *Menyan/Minan Kalesi* de bu beylik tarafından onarılarak kullanılmış olmalıdır. İlçenin en büyük ve en eski yapısı olan *Ulucami* (1302) dikdörtgen planlı, mihrap duvarına dik üç sahınlı bir yapıdır. Günümüzde de kullanılan *Yedi Oluklu Çeşme*; ilçenin en eski yapılarından, düz toprak damlı, ahşap minareli *Akça Mescit* (1300); üç yanı revaklarla çevrili açık bir avlusu bulunan *Tol Medrese* (1339); kareye yakın dikdörtgen planlı, yalın *Sipas Camisi* (14.yy ortası); mihrap duvarına paralel iki sahınlı bir ana mekândan oluşan *Mimar Emir Rüstem Paşa Camisi* (15.yy), ilçedeki öbür tarihsel yapılardır. Ayrıca Ermenek'ten 25km uzaktaki Balkusan köyünde yer alan *Karamanoğlu İmareti ve Türbesi* Karamanoğulları'nın ilk yapılarındandır, ancak çok yıkık durumdadır. Ermenek-Anamur yolunda, Göksu üzerindeki *Görmeli/Görmel Köprüsü* adıyla da bilinen, büyük bir kemeri ve boşaltma gözü bulunan *Ala Köprü* (14.yy) yazıtına göre mimar Yusuf bin Süleyman'ın yapıtıdır.

**Ilgın** ilçesi, günümüze yapı kalıntısı kalmamış olmakla birlikte 13.-14.yy'larda önemli bir merkezdi; özellikle bir kaplıca kenti olarak ünlenmişti. Mimar Sinan'ın yapıtı olan *Lala Mustafa Paşa Külliyesi*, ilçenin en önemli yapısıdır. Külliye, tek kubbeli bir cami (1557), dikdörtgen planlı üç bölümden oluşan bir kervansaray (1584), ortaları aydınlık fenerli birer kubbeyle örtülü iki kare mekândan oluşan bir imaret ve kuzeyde 13, güneyde 12 dükkânı bulunan, doğu-batı doğrultusundaki arastadan oluşmaktadır. I.Alâeddin Keykubad'ın mimar ve nakkaş KALÜYAN-EL-KONEVİ'ye yaptırdığı *Ilgın Kaplıcası* (1236); ana mekânı mihrap duvarına paralel beş sahınlı, yalın bir yapı olan *Pir Hüseyin Camisi* ya da *Çukur Cami* (15.yy), ayrıca Ilgın-Akşehir yolu üzerindeki, klasik Selçuklu KÜMBET'i özelliği taşıyan *Şeyh Bedreddin Kümbeti* (1286), Ilgın'ın önemli yapıtlarındandır.

**Karaman** ilçesinin tarihine ışık tutan en eski yerleşme, Karaman'ın 13km kuzeydoğusundaki aynı adlı köyde yer alan CANHASAN Höyüğü'dür. Kalkolitik ve AKERAMİK Neolitik tabakaların üstünde Roma ve Helenistik dönem buluntuları da ele geçmiş olan Canhasan'ın Neolitik tabakalarında dikdörtgen planlı, taş temelsiz, kerpiç evler ortaya çıkarılmıştır. İlçenin kuzeyindeki Karadağ çevresinde bulunan KİLİSE, MANASTIR ve ŞAPEL'ler, Hıristiyanlık döneminde yörenin önemli bir dini merkez olduğunu göstermektedir. *Binbirkilise* adıyla tanınan bu yapılar, Madenşehir, Yukarı Ören ve Değle Öreni olmak üzere üç gruba ayrılır; aralarında BAZİLİKA, şapel ve haç planlı yapıların yanı sıra işlevleri belirlenemeyen yapılar da yer almaktadır. Karadağ tepelerindeki kalıntılar arasında en sağlam durumda olanı, birbirlerine dehlizlerle bağlı bir manastırla, haç planlı bir kilise ve şapelden oluşan *Mahalaç Kilisesi*'dir. Taşkale köyü yakınındaki mağara manastırı, her katında bir salon ve ona açılan hücreler bulunan beş kattan oluşmaktadır. Uzun yıllar Karamanoğulları'nın merkezi olan Karaman'da bu döneme ait çok az yapı günümüze ulaşmıştır. *Karaman Kalesi*'nin 12.yy'da Anadolu Selçukluları döneminde yapıldığı sanılmaktadır. Osmanlılar'ca da onarılarak kullanılmış olan yapı, İç Kale, Orta Hisar ve Dış Kale'den oluşmaktadır. Günümüze yalnızca Dış Kale'nin duvar kalıntılarıyla Orta Hisar'ın kimi burçları ve kapıları kalmıştır. İlçede bugün Halk Kütüphanesi olarak kullanılan, ana mekânı mihraba paralel üç sahınlı bir yapı olan *Hacı Beyler Camisi* (1358); Mevlânâ'nın annesi için yaptırılmış olan ve *Mader-i Mevlânâ Türbe ve Camisi*, *Aktekke* ya da *Mevlevi Tekkesi* gibi adlarla da bilinen, büyük kubbeli *Valide Sultan Camisi* (1370); mihrap duvarına paralel üç sahından oluşan *Arapzade Camisi* (1374); iki eyvanlı, revaklı avlulu, simetrik planda klasik bir medrese yapısı olan ve taçkapısı Karamanoğulları mimarlığının önemli bir örneğini oluşturan *Hatuniye Medresesi* (1381/82); Karamanoğlu Alâeddin Bey için yapılmış, 12 köşeli, yivli külahlı *Alâeddin Bey Kümbeti* (1391); Yunus Emre'yle şeyhi Taptuk Emre'nin gömülü olduğuna inanılan, cami, türbe, zaviye ve hazire bölümlerinden oluşan *Yunus Emre Camisi ve Zaviyesi*; Ermenek *Tol Medrese*'yle benzerlik gösterdiğinden aynı mimarın yapısı olduğu sanılan, revaklı, kapalı avlulu medreseler grubundaki *Emir Musa Medresesi*, 14.yy'dan kalma önemli yapılardır. Tek kubbeli bir yapı olan *Şeyh Çelebi Mescidi*'nin de aynı dönemden kaldığı sanılmaktadır. Karamanoğlu İbrahim Bey'in yaptırdığı *İbrahim Bey İmaret Medresesi* (1432/33) medrese, mescit, darülkurra, tabhane, türbe ve çeşme yapılarından oluşan bir külliyenin parçasıydı. Günümüze medrese, türbe ve çeşmesi kalmıştır. Medrese, iki katlı, revaksız avlulu kapalı medrese planındadır. Mimarı bilinmeyen yapının, ahşap işçiliği Ömer bin İlyas adlı bir ustanındır. En önemli bölümü, duvarları ve mihrabı çini kaplı, mescit ve dersane işlevindeki ana eyvan olan *İmaret Medresesi*'nin buradaki çinili mihrabı İstanbul'daki *Çinili Köşk*'te sergilenmektedir. İlçe merkezindeki öteki tarihsel yapıtlar: 1436 tarihli bir mescidin yerine yapılmış olan *Dikbasan* ya da *Fasıb Camisi* (1493) ve tek kubbeli *Paşa Camisi*'dir (1596). İlçeye bağlı Kazım Karabekir bucağındaki

*Gaferyad Köyü Ulucamisi* planı ve bezemeleriyle 14.yy'a tarihlendirilmektedir. Dikdörtgen planlı, toprak damlı yapının Selçuklu geleneğini sürdüren çini mozaikle bezeli mihrabı önemlidir. Burada Selçuklu saraylarında görülen figürlü ve perdahlı çiniler de yeniden kullanılmıştır. Aynı bucağa bağlı Yollarbaşı köyündeki, basit bir çatı örtülü, ahşap direkli *İlisra Ulucamisi*'ne sonradan bir mescit eklenmiştir. Çini bezeli alçı mihrabı önemli bir örnektir. Karaman'ın Akçaşehir köyündeki, kare planlı *Akçaşehir Camisi*'nin Karamanoğulları'ndan kaldığı sanılmaktadır, bugün çok yıkık durumdadır. Karaman-Ermenek yolunda, Göksu üzerinde, 80m uzunluğundaki *Bıçakçı Köprüsü* (14.yy) 20m genişliğinde büyük bir gözle üç küçük gözden oluşmaktadır.

***Karapınar*** ilçesindeki en önemli yapı, 16.yy ortalarında II.Selim'in Mimar Sinan'a yaptırdığı *II.Selim Külliyesi*'dir. Cami, kervansaray (b.yık.), hamam, çeşme ve şadırvandan oluşan külliyede 1563 tarihli *Selimiye Camisi* klasik Osmanlı mimarlığının özgün örneklerinden sayılmaktadır. İki minareli, son cemaat yeri beş kubbeli, taçkapısı istiridye örgesiyle bezeli bir yapıdır. Bugün özgünlüğünü yitirmiş olan şadırvan 1569'da, çift kurnalı ve çift aynalı çeşme de 1569-70'te yapılmıştır. *Valide Hamamı*'ysa çok yıkık durumdadır.

***Seydişehir*** ilçesinin 11km güneydoğusundaki Suberde köyünde bulunan SUBERDE Höyüğü'nde ortaya çıkarılan Neolitik Çağ yerleşmesi MÖ 7.binin ikinci yarısına tarihlendirilmiştir. II.Gıyaseddin Keyhusrev döneminde (1237-46) önem kazanmış olan ilçede, Seydişehir'in gelişmesinde katkıları olan dönemin ünlü bilgin ve din adamı Seyyid Harun adına yapılmış olan *Seyyid Harun Camisi ve Türbesi* (1320) bulunmaktadır. Cami, dikdörtgen planlı, 10 ahşap direkle üç sahna ayrılmış bir yapıdır. Taçkapısının önünde yer alan türbe ise iki katlı ve kare planlıdır, içten kubbe, dıştan külah örtülüdür. Bu yapı grubunda ayrıca kare planlı *Rüstem Bey* ve *Seyyid Harun Ailesi Kümbetleri* bulunmaktadır. Ahşap çatkılı, dikdörtgen planlı *Muallimhane* (1520), hem cami hem de Kuran okuma yeri olarak kullanılmaktadır.

***Sivil Mimarlık:***
Geleneksel Konya evlerinde ana yapı gereci kerpiçtir. Bu nedenle 100-150 yıldan eski EV'lere rastlanmamaktadır. İklimi sert olan kentte avlulu ve bahçeli evler yazlık ve kışlık bölümlerden oluşmaktadır. İki katlı yapılarda üst kat ve bahçeye açılan MABEYN yazlık, alt katsa kışlık bölümlerdir. Tek katlı yapılarda kuzeye yönlendirilen yaz odası bol pencerelidir. Avlu kapısından ev ve hizmet bölümlerinin açıldığı HAYAT'a geçilmektedir. Tek katlı evlerde, yer katı hayat zemininden 1-1.5m yükseltilirken, iki katlı evlerde hayatla aynı düzeyde tutulmuştur. İki katlı evlerde yer katında ambar, depo ve oturma odaları düzenlenmiş, ikinci kattaysa ODA'lar SOFA'nın bir yanına ya da çevresine dizilmiştir.

***El Sanatları:***
Selçuklular'la başlayan dokumacılık (→DOKUMA), ağaç işçiliği, dericilik, bakırcılık, kuyumculuk, keçecilik ve külahçılık günümüzde eski önemlerini yitirmiş ya da ortadan kalkmış durumdadır. Yalnız kaşık yapımcılığı sürmektedir. Ahşaptan oyulan, boyanıp süslendikten sonra verniklenen Konya kaşıkları turistik eşya olarak ilgi çekmektedir.

*M.Aydın, M.Beykan*

KOOLHAAS, Rem → **DEKONSTRÜKTİVİZM**

KOORDİNASYON BOYUTU → **BOYUTSAL KOORDİNASYON**

KOPT mimarlığı ve sanatı → **MISIR**

KORAKESİON (b.Alanya) → **ANTALYA**

KORAL, Füreya – **FÜREYA**

KORAM – **HİYERARŞİ**

**KORAMAN, Bedri** (1928, Bafra, Samsun)
Türk karikatürcü.
Gerçekçi bir popüler anlatı biçimi geliştirmiş olan Koraman, çağdaş Türk karikatürünün (→KARİKATÜR) ustalarındandır.

Ortaöğrenimini Bafra'da yaptıktan sonra 1945'te İstanbul'a yerleşmiştir. GSA'nın (b.MSÜ) önce lise bölümünde öğrenimini sürdürmüş, daha sonra aynı okulun Resim Bölümü'nü bitirmiştir. Öğrencilik yıllarında Babıâli'de çeşitli dergilere resimler çizmeye başlamış; bu çalışmalarını kitap kapağı, afiş, karikatür ve çizgi romanlar izlemiştir. Türk karikatüründe "çizgide mizah" anlayışını benimseyen 1950 Kuşağı içinde yer alan Koraman'ın yapıtları *Hafta, 41 Buçuk, Tef, Taş-Karikatür* ve *Dolmuş*'ta yayımlanmıştır. Sanatçı, 1950'lerde *Vatan*'da günlük karikatür ve çizgi roman çalışmalarına başlamış; gerek 1951'de bir arkadaşıyla birlikte çıkardığı *Deve* adlı mizahi dergisinde, gerek *41 Buçuk* gibi dergilerde "Hacı" imzasıyla erotik karikatürler de yayımlamıştır. Kuşağının birçok üyesi büyük gazetelerde kendi köşelerini yaratırken Koraman daha çok şakacı bir illüstrasyon anlayışıyla popüler karikatürler yapmayı yeğlemiş, bu yaklaşımını çalıştığı *Milliyet* gazetesinde sürdürmüştür. 27 Mayıs 1960 sonrasında çizgi dünyasında değişim başlamış; Koraman, uzun süre koruyacağı resimsel üslubunu bu dönemde geliştirmiştir. Günlük politik karikatürlerin yanı sıra *Milliyet*'in Pazar eklerinde yaşam üzerine, kendini bir meddah gibi içine kattığı çizgi anlatılar yayımlamış; yayın yönetmeni Abdi İpekçi'nin önerisiyle *Cicican* adlı çizgi romanı yaratmıştır. Yaklaşık on yıl çizmeyi sürdürdüğü *Cicican*, 1962'de Ertem Göreç tarafından filme alınmıştır. Aynı yıl üç arkadaşıyla birlikte Kare Ajans adıyla bir canlandırma stüdyosu kuran Koraman, çeşitli reklam filmlerinin yapımına katılmıştır. 1973'teki genel seçim dönemi ve sonrasında *Milliyet* için Ankara'dan çizdiği gündelik politik izlenim dizi bantları çok tutulunca, seçimleri ya da çeşitli siyasal krizleri konu alan bu kendine özgü çizgi anlatıları sürdürmüştür. Resimsel çizgisinden uzaklaşma olanağı bulmasına karşın, gerçekçi çizgi üslubunu yeğleyen Koraman 1973'te gene Abdi İpekçi'nin önerisiyle *Milliyet*'in ön sayfasında genellikle fırçayla renkli ve büyük boyutlarda editoryal karikatürler çizmeye başlamış; bu yeni döneminde yapıtlarında "portre" ağırlık kazanmıştır. 1982'de *Güneş* gazetesine geçen sanatçı, 1985'te yeniden *Milliyet*'in kadrosuna katılmış; 1994'te *Siyaset Arenası* adlı ilk karikatür albümünü yayımlamıştır. Koraman, 1970'te Uluslararası Üsküp Karikatür Şenliği'nde Özel Ödül'ü; 1972'de Uluslararası Saraybosna Karikatür Şenliği'nde İkincilik Ödülü'nü; 1974'te İtalya'da Uluslararası Marostica Karikatür Şenliği'nde Üçüncülük Ödülü'nü ve Türkiye'de Gazeteciler Cemiyeti Gazetecilik Başarı Armağanı Yarışması'nda İkincilik Ödülü'nü kazanmış; 1987'de de Brezilya Uluslararası Gazetecilik Birliği'nden *Commendeor* Madalyası'nı almıştır.

*T.Çeviker*



Kore

**KORDON** (Fr.*cordon*'dan)
İng.*cordon*, Alm.*Kordon*.
**1.** İpek ya da pamuk ipliğinden yapılmış bükümlü kalın sicim; fitil. Özellikle MOBİLYA döşemelerinde dikiş yerlerini örtmek için kullanılır.
**2.** Mobilyalarda kullanılan ip gibi uzun ve girintili çıkıntılı bezeme. Bu bezeme, ahşap pencere çerçevelerinde, masa ya da başka ahşap mobilyaların özellikle kenar bölümlerinde özel bir kordon rendesi kullanılarak yapılabilmektedir.
**3.** Bir kıyı kentinde rıhtım boyu.

**KORE** (Gr.)
Eski Yunanca'da "genç kız" anlamına gelir. Arkaik Dönem YUNAN heykelciliğinde, ayakta duran, giyimli genç kadın heykeli. *Kore*'ler, Dor *peplos*'u (omuzlar üstünde iğneyle tutturulmuş dikdörtgen bir kumaştan oluşan giysi) ya da İon *khiton (khimation*'un altına giyilen ve dipsiz çuvala benzeyen giysi) ve *khimation*'u (kalın ve uzun bir pelerin biçiminde giysi) giymiş, genellikle kollarından birini ileri uzatmış, kimi zaman da bir eliyle eteğini tutar biçimde betimlenmiştir. KUROS'lar gibi, MÖ 660-650'de anıtsal heykelciliğin başlamasıyla ortaya çıkan *kore*'ler çoğunlukla Samos'taki (Sisam) Herion ve Atina Akropolisi gibi kutsal alanlarda bulunmuştur. Bu yapıtların bir rahibeyi, bazan da bir tanrıçayı simgeledikleri öne sürülmüşse de üstlerindeki yazıtlardan daha çok tanrılara sunulmuş armağanlar oldukları anlaşılmaktadır. MISIR'da Yeni Krallık Dönemi'nde (MÖ 1570-935) yapılmış benzer biçimdeki yapıtlar, *kore*'lerin bunlardan etkilendiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, *kore*'lerin biçimlenmesinde MEZOPOTAMYA etkisi olduğu da bilinmektedir. MÖ 7.yy ortalarında yapılmış ve Tanrıça Artemis'e sunulmuş olan *Nikandre* heykeli, doğal boyutlardaki kadın heykellerinin ilki sayılmaktadır. Delos Adası'nda ele geçen bu yapıt, iki yanda vücuda yapışmış gergin kolları ve yumruk yapılmış elleriyle erken dönem *kuros*'larını anımsatır. Aynı döneme ait *Auxerre Heykeli*'nin (Louvre Müz., Paris) bir eli, Doğu sanatının etkisiyle göğsü tutmaktadır. Samos Adası'nda bulunmuş, MÖ 575-555 arasına ait *Kheramyes Herası* ve Genelaos imzalı altı heykel, anlatım ve işçilik bakımından gelişmiş nitelikler taşıyan önemli yapıtlardır. MÖ 535-500 arası *kore* heykel tipinin en geliştiği dönemdir. Atina Akropolisi ile Delphoi'daki *Sipbnos Hazine Binası* ve *Apollon Tapınağı*'nda bu dönemde yapılmış çok sayıda *kore* ele geçmiştir. Malzemesi tunç, fildişi, kireçtaşı, pişmiş toprak, daha çok da mermer olan ve çeşitli renklere boyanan *kore*'ler Anadolu'da İONİA ve KARİA bölgelerinde ellerinde kuş tutar biçimde de yapılmışlardır. MÖ 500-480 arasında arkaik *kore*'ler, *Euthydikos Koresi*'nde (Akropolis Müz., Atina) görüldüğü gibi, Klasik Dönem üslubuna (→YUNAN) yaklaşmaya başlamıştır.
0574, 2874, 2878. *Ş.Anadol*

**KOREG ANITI**
İng.*choragic monument*, Fr.*monument choragique*, Alm.*choregisches Denkmal*.
Koreg sözcüğü, Eski Yunan'da tiyatro oyunlarını finanse eden varlıklı Atinalılar'a verilen *khoragos* adından türemiştir. Antik YUNAN şenlikleri sırasında gerçekleştirilen tiyatro oyunlarında kazanılan ödülün üzerine konduğu anıt biçiminde kaide. Giderleri *khoragos*'lar tarafından karşılanan tiyatro korolarının yarıştığı oyunlar sonunda, genellikle bir *tripod* (üç ayak) biçimindeki ödül, kazanan koronun *khoragos*'una verilir; bu kişi de ödülü sergilemek için anıtsal bir kaide yaptırırdı. Atina'da MÖ 5. ve 4.yy'larda pek çok koreg anıtı yaptırıldığı bilinmektedir. Akropolis'te *Dionysos Tapınağı*'nın çevresinde ya da önündeki caddede (daha sonra Tripodlar Caddesi olarak adlandırılmıştır) yer alan bu yapıtların ilk örnekleri, daire ya da kare planlı bir platform ya da basamaklı basit bir kaide biçimindedir. MÖ 4.yy'da zenginliğin artmasıyla koreg anıtları gösterişli hatta abartılı yapılmaya başlanmıştır. Günümüze gelebilmiş tek örnek, MÖ 334'te yapılmış olan *Lysikrates Anıtı*'dır. Anıt, bir kenarı yklş.3m olan kare planlı, 4m yüksekliğinde bir platform üstüne oturan 6.5m yüksekliğindeki silindirik bölümden oluşur. Attika'nın Pantelikon mermerinden yapılmış bu ana bölümle, alttaki kireçtaşı platform arasında gene dairesel planlı, Atina yakınında çıkarılan mavi Hymettus mermerinden (→MERMER) basamaklar yer alır. Üç ayrı malzemenin aynı yapıda birarada kullanımı MÖ 4.yy ve Helenistik Dönem (→YUNAN) mimarlığı için tipiktir. Silindirik bölümü Korinth başlıklı (→SÜTUN BAŞLIĞI) altı PİLASTR çevreler. Bunlar, bir yapının dışında kullanılan ilk Korinth sütunlarıdır; dolayısıyla *Lysikrates Anıtı*, Korinth düzenindeki (→DÜZEN) ilk Yunan yapısı sayılmaktadır. Yapının saçaklık frizinde Dionysos'un Tiren korsanlarını yunusa dönüştürmesi canlandırılmıştır. Saçaklığın üstünde basık bir kubbe, onun da üstünde, günümüze ulaşamamış olan *tripod*'u taşıyan üç kıvrımlı bir ayak yer alır. Dönemin öteki koreg anıtları bu derece ince işçilik göstermez. MÖ 319'da Nikias kare planlı; Thrasyllus da *Tiyatro*'nun hemen üzerinde Dionysos heykeliyle taçlandırılmış birer anıt yaptırmışlardır.

*Lysikrates Anıtı* daha geç dönemlerde Avrupa mimarlığını etkilemiş; İngiltere'de Stratfordshire'daki Shugborough Parkı'nda bu anıtın kopyaları yapılmıştır. Öte yandan, ABD'de YENİ-KLASİKÇİLİK'in ünlü mimarlarından STRICKLAND'ın Philadelphia *Ticaret Borsası* tasarımında *Lysikrates Anıtı*'nı örnek aldığı bilinmektedir.

**KORİN OKULU**
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) HONAMİ KOETSU ve SOTATSU tarafından kurulan okul, OGATA KORİN tarafından uluslararası bir niteliğe kavuşturulmuştur. Bu nedenle kimi zaman Sotatsu-Korin Okulu adıyla da anılır. Korin Okulu, ulusalcı YAMATO-E (Japon resmi) okulunu canlandırmada TOSA OKULU'ndan daha başarılı olmuştur. Momoyama döneminde (1573-1600) egemen olan süslemeci tavrı benimseyen Korin Okulu, dönemin Çin tarzı (KARA-E) resimlerinden kaynaklanan eğiliminin tersine klasik Japon resim geleneğini yeniden canlandırarak, canlı bir doğalcılık ile süslemeci ve canlı bir renkçiliği birleştirmiştir. Okul, 17.yy'ın sonlarına değin klasik Japon geleneğinin egemen olduğu Kyoto'da etkin olmuştur. 18. ve 19.yy'larda da OGATA KENZAN ve SAKAİ HOİTSU, Korin Okulu'nun ilkeleri doğrultusunda çalışmışlardır.
*Z.Rona*

KORİNTH düzeni → **DÜZEN**

**KORKULUK**
İng., Fr.*balustrade, parapet*; Alm.*Geländer*.
MERDİVEN, BALKON, TARAÇA gibi düşme tehlikesi bulunan yerlerde kullanılan, birbirine bir KÜPEŞTE'yle bağlanmış parmaklık dizisi. Bir koruma öğesi olan korkulukların yalnızca duvardan oluşanlarına da rastlanabilmekte ve bunlara "dolu korkuluk"; benzer biçimde arkası bir duvarla doldurulmuş parmaklıklardan oluşan korkuluklara ise "yalancı korkuluk" adı verilmektedir. ROMA mi-

marlığında görülen korkuluklar dolu ya da yalancı korkuluklardır. Daha sonra Erken Hıristiyanlık dönemi mimarlığında (→GEÇ ANTİK) bu dolu korkuluklara boşluklar açılarak haçlar ve armalarla bezeli örnekler yapılmıştır. Genel olarak kullanıldıkları dönemin mimari geleneklerine uygun biçimlendirilen korkuluklar, ROMANESK dönemde kemerlerle birleştirilmiş sütunlardan oluşmuştur. GOTİK'teyse bu mimarinin kullandığı KEMER türleri korkuluklar için de geçerli olmuştur. RÖNESANS'ta bir SÜTUN sırası gibi tasarlanan korkuluklar (BALUSTRAD), bir başlık ve kaideyle bunlar arasına yerleştirilen vazo biçimindeki küçük taş sütuncuklardan oluşmuştur. BAROK dönemde bu kez dönemin mimari bezeme geleneğine uyan bu yapı öğesi, oldukça değişik biçimlerde kullanılmıştır. 20.yy'a değin yalnızca taştan ve ağır parmaklıklar için kullanılan "korkuluk" terimi, günümüzde her türlü malzemeden yapılan parmaklık için kullanılmaktadır. Anadolu-Türk mimarlığında karşılaşılan korkuluklar genel olarak basit ahşap işçiliğine dayanan örneklerdir. Batılılaşma eğiliminin mimarlığa girdiği 19.yy'daysa özellikle İstanbul'da çok süslü ve işlemeli korkuluklar kullanılmıştır.
Çizim → MERDİVEN

**KORNİŞ** (Lat.*corona:* taç'tan Fr.*corniche*) İng.*cornice*, Alm.*Gesims*.
**1.** Klasik DÜZEN'lerde SAÇAKLIK'ın en üst öğesi. Dor düzeninde GEİSON denir.
**2.** Perdelerin asıldığı rayları gizleyen ahşap ya da metal öğe; perde kornişi.
**3.** Bir yapı cephesinin en üstünde, çatı seviyesindeki profilli yatay çıkıntı. Bazan katlar arasında ayırıcı bir CEPHE öğesi olarak da kullanılmıştır. Altan KONSOL'larla desteklenen korniş örnekleri bulunduğu gibi, küçük kemerlerle taşınıyormuş görünümü verilenlerine de rastlanır. Bir kornişin arkasına gizlenmiş bir su oluğu ya da özellikle düz çatılarda olduğu gibi, üstüne yerleştirilmiş bir KORKULUK ya da bir ATTİKA bulunabilmektedir. Ortaçağdan başlayarak kullanılan korniş, ROMANESK kiliselerde alttan konsollarla desteklenen, cepheden 10-15cm çıkıntılı bir taş banttan oluşmaktaydı. GOTİK mimarlıktaysa kabartmalar ve bazan da heykellerle bezeli oldukça gelişmiş bir kornişle karşılaşılır. Korniş, RÖNESANS'ta katlar arasındaki uyumu sağlaması açısından büyük önem kazanmış, Floransa'daki *Palazzo Strozzi* ve *Palazzo Riccardi*'de görüldüğü gibi cephede çok etkili olduğu örnekler yapılmıştır. Daha sonraları gelişen yapı tiplerinde daha çok en üst katta kornişler kullanılmıştır. Bazı yapıların son kat pencereleri için bir korkuluk niteliği taşıyan ya da su oluklarını gizleyen kornişlere "çatı kornişi", bir duvarın en üstünde bulunanlara da "duvar kornişi" denmektedir. Ayrıca kornişin çıkıntılı bir yapı göstermesinden hareketle aynı ad, MOBİLYA'ların üst kenarlarındaki çıkıntılar ya da KAPI ve PENCERE üstündeki silmeler için de kullanılmaktadır.
Çizim → DÜZEN, → KASET

**KORO YERİ** (Gr.*choros*'tan) Lat.*chorus*, İng.*choir*, Fr.*chœur*, Alm.*Chorraum*.
KİLİSE'de orta NEF'le APSİS arasında, koronun ve ruhban sınıfının oturması için ayrılmış bölüm.
Çizim → KİLİSE

KOROMANDEL → **LAKE**

KOROPİSSOS = **DAĞ PAZARI**

KOROPLAST → **PİŞMİŞ TOPRAK**

KOROVİN, Konstantin → **ABRAMTSEVO KOLONİSİ**

**KORTAN, Enis** (1932, Vidin, Bul.)
Türk mimar, mimarlık tarihçisi ve eğitimci.
1953'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun olan Kortan, aynı yıl Nişan Yaubyan ile birlikte İstanbul'daki mimarlık bürosunu kurmuş, 1957'de New York'ta BREUER ile çalışmıştır. Bu dönemde Minneapolis'teki *St.John Üniversitesi* kampusu ve Paris'teki UNESCO binalarının tasarımında görev almış, SOM mimarlık bürosunda çalıştığı 1959'da da New York'taki *Chase Manhattan Bankası* gökdeleni ve Brüksel'deki *Lambert Bankası* binalarının tasarımına katkıda bulunmuştur. 1965'te ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde eğitimcilik yaşamına başlayan Kortan 1973'te doçent, 1978'de profesör olmuş, 1985'te İÜ Edebiyat Fakültesi Sistematik Felsefe Kürsüsü'nde "Mimarlık-Estetik" konusunda doktora yapmıştır. ODTÜ'de bir süre Mimarlık Bölüm Başkanlığı ve Yönetim Kurulu Üyeliği'ni de üstlenmiş, Taşınmaz Kültür Varlıkları Bölge Kurulu üyeliği görevinde bulunmuştur. Yetmişi aşkın bilimsel yazısı ve 11 kitabı yayımlanan Kortan'ın, pek çok yerli ve yabancı mimarla birlikte çalışmaları olmuş, mimarlık yarışmalarında jüri üyeliği yapmıştır. Halen ODTÜ'deki görevlerini sürdürmektedir.

**KORUCUTEPE**
Elazığ'ın 30km doğusunda, eski Elazığ-Bingöl yolu üstünde ve Altınova'nın Aşağı İçme köyü yakınındaki höyük bugün Keban Baraj Gölü altındadır. Korucutepe'de 1968-70 arasında Chicago, California (Los Angeles) ve Amsterdam üniversitelerinden karma bir ekip tarafından, Chicago Üniversitesi'nden Hans G.Güterbock ve Maurits van Loon'ın başkanlığında yapılan kazılarda Kalkolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) ortaçağa değin uzanan kültür katları saptanmıştır. 1973-75 arasında AÜ'den Hayri Ertem başkanlığında sürdürülen kazılardaysa özellikle HİTİT dönemi yerleşmesinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Çok zarar görmüş olduğundan mimari kalıntısı az olan Kalkolitik yerleşme höyüğün kuzeybatı eteğindedir. İlk Kalkolitik Çağ'ın (MÖ 4500-3500) çanak-çömleği el yapımı, siyah perdahlıdır (açkılı). Kimi kaplar yumrucuk ve ender olarak parmak izi baskılı, kabartma şerit bezemelidir. İthal malı Halaf ve Obeyd ürünlerinin (MÖ 5.binyılın 2.yarısı; →MEZOPOTAMYA) yanı sıra parmak izli, kısmen çarkta biçimlendirilmiş ithal ÇANAK-ÇÖMLEK de vardır. Av büyüsü için kullanıldığı düşünülen, vücutlarına delik açılmış hayvan HEYKELCİK'leri ilginç buluntulardır. Son Kalkolitik Çağ'ın (MÖ 3500-3000) en önemli kalıntısı, bir kadın, bir erkek ve bir çocuğa ait olan üç MEZAR yapısıdır. Tuğladan yapılmış kadın mezarında, kemer, gümüş diadem (ince bant biçiminde taç), ay biçiminde gerdanlık, saç halkaları, bir bilezik ve halhala ait kireçtaşı, karnalin ve kemikten küçük boncuklar bulunmuştur. Erkek mezarındaysa, gümüş bileklik, bakır hançer ve ham demirden topuz başı ele geçmiştir. İlk Tunç Çağı (MÖ 3000-2000) yerleşmesi, höyüğün ortasındaki tepeciğin kuzeyinde yer alan büyük bir köydür. Yerleşmeyi çevirdiği düşünülen kerpiç duvarın doğusunda, 7x9m boyutlarındaki bir avluda, dörtgen ocak platformları, at nalı ocak kalıntıları vardır. Ayrıca, üst yapıya ait ahşap parçaları ele geçirilmiştir. İlk Tunç III'e ait iki evreli ve dinsel işlevli olduğu anlaşılan yapının ortasında, 6x9m boyutlarında beyaz sıvalı bir mekân vardır. Doğu duvarının önünde iç içe geçmiş üç ocak ortaya çıkarılmıştır. Çanak-çömleği çoğunlukla mut-

fak kapları oluşturur. El yapımı, siyah ya da kahverengi açkılı, ağız kenarında bant bezeme bulunan çömlek, kâse ve küçük küpler başlıca tiplerdir. İlk Tunç III'te ağız kenarına ve gövde üstüne verev oluklar açılmış Siyah Açkılı Mallar ortaya çıkmıştır. Küp ve tencerelerin çevresinde de ekmeklik buğday, iki sıralı arpa, üzüm, meşe palamudu, fıstık, mercimek, nohut ve bezelye bulunmuştur. Suriye tipi stilize kadın heykelcikleri İlk Tunç'un tipik buluntularıdır. Orta Tunç I (MÖ 2000-1800) yerleşmesine ilişkin fazla mimari kalıntı yoktur. Renkli sıva parçalarıyla taş temelli kerpiç sur kalıntıları bilgi verebilecek nitelikte değildir. Dönemin sonuna doğru, kulelerle korunan, yeraltı geçitlerine sahip, çift duvardan oluşan ve MÖ 1800'lere tarihlenen bir savunma sisteminin varlığı saptanmıştır. Siyah ve kırmızı üçgen kulplu tencereler; kırmızı ve kahverengi açkılı, ağız kısımları içe dönük el yapımı kâseler; düz dipli, kahverengi açkılı çark yapımı kâselerin yanı sıra kuş kafalı kadın betimlerinin dikkati çektiği PİŞMİŞ TOPRAK insan ve hayvan heykelcikleri küçük buluntulardır.

Korucutepe'de Eski Hitit Dönemi'ne ait çift surla çevrili bir alan ortaya çıkarılmıştır. 160m çapındaki alanı sınırlayan taş temeller dışında sur içi mimarisine ilişkin herhangi bir kalıntı yoktur. Dörtgen kulelerle desteklenmiş surlarda hücumlar sırasında kullanılan kapılar olduğu anlaşılan eğimli geçitler vardır. İzleri görülen büyük yangın ve yıkım bir olasılıkla Mitanniler'in MÖ 2.bindeki saldırısının sonucudur. Eski Hitit Dönemi'ne ait birbirine su kanalıyla bağlı iki yapının bir bölümü ortaya çıkarılmıştır. Son Tunç Çağı (MÖ 1400-1200) ya da Hitit İmparatorluk Dönemi yerleşmesi höyüğün güney eteğindedir. MÖ 14.yy'da, İsuwa ülkesinin Hitit İmparatorluğu'nun egemenliğinde vasal bir krallık olduğu bilinmektedir. Bu ülkenin sınırları içindeki Korucutepe'nin de bu dönemde değişim geçirdiği anlaşılmaktadır. Başlıca mimari kalıntılar taş temel üstüne kerpiçten yapılmış evlerin duvarlarına ait renkli sıva parçalarıdır. Dönemin tipik çanak-çömleği açkılı turuncu testiler ve kırmızı zeminli kâselerdir. Güney yamaçta ortaya çıkarılan çöp çukurları zengin buluntu vermiştir. MÖ 13.yy'a ait çok sayıda MÜHÜR ve mühür baskının yanı sıra ele geçen çanak-çömlek arasında, 7.2cm uzunluğunda kırmızı astarlı ve cilalı bir libasyon (sıvı sunu) kabı dikkati çeker. Bu kap, kol biçimi ve özenli işçiliğiyle Kuzey Suriye örneklerine benzemektedir. Höyüğün batı eteğindeki İlk Demir Çağ yerleşmesinde (MÖ 1150-800) taş temel ve duvar kalıntıları dışında mimari belge yoktur. El ya da çark yapımı büyük küp ve çömlekler çapraz çizi bezemelidir. Ortaçağ kültürünün iyi araştırılamamış olduğu Korucutepe'de, SELÇUKLU dönemine ait bir yapının temellerinin yanı sıra Hitit küçük buluntularıyla karışmış olarak Selçuklu çanak-çömleği bulunmuştur.

1131, 3456, 3458. *İ.Baysan*

KORUMA → **ONARIM VE KORUMA**

**KORYKOS**

İçel'de Mersin'in 50km güneybatısında, Erdemli ilçesi sınırları içinde Mersin-Silifke Karayolu üzerinde yer alan antik Korykos kenti, Kilikia Trakheia'da (Dağlık Kilikia →KİLİKİA), Kalykadnos (b. Göksu) ve Lamos ırmakları arasında kurulmuştur. Pylai Kilikiai'ya (Kilikia Kapıları, b.Gülek Boğazı) yakınlığı dolayısıyla Anadolu ve Suriye arasında önemli bir bağlantı yeriydi. Kentin adına ilk kez, MÖ 197'de Selevkos kralı III.Antiokhos'un (hd.MÖ 223-187) kenti Ptolemaioslar'dan geri alması nedeniyle rastlanmaktadır. Pers Devleti'nin (→İRAN) kuruluşundan sonra 260'da Suriye ve Kilikia, Persler tarafından istila edilmiş, kentler yağmalanmış ve halkın büyük bölümü öldürülmüştür. Bu dönemde Korykos'un da kuşatıldığı bilinmektedir. MÖ 1.yy'da ve ROMA İmparatorluk Dönemi'nde bir liman kenti olan Korykos, BİZANS döneminde de önemini korumuştur.

Mersin-Silifke Karayolu'nun kuzeyindeki tepenin eğimi üzerine kurulan kentte yer alan iki derin ve geniş obruk, "Cennet" ve "Cehennem" olarak adlandırılmıştır. Bunlardan Cennet olarak anılan büyüğü yks.200m genişliğinde, 70m derinliğindedir. Bunun kuzeydoğu ağzında, Helenistik Dönem'e ait poligonal duvarla çevrili bir kilise bulunmaktadır. Kuzey duvarı, olgun Helenistik üslubun (→YUNAN) kesme taş işçiliğini gösteren yapının öteki duvarları daha sonraları yapılmıştır. Bu kutsal yer MÖ 3. ya da 2.yy'da inşa edilmiş ve MS 5.yy'da bir kiliseye dönüştürülmüş olmalıdır. Alman bilim adamları Otto Feld ve Hans Weber, Helenistik duvarın yakındaki bir tapınaktan taşındığını ve burada yeniden kullanıldığını kanıtlamışlardır. Büyük olasılıkla bu kutsal yer, Zeus Korykios'a sunulmuştu. Antik yazarlarca aktarılan öykülere göre ise canavar Typhon'un yaşadığı yerdi. Büyük obruğun içinde bugüne kalmış tek yapı *Meryem Ana Kilisesi*'dir. Güneyde, en dipte yer alan bu kilise MS 5.yy'dandır. Her iki kenarında kutsal eşyanın korunduğu yerlerle bir *apsis*'ten oluşan ahşap çatılı küçük bir yapıdır; *apsis*'te ve duvarlarda azizlerle birlikte Hz.İsa'yı betimleyen resimler bulunduğu izlerden anlaşılmaktadır. *Meryem Ana Kilisesi*'nin Typhon'un mağarasının içinde oluşu, Hıristiyanlar'a kötü ruhların burada barınamayacağı güvencesini vermekteydi. Cehennem obruğu, Cennet'in 200m kuzeyindedir. Duvarları çok dik olduğundan, derinlere merdivensiz inilmesi olanaksızdır.

Karayolunun güneyindeki kumsalda bulunan kale, MS 12.yy'ın başında Rubenoğulları soyundan gelenlerce yaptırılmıştır. Aynı tarihlerde Korykos'un karşısında, kıyıdan yks.200m uzaktaki bir adacık üzerinde de *Kız Kalesi* adıyla tanınan kale inşa edilmiştir. Her iki kale de eskiden denizin içindeki bir duvarla birbirlerine bağlanmışlardı. Bu kalıntılardan başka, küçük bir dalgakıran, bir kapı ve sur kalıntıları mevcuttur. Korykos, az sayıda kentsel kalıntıya karşın, Roma ve Bizans dönemine ait oldukça geniş bir *nekropolis* (mezarlık) alanına sahiptir. Tepenin kuzeybatısındaki 1.yy'a ait en eski KAYA MEZAR'ların bulunduğu ilk *nekropolis* alanı, güneydoğuya doğru alçalan kaya teraslarında 20-30 kaya mezar ile çok sayıda büyük boyutlu lahti kapsar. Kaya mezarların bazılarında, mezar odası üç *arcosolium* (ölünün yatırıldığı niş) ile genişletilmiştir. Dağınık mezarların yer aldığı ikinci alan, dağın eteğinde, birinci alanın kuzey ve kuzeydoğusundadır. Farklı yüksekliklerde yks.60-70 kaya mezar ve bol sayıda LAHİT vardır. Ayrıca burada doğal bir COLUMBARIUM'un bulunduğundan da söz edilmektedir. Üçüncü *nekropolis* alanı ise ikinci *nekropolis*'in doğusunda, Elaiussa'ya giden antik yol üzerindeki Erken Hıristiyanlık kilisesinden yks.200m uzaklıkta yer alır ve sık dizili lahitlerden, yolun kenarında dağınık durumda birkaç mezardan oluşur. Buradaki hemen hemen tüm mezarlar Bizans dönemine aittir. Korykos mezarları genellikle MS 2. ve 3.yy'a ait olmakla birlikte 1.yy'a tarihlenen kaya mezarlar da vardır.

0055, 2209. *Ş.Aydoğan*

**KORYUSAİ** (etk.1760-1780)
Japon ressam.
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) UKİYO-E akımı sanatçılarındandır ve özellikle göz kamaştırıcı giysiler içindeki kadın figürlerini ele aldığı tek kağıt baskıları ve duvar rulolarıyla (KAKEMONO) ünlenmiştir.

Tam adı İsoda Koryusai olan sanatçının önce Şigenaga'nın (1697-1756) öğrencisi olduğu sanılmaktadır. Daha sonra arkadaşı ve ustası SUZUKİ HARUNOBU'nun NİŞİKİ-E (brokar resim) baskılarının etkisi altında kalmıştır. Bir süre resim anlayışı açısından onu izleyen Koryusai, daha sonra değişik bir üslupla çalışmaya başlamış ve o dönemdeki beğeninin değişmesi sonucunda ustasının ününü aşmıştır. Erken dönem yapıtlarında "Haruhiro" takma adını kullanan sanatçı, Harunobu'nun ince, zarif anlayışı yerine, güçlü ve sağlam bir resim anlayışı geliştirmiştir. Koryusai, TORİİ KİYONAGA'nın kendisine rakip olacak kadar ilerlemesinden sonra ykş.1780'lerde renkli baskı yapmayı bırakmış, tümüyle kitap resmi ve bezemesi üzerinde yoğunlaşmıştır.
2121. *U.Tükel*

**KOSE KANAOKA** (802?-897?)
Japon ressam.
JAPONYA'da Heian döneminde (794-1185) yaşayan Kanaoka, din dışı konuları işleyen ilk Japon ressamlarındandır. Ayrıca, oğlu Kose Omi'yle (etk. 899) birlikte ulusal üslupta çalışan ilk sanatçılar olduklarından YAMATO-E'nin (Japon resmi) öncülerinden ve KOSE OKULU'nun kurucularından sayılırlar. Soylu bir ailenin oğlu olan Kanaoka sarayda görevliydi. Yapıtlarının hiçbiri günümüze ulaşamamışsa da en çok MANZARA, resmî PORTRE ve hayvan resimleriyle tanınır. Çizgisinin ince ama güçlü olduğu; hayvanları da son derece gerçekçi bir üslupla betimlediği söylenir. *Z.Rona*

**KOSE OKULU**
JAPONYA'da Heian döneminde (794-1185) YAMATO-E (Japon resmi) üslubunu ilk uygulayan KOSE KANAOKA ve ailesinin kurduğu okul. Kose Kintada, Kose Kinmoçi, Kose Hirotaga ve Asukabe Tsenenori'nin dahil olduğu okul, Yamato-e geleneği doğrultusunda sanatta ulusallığın çekirdeğini oluşturmuştur. Bu sanatçılar yapıtlarında yer verdikleri geniş, yatay bulut kümeleriyle ufuk çizgisini yok ederek, hem ilgiyi ön plandaki konu üzerine toplamış hem de görüntülenmesini istemedikleri alanları bulutların arkasına saklamışlardır. Ayrıca kuşbakışına yakın bir bakış açısıyla çatısız evler çizerek iç mekânlardaki günlük yaşamı betimlemişlerdir. *Z.Rona*

**KOSICE, Gyula** (1924, Kösice)
Çek kökenli Arjantinli heykelci.
1940'ların ortalarında Arjantin'de modern sanat anlayışının yerleşmesine katkıda bulunmuştur.

1928'de Buenos Aires'e göç eden Kosice, 1939-40'ta Buenos Aires Güzel Sanatlar Akademisi'nde desen ve heykel öğrenimi görmüş; bu dönemde ahşap ve metalle Yapımcı bir anlayışla (→YAPIMCILIK) çalışmıştır. 1944'te Uruguaylı Carmelo Arden Quin (d.1913) ve Arjantinli ressam Tomas Maldonado'yla (d.1922) birlikte *Arturo* dergisini çıkarmış, ertesi yıl da, daha sonra Somut Sanat *(Arte Concreto)* adıyla yeniden kurulacak olan Somut-Yenilikçi Sanat *(Arte Concreto-Invencion)* grubunun kurucuları arasında yer almıştır. 1946'da ise Quin ve Martin Blaszko'yla birlikte TORRES-GARCİA'nın Yapımcı ilkelerine dayanan *Arte Madi* akımını oluşturan Kosice, yaklaşımlarını açıklayan bir bildirge hazırlamıştır. Bu bildirge dinamik, ussal, diyalektik ve matematiksel bir sanatı savunmasıyla, Gerçeküstücüler'in yaratım amaçlı psikolojik araştırmaları yerine bilimsel bir estetiği hedefleyen Yenilikçi-Somut *(Inventionist-Concrete)* grubunun bildirgesine benzemektedir. Her iki akım da, çağdaş ve endüstriyel gereçlerin Yapımcı anlamda kullanımını benimsemekteydi. Madi grubu 1947'de dağılmasına karşın 1950'lere değin Arjantin ve Fransa'da pek çok Madi sergisi açılmış, ayrıca Kosice 1947-54 arasında sekiz sayı süren *Arte Madi* dergisini yayımlamıştır. Tüm bu etkinliğinin yanı sıra 1957'de Paris'te gerçekleştirmeye başladığı, elektrik ışığıyla zenginleştirdiği saydam pleksiglas ve kinetik alüminyum kuruluşlar içinde suyu devingen bir öge olarak kullandığı hidrolik heykelleriyle tanınmaya başlamıştır. Bu hidrolik buluşlarını ilk kez 1958-60 arasında, Paris'teki Denise René Galerisi'nde sergileyen Kosice, *La Arquitectura del Agua en la Escultura* (Heykelde Suyun Mimarisi) adıyla bir de bildirge yayımlamıştır. 1960'da yazın alanında bir ödül kazanmasını sağlayan bu bildirge *Arte Madi* ve *Arturo* dergilerinde yayımlanmış çeşitli denemeleri, şiirleri, sözcük tanımlamaları ve başka bildirgeleriyle birlikte 1968'de, *Arte Hidrocinetico. Movimiento, Luz, Agua* (Hidrokinetik Sanat. Devinim, Işık, Su) adlı kitapta toplanmıştır. Kosice, 1966'da Buenos Aires'te pleksiglas, su ve ışıkla oluşturduğu *Mobile Hydromural (Su Duvarı Mobili)* adlı yapıtını gerçekleştirmiş, 1971'de de, yarıküresel pleksiglas yapıları biraraya getirerek, *La Ciudad Hidroespacial (Su Mekânı Kenti)* adlı asma bir kozmik yerleşme tasarlamıştır. Ayrıca, gene su ve pleksiglası kullandığı takılar da yapmıştır.
1540. *U.Tükel*

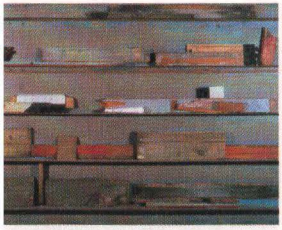


KORYUSAİ, *Bir Evin Verandasındaki Adam ve Kız*, yks.1772, 25.4x18.4 cm.

KOSTÜM → **TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM**

**KOSUTH, Joseph** (1945, Toledo, Ohio)
ABD'li deneysel sanatçı.
1960'ların sonuna doğru ABD'de özellikle MİNİMAL SANAT'ın açtığı kavramsal eleştiri ortamında gelişen KAVRAMSAL SANAT akımı içinde Kosuth, sanat ve estetik kavramlar üzerine yazıları ve bu yazılardaki düşüncelerini ortaya koymak için yaptığı çalışmalarla Kavramsal Sanat'ın güçlü bir temsilcisi olmuştur.

1955-62 arasında Ohio'daki Toledo Müzesi Tasarım Okulu'nda, 1963-64'te Cleveland Sanat Enstitüsü'nde, 1965-67 arasında da New York Görsel Sanatlar Okulu'nda eğitim görmüş; daha sonra Sosyal Bilimler Yeni Okulu'nda antropoloji ve felsefe okumuştur. 1960'ların başında bir süre SANAT VE DİL Grubu adlı Anglo-Amerikan Kavramsal sanatçılar grubunun üyesi olarak Terry Atkinson (d.1939), Phillip Pilkington, David Brainbridge (d.1941), Michael Baldwin (d.1945), Ian Burn (d.1939), Charles Harrison, Harold Hurrell (d.1940), Mel Ramdsen (d.1944) ve David Rushon'la çalışmıştır. Ancak zaman içinde yeni üyeler edinerek özgün yapısını koruyamayan bu grup, 1969'da sözlü dilin sanat için en geçerli dil olduğunu savunarak bir dergi yayımlamış, bant, mikrofilm ve afişlerle etkinliklerini sürdürmüştür. Kosuth, çalışmalarında sanat nesnesinin gereç ve üslup olarak biçim ve varlığının sanatın arılığını yitirdiğini ileri sürerek, "Yaptıklarım yalnızca modeldir. Asıl sanat yapıtlarım düşünceler. İdeali simgelemeyen bu modeller aklımdaki belirli bir sanat nesnesinin yaklaşık örnekleridir" demiştir. Sanatçının 1965'te yaptı-



KOUNELLIS, Jannis, *İsimsiz 3* (ayrıntı), 1984.

ğı *Bir ve Üç Sandalye* adlı çalışması, bir sandalyeyi, onun resmini ve onu açıklayan bir yazıyı içeriyor ve fiziksel biçimlerin (varlıkların) bir düşünceyi açıklamakta gerekli olmadıklarını ileri sürüyordu. 1967'de Lannis Galerisi'nde sanatçı kitapları, sözlükler, elkitapları, listeler ve matematik yazılar sergileyen Kosuth, resmi, düşüncenin düşüncesi olarak sunmuş ve "su" sözcüğünün sözlük anlamını tuvale fotokopiyle aktarmıştır. 1970'deki *Bilgi Odası* adlı çalışmasını ise iki raf üstünde sergilenen gazete ve kağıtlardan oluşturmuştur. Kosuth, sanatı felsefeden yola çıkarak biçimlendirme önerisini getirmiş ve sanatın nesnede değil, bu nesnenin bağımlı olduğu ve sanatçıya ait olan sanat kavramında bulunduğunu savunmuştur. *J.N.Erzen*

**KOŞAY, Hamit Zübeyr** (1897, Tilençi Tamak, İdil-Ural Böl.-1984, Ankara)
Türk müzeci ve araştırmacı.
Anadolu'da gerçekleştirdiği pek çok arkeolojik kazının yanı sıra özellikle ETNOGRAFYA dalında önemli araştırmalarıyla tanınır.

1909'da, Rus Çarlığı'na bağlı Minzele Kantonu'ndaki Tilençi Tamak köyünde yaşayan ailesi tarafından eğitim için Osmanlı Devleti sınırları içindeki Selanik'e gönderilmiş, Selanik Merkez Rüştiyesi'nden 1911'de mezun olmuştur. Liseye başladığı yıl Balkan Savaşı'nın çıkması üzerine İstanbul'a gelen Koşay, bir süre Mekteb-i Sultani'de kaldıktan sonra İstanbul Darülmuallimini'ne (erkek öğretmen ok.) girmiş ve bu okulu 1916'da bitirmiştir. Kadıköy Sultaniyesi'nde 1917'de öğretmenlik yaparken, İstanbul Darülfünunu'nda (b.İÜ) etnografya ve Macarca derslerini izlemiştir. Aynı yıl Macaristan'a giden Koşay, Budapeşte kentinde, ortaokullara öğretmen yetiştiren Pedegogium'un Dil ve Tarih Bölümü'ne girmiş, 1921'de bu okuldan mezun olunca yüksek öğretmen okulunun karşılığı olan Eötveş Collegium'da Türkoloji ve dilbilim üzerine öğrenim görmüş ve 1923'te doktor unvanını kazanmıştır. Koşay, 1924'te gittiği Almanya'da çeşitli müzelerde ve Berlin Devlet Kütüphanesi'nde incelemeler yapmış; 1925'te Türkiye'ye döndükten sonra kısa süreler için kütüphaneler umum müfettişliği, âsâr-ı atika (eski eserler) ve kütüphaneler müdürlüğü gibi görevlerde bulunmuş; 1927-31 arasında Ankara Etnografya Müzesi'nin kurulmasında görev almış ve müzenin ilk müdürü olmuştur. 1931-45 arasında Müzeler Dairesi müdürüyken, Türkiye'de Türk bilim adamlarının yaptığı ilk önemli kazı sayılan Ahlatlıbel (Ankara) kazısını Atatürk'ün emriyle 1933'te gerçekleştirmiş ve 1934'te Çanakkale'deki Kumtepe kazısına katılmıştır. 1935'te Remzi Oğuz Arık tarafından başlatılan ALACAHÖYÜK (Çorum) kazısının 1936'dan itibaren başkanlığını üstlenen Koşay, mimar Mahmut Akok ile birlikte uzun yıllar bu kazıyı gerçekleştirmiştir. Alacahöyük'te, Türk arkeolojisinin gelişimine büyük katkı sağlayan İlk Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) mezarlarının zengin buluntularla ortaya çıkarılışı bilim dünyasında büyük etki uyandırmıştır. 1937'de gene Çorum il sınırları içindeki Pazarlı kazısını gerçekleştiren Koşay, Phryg (Frig) kültürüne (→PHRYGİA) ait kalıntıları ortaya çıkarmış; 1942 ve 1944'te de KARAZ'da (Erzurum) kazı yapmıştır. 1945-50 arasında Eski Eserler ve Müzeler genel müdürlüğü, 1950'den emekliye ayrıldığı 1962'ye kadar da ikinci kez Ankara Etnoğrafya Müzesi müdürlüğü görevini sürdürmüştür. 1947-49 arasında gerçekleştirdiği Büyük Güllücek kazısından sonra araştırmalarını gene Doğu Anadolu'ya yöneltmiş; 1960-61'de PULUR kazısını, 1961'de GÜZELOVA Tufanç Höyüğü kazısını yönetmiş; Doğu Anadolu'da Karaz adı verilen kültürün varlığını ayrıntılı olarak bir kez daha kanıtlamıştır. 1968'den itibaren Elazığ ve Tunceli il sınırları içindeki Keban Baraj Gölü'nün suları altında kalacak yerleşmelerde gerçekleştirilen kurtarma kazıları çerçevesinde (→KEBAN KURTARMA PROJESİ) 1968-71 arasında Tunceli'deki PULUR'da (Sakyol), 1972'de de bu höyüğün yakınındaki Yeniköy Gâvur Höyüğü'nde kazılar yapmıştır. Aynı yıl kazı sırasında geçirdiği bir kaza nedeniyle arazi çalışmalarına son vermek zorunda kalmıştır.

Koşay, yalnızca bir arkeolog olarak değil, MÜZECİLİK'le ilgili çeşitli araştırmalar ve incelemeler yapan bir müzeolog olarak da önemli görevler üstlenmiştir. Anadolu etnografyası ve folkloru konusunda titiz çalışmalarıyla da anılmaktadır. Ankara dolayında Anadolu'nun her yöresine ait etnografik kültürlerin sergileneceği bir açık hava müzesinin kurulmasını istemiş olan Koşay, Türk Tarih Kurumu üyesidir. Etnografya, arkeoloji, dil, tarih ve kültür alanlarında çok sayıda makale ve kitap yazmıştır; arkeolojiye ilişkin yayınları arasında *Alaca Hüyük Hafriyatı ve 1936'daki Çalışma ve Keşiflere ait İlk Rapor* (1938), *Türk Tarih Kurumu Pazarlı Hafriyatı, 1936-1938 Raporu* (1941), *Alaca Hüyük Kazısı, 1937-39'daki Çalışma ve Keşiflere ait İlk Rapor* (1951), *Büyük Güllücek Kazısı, 1947-1949 Çalışmaları Hakkında Rapor* (1957; M.Akok ile), *Açık Hava Halk Müzeleri ve Türkiye'de Açık Hava Halk Müzesini Kurma İmkânları* (1958), *Pulur Kazısı 1960 Mevsimi Çalışmaları* (1964; Hermann Vary ile), *Alaca Hüyük 1963-1967 Çalışmaları ve Keşiflere ait İlk Rapor* (1973; M.Akok ile) ve *Pulur Kazısı 1968-1970* (1976) yer alır. *S.Harmankaya*

KOTYLE → **SKYPHOS**

**KOUNELLIS, Jannis** (1936, Pire)
Yunanlı sanatçı.
YOKSUL SANAT akımının önemli temsilcilerindendir.

1956-60 arasında Roma'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüş ve bu yıllarda MALEVİÇ'in yanı sıra L.FONTANA, BURRI ve Piero Manzoni (1933-63) gibi çağdaşlarından etkilenmiştir. Yaşamını Roma'da sürdüren sanatçı 1950'lerin sonunda Avrupa'daki SERBEST BİÇİMLİ SANAT'a bir tepki olarak astarlanmamış (→ASTAR) tuval üstüne çıkartma harf ve rakamlardan oluşan *Alfabeler*'i (1959) gerçekleştirmiştir. 1960'ta yapıtlarına BULUNTU NESNE'leri katmaya başlamış, her türlü malzeme ve teknikle yarattığı işlerinde içeriği ve anlamı ön plana çıkarmayı, sanatı maddesellikten kurtararak kavramsala öncelik tanımayı amaçlamıştır. 1960'ların sonunda, yere yatırılmış kapı kasalarına benzeyen çerçeveler içine çeşitli taşlar doldurarak oluşturduğu YERLEŞTİRME'lerle tanınan Kounellis bu tür yapıtlarında yün, balmumu, altın, kurşun, ahşap, çuval bezi, kömür ve ateş kullanmıştır. 1970'ler boyunca, bellekte kalan tarih kavramını irdeleyerek "raf" öğesini, zaman içinde üstünde çeşitli şeylerin biriktiği bir simge, yani tarih metaforu olarak değerlendirmiştir. 1989'daki 2.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *Süleymaniye İmareti*'ndeki (Süleymaniye Kültür Merkezi) düzenlemesi de dahil olmak üzere AVANT-GARDE sanatın ve yerleştirmelerin yer aldığı büyük uluslararası sergi ve bienallere katılmıştır. Genellikle sergilerini belirli bir kavram ve proje çerçevesinde tasarlayan sanatçı 1992'deki Zürich sergisi için Alp Dağları'nı fotoğraflarla belgelemiş, topladığı taşları diziler ve gruplar halinde sergilemiştir. Bir başka

sergisinde ise Van GOGH'un resimlerinden yola çıkmış, bunlarla ilgili izlenimlerini desenler biçiminde sunmuştur. Kavramsala öncelik tanımasına karşın Kounellis'in yapıtlarında ışık ve yüzey nitelikleri şiirsel bir etki yaratır. *J.N.Erzen*

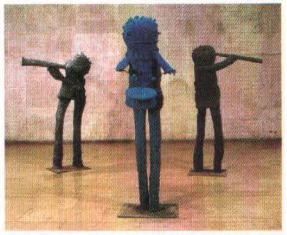
**KOYUNOĞLU, Ahmet Arif Hikmet** (1888, İstanbul-1982, İstanbul)
Türk mimar ve fotoğraf sanatçısı.
Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da yaptığı önemli yapılarla tanınmış, kimi yapıtlarına gelenek uyarınca kendisinin ve babasının adından oluşan Hikmet İsmet imzasını koymuştur.

Resim öğretmeni ressam Hoca ALİ RIZA'nın önerisi üzerine mimarlığa yönelen Koyunoğlu, yükseköğrenimini 1908-14 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) görmüş, burada VALLAURY ve MONGERI'nin öğrencisi olmuştur. Genç yaşta babasını yitirince Âsar-ı Atika Müzesi (b.İstanbul Arkeoloji Müzeleri) müdürü Osman Hamdi ve kardeşi Halil Edhem ELDEM'in yardımıyla müzeyle ilgili işler almış, Mongeri'nin Beyoğlu'nda uygulamakta olduğu *Saint Antoine Kilisesi*'nin yapımında çalışmıştır. I.Dünya Savaşı başlayınca askere alınmış, Erzurum dağlarında kendi eğittiği ordu kayak takımının fotoğraflarını çekmiş, ordudaki görevinin yanı sıra Erzurum'da *İttihad ü Terakki Cemiyeti Kulübü*'nü (1914; s.yık.) inşa etmiş, savaş sonrası yeniden İstanbul'a dönmüş, işgal altında bulunan kentte mimarlık yaparak geçinme olanağı bulamadığından yaşamını tabelacılık, foto muhabirliği ve fotoğrafçılık yaparak kazanmaya başlamıştır. İlk Türk fotoğrafçılarından biri olarak Cağaloğlu'nda Yeraltı Fotoğrafhanesi'ni açan Koyunoğlu, işgal güçleri tarafından izlenmeye başlanınca İstanbul polis müdürü olan arkadaşı Nevzat Tandoğan'ın yardımıyla Ankara'ya kaçmıştır. Burada Şeriye ve Evkaf Vekâleti İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi'nde kısa bir süre mimar olarak çalışmış, daha sonra da kendi bürosunu açarak serbest çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda resmî ya da özel yapıların mimarlığını yaparken bir yandan da *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesine ve *Türk Yurdu* dergisine kültür ve mimarlık konularında yazılar yazmış, İstanbul'daki *İleri* gazetesinin foto muhabirliğini yapmıştır. Bursa'da *Tayyare Cemiyeti* (b.Türk Hava Kurumu) *Tiyatro ve Sineması*'nın (1930-34) uygulamasından sonra, o yıllarda yurt dışından çağrılan yabancı mimarların önemli devlet yapılarının tasarımıyla görevlendirilmeleri ve Ankara'da iş olanaklarının kısıtlanması nedeniyle 1935'te İstanbul'a yerleşmiştir. Burada eski yapıtların onarımı üzerine çalışmış, evler, apartmanlar tasarlamış ve uygulamıştır.

Koyunoğlu'nun yapıtları Türk mimarlığının tarihsel üslup özelliklerini yeni işlevlere uyarlayarak ulusal bir mimarlık oluşturmayı amaçlayan I.Ulusal Mimarlık akımının (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) özelliklerini taşır. Simetrik yerleştirme ve düzenlemeler, girişlerin kolon dizileriyle ve büyük kapılarla vurgulanması, KUBBE ve KEMER gibi öğelerin kullanılması, dışa taşan geniş saçaklar, MUKARNAS'lı sütun başlıkları, yapılarına egemen olan biçim özellikleridir. Koyunoğlu'nun Ankara'daki ilk önemli yapısı "Emanet-i Mübareke" adıyla bir camide saklanan değerli eşyanın sergilenmesi amacıyla yapılan *Etnografya Müzesi*'dir (1925-28). Bunu *Maarif Vekâleti Binası* (s.Hariciye Vekâleti, s.Gümrük ve Tekel Bakanlığı, b.Kültür Bakanlığı; 1927) izlemiştir. En önemli yapısıysa OSMANLI mimarlığından esintiler taşıyan ve daha çok seçmeci (→EKLEKTİSİZM) bir tarzı yansıtan *Türk Ocağı*'dır (1927-30). Projesi, Vedat TEK, KEMALEDDİN BEY ve Mongeri'nin de katıldıkları sınırlı bir yarışma sonucunda elde edilmiştir. Tiyatrosu ve öteki mekânlarıyla dikkati çeken yapının büyük toplantı salonundaki koltuklar Avusturya'daki Thonet Firması'nca (→THONET) hazırlanmış, Koyunoğlu'nun tasarlamış olduğu avizeler ise Çekoslovakya'da yaptırılmıştır. Bu bina, Türk Ocakları'nın kapatılmasından sonra halkevi işlevini görmüş, halkevlerinin kapatılmasından sonra Üçüncü Tiyatro olarak kullanılmış, 1970'li yıllarda yapılan değişikliklerle de Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne çevrilmiştir. Bu nedenle 1980'de Koyunoğlu'na Kültür Bakanlığı Onur Plaketi verilmiştir. Koyunoğlu'nun Ankara'daki bir başka yapıtı da *Himâye-i Etfal*'dir (b.Çocuk Esirgeme Kurumu Binası; 1925-30). Bunların yanı sıra Ankara'da *Celal Bayar Evi* ile *Mithat Alam Evi* (b.İsrail Büyükelçilik ikametgâhı), İstanbul'da, Florya'daki *Hasan Bey*, Ortaköy'deki *İskender Bey*, Sultanahmet'teki *Recep Peker* (b.İstanbul Kültür Müdürlüğü) *Köşkleri* ile, Bebek'teki *Rakım Enç Apartmanı* vbg dönemin ileri gelenlerinin evlerini yapan Koyunoğlu, Evkaf Vekâleti tarafından yaptırılan dört örnek konutun yapımında çalışmış; *Hacı Bektaş Veli Türbesi*'nin onarımı ve Bursa yakınlarında iki göçmen köyü (İkizce ve Karacaoba) evlerinin yapılmasıyla görevlendirilmiştir. Koyunoğlu, Türk yapı geleneğine özgü bir tür olan mezar yapılarıyla da ilgilenmiş, Türk sanatında heykelin yerini tuttuğunu söylediği mezar taşlarıyla ilgili bilgi ve belgeler toplamıştır. Kendisinin de bu alanda yapıtları bulunmaktadır; arkadaş ve aile mezarlarından başka bu türdeki en önemli yapıtı *II.Mahmud Türbesi*'nin haziresindeki *Ziya Gökalp Mezarı*'dır (1925).
0106, 0482, 0895, 0896, 1231, 1989. *Ü.Alsaç, MK*



KOYUNOĞLU, Arif Hikmet, *Etnografya Müzesi*, 1925-28, Ankara.



KÖKER, Azade, *Augur (Habercı) I,II,III*, 1991, pişmiş toprak, yük.(herbiri) 200 cm.

KOZMETİK ONARIM → **ONARIM VE KORUMA**

**KÖKBOYA**
İng.*madder*, Fr.*garance*, Alm.*Pflanzenfarben*.
*Rubiaceae* (kökboyasıgiller) familyasına ait *Rubia tinctorum* bitkisinin kökünden elde edilen bir tür kırmızı doğal boya (→BOYA). Bu bitkiden elde edilen PİGMENT'ler hem yağ hem de su içinde erime niteliğine sahiptir. Kırmızı rengini içindeki ALİZARİN maddesinden alan kökboya, yüzey boyamanın yanı sıra tarihöncesinden (→PREHİSTORYA) beri DOKUMA'ları renklendirmek için de kullanılmıştır. İlk kez MÖ 2500'lerde HİNDİSTAN'da bulunduğu sanılan kökboyanın MÖ 2000'lerde MISIR'da da bilindiği, ele geçen keten mumya örtüsü parçalarından anlaşılmaktadır. Bu parçalarda Mısırlılar'ın indigo (çivit) ve yalancı safrandan da doğal boyalar elde ettikleri görülmüştür.

**KÖKER, Azade** (1949, İstanbul)
Türk heykelci.
PİŞMİŞ TOPRAK'la gerçekleştirdiği büyük boyutlu ARKAİK görünümlü kadın heykelleriyle tanınır.

Sanat eğitimini 1967-71 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Seramik Bölümü'nde Sadi DİREN'in atölyesinde yapan sanatçı, 1972'de Kültür Bakanlığı'ndan aldığı bir bursla Almanya'ya gitmiş, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1973-75 arasında seramik ve endüstri tasarımı, 1976-79 arasında da pişmiş topraktan ilkel, GROTESK heykelcikleriyle tanınan Lothar Fischer'le (d.1933) heykel çalışmıştır. 1978'den beri çalışmalarını Berlin'deki özel atölyesinde sürdüren Köker, 1970'lerin sonunda çevresinde gördüğü başı örtülü kadın işçiler ya da punklardan hareketle

*Peçeli Kadın* (1978) gibi çarpıcı heykeller gerçekleştirmiş; 1980'lerin başında bütünüyle kadın temasına yönelmiş; küçük boyutlu koltuk biçiminde (ör.*Konuşma*, 1980) ve yatak biçiminde insan (ör.*Uzanan*, 1982) heykellerinin ardından kendi özgün üslubunu geliştirerek, kadını, kulağında küpesi, elinde telefonu ya da ayaklarında çizmesiyle çağdaş yaşam biçimine uygun, ama bir tarihöncesi tanrıçasının anıtsallığı içinde betimlemeye başlamıştır. Pişmiş topraktan yaptığı *Üç Kadın Figürü* (1985-88), *Ayakta Duran Kadın* (1988) ve *Korseli Kadın* (1988) gibi heykellerinde, figürün bel, göğüs ya da bedeninde yer yer kaldırım taşı, cam tuğla, metal levha ya da plastik kullanmıştır. Köker'in arkaikle olan ilişkisi 1990'da gerçekleştirdiği *Karşıkarşıya Bir Çift*, *Kan-Kan Dansı* ve *Şeytanın Dansı* gibi ilk bakışta kabaca yontulmuş kayaları anımsatan büyük boyutlu, çok parçalı heykellerinde ortaya çıkmış, sanatçı 1992'de bu tür yapıtlarının bazılarını kırmızıya ya da gece mavisine boyamıştır. Bu yapıtlar ilkel görünümleri, durağanlıkları ve kunt yapılarıyla son derece çarpıcı boyutlar içerir. Köker büyük boyutlu yapıtlarının yanı sıra *Atlet* (1990) ve *Akrobat* (1990) gibi küçük boyutlu figürlerle; üstüne kum, tel, kemik, tüy, taş vbg eski uygarlıkları çağrıştıran toprak üstü buluntuları yapıştırdığı seramik panoları anımsatan kabartmalar da yapmıştır. Sanatçı, 1974'te Perugia Uluslararası Seramik Sergisi'nde Altın Madalya, 1979'da İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Birincilik Ödülü, 1985'te Darmstadt Belediyesi tarafından verilen Darmstadt Sanat Ödülü ile 1988'de Düsseldorf Büyük Sanat Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

**KÖKTEN, İsmail Kılıç** (1904, Ünye, Ordu-1974, Ankara)
Türk antropolog ve araştırmacı.
Anadolu ve Trakya'yı adım adım gezen Kökten, araştırmalarını özellikle Türkiye'nin tarihöncesi (→PREHİSTORYA) kültürleri üzerinde yoğunlaştırmıştır.

1924'te Trabzon İlköğretmen Okulu'nu bitirmiş, 1924-35 arasında Samsun'da öğretmenlik yapmış, 1935'te girdiği AÜ DTCF'nin Antropoloji Enstitüsü'nden 1940'ta mezun olmuştur. 1941-47 arasında aynı enstitüde asistanlık yapan Kökten, 1947'de doktorasını vermiş; 1953'te doçent, 1956'da da profesör unvanını almış; 1974'te Prehistorya Anabilim Dalı'ndan emekli olmuştur. Öğrenciliği sırasında çeşitli kazılara katılan Kökten, 1940'lı yıllarda Samsun bölgesi yüzey araştırması, Tekeköy İlk Tunç Çağı yerleşmesi, Dündartepe Höyüğü ve Fındıcak "A" kaya sığınağı kazılarını Nimet ve Tahsin ÖZGÜÇ'le birlikte gerçekleştirmiştir. 1941'de askerlik görevi nedeniyle gittiği Kars yöresinde özellikle Borluk Deresi vadisi boyunca ve Susuz ilçesi yakınlarında yaptığı yüzey araştırmalarıyla Anadolu'nun Paleolitik Çağ (→PREHİSTORYA) arkeolojisine yeni bulgular katmıştır. 1946'ya dek özellikle Ankara çevresinde yüzey araştırmalarını sürdürmüş, Anadolu'nun kültür envanterinin saptanması için çeşitli çabalarda bulunmuştur. Yerleşme yerlerinin, özellikle de mağaraların saptanmasında Milli Eğitim Müdürlüğü ile işbirliğine gidildiği bu dönemde Anadolu'nun doğal ve yapay mağaraları araştırılarak Türkiye sınırları içinde 2000'in üstünde mağara saptanmıştır. Kökten, 1946'da Gaziantep ve Antalya, 1947'de de Tokat çevresinde yüzey araştırmaları yapmış; Antalya yöresinde daha sonraları kazılarla ünlenecek olan KARAİN mağarasını bulmuş; ölümüne dek bu mağarada aralıklarla kazı yapmış ve Paleolitik Çağ'a ilişkin çok önemli veriler elde etmiştir. 1956'da Karain yakınında yer alan ÖKÜZİNİ mağarasında, 1956-57'de Alanya'da Gavurini mağarasında, gene 1957'de Taşucu'nda Sırtlanini mağarasında sondajlar yapmış; 1963-65 arasında ise Şevket Aziz KANSU ile birlikte İstanbul'da Küçükçekmece Gölü'nün kuzeyinde yer alan YARIMBURGAZ MAĞARASI'nda Trakya'nın (a.THRAKİA) tarihöncesi dönemini aydınlatacak Paleolitik Çağ buluntularını gün ışığına çıkarmıştır. 1968'de Kars'ın Camuşlu köyündeki Yazılıkaya mevkiinde bulunan kaya resimlerini bilim dünyasına tanıtan Kökten, 1969'dan itibaren Keban Baraj Gölü suları altında kalacak yerleşme yerlerini ve anıtları saptamaya yönelik proje (→KEBAN KURTARMA PROJESİ) çerçevesinde özellikle Elazığ'ın Ağın yöresinde yaptığı yüzey araştırması sonucunda birçok kaya sığınağı, mağara ve işlik yeri belirlemiş; sistemli araştırıldığında Paleolitik Çağ'a ait çok sayıda buluntu yerinin saptanabileceğini ortaya koymuştur. Ayrıca Küllününini ve Karataş kaya sığınaklarında yaptığı kazılarla Doğu Anadolu'nun en eski çağlarının tabakalanmasını da aydınlatmıştır.

Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Antalya ve Karain müzelerinde sergilenen tarihöncesi buluntuları, Kökten'in kazı ve yüzey araştırmaları dışında MÜZECİLİK alanında da önemli katkıları olduğunu göstermektedir. Anadolu'nun pek çok yöresinde dönemin zor koşullarında, bazan yürüyerek bazan katır sırtında dolaşarak yaptığı araştırmalarla bilim dünyasına yeni ufuklar açan Kökten, Türk Tarih Kurumu üyesidir ve 40'ın üstünde makalesi vardır. *S.Harmankaya*

**KÖLN OKULU**
14.yy'ın sonlarından 16.yy'ın başlarına değin Köln'de etkinlik gösteren sanatçılara topluca verilen ad. Aslında tam anlamıyla bir "okul" niteliği taşımayan bir yerel üslubun kuşaktan kuşağa aktarılmasıdır. Kurucusu sayılan Wilhelm Usta aslında efsanevi bir kişi olarak nitelendirilir. Günümüze, kesinlikle ona ait olduğu saptanmış hiçbir yapıt ulaşmamıştır. 15.yy'ın birinci çeyreğinde burada üretilen resimler ULUSLARARASI GOTİK'in lirik üslubundadır. Köln Okulu üslubu büyük olasılıkla yerel lonca aracılığıyla sürdürülmüştü. 15.yy'ın ortalarında bu kentte etkinlik gösteren Stefan Lochner (etk.1442-51), yapıtlarında GOTİK gelenekle yeni yeni gelişmekte olan gerçekçi anlatımı birleştirmiş ve saf renklere özel bir ilgi duymuştu. Bugün *Köln Katedrali*'nde bulunan *Müneccim Kralların Tapınması* adlı altar panosu Lochner'in üslubunun yetkin bir örneğidir. 15.yy'ın ikinci yarısında Kölnlü ustalar Felemenk GELECEKÇİLİK'ini (→HOLLANDA) benimsemeye başlamıştır. Kölnlü ustaların çoğunun adı bilinmediğinden genellikle yaptıkları altar panolarının adlarıyla anılırlardı. Örneğin, "Meryem Ana'nın Yaşamı Ustası", yks.1470-80 arasında etkinlik göstermiş ve yapıtlarında Flaman sanatının (→BELÇİKA), özellikle de WEYDEN'le BOUTS'un etkisi altında çalışmıştır. Okulun öbür iki önemli temsilcisi "Aziz Bartolommeo Altar Panosu Ustası" ile Barthel Bruyn'dur (1492/93-1555). *Z.Rona*

**KÖLÜK BİN ABDULLAH** (13.yy)
Anadolu Selçuklu mimarı.
ANADOLU SELÇUKLU mimarlığının en önemli mimarlarından biri sayılmaktadır.

Anadolu Selçuklu veziri Sahibata Fahreddin Ali tarafından yaptırılan Konya *Sahibata Külliyesi* (1258-79) ve *İnce Minerali Medrese* (1264) ile Anadolu Selçuklu emirlerinden Nizameddin Ali tarafından yap-

tırılan *Nalıncı Baba* ya da *Emir Nizameddin Türbesi* (1250-70), mimarın yapıtları olarak bilinmektedir. Kölük bin Abdullah'ın dini, milliyeti ve Selçuklu mimarlığında ortaya çıkışıyla ilgili birçok varsayım ortaya atılmıştır. Türk olan ailesinin Selçuklular'dan önce Anadolu'ya gelerek Hıristiyanlık'ı seçtiği sanılmaktadır. Alâeddin Keykubad döneminde (1220-37) mimarlığa başlayan Kölük bin Abdullah'sa 1250'lerde Müslüman olarak bu adı almıştır. Aynı tarihlerde yaşamış ve çoğunlukla aynı devlet adamları için çalışmış olan KALÜYAN-EL-KONEVÎ ile aynı kişi olduğu ileri sürülmüşse de, mimari ve bezeme üsluplarındaki farklılıklar, ayrıca yapıların inşa tarihlerinin karşılaştırması bu savı çürütmüştür.

3171. *G.Yalçıner*

**KÖMÜRKALEM**

İng.*charcoal*, Fr.*fusain*, Alm.*Koble*.

"Füzen" de denir. Odunkömüründen yapılmış çizim kalemi. Genellikle, METAL KALEM, KURŞUNKALEM ve TEBEŞİR gibi, TASLAK'larda ve ÇİZİM'lerde kullanılır. Kimi sanatçılar KARTON'larında da tebeşir kullanmıştır. Bir zamk ya da reçineyle sabitleştirilmediğinde kolay silinebilen kömürkalem, önceleri bu niteliğinden ötürü DUVAR RESMİ'nde ve büyük YAĞLIBOYA tuvallerde kompozisyonun ana çizgilerini belirlemede kullanılmış; ayrıca giderek çoğu ressam, taslak çalışmalarında kömürkalemi yeğlemiştir. Ucunun yumuşaklığından dolayı geniş ve hareketli bir çizim tekniği gerektirdiğinden, çizgisel kesinlikten çok kütleyi ve hareketi vurgulamaya yatkındır. Kömürkalem çizimler, üzerlerine FİKSATİF püskürtülerek sabitleştirilir. Kömürkalem, geç 16.yy Venedik ressamları, BAROK sanatçılar ve İzlenimciler (→İZLENİMCİLİK) tarafından etkin biçimde kullanılmış, 20.yy'da yaygınlığını yitirmekle birlikte büyük boyutlu yapıtlarda kullanımı sürmüştür. Örneğin, TOULOUSE-LAUTREC, BARLACH ve KOLLWITZ gibi sanatçılar kömürkalem taslaklar yapmışlardır.

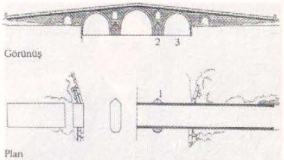
KÖMÜRKALEM KULÜBÜ → **ASHCAN OKULU; HENRI, Robert**

**KÖPRÜ**

İng.*bridge*, Fr.*pont*, Alm.*Brücke*.

Aralarında su, çukur, vadi gibi doğal, yol, demiryolu gibi yapay engeller bulunan, iki yakayı birleştirmek amacıyla yapılan ayaklı ya da asma, ahşap, kâgir ya da metal yapı. Eski çağlardan bu yana özellikle akarsuların aşılması önemli bir uğraş konusu olmuştur. Kendiliğinden oluşmuş doğal geçitlerin bulunmadığı yerlerde kullanım amacına, açıklığa ve o günün teknolojisine uygun bağlantı yolları geliştirilmiştir. Bu çözümlerin başlıcaları şunlardır: 1) Kelek, sal benzeri araçlarla sudan geçiş, 2) Karşılıklı iki kıyı arasında halat ya da zincirle çekilen yüzer döşemeler, 3) Kayık, gemi, şişme dubalar, kapalı dubalar gibi yüzer desteklere oturan, genellikle ahşap döşemeli köprüler, 4) Karşılıklı iki sağlam nokta arasına gerilmiş zincir, halat gibi bağlantılara oturan basit döşemeli asma köprüler, 5) Kemerli köprüler, 6) Ayaklı köprüler (ahşap, kâgir, betonarme, çelik) ve 7) Modern asma köprüler.

Anadolu, akarsu yönünden zengin bir yerleşme bölgesi olması nedeniyle, köprü yapımı burada tüm çağlarda önemini korumuştur. Taş köprüler suyu aşma işlevlerinin yanında anıtsallık özelliği de taşımış, biçimlenişleri ve bezemeleriyle köprüler içinde önemli bir yer tutmuşlardır. Köprüyü taşıyan ayaklar ya da kemer, üstünde yürünen döşeme, taşkın sularının ölçüsüne göre düzenlenen "gözler", ayakların su akış yönlerinde yapılan ve ayaklara gelecek basıncı düşürmeye yarayan "mahmuzlar" (selyaranlar), kenarlardaki korkuluklar, bir köprünün asal parçalarıdır. Ayrıca balkonlar; köşkler; eskiden geçenlerin denetlendiği, geçiş vergilerinin alındığı kapılar; dükkânlar; kimi köprülerde nöbetçilerin, memurların, yolcuların barınması amacıyla ayaklar içinde yapılmış odacıklar, taş köprülerde görülen öteki önemli bölümlerdir. Taş köprüler strüktür, konstrüksiyon, döşeme eğimi ve göz sayısına, düz, eğrisel ya da kırıklı oluşlarına göre çeşitli gruplara ayrılabilir.



Köprü

İzleri bulunabilen en eski köprünün tarihi HİTİT dönemine (MÖ 13.yy) değin inmektedir. BOĞAZKÖY'de taştan aşırma tekniğiyle yapılmış olan bu köprü dışında, Babil'de (→MEZOPOTAMYA) Nabukadnezar'ın (hd.MÖ 605-562) köprüsü, İtalya'da ROMA döneminden *Rotto Köprüsü* (MÖ 140), Pekin'de *Kral Sarayı*'ndaki eğder biçimli köprü (1190), İran'da SASANİ döneminde kurulan *Dizful* ve *Şuster Köprüleri*, SAFEVİ döneminde yapılan İsfahan *Allahverdi Han* ve *Hasan Abad Köprüleri* belirtilmeye değer örneklerdir. İlk Müslüman Türk devletinin kurulduğu KARAHANLI zamanında da çok sayıda köprünün yapıldığı kayıtlarda görülmektedir. Selçuklular gerek kervan yolları üzerinde ticari, gerek askeri amaçlı köprü yapımına önem vermişlerdir. Anadolu'da, Selçuklular (→ANADOLU SELÇUKLU), Artukoğulları (→ARTUKOĞLU), Karamanoğulları, Dulkadıroğulları, Germiyanoğulları gibi beylikler (→BEYLİKLER DÖNEMİ) tarafından yüzlerce köprü kurulmuştur. BÜYÜK SELÇUKLU sultanı Alp Arslan'ın (hd.1063-72) Ceyhan Irmağı üzerinde kurduğu köprü bunlardan biridir. Diyarbakır-Silvan arasında yapılan ve o ana değin kurulanlara kıyasla çok büyük orta kemeri ve üç kırıklığı olan *Malabadi Köprüsü* (1147-48) ile sivri tek kemerli Kayseri *Tekgöz Köprüsü* (1202), bu dönem örnekleri içinde yer alır.

Köprü yapımı Osmanlılar'da en iyi ürünlerini vermiştir. Orhan Gazi'nin (hd.1324-62) Bursa'yı alışından sonra yöredeki ilk köprüyü (14.yy) eşi Nilüfer Hatun yaptırmıştır. Gene Bursa dolaylarında, iki başında demir kapıları, altında ve yanlarında dükkânları bulunan *Irgandı Köprüsü*'yle Edirne *Uzunköprü* (1443-44), Erken OSMANLI döneminin önemli yapılarıdır. Sultan II.Murad'ın (hd.1421-44, 1446-51) yaptırdığı *Uzunköprü* o ana değin sorun olan Ergene geçişini çözmüştür ve bir ucunda cami, imaret ve hamamı, iki yakasında kurulan Uzunköprü ve Yayalar köyleri, 174 gözüyle dev bir anıttır. II.Bayezid (hd.1481-1512) Sarayburnu'yla Üsküdar arasına yaptırmayı düşündüğü köprü için LEONARDO DA VINCİ'yi İstanbul'a çağırmış, ancak papalığın izin vermemesi sonucu bu çağrı karşılıksız kalmıştır. Mimar SİNAN'ın Trakya'daki köprüleri içinde en ünlüleri, Edirne *Kanuni Sultan Süleyman* (1553-54), Lüleburgaz *Sokollu Mehmed Paşa* (1565), *Silivri* (1568), *Büyükçekmece* (1567-68) ve Haramidere *Kapuağası* (16.yy) *Köprüleri*'dir. *Kanuni Sultan Süleyman Köprüsü*'nün Edirne-Sarayiçi arasında ilk bağlantı olma özelliği, *Sokollu Mehmed Paşa Köprüsü*'nün köprüden taşan orta ayak ve üstündeki köşkü, belirtilmeye değerdir. *Büyükçekmece Köprüsü*, 635.57m'lik uzunluğu, bir ve ikincisi yedi, üçüncüsü beş, dördüncüsü dört gözden oluşan dört bölümüyle günümüzde de dikkati çeken bir uygulamadır. Daha geç örnekler arasında, mimar Sedefkâr MEHMED AĞA tarafından Tunca Irmağı üzerinde yapılan Edirne *Ekmekçizade Ahmed Paşa Köprüsü* (1607-15) ve Abdülmecid döneminden



KÖSEOĞLU, Edip Hakkı, *İsmet İnönü*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm.

(1839-61) Edirne *Yeni Köprü* (b.Meriç Köprüsü; 1842) sayılabilir.
0215, 0578, 0901, 0903, 1777, 1923, 3182. **A.Ödekan**

**Harpuşta Köprü: 1.** Üstü HARPUŞTA biçiminde olan tek gözlü köprü; **2.** İki yapıyı ya da bir yapının iki bölümünü birbirine bağlayan köprü biçimindeki koridor; **3.** Doğu Karadeniz'de bodrum inşaatı ya da ocak üstünde kullanılan kaburgalı veya düz taş TONOZ.

KÖRDÖŞEME → **PARKE**

KÖRKASA → **KASA**

**KÖRKEMER**
İng.*blind arch*, Fr.*arc aveugle*, Alm.*Blendbogen*.
"Sağır kemer" de denir. Duvar malzemesiyle örülerek doldurulmuş KEMER. ROMA döneminde genellikle duvarı hafifletmek amacıyla kullanılmış; BİZANS mimarlığında yan yana dizilen körkemerlerle (körarkad) geniş duvar yüzeylerinde hareket yaratılmıştır Körarkadlı cepheler ROMANESK dönemde de yaygın uygulanmıştır. OSMANLI mimarlığında kullanılan körkemer genellikle duvar yükünü hafifletme amaçlıdır.

KÖRNER, Edmund → **DIŞAVURUMCULUK**

**KÖSEOĞLU, Edip Hakkı** (1904, İstanbul-1990, İstanbul)
Türk ressam.
Günlük yaşamdan sahneleri ve sıradan insanları gerçekçi bir yaklaşımla betimlediği resimleriyle tanınır.

Ortaöğrenimini Kadıköy Lisesi'nde tamamlayan sanatçının gençlik yılları Ali Hadi BARA ve FİKRET MUALLÂ'yla birlikte geçmiş ve sanata olan eğilimi bu yıllarda başlamıştır. Sanat eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) İbrahim ÇALLI'nın yanında yapan Köseoğlu'nun bu dönemde büyük ustalardan yaptığı kopyalar onun hem tekniğinin gelişmesine hem de bu ustalardan etkilenmesine yol açmıştır. 1927'de mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanan sanatçı Paris'e giderek LHOTE'un atölyesine devam etmiştir. Paris'te kaldığı süre içinde Sanat ve Meslek Yüksekokulu'nda süsleme ve fresk öğrenimi görmüş, Paul Dumas fabrikasında duvar kağıtları ve kumaş desenleri üzerinde çalışmış ve Türkiye'ye döndükten sonra, 1932'de GSA'ya öğretim üyesi olarak atanmıştır. FİGÜRATİF eğilimli ve anlatımcı yapıtlar üreten sanatçının resimlerinde Çallı ve onu izleyen kuşağın resim anlayışından, İZLENİMCİLİK'in renk ve ışık kullanımından, klasik ustaların tekniğinden izler bulunmaktadır. Örneğin yapıtlarında zaman zaman görülen minyatür inceliği ya da plastik kaygı ile bazan gerçekçi bazan da illüstratif bir anlatım izlemesi, BRUEGEL, GOYA ve DAUMIER geleneğinin bir devamı olarak düşünülebilir. Bruegel'in insan ve doğa yaklaşımı, Daumier'nin mizah düşüncesi Edip Hakkı'nın da resimlerinde kullandığı özelliklerdir. *Gebe Masume ve Avukatı* adlı tablosu güçlü ve ince mizah yönünün yanı sıra fırça vuruşlarıyla da Daumier'yi anımsatır. Köseoğlu, resimlerinde günlük yaşam sahnelerini, kabadayılar, genelev kadınları, sarhoşlar, yoksul ve garipler gibi, özellikle kent yaşamının alt tabakasını oluşturan kişileri gerçekçi bir üslupla işlemektedir. Bu yapıtları bir tür sosyal eleştiriyi de barındırmaktadır. 1940'ta Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programında Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderilen sanatçı buralarda edindiği izlenimleri de resimlerine aktarmıştır. Söz konusu dönemde gerçekleştirdiği yapıtlarında İzlenimci anlatım ağırlığını hissettirmektedir (ör.*Seyhan Nehrinde Mandalar*, 1940, İRHM). Aynı yılın ürünü olan *Lozan Antlaşması, Mudanya Mütarekesi, İstanbul'un Teslimi* ve *Atatürk'ün İlk Meclisi Açtığı Gün* adlı bir dizi tarihsel konulu resmi gerek kompozisyon, gerek anlatım olarak sanatçının bu derece yoğun etkiler arasında ulaştığı özgün bireşimi göstermektedir. Köseoğlu 1943'teki 4.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne gönderdiği *İshak Hoca* adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü almıştır. İstanbul'u ve insanlarını ele aldığı suluboya ve yağlıboya resimlerinde (ör.*Süleymaniye Camii, Haliç, Bir Boğaziçi Yalısı*) İzlenimci anlayışın bütün olanaklarını kendine özgü bir biçimde kullanmıştır. Bilinçli anatomik araştırmalar sonucunda biçimlendirdiği ÇIPLAK'larında hocası Çallı'nın etkisi sezilmektedir. ÖLÜDOĞA (ör.*Rakı Sofrası*, 1978) ve çiçek resimlerinin yanı sıra PORTRE de yapmış olan sanatçı, bu çalışmalarında zengin renk armonilerinden ve renklerin psikolojik etkilerinden yararlanarak kişilerin tinsel yanlarını ve fizik özelliklerini başarıyla yansıtmıştır. *Atatürk'ün Portresi* adlı yapıtında, Atatürk gergin çizgili bir yüzle üzgün ifadeli olarak resimlenmiş, tarihsel kişiliğiyle insana özgü duygular bütünleşmiştir. Köseoğlu'nun resimlerinde sağlam bir desen, inceli kalınlı, ana hatlara indirgenmiş duygulu bir çizgi, suluboya gibi saydam etkisi veren açıklı koyulu lekeler dengeli bir bütünlük oluşturur. *N.Arslan*

**KÖŞK** (Far.*kuşk*'tan)
İng., Alm.*Kiosk*; Fr.*kiosque*.
**1.** Kırlarda, açıklık yerlerde ya da bahçe içinde yapılmış süslü EV. Bu yapılar biçimlerine ve üsluplarına göre köşk, VİLLA ve ŞALE gibi adlar alırlar. Ayrıca bir SARAY ya da KONAK bahçesinde bağımsız olarak yapılan süslü küçük binalar da bu adla anılır. Örneğin, *Topkapı Sarayı*'nda *Bağdat, Revan, Sünnet* ve *Kara Mustafa Köşkleri* gibi çok sayıda köşk bulunmaktadır.

Köşk, tek başına duran ve tek bir mekândan oluşan birimden, bileşik yapıya kadar değişik biçimlerde tasarlanabilmektedir. Bir saray bölümü ya da özel eki olabildiği gibi, yerine göre KAMERİYE, çardak, MAHFİL, hünkâr odası işlevini de yüklenebilmektedir. Özellikle 19.yy'dan başlayarak kent içinde sürekli oturmak için kullanılan özel evler de güzel ve özenli niteliklerini vurgulamak için "köşk" adıyla anılmaya başlamıştır. Örneğin, Çamlıca, Erenköy, Göztepe'deki köşkler gibi. OSMANLI döneminde, önceleri daha çok başkentlerde sarayların avlusuna yapılan köşkler, daha sonra saray dışına da çıkmıştır. Padişahların dinlenme ve eğlenme amacıyla birkaç saatini ya da gününü geçirdiği bu köşklerin sayısı, Fatih'ten (hd.1451-81) IV.Murad'a (hd.1623-40) değin azdır. Önceleri dayanıklı ve pahalı yapı gerecinden, kâgir olarak yapılan köşklerin sayısı, IV.Mehmed'le (hd.1648-87) birlikte artmaya başlamış, daha hafif tutulan yapılarda çoğunlukla dolma ve çatma tekniği kullanılmıştır. Abdülmecid (hd.1839-61) ve Abdülaziz'den (hd. 1861-76) başlayarak yangın korkusu nedeniyle köşklerin yeniden kâgir olarak yapıldıkları görülmektedir. 19.yy'dan sonraysa güzellik ve anlamlarını giderek yitiren köşkler sayıca az ve önemsiz hale gelmeye başlamışlardır.

İstanbul'da *Topkapı Sarayı*'nda ve Edirne'deki sarayda, iç ve dış köşk olmak üzere ikiye ayrılabilecek çok sayıda köşk bulunmaktadır. Aslında köşk sayılmayan, ancak mimari biçimleriyle bu sınıfa giren Arz Odaları, Hünkâr Sofaları gibi, kendi başla-

rına köşk biçiminde olan bölümler vardır. Bunlar Adalet Kasrı, Alay, Yalı, Cirid ve İftar Köşkleri gibi, çeşitli kabul, kış, oturma, kitaplık odaları ve belirli ziyaretlerle merasimlere ayrılan mekânlardır. Çoğunlukla kapalı duran bu yapılar, yılın belirli günlerinde, belirli olaylara bağlı olarak açılır. Ayrıca dini ve resmî binalara da hünkâr köşkleri yapılmıştır. Bunlar CAMİ'lere bağlı hünkâr mahfilleri ve köşkleri olabildiği gibi, kışla, imalathane ve benzeri askeri ve mülki kurumlarda da, hünkârın ziyareti sırasında dinlenme ve kabul için kullandığı hünkâr odaları ya da köşkleri vardı. Kent konaklarına köşkler, bahçe içinde, bir havuz kenarında ya da set üstünde olurdu. Konaklardan bağımsız olarak inşa edilen köşklerin, çoğunlukla "konuk evi" olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Safranbolu'da eşraf konaklarının bahçesinde havuzlu, tipik köşk biçiminde yapılmış konuk ağırlama odaları vardır.

2. Bazı evlerde çatı katında yapılan oda ya da güzel manzaralı yüksek yerlerde çardak biçiminde yapılan oda veya kule; CİHANNÜMA, tepe köşkü.

3. Bahçe içinde oturmak için yapılan üstü örtülü ve çevresi camlı ya da açık oda ve çardak biçimindeki küçük bina.

4. Türk evinde HAYAT'ın (SOFA) bazı bölümlerinde oluşturulan ve evin dış mimarisini etkileyen önemli öğe. Hayat'tan dışarı doğru bir balkon gibi taşan, bir sekiyle hayat döşemesinden yükseltilmiş, yerli sekilerle oturma köşesi oluşturulmuş bölüm. Özellikle kırsal kesimdeki yerleşmelerde çok büyük boyutlara ulaşabilen bu köşk, büyük konaklarda camekânla kapatılır ve direklerle bahçeye sarkan bir yazlık odaya dönüştürülür.

**Köşk Odası:** Doğu Karadeniz'de, doğuya açılan ve yazın serin olan, ocaksız oda.

**Camlı Köşk:** Çevresi ve üstü camla örtülmüş, terası kış bahçesi olarak kullanılan köşk.

**Kuş Köşkü:** Kuşların barınmalarını sağlamak amacıyla bina cephelerine yapılan küçük yuva; KUŞEVİ.

**Mızıka Köşkü:** Halka açık park ve bahçelerde müzik dinlemek amacıyla çalgıcılar için yapılmış yüksekçe, üstü örtülü, çevresi açık, süslü, zarif, kameriye biçiminde bina.

**Salât Köşkü:** Minaresiz MESCİT'lerde ezan okumak üzere yapılan CUMBA. ***N.Akın***

KÖŞKER = **DÜLGER**

## KÖŞKERBABA HÖYÜĞÜ

Adını, yerel olarak "ayakkabı yapımcısı ve onarımcısı" anlamına gelen ve bölgede boyunun uzunluğu ve mezarının büyüklüğüyle tanınan bir yatır olan Köşkerbaba'dan alan höyük, Malatya'nın kuzeydoğusunda, yklş.32km uzaklıktadır. Eski Malatya bucağına bağlı Fırat köyü sınırları içinde, bu köyden Meydancık köyüne giden yolun 1.2km'sinde, Fırat Irmağı yatağından da 100km kadar uzaklıkta bulunan Köşkerbaba, Fırat'ı geçen tren yolu köprüsünün yakınında ve ırmak yatağının batı yakasında alçak tepelerden oluşan engebeli bir arazi içinde yer almaktadır. Bugün Karakaya Baraj Gölü'nün altında kalmış olan höyükte, ODTÜ tarafından yürütülen AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ'ne bağlı olarak kurtarma kazılarına İÜ Edebiyat Fakültesi öğretim üyelerinden Önder Bilgi tarafından başlanmıştır. Köşkerbaba, arkeoloji dünyasına ilk kez 1975'te Ümit Serdaroğlu'nun bölgede yaptığı yüzey araştırmalarıyla tanıtılmış; 1978-85 arasında sürdürülen kazılar sonucunda OSMANLI, ROMA, URARTU, İlk Demir Çağı ve İlk Tunç Çağı III (→PREHİSTORYA) kültür katlarının varlığı ve en eski yerleşmenin, Fırat'ın dirsek noktalarında yer yer oluşturduğu kum konilerinden biri üstünde kurulmuş olduğu anlaşılmıştır.

Osmanlı döneminin, plan vermeyen birkaç taş temel kalıntısıyla temsil edilen Köşkerbaba'da Roma döneminin iki evreli olduğu ve bu iki evrede de *limes* adı verilen sınır kalelerinin varlığı saptanmıştır. Ele geçirilen ithal malı TERRA SIGILLATA türü ÇANAK-ÇÖMLEK parçalarıyla cam kap örneklerinden höyükteki Roma dönemi kültür kalıntılarının MÖ 1.yy'la MS 2.yy arasına tarihlenmesi gerektiği anlaşılmaktadır. KAPPADOKİA Eyaleti'nin doğu bölümünde yer alan Melitene Lejyonu'nun (bugünkü Malatya'nın yakınında yer alan antik ARSLANTEPE) doğuda Fırat Irmağı kıyısındaki ve ırmağın karşı tarafındaki Sophene'yle komşu olan bu bölgenin, MS 72'de Vespasianus döneminde (69-79) Roma İmparatorluğu'na katıldığı bilinmektedir. Roma kültür katının hemen altında görülen İlk Demir Çağı kültür katının I.evresinde Urartu uygarlığı özelliğini yansıtan yapıtlara, II.evresindeyse Urartular tarafından tahrip edilmiş olan yerel Demir Çağı'nı içeren kültür kalıntılarına rastlanmıştır. Urartular'ın Köşkerbaba'yı bir uç kale olarak ve Geç Hititler'le ilişki sağlamak amacıyla kullanmış oldukları söylenebilir, çünkü önemli bir GEÇ HİTİT merkezi olan Arslantepe, Köşkerbaba'ya 20km kadar uzaklıktadır. Ayrıca, Urartular'ın MÖ 8.yy ortalarında bu bölgeye kadar indikleri ve Arslantepe dahil bölgedeki birçok yerleşmeyi ele geçirdikleri, Köşkerbaba'nın kuzeydoğusunda ve Fırat'ın doğu yakasında bulunmuş olan Urartu kralı II.Sarduri'ye (hd.MÖ 764-735) ait *Kömürhan / İzoli Yazıtı*'ndan bilinmektedir. Höyükteki son kültür katını oluşturan birikinti toprağı içinde bölgenin tipik yapıtlarını içeren üç evreli bir İlk Tunç Çağı III ortaya çıkarılmıştır. Taş temelsiz kerpiçten yapılmış en üst evrenin bir yapısında, oldukça harap durumda duvar boyalarına rastlanmıştır. Her üç evrenin ortak özelliğiyse çanak-çömleklerinin geometrik ve bazan da stilize edilmiş bitki, hayvan, kuş ve insan gibi örgelerle, boyayla bezenmiş olmasıdır.

0463, 0464, 0465, 0466. ***Ö.Bilgi***

## KRALİÇE ANNE ÜSLUBU

İNGİLTERE'de 18.yy başında MOBİLYA tasarımında, 19.yy'da da mimarlıkta ortaya çıkan, daha sonra da ABD'de yaygınlaşan üslup. Kuramsal temeli, "insan"ı dünyanın merkezine, her şeyin üzerinde baskın ve belirleyici bir konuma yerleştiren RÖNESANS-BAROK düşünce sistemidir. Bu düşünsel yaklaşım yaşama geçirilmesiyle birlikte, o döneme kadar insanın yaşadığı iç mekânla dış dünya arasındaki sınır olan konutlar ve konutların içinde yalnızca işlevsel gereklilikleri nedeniyle bulunan eşya, kendilerini tasarlayan ve üreten "insan"ın önemini ve değerini vurgular bir nitelik kazanmıştır. Örneğin, 18.yy'ın başlarından itibaren gümüş ev eşyası daha heykelsi, fiziksel varlığını daha belirgin olarak hissettiren, hatta belli bir anıtsallık taşıyan nesneler olarak ele alınmış; koltuklarsa, bir yandan içinde oturanı daha iyi ortaya çıkartacak şekilde biçimlendirilmeye, bir yandan da neredeyse yaşayan bir varlık olarak ele alınmaya, hatta mobilyaların ayakları hayvan ayaklarından esinlenilerek tasarlanmaya başlamıştır. Kraliçe Anne Üslubu'nun öncü İngiliz örnekleriyle daha geç Amerikan örnekleri karşılaştırıldığında, İngiliz mobilyaların daha kaba ve kütlesel, Amerika'da üretilenlerinse, biraz da kıtanın sahip olduğu gelişkin el işçiliği kültürü sayesinde, daha ince, çizgisel ve bazı

bakımlardan yenilikçi olduğu söylenebilir; ancak her iki ülkede de temel ilkelerdeki yaklaşım aynıdır.

Üslubun ilk olgun mimarlık örneği SHAW'un tasarladığı, Sussex'deki *Leyswood* (1868-69) adlı konuttur. 19.yy sonlarının en başarılı İngiliz mimarı olarak kabul edilen ve İngiliz Yerel Hareketi'nin *(English Domestic Revival)* en önemli temsilcilerinden biri olan Shaw'un bu ve bundan sonraki tasarımları, Kraliçe I.Elizabeth dönemi (1558-1603) konutları gibi taş ve tuğladan yapılmış olmakla ve Antik Çağ Canlandırmacılığı (→CANLANDIRMACILIK) olarak algılanabilecek bazı bezemesel ayrıntılar taşımakla birlikte, özgün bir mimari yaklaşımın ürünleri olarak kabul edilmiştir. 1870'lerden itibaren Shaw'un yapıları yayımlanmaya, mimarın kendi çizdiği perspektifler yeni gelişen fotoğraftan taş baskı *(photolitbography)* tekniğiyle çoğaltılarak, Okyanus'un öbür yanına, Amerika'ya ulaşmaya başlamış ve burada Kraliçe Anne Üslubu konutlar da, mobilyalar gibi, büyük beğeni görmüştür. Üslubun temelindeki Barok değerler sistemi, Koloni Dönemi Amerikan kültürü içindeki üç baskın özellikle (bireycilik, yerellik ve orta sınıf) çok iyi örtüştüğü için, Kraliçe Anne üslubu, İngiltere'de ortaya çıktığı biçimiyle, geldiği ABD'de hemen benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır.

Shaw'un ilk önemli Amerikalı izleyicisi, ünlü konut mimarı RICHARDSON'dır. Richardson'ın Newport'taki *William Watts Sherman Evi* (1874), üslubun ilk olgun Amerikan örneği olarak kabul edilir. Ancak, bu üslubun ilk önemli atılımı, 1876 Philadelphia Dünya Sergisi için İngiliz hükümetinin konut ve ofis olarak inşa ettirdiği iki yarı-ahşap binayla gerçekleşmiştir. Mimarlık yazınında "100.Yıl Kutlamaları kapsamında yabancı bir ülke tarafından inşa ettirilen en ilginç ve pahalı yapılar" olarak değerlendirilen bu iki konut hakkında yapılan en önemli yorum, seçilen mimari üslubun Amerikan topraklarına, iklim özelliklerine ve yaşam tarzına uyumda ne kadar elverişli olduğu yolundadır. Gerçekten de, Richardson ve izleyicileri, Kraliçe Anne Üslubu'nu yerel malzemeler, yapım teknikleri ve kültürel birikimin ışığında yeniden yorumlayarak Amerikan mimarlığına mal etmişlerdir. Amerika'nın özgün koşulları düşünülerek, tek sözcükle PİTORESK olarak nitelendirilebilecek bu üslubun 1873'teki ekonomik bunalım sonrasında kendisine ve geleceğe güvenini yitiren Amerikan toplumu tarafından yaygın olarak benimsenmesi, Victoria Dönemi'nin aşırı gerçekçiliğine ve sorunlarına iyimser bir karşıkoyuşun mimarlıktaki ifadesi olarak yorumlanabilir.

Kraliçe Anne Üslubu'ndaki yapıların en belirgin özelliği, planlarının ve kütlelerin geometrik düzensizliğidir. Planda gittikçe KLASİK mimarlığın simetrik düzeninden uzaklaşan konutlar, en olgun örneklerinde, anıtsal bir merdiven ve şömine tarafından bölünmüş, öbür odalar arasından neredeyse "akan", parçalı geometrili bir ana yaşam mekânının çevresinde özgürce biçimlendirilmişlerdir. Üçüncü boyutta farklı yükseklikler, üst katlarda hemen her zaman rastlanan çıkmalar, farklı geometrili mimari öğeler ve parçalı çatılar kullanılarak plan geometrisindeki düzensizlik ve çok parçalılık kütleye de taşınmıştır. Klasik ayrıntılar yeğlenmiş, ölçekse küçük tutulmuştur. Bu konutların bir başka belirgin özelliği de yüzeylerde kullanılan renk ve dokulardaki çeşitliliktir. Hatta malzemelerin karşıtlığına dayalı bir düzen oluşturulduğu bile söylenebilir. Tek bir yapıda birbirinden çok farklı yüzey özellikleri gösteren duvarlara rastlanabilir. Sıkça kullanılan düzen, zemin katta tuğla ya da taş, üst katlardaysa padavra ya da enine kullanılmış ahşap kalaslardır. Pencereler de çeşitlilik gösterir; ancak, genellikle, üstü düz ya da yuvarlak kemerli ve PADAVRA ÜSLUBU'nda olduğu gibi çıkma pencerelerin yeğlendiği, hiçbir zaman sivri kemerli pencerelere yer verilmediği ve üst katlarda kurşun ya da ahşapla birleştirilmiş vitray panolar kullanıldığı söylenebilir. Çatılar yüksektir; genellikle bir yapıyı, mahyaları dik açılarla birleşen, birkaç beşik çatı ya da kırma çatı parçasının örttüğü gözlenir. Kırma çatıların, zemin katlardaki taraça ve verandaları da örtecek biçimde genişlemesi ve saçaklarının ahşap süslemelerle bezenmesi, üslubun belirgin bir özelliğidir. Fransız SARAY mimarisinin etkilerini yansıtan yuvarlak ya da çokgen planlı, sivri çatılı köşe kuleleri, üslubun geç döneminin bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Bacalar da önemli mimari öğeler olarak değerlendirilerek, ortaçağ mimarlığında olduğu gibi, kabartmalı ya da özel biçimli tuğlalardan birer küçük kule olarak biçimlendirilmiştir.

Başta formallikten uzaklığı ve özgür biçimlenişi olmak üzere tüm bu özellikleri, Kraliçe Anne Üslubu'nu Newport'taki yazlıklarda yaygın olarak kullanılan bir üslup haline getirmiştir. Öte yandan, köşe kuleleri ve klasik ayrıntıları, yüzyıl sonuna değin küçük kentlerdeki bankerler ve işadamları tarafından yeğlenmesine neden olmuştur. Kraliçe Anne Üslubu, kentlerde inşa edilen sıraevlerin mimarisini de büyük ölçüde etkilemiş; Boston'dan San Francisco'ya kadar 1880'lerin konutlarının ön cephelerinde beşik ya da sivri çatılı çıkmalara yer verilmiş, cepheler kabartmalı tuğlalar ve vitray pencerelerle renklendirilmiştir. Üslubun benzeri etkileri, 1880'lerin ve 1890'ların ticaret yapılarında da görülür. Ancak tüm örneklerde pitoresk etki tamamen kaybolmuştur. Kraliçe Anne Üslubu'nun özelliklerini tam olarak yansıtan örnekler, daha çok kırsal alanlarda yer alan malikâneler ve tek konutlardır. D.B.Benson'un San Diego'daki (Cal.) *Long-Waterman Evi* (1889), Henry Hudson Holly'nin West Orange'da (N.J.) Thomas Edison'un evi olan *Glenmont* tasarımı (1880), Nicholas J.Clayton'un (1849-1916) Galveston'daki (Tex.) "Piskopos'un Sarayı" olarak da bilinen *Gresham Evi* (1887-93), George T.Pearson'un Germantown'da (Penn.) 1959'da yıkılan *Mutual Sigorta Şirketi Binası* (1884-85), Lamb ve Rich'in Oyster Bay'deki (N.Y.) *Sagamore Hill Binası* (1884-85) ve mimarları bilinmeyen Laramie'deki (Wyoming) *Ivinson Malikânesi* ile Los Angeles'taki (Cal.) *Los Angeles Heritage Society Binası* bu yapılardandır.

Kraliçe Anne Üslubu'nun etkisi aslında çok uzun süreli olmamış; üslubun öncüsü Shaw bile, mimarlığında bir dönüşüm yaparak, üslubun, "Serbest Klasik" *(Free Classic)* olarak adlandırılan ikinci dönemini başlatmış, ancak bu dönem de oldukça kısa sürmüştür. 1870'lerin sonunda ortaya çıkan Padavra Üslubu, Bruce Price (1845-1903) ve MCKIM, MEAD & WHITE gibi, belki de Kraliçe Anne Üslubu'nu benimseyebilecek pek çok yeteneği etkisi altına alarak, bir anlamda tarzın gerilemesine neden olmuştur. 1890'lardan sonra, hâlâ örnekleri görülmekle birlikte, Kraliçe Anne Üslubu yerini Padavra Üslubu'na bırakmaya başlamıştır.

0933, 1575, 3060, 3558. *Z.Aktüre*

KRAMER, Pieter Lodewijk → **ART DECO**

KRANTZ, J.B. → **SERGİ**

**KRATER** (Gr.*kerannynai*: karıştırmak'tan Lat. *crater*)
Antik Çağ'da, içinde şarapla su karıştırılan kap türlerinden biri. Geniş gövdeli, geniş ağızlı, iki kulplu ve alçak ayaklı olan *krater*'ler gövde ve kulplarına göre dört ana gruba ayrılır. **1)** "*Kelebe*" olarak da anılan "sütunlu *krater*", şişkin gövdeli, boyunlu, geniş ağızlı olup, omuzlarından çıkan kulplar, boyun çapından daha geniş olan ağız kenarına bir "sütun" gibi yükselerek birleşir. **2)** "Volütlü *krater*"de sütun benzeri kulplar ağızdan yukarı birer VOLÜT gibi kıvrılır. En ünlü örnek Floransa Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen ve siyah figür tekniğinde (→VAZO RESMİ) bezenmiş olan *François Vazosu*'dur (MÖ yk.ş.570). **3)** *Krater* ya da "*kalyks-krater*", büyük bir kadehe benzer ve gövdesinin alt kısmında ayağa yakın bir yerde iki yatay ilmek kulp bulunur. Bu tipte boyun yoktur; gövde, bir kadeh gibi yukarı doğru genişler. **4)** "Çan *krater*", ters çan biçiminde olup boyunsuzdur; geniş ağıza yakın iki yatay ilmek kulpu vardır. Kova biçimli, kulpsuz örneklere *kalathos* adı verilir. Bunlarda bazan ayağa yakın bir yerde emzik bulunur.

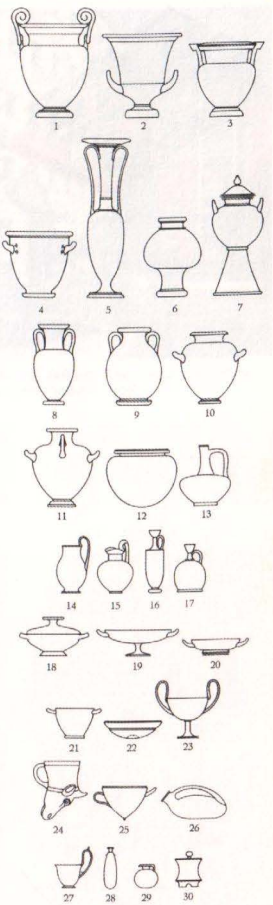
**KRATON** (MÖ 7.-6.yy)
Yunan ressam.
Antik kaynaklara göre figürleri profilden çizen ilk sanatçıdır; bu nedenle bazı bilim adamlarınca "resmin yaratıcısı" olarak kabul edilir.

**KREMATORYUM** (Lat.*cremare:* yakmak'tan)
İng.*crematory*, Fr.*crématoire*, Alm.*Krematorium*.
Ölülerin yakılması (→MEZAR) için özel olarak donatılmış yapı. ASPLUND'un Stockholm'deki ünlü *Woodland Krematoryumu* (1935-40) ile İtalya'da ROSSI'nin 1971-83'te gerçekleştirdiği *Modena Mezarlığı* kapsamındaki yapılar mimarlık tarihine geçmiş uygulamalardır.

**KREMLİN** (Rus.)
Ortaçağda Rus kentlerinde stratejik bir noktaya yapılmış iç kale. Önceleri ahşaptan, sonraları taş ve tuğladan yapılan bu KALE'lerin içinde saraylar, yönetim yapıları ve silah depoları bulunurdu. Pek çok Rus kentinde yapılmış olan kremlin'lerin en ünlüsü *Moskova Kremlini*'dir. Moskova'da 1156'da ahşaptan yapılan ilk kremlin, 14.yy'da tuğladan yeniden yapılmış ve çeşitli dönemlerdeki onarımlar sonucu BİZANS, Rus Baroku ve KLASİK üslup özellikleri kazanmıştır. 17.yy başında kale niteliğini yitiren yapı, 1712'ye değin ve 1918'den sonra hükümet merkezi olarak kullanılmıştır.

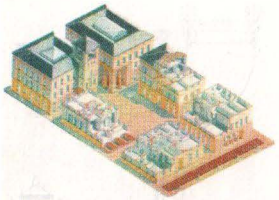
**KREMNA**
Burdur'un Bucak ilçesinin Çamlık köyü yakınında Toroslar üstünde yer alan Kremna kenti antik PİSİDİA bölgesi içindedir. Eski Yunan coğrafyacı Strabon'un (MÖ 64/63-MS 19/24) bildirdiğine göre ilk kez komutan Amyntas Pisidia'nın öteki kentleriyle birlikte, Kremna'yı da ele geçirmiştir. Brutus ve Cassius'un GALATİA yardımcı ordusu kumandanı Amyntas, Antonius'un tarafına geçince Galatia ve Pisidia'nın kralı olmuştur. Octavianus, Actium Deniz Savaşı'ndan (MÖ 31) önce kendi tarafına geçtiğinden, Amyntas'ı ölünceye değin (MÖ 25) krallığında bırakmış ve sonra Kremna'yı bir ROMA kolonisi haline getirmiştir. Kentte İmparatorluk Dönemi sikkeleri, gezmeyi seven ve 129'da PAMPHYLİA'dan Synnada'ya (b.Afyonkarahisar yak.) giderken Kremna'ya da uğramış olduğu sanılan İmparator Hadrianus döneminde (117-138) basılmaya başlanmıştır. Kremna'ya yardımda bulunan İmparator Aurelianus döneminde (270-275) kent bir parlama göstermişse de pek az sonra İmparator Probus döneminde (276-282) 276'da İsaurialı eşkıyanın başı Lydios, *akropolis*'i ele geçirmiş ve uzun süre Romalılar'a karşı kale olarak kullanmıştır. BİZANS Pamphyliası içinde Kremna'da yerleşmenin daha küçük çapta kesintisiz sürdüğü anlaşılmaktadır. 787'de II.Nikaia Konsili'ne Kremna da temsilci göndermiş, bu arada halk belki dik yamaçlardan inip, antik kentin köyü olan Çamlık (e.Girme) köyünün bulunduğu yere yerleşmiş ve kentin adını da beraberinde getirmiştir. Böylece Türk köyünün adı Girme, Kremna'dan türemiştir. Kentle ilgili son bilgiye göre Kremna bölgenin merkezini oluşturuyordu. 1874'te ören yerini gezen Alman tarihçi ve coğrafyacı G.Hirschfeld bir yazıta dayanarak buranın Kremna olduğunu kesinlikle saptamış, J.R.S.Sterrett 1885'te kentte bazı yazıtları kopya etmiş, ondan birkaç yıl sonra Kont Karl Lanckoroński heyeti Kremna'da genel bir araştırma yapmış, 1906'da kenti gezen H.Rott daha çok kiliselerle ilgilenmiş ve M.H.Ballance 1956'da kentin forum ve bazilikasını incelemiştir. 1970-73'te Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü adına Jale İNAN tarafından Lanckoroński planında Q ve K harfleriyle gösterilen yapılarda kazılar yapılmıştır. Lanckoroński heyetinin niteliğini açıklayamadığı Q *Yapısı*'nın bir kitaplık, NYMPHEUM sayılan yapının da bir PROPYLON olduğu saptanmıştır.

Kremna 100m yüksekliktekı bir yaylada, doğu-batı doğrultusunda uzanan ve Kestros (b.Aksu) Vadisi'ne egemen bir tepe üstündedir. 250m yüksekliğindeki bu tepenin kuzey, doğu ve güney yamaçları sarp olduğundan kente ancak batıdan ulaşılabilmektedir. Bu yönde hafif yamaçlarla arkadaki yaylaya bağlanmakla birlikte büyük bir hendek oluşturan sel yatağı, tepeye ulaşımı güçleştirmiştir. Dolayısıyla alınması zor bir konumda bulunan *akropolis*'in yüzeyi düz olmayıp, kuzey, doğu ve güneydoğuda bazı tepeler vardır. Resmî yapıların çoğu iki küçük vadi içinde toplanmıştır. Bu iki vadinin birleştiği yerde *Forum* ve *Bazilika*, *Forum*'un kuzeyinde sarnıçlar, güneyinde *Kütüphane*, doğudaki tepenin yamaçlarında *Tiyatro*, onun doğusunda da *Stoa* ve *Gymnasium* yer almaktadır. *Gymnasium*'un kuzeydoğusunda *Macellum* (yiyecek satılan yer), *Forum*'un batısında anıtsal sütunlu bir cadde, *Bazilika*'nın batısında da anıtsal bir *Propylon* bulunmaktadır. *Akropolis*'in yüksek tepelerinde tapınaklar, kentin merkezi çevresinde ve arazinin elverişli yerlerinde evler serpilmiş durumdadır. Hıristiyanlık dönemi kiliselerine yalnız kent içinde değil, dışında da rastlanır. Mezar anıtları kentin dışında özellikle *akropolis*'in batı ve güneybatı yamaçlarına yayılmıştır. Güneyde yer alan bir kaya mezar çok iyi korunmuş güzel bir örnektir. Kentin batı kapısı harap durumdadır. Batı surları ve kuleleri kısmen ayakta kalmıştır. Kremna'nın ikinci kapısı avludur ve daha iyi korunmuş durumdadır. Buradan doğuya doğru yüründüğünde portiklere ve daha sonra ikinci bir tiyatroya varılır. Izgara kent planının uygulanmış olduğu bu antik kentin ayakta kalmış yapısı pek azdır. Kısmen ayakta kalmış ve göze çarpan iki yapı kalıntısı *Bazilika* ve *Kütüphane*'ye ilişkindir. Kremna'da bulunan heykelcilik yapıtları ve sikkeler bugün Burdur Müzesi'nde sergilenmektedir. Bunlar arasında *Kütüphane* yapısının, YUNAN dönemi orijinallerine dayanan ve bazıları gerçek boyutlardan büyük, iyi korunmuş durumdaki mermer heykelleri üstün sanat nitelikleriyle büyük önem taşımaktadır.
0279, 0359, 1783, 2081, 2952. ***J.İnan***



1. Volutlu krater
2. Kalyks krater
3. Sütunlu krater
4. Çan krater
5. Louthrophoros
6. Psykter
7. Lebes gamikos
8. Amfora
9. Pelike
10. Stamnos
11. Hydria
12. Lebes (dinos)
13. Lagynos
14. Olpe
15. Oinokhoe
16. Lekythos
17. Lekythos
18. Lekanis
19. Kyliks
20. Kyliks
21. Skyphos
22. Phiale
23. Kantharos
24. Rython
25. Mastos
26. Askos
27. Kyathos
28. Alabastron
29. Aryballos
30. Pyksis

Antik kap tipleri.



KRIER, Leon, *Insula Tegeliensis*, 1980-83, IBA, Berlin.

**KREPİDOMA** (Gr.*krepis:* basamak'tan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlığında, TAPINAK yapısının oturduğu basamaklı (*krepis*'li) platform. Genellikle üç basamaklı olan ve yapıyı çevreleyen *krepidoma*, tapınağın düzleştirilmiş tabanı *euthynteria* üstünde yer alır. Yapının boyutlarına bağlı olarak ölçülendirilen bu basamakların, en üsttekine STYLOBAT denir. Kaynaklarda *krepidoma* yerine "*krepis*" sözcüğünün kullanıldığı da görülmektedir.
Çizim → TAPINAK, → DÜZEN

**KREPİS** (Gr.)
**1.** Eski Yunanca'da "basamak" anlamına gelen sözcük kimi yayınlarda KREPİDOMA anlamında kullanılmıştır.
**2.** TÜMÜLÜS'leri çevreleyen duvar.
Çizim →DÜZEN

**KRESİLAS** (Kydoniali) (etk.MÖ yks.450-425)
Yunan heykelci.
Giritli olmasına karşın daha çok Atina'da çalışmış olan sanatçının özgün bir portre heykel üslubu yarattığı kabul edilmektedir.

Antik kaynaklara göre, Atina Akropolisi'nde Atinalı devlet adamı Perikles'in, Kresilas imzalı bir portre heykeli ve oklarla vurulmuş tunç *Diitrepbes* portre heykeli bulunmaktadır. *Perikles* heykelinin ROMA dönemine ait iki HERMA (British Museum, Londra; Vatikan Müz., Roma) kopyası bilinmektedir. Anlık pozların ele alınmış olduğu her iki yapıt da, gerçekçilikle idealizm arası bir üslup sergiler. Dar uzun gözler, ağır göz kapakları, çarpıcı göz pınarları, sıkıntılı ifade, özenli dudaklar ve saç biçimi, Kresilas'ın ayırt edici üslup özellikleri olarak tanımlanır. Bunlara dayanarak *Athena Velletri*, çok bozulmamış bir kopyası Napoli'de bulunan *Diomedes* ve *Medusa Rondanini* heykellerinin özgünlerinin de Kresilas'a ait olduğu öne sürülmektedir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre, EPHESOS'taki *Artemision* için yapılan ve çağdaşları PHEİDİAS, POLYKLEİTOS, Phradmon ve Kydon'un da katıldığı Amazon heykeli yarışmasında, Pheidias ve Polykleitos'unkilere benzerliğine karşın Kresilas'ın yapıtı birinci gelmiştir. Ancak bu bilgi başka kaynaklarca desteklenmemektedir. Yaşamı hakkında kesin bilgiler bulunmayan Kresilas'ın Anadolu'da PERGAMON'da, Yunanistan'da Hermione ve Delphoi'da da yapıtları olduğu sanılmaktadır.

**KREŞ** (Fr.*crèche*'ten)
İng.*day nursery*, Alm.*Kindergarten, Kinderkrippe*.
Anneleri çalışan küçük çocukların gündüzleri bakım gördükleri yer; çocuk yuvası. Okulöncesi çocukların gereksinimleri göz önüne alınarak düzenlenen bu tür yapıların ortaya çıkışı, endüstrinin gelişmesine paralel olarak 19.yy'ın ikinci yarısından sonraya rastlar. Avrupa'da ilk olarak 1840'ta ortaya çıkan "kreş", 19.yy boyunca bütün Avrupa'ya yayılmış, I. ve II.Dünya savaşlarının yarattığı ortamda daha da çoğalmış ve yaygınlaşmıştır. Günümüzde özellikle endüstri kentlerinde çok yaygındır. Eski Türkler'de özellikle savaşta ölenlerin çocuklarına bakmak üzere kreş benzeri kuruluşlar meydana getirilmişti. Osmanlılar da DARÜŞŞİFA'larda kreş benzeri yapılar oluşturmuşlardı. Ancak OSMANLI döneminde bugünkü anlamıyla kreş ilk olarak Fransızlar tarafından I.Dünya Savaşı sırasında, İstanbul'da Beyazıt'taki *Seyyid Hasan Paşa Medresesi*'nde kurulmuş ve daha sonra Çocuk Esirgeme Kurumu'na devredilmiştir.

**KRIER, Leon** (1946, Lüksemburg)
Lüksemburglu mimar ve kuramcı.
Hemen hiç bina inşa etmemesine karşın, konuşmaları, çizimleri ve yazılarıyla anti-modernist polemiğin en güçlü ismi olmuş, endüstri öncesi topluma ve KLASİK mimarlığa olan nostaljik tutkusuyla tanınmıştır.

Lüksemburg'da büyüyen Krier, Echternach'da okula başlamış, 1967'deyse kardeşi Rob KRIER'yle birlikte çalışmak, bir yandan da mimarlık eğitimi görmek üzere Stuttgart'a gitmiştir. Politikayla ilgilenmesi, özellikle de Theodor Adorno ve öbür eleştirel Yeni-Marksistler'den etkilenmesi bu döneme rastlar. Üniversitedeki bürokratik sistem karşısında hayal kırıklığına uğramış, bir ustanın yanında zanaatla uğraşmak üzere üniversiteyi bırakmıştır. 1968'de Londra'ya giden Krier, STIRLING'in bürosunda *Runcorn Yerleşmesi* projesinde çalışmış, Stirling'le birlikte *Siemens AG Araştırma Geliştirme Merkezi*'yle (1969) *Derby Kent Merkezi* (1970) yarışmalarına katılmıştır. 1970'te yeniden Almanya'ya giderek Berlin'de KLEIHUES'le birlikte yaptığı çeşitli projeler arasında Charlottenburg'daki *Lewisham Caddesi Konutları*'nı tasarlamış ve öğrencilik yıllarının geçtiği Echternach için yaptığı okul projesinden yola çıkarak tüm kenti yeniden inşa eden çizimlerini gerçekleştirmiştir. 1970'lerin başındaki bu çalışmalar, *Architectural Design*, *Contraspazio* ve *Casabella* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Ayrıca ROSSI'nin örgütlediği, "Rasyonel Mimarlık" başlıklı 1973 Milano Trienali aracılığıyla İtalya'daki Yeni-Rasyonalist eğilimle tanışan Krier, bina tipolojisi ve kent morfolojisi arasındaki ilişki temalarından etkilenmiş, bu temalar çerçevesinde ressam Massimo Scolari ve diğerleriyle dostluk kurmuştur. Leinfelden-Stuttgart Kent Merkezi (1971) ve Lüksemburg kentinin yeniden inşası için yaptığı bir dizi çizimde (1973-78) bu temaların etkinliği, giderek artan bir KLASİKÇİLİK'e ve anıtsallığa yönelişle birlikte izlenebilir.

1973'te Londra'ya dönen Krier, bir süre yeniden Stirling'le çalışmış, ayrıca 1973-76 arasında Architectural Association (AA) Mimarlık Okulu'nda ve 1977'de de Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda ders vermiştir. Bu dönemde katıldığı *Kraliyet Darphane Meydanı* yarışmasıyla (1975) ödül kazandığı Paris, *La Villette Park* önerisine (1976) ait çizimler çeşitli dergilerde yer almıştır. Bu projelerde mevcut kentin tipolojik ve morfolojik çözümlemesini yaptıktan sonra, "mahalle", "kent içinde kent" gibi kavramlarla çalışmıştır. 1975'te Londra Art Net'de, 1973 Milano Trienali'nin bir uzantısı olarak Rasyonel Mimarlık Sergisi'ni örgütleyen Krier, anti-modernist ve anti-endüstriyel polemiğini bütün şiddetiyle başlatmış, bu sergide tanıdığı yayıncı Maurice Culot'yla birlikte "Avrupa Kentinin Yeniden İnşası" kampanyasına girişmiştir. Culot'nun öğrencilerinin Brüksel'deki çalışmaları, Krier ve arkadaşlarının sayısız çizimleriyle Culot'nun yönettiği AAM *(Archives d'Architecture Moderne)* yayınevi tarafından yaygınlaştırılan bu polemikte, kentin fiziksel ve toplumsal açıdan parçalanmasına yol açmış olan MODERN MİMARLIK anlayışına, özellikle de 1933 CIAM Atina Bildirgesi'nin (→CIAM) işlevsel *zoning* (→BÖLGELEME) düşüncesine hücum edilmiştir. Modern kentin ve endüstri toplumunun yarattığı yıkıma alternatif olaraksa, içinde pek çok işlevi aynı anda barındıran, sınırlı büyüklük ve nüfusta fiziksel/sosyal birimlerden ya da mahallelerden *(quartier)* oluşan bir endüstri öncesi KENT imgesi geliştirilmiştir. Bu kente hayat verecek olan, özelle kamuya ait olanın, sokakla MEYDAN'ın, kent dokusuyla ANIT'ların ya da başka deyişle, ge-

leneksel yapılarla Klasik mimarlığın hiyerarşik ilişkisidir. Ayrıca Krier ve Culot, eleştirel Yeni-Marksist söylemi hatırlatan bir biçimde el ve kafa emeği arasındaki ayırıma karşı çıkmışlar, bunların zanaat çerçevesinde bütünleştiği endüstri öncesi topluma özlem duymuşlardır. Yalnızca bir mimarlık söylemi değil, bir toplumsal/politik/ideolojik eleştiri olarak sunulan "Avrupa Kentinin Yeniden İnşası" programının en önemli ürünleri/olayları, 1978'de yayımlanan *Rational Architecture* (Rasyonel Mimarlık), 1980 Venedik Bienali için hazırlanan Karşı-Projeler *(Counter-Projects)*, Leon Krier'nin Mayıs 1982'de Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü'nde (→RIBA) yaptığı konuşma ve Paris'te Fransız Mimarlık Enstitüsü tarafından düzenlenen, Laurentium'da Plinius'un Villasının Yeniden İnşası Sergisi için hazırladığı maket ve çizimlerdir.

Krier, kent projeleri ve onlara ilişkin toplumsal/politik söyleminin yanı sıra, çağrışımları GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ten De CHIRICO'ya uzanan ve daha şiirsel bir mimarlık sergileyen *Rita Evi* (1969-74), *Georgio Mayer Stüdyo Evi* (1974) ve Scolari'yle birlikte de *St.Quentin en Yvelines Okulu* (1977-79) tasarımlarını yapmış, bunları renkli ve çarpıcı çizimlerle sunmuştur. Bu çalışmalarda ve onların kent ölçeğindeki uzantısı olarak Paris *Haller Bölgesi* (1979), Roma Interotta Sergisi için *San Pietro* ve *Navona Meydanları*'na yapmayı düşlediği müdahaleler (1978) ve Londra *South Bank* önerileri (1984) çizimlerinde, vernaküler mimarlığın (→HALK YAPI SANATI) çatkısal ilkelerini ve bu ilkelerden kaynaklanan Klasikçilik'i mimarlığın tek ve evrensel temeli olarak görmüştür. Klasiğe ve anıtsala olan tutkusu, bu arada SPEER'e olan ilgisi, Krier'yi mimarlık ve ideoloji tartışmalarının içine itmişse de o "faşist"-"demokratik" mimarlık gibi ayırımları reddetmiş, çağdaş mimar için önemli olanın, Klasik mimarlıkla yetkinliğe ulaşmış olan işlevsel ve çatkısal mantığı yakalamak olduğuna inanmıştır.

2010, 2011, 2012, 2135. ***S.Bozdoğan***

**KRIER, Rob(ert)** (1938, Grevenmacher, Lüks.)
Lüksemburglu mimar.
Çağdaş kent mekânlarının yenileştirilmesinde, özellikle Endüstri Devrimi öncesinin mimari biçimlerini kullandığı projeleriyle tanınır.

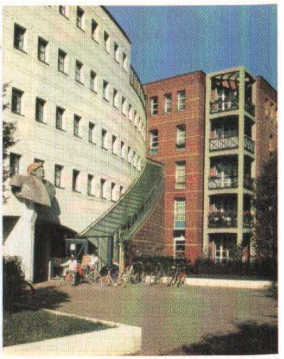
Münih Teknik Üniversitesi'ni bitirdikten sonra Köln'de UNGERS'in, Berlin ve Stuttgart'ta da F.OTTO'nun bürolarında çalışmıştır. 1975'ten başlayarak Viyana Teknik Üniversitesi'nde profesör olan Krier, akılcı mimarlığın (→RASYONALİZM) Belçika-Lüksemburg çizgisini birlikte belirledikleri kardeşi Leon KRIER ve Brüksel kökenli yayıncı Maurice Culot gibi, her şeyden önce çağdaş kent yapısının Endüstri Devrimi'nden önceki biçim ve düzeninin yeniden ele alınmasıyla ilgilenmiştir. Stuttgart merkez yerleşmesi için geliştirdiği yenileştirme önerisinde (1975) olduğu gibi Krier'nin bu tür proje çalışmaları, Camillo Sitte'nin (1843-1903) kent dokusunda olumsuz mekânların düzeltilmesi anlayışına dayanmıştır. Bu kuram doğrultusunda, tarihsel prototiplerden (ilk örnek) hareketle güçlü biçimde tanımlanmış kent mekânları TİPOLOJİ'si ortaya koyan Rob Krier, Stuttgart'ta bulunduğu dönemlerde, STIRLING'in çalışmalarının etkilerini yansıtan *Siemer Evi*'ni (1968, Warmbronn, Stuttgart yak.) ve tamamen belirgin bir kübik biçime yerleştirilmiş *Dickes Evi*'ni (1974-76, Bridel, Lüks.) inşa etmiştir. Mimarın kuramsal görüşleri, 1975'te Stuttgart'ta yayımlanan *Stadtraum in Theorie und Praxis* (Kuram ve Uygulamada Kent Mekânı) adlı kitabında yer almaktadır. *E.Balkan*

**KRİPTA** (Gr.*krypte*, Lat.*crypta*)
İng.*crypt*, Fr.*crypte*, Alm.*Krypta*.
Latince'de "tümüyle ya da bir bölümü yer altında bulunan tonozlu yapı" anlamındadır. Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) aziz mezarlarının üstüne yapılan KİLİSE'lerde, ALTAR'ın altındaki esas mezar hücresi kripta adıyla ŞAPEL durumuna getirilmiştir. Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminde (306-337) bu bölüm kilise yapısının önemli bir parçası olarak gelişmiş, Karolenj döneminde 813'te papazların ve din adamlarının kiliseye gömülebilmesi için izin çıkınca sayı ve boyut olarak büyümüş; çeşitli tipleri gelişmiştir (→KAROLENJ). Daha sonraları KORO YERİ'nin altına da yayılan kriptalar (ör.Milano *S.Abrogio* kriptası, 10.yy), giderek plan açısından karmaşıklaşmış ve koro yerinin tabanı yükseltilerek kriptanın orta NEF'e açılması sağlanmıştır. Verona *S.Zeno Maggiore*'de (12.yy) ve Floransa *S.Miniato al Monte*'de (10.-13.yy) görüldüğü gibi, kriptanın orta nefe açılan cepheleri arkadlarla bezenmiş, ortadan kriptaya inen, yanlardan koro yerine çıkan görkemli merdivenler yapılmıştır. BİZANS etkisinin sürdüğü yörelerde kriptaya daha az rastlanır. Bu tür yapılarda kripta tam bir bodrum katı olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Venedik'te *San Marco Kilisesi*'nin haç planlı büyük kriptası ikinci bir kilise olarak kullanılmaktadır. İTALYA dışında özellikle İNGİLTERE'de ROMANESK ve GOTİK dönemlerde kripta, gelişmiş biçimler almıştır. Örneğin, *Canterbury Katedrali*'nin kriptası (1100) *apsis*'i ve şapelleri bulunan büyük bir kilise görünümündedir. 19. ve 20.yy'larda da Klasik üslupta tasarlanmış KATEDRAL'lerde kriptalar bulunmaktadır (ör.New York *Kutsal St.John Katedrali*).

KRİPTOPORTİK – **KRYPTOPORTİKOS**

**KRİTİOS ve NESİOTES** (Atinalı) (MÖ 5.yy'ın ilk yarısı)
Yunan heykelciler.
Erken Klasik Dönem'in başyapıtlarından sayılan *Tyrannoktonoi*'nin (Tiran Öldürenler, MÖ yks.480) yaratıcıları olarak tanınırlar.

Yunan coğrafyacı Pausanias'a (MS 143-176) göre ANTENOR'un öğrencileri olan Kritios ve Nesiotes'in Atina Akropolisi'nde, MÖ 460'lara ya da daha öncesine tarihlendirilen ortak imzalı altı heykel kaidesi bulunmuştur. Bunlardan biri KYZİKOS sikkelerindeki betimlerinden tanınan ve Epikharinos adlı zırhlı koşucunun portresi niteliğinde olan heykele aittir. Atina'da Akropolis Müzesi'nde korunan bir genç heykelinin de (MÖ yks.490) Kritios'a ait olduğunu öne süren kaynaklar bulunmaktadır. Antenor'un, Persler tarafından götürüldüğü bilinen tunç (?) heykelinin yerine Kritios ve Nesiotes'in yaptığı *Tyrannoktonoi*, bir efsaneye göre Peisistratos tiranlarını öldürmüş Atinalı soylu kahramanlar Harmodios ve Aristogeiton'u betimleyen bir grup heykelidir. Kılıcını yukarı kaldırmış olan Harmodios'un yanında kılıcını aşağıda tutan Aristogeiton'un ağır ve kudretli bir duruşta betimlendiği yapıtta, vücutların doğallığı, yük verilen bacaklardaki kasların gerginliği ile serbest bacaklardakilerin gevşekliği arasında yaratılan dengeyle verilmiş; omuzların, yük verilerek öne çıkarılan bacaklarla uyumlu biçimde öne uzanması, dolayısıyla vücutların ileriye doğru uzanışıyla organik bir ritim elde edilmiştir. Grup heykellerinin yaygın olmadığı bir dönemde yapılan bu heykelin en iyi durumdaki mermer kopyası (MÖ 477-476) Napoli Ulusal Müzesi'nde; Harmodios'un baş kopyaları Roma'da Terme Ulusal Müzesi'nde ve New York'ta Metro-



KRIER, Rob(ert), *Rauchstrasse Konutları ve Heykeli*, 1983-86, Berlin.




KRUGER, Barbara, *İsimsiz* (Vücudun Bir Savaş Alanıdır) 1989, afiş, 73.6x60.9 cm.

politan Müzesi'nde; Aristogeiton'un baş kopyaları Madrid'de *(Pherekydes)* ve Roma'da Vatikan Müzesi'nde; Aristogeiton'un TORSO'larıysa Floransa'da Boboli Bahçeleri'nde ve Roma'da Museo Nuovo'da (Vatikan'daki başa ait olduğu anlaşılmıştır) sergilenmektedir. Pausanias'ın, PERS kralı I.Kserkses'in (hd.MÖ 486-465) Atina'yı işgalinde tahrip edilip kaldırıldığını, daha sonra onarılıp yeniden yerine konduğunu anlattığı bu heykelin sikke ve vazolar üzerinde de betimleri vardır.

**KRİZELEFANTİN** (Gr.*khrysos:* altın, *elephas:* fildişi'den *khryselephantinos*)
İng.*chryselephantine*, Fr.*chryséléphantin*.
Antik Çağ heykelciliğinde altın ve fildişinin birarada kullanıldığı teknik. MÖ 6.yy'dan başlayarak özellikle YUNAN sanatında uygulanmış olan bu teknikte heykelin baş, kol, ayak gibi bölümleri, insan tenine yakın bir görünüm veren fildişi levhalarla, giysisiyse altın levhalarla oluşturulur ve bu malzemeler çoğunlukla ahşap bir gövde üstüne tutturulur. Gözlerin kemik ya da camdan yapıldığı krizelefantin heykellerde altının parlaklığı, heykele eklenen çeşitli boyalı öğelerle yumuşatılır. Bilinen en eski örnek, Olympia'da bulunan, üstlerine altın levhalar çakıldığı anlaşılan gövde parçalarıdır. MÖ 5.yy'da bu teknik TAPINAK'ların çok büyük boyutlardaki kült heykellerinde kullanılmıştır. Bu dev boyutlu heykellerin en ünlüleri, PHEİDİAS'ın *Parthenon* için yaptığı *Athena Parthenos* ve Olympia *Zeus Tapınağı* için yaptığı *Zeus* heykelleridir. Krizelefantin tekniğinin uygulandığı dev heykellerin büyük yüzlerini kaplayabilecek genişlikte fildişi levhalar elde edebilmek için, büyük silindirik fildişi bloklarından uzunlamasına levhalar kesilir ve bunlar bir olasılıkla badem yağı ve sirke içinde bekletilerek yumuşatılır; daha sonra bu işlenmiş fildişi ve dövülmüş altın levhalar ahşap gövdeye giydirilirdi. Taş heykellerin boyanması gibi bu tür heykellerde de fildişi bölümler boyanarak bezenirdi. Ünlü Yunan heykelciler Pheidias, POLYKLEİTOS ve ALKAMENES'in krizelefantin heykelleri günümüze ulaşamamış olmakla birlikte, SİKKE'ler üstündeki betimleri ve küçük boyutlu Roma kopyalarından tanınmaktadır. Ayrıca Sikyonlu KANAKHOS'un Sikyon, Thebes ve Olympia'da bu teknikte heykeller yaptığı bilinir. Antik Çağ'ın öteki ünlü örnekleri arasında, Polykleitos'un Argos için yaptığı *Hera* heykeli (MÖ 422), BRYAKSİS'in Epidauros *Asklepios Tapınağı*'nda duran *Thrasymedes* heykeli, LEOKHARES'in Makedonya kralı II.Philippos ve oğlu Büyük İskender heykelleri yer alır. Bu tekniğin MISIR, MEZOPOTAMYA ve Girit'te de (→MİNOS) küçük boyutlu heykellerde uygulandığı bilinmektedir.
2878.

**KRİZMON**
İng.*chrismon*.
Hz.ISA'nın Eski Yunanca adının (Khristos) iki harfinden (X ve P) oluşturulmuş MONOGRAM.

KROLL, Lucien → **BELÇİKA (Mimarlık)**

**KROMATİK** (Gr.*chroma:* renk'ten *chromatikos*)
İng.*chromatic*, Fr.*chromatique*, Alm.*chromatisch*.
"Renkli" anlamına gelir. Beyaz, siyah ve gri (AKROMATİK renkler) dışındaki renkler için kullanılır (→RENK).

KROMHOUT, Willem → **HOLLANDA (Mimarlık)**

KROMLEK (Galce *crom:* eğilmiş, *llec:* düz taş'tan *cromleç*) = **DOLMEN**

**KRONOGRAM** (Gr.*chrono:* zaman, *gramma:* harf, yazı'dan)
Kendi içinde tarih içeren YAZIT. Bu tür yazıtlarda bazı harflerin büyük ya da koyu tutulup vurgulanmasıyla tarih de belirtilmiş olur. Örneğin, "**M**er**C**y **M**i**X**ed with **L**o**V**e **I**n h**I**m" yazıtı, MCMXLVII tarihini vermektedir.

**KRUGER, Barbara** (1945)
ABD'li kadın sanatçı.
Yapıtlarında reklam dünyasıyla yaşam arasında ilişki kurmaya çalışan Kruger, genellikle reklam panoları üstüne yaptığı işlerde sloganlar ve çeşitli bildirilerden aldığı ifadeleri, grafik yazılarla uygulamış, bazan da bu ifadeleri biraraya getirerek yeni anlamlar yaratmıştır. Sanatçı bu yapıtlarında çoğunlukla politik konulara, sınırsallığa (marjinallik), egemen güçlerle ezilenler arasındaki ilişkilere dikkat çekmiştir. Amacı kişiye kim olabileceğini ya da olamayacağını söyleyen güçlerin bu rolünü değiştirmektir. Galeri tabanlarına, tavanlarına ya da kent içine yerleştirilen reklam panolarına, büyütülmüş reklam fotoğrafları ve çeşitli grafik yazılarla mesajlarını aktaran Kruger, 1980 sonlarından bu yana gene yazı kullanarak çevreye müdahale eden mimari işler de yapmış, çevresel projeler geliştirmiştir. Çalışmalarını diziler halinde gerçekleştiren sanatçı "Hastane" dizisinde "Erken Ölüm Teknolojisi", "Ölen Bir Nüfusa Tüketim Malları Sağlama", "Veba Üretimi" ve "Salgın Hastalık İnkârı" gibi sloganlar kullanmış, bir mimari yapıtına da "İkamet Edilmeyen Alan, Ekonomik Ekoloji" adını vermiştir.
3556. *J.N.Erzen*

**KRYPTOPORTİKOS** (Gr.*kryptos:* gizli, *portikos:* portik'ten)
Lat.*cryptoporticus*.
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında tonozlu yeraltı koridoru. Aydınlanma için gerekli ışığı tonozun üstündeki ya da yanındaki açıklıklardan alan bu tür koridorlar SARAY, STADİON vbg yapılarda bulunabilmektedir. PERGAMON'daki Asklepieion'da, ROMA döneminde inşa edilmiş, 80m uzunluğundaki tünel bir *kryptoportikos*'tur.

**KSANTHOS**
TELMESSOS (b.Fethiye) kaya mezarlarının 1782'de Fransız Choiseul-Gouffier tarafından ortaya çıkarılmasına karşın, Ksanthos antik kenti ancak 1838'de İngiliz Charles Fellows'un Ksanthos Irmağı (b.Eşen Çayı) boyunca ilerleyip LYKİA içlerine girmesiyle bulunmuştur. Antalya'nın Kaş ilçesinde yer alan kentin dört yerleşme bölgesinde yapılan kazılardan çok sayıda heykel çıkartılmış; bunlardan *Harpyler Anıtı*'nın önemli parçaları, bir yazıtlı taş, *Nereidler Anıtı* ile *Merehi* (Aslanlı) ve *Payava Lahitleri* British Museum'a (Londra) yollanmıştır. "Beacon" gemisinde Fellows'la birlikte gelen Hoskyn adlı görevli, kıyıyla Ksanthos arasında yer alan LETOON kentini bulmak için araştırmaları sürdürmüştür. Bu iki kent daha sonra 1885'te Otto Benndorf önderliğinde bölgeyi ziyaret eden epigraflar tarafından yeniden görülmüştür. Ksanthos'ta sistematik kazılar ancak 1950'de Pierre Demargne ve Henri Metzger tarafından başlatılmıştır.

Ksanthos'un Lykia *akropolis*'inde yapılan kazılarda Lykia mezarları ve bir Bizans kilisesi ortaya çıkarılmıştır. Ksanthos *akropolis*'inin yerleşim alanı olarak kullanılmaya başlanması MÖ 8.yy'ın sonlarına

dayanır. Homeros, *İlyada*'sında Lykialılar'ı, önderleri kahraman Sarpedon'la birlikte Troialılar'ın (→TROİA) müttefikleri olarak göstermiştir. Bu veriye dayanarak Tunç Çağı'nda (→PREHİSTORYA) bölgeye yerleşildiği ileri sürülebilirse de, elde bununla ilgili bir kanıt yoktur. Tüm Lykia gibi, Ksanthos da Anadolu'nun Persler tarafından işgal edilmesine değin bağımsız bir kentti. Yunan tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre, Pers hükümdarı Büyük Kyros'un (II.Kyros; hd.MÖ 559-529) generali Harpagos'un 540'a doğru Ksanthos'u ele geçirmesinden sonra kent sakinleri toplu olarak intihar etmiştir. Arkeolojik buluntular yıkımın vahşetine tanıklık etmektedir. Bununla birlikte Persler'in yönetimi sırasında kent kısa sürede yeniden kalabalıklaşmış ve zenginleşmiştir. Ksanthos, SARDES Satraplığı'na bağlıydı ve göreceli bir özerkliğe sahip hanedanlar tarafından yönetiliyordu. SİKKE basılıyor, komşularla savaşılıyor ve görkemli mezarlar inşa ediliyordu. Bu mezarların en önemli özellikleri, mezar odasının yer altına inşa edilmesi yerine, neredeyse ölen kişiyi yüceltmek istercesine, yerin üstünde yükseltilmesiydi. Bunların en eskilerinden biri olan (MÖ 6.yy sonu-5.yy başı) ve Roma döneminde yapılan *Tiyatro*'nun CAVEA'sı (seyirci bölümü) üstünde kalan *Harpyler Anıtı* bu açıdan örnek oluşturmaktadır. Yaklaşık 8.87m yüksekliğindeki bu tek parça dikdörtgen taşın üstünde bulunan mezar odası, üstü kabartmalı dört mermer levhayla bezenmiştir. Kabartmalarda kadın başlı, kuş gövdeli tanrılar pençelerinde ölüleri temsilen insan biçiminde küçük yaratıklar tutmaktadır. Bundan bir yüzyıl sonrasına ait *Yazıtlı Kule Anıt* da aynı ölçüde ilgi çekicidir: Yaklaşık 11m yüksekliğinde tek parça taştan oluşan bu anıtın yüzeyi, yalnızca 12 dizesi Yunanca gerisi Lykia dilinde, oldukça uzun bir yazıtla tamamen kaplanmıştır. MÖ 5.yy'ın sonlarına ait olan yazıt, özellikle Kral Gergis (Lykia dilinde Kheriga) ve Arbinas (Lykia dilinde Erbbina) olmak üzere Harpagos Hanedanı'nın başarılarını tarihsel bir sıra içinde anlatmaktadır. *Harpyler Anıtı*'nda da mezar odasını çevreleyen kabartmalarda aynı biçimde savaş kahramanlıkları konu edinilmiştir. Gergis, Yunanca metinde yedi Yunan askeri öldürmüş olmakla övünmektedir. Frizdeki kabartmalarda yenik düşen askerlerin kalkanları bir zafer anıtı gibi yan yana dizilmiştir. Yunanlar'la Lykialılar arasında geçen bu çarpışmanın Peloponnesos Savaşları'nın başlarında yer almış olduğu söylenebilir. Lykialılar'ın Atina'ya vergi ödemeyi reddetmeleri üzerine, MÖ 430-429 sırasında Atinalılar General Melesandros yönetiminde bir sefer düzenlemişlerdir. Yunan tarihçi Thukydides'in (MÖ 5.yy'ın 2.yarısı) belirttiğine göre Melesandros, çarpışma sırasında Lykialılar tarafından öldürülmüştür. Atinalılar'ın Ege Denizi'ne ve Anadolu'nun batı kıyısına hükmettikleri MÖ 476-404 arasındaki dönem boyunca Lykialılar'ın, MÖ 445'teki kısa bir süre dışında, hiçbir zaman Yunan egemenliği altına girmedikleri kesin olarak bilinmektedir. Daha önceleriyse, MÖ 470'e doğru, Atinalı general Kimon, Ksanthos'u yerle bir etmişti. Yunanlar'la Persler arasındaki bu düşmanlık gene de ticari ve kültürel bağların gelişmesini engellememiştir. *Harpyler Anıtı*'nın, MİLETOS okulundan gelme bir sanatçı tarafından gerçekleştirilmesinin yanı sıra, MÖ 5.yy boyunca Ksanthos önemli ölçüde Attika seramikleri ithal etmekteydi.

Kral Arbinas MÖ 5.yy'ın sonlarında ve 4.yy'ın başlarında Ksanthos'un başlıca kişisiydi. Büyük çarpışmalar sonucu kendi egemenliğini Ksanthos'ta, Telmessos'ta ve PINARA'da ilan ettikten sonra sarayını, şöhretini arttırmaya yönelik olarak Yunanlar'a açmış ve böylelikle Ksanthos'ta Yunan etkisinin yerleşmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. YUNAN kültürünün Lykia toplumu üzerindeki etkisini simgeleyen *Nereidler Anıtı*, Kral Arbinas'ın mezarıdır. Yüksek bir podyum üstündeki bu mezar neredeyse küçük bir İon tapınağı görünümündedir. Podyum, ARŞİTRAV ve ALINLIK yüzeyleri kabartmalarla donatılmış, İon sütunlarının (→SÜTUN) arasıysa heykellerle bezenmiştir. Heykellerde geleneksel Yunan sanatından alınma öğelerle Doğu İKONOGRAFİ'sine ait öğeler birlikte kullanılmıştır. Bugün British Museum'da bulunan bu anıtın podyum kabartmalarının bir bölümünde şemsiye ile güneşten korunmuş tahtında, Doğu giysileri içinde oturan kral, kentin teslimiyetini kabul ederken betimlenmiştir.

Bu anıtların yanı sıra, yüksek bir kaidenin üstüne inşa edilen LAHİT'ler, Ksanthos'taki bir başka Lykia MEZAR tipidir. Lahit çatısı, sivri bir kemer oluşturması açısından çok belirgindir. Kaide, tekne ve kapağı bazan yazıtlarla ya da kabartmalarla bezenmiştir. Bugün British Museum'da bulunan, MÖ 4.yy'a ait *Payava Labti* de aynı biçimde oldukça zengin bezemelere sahiptir. Kabartmalar, mezar sahibinin hem dünyadaki yaşamını hem de öteki dünyadaki ölümsüzlüğünü yüceltici özelliktedir. Son olarak, evleri model edinen bir üçüncü mezar tipi daha vardır. Kayalıklara oyulmuş çok sayıda mezar, Lykialılar'ın ahşap ev ya da ambarlarına benzetilmiştir. Bunlar MÖ 4.yy'dan sonra Yunan etkisi altında gelişmiştir ve bu nedenle alınlık ve sütunlarıyla Yunan TAPINAK'larına benzemektedirler.

Ksanthos kentinin Helenistik ve ROMA dönemleri henüz kazılmayı beklemektedir. Lykia *akropolis*'inde ortaya çıkarılan tek yapı, mitolojik konulu taban mozaiği bugün Antalya Müzesi'nde bulunan büyük bir konuttur. Buna karşın Ksanthos'ta *Tiyatro*'nun doğusunda yer alan *Bazilika* kazısı sonucunda Hıristiyanlık ve BİZANS dönemi çok daha iyi bilinmektedir. Büyük boyutlu bu yapı, MS 5. ve 6.yy'larda Ksanthos henüz başpiskoposluk merkeziyken inşa edilmiştir. Kapılar ve duvarlar Roma üslubunda öğelerle bezenmiştir. Taban mozaiği büyük ölçüde günümüze kalabilmiştir. 12.yy'a değin *Bazilika*'da önemli onarımlar ve değişiklikler yapılmıştır. Bu tarihten sonraysa Ksanthos'un yerleşim alanı olarak kullanılması sona ermiştir.

0349, 0360, 0757, 0837, 0953, 0954, 2341, 2342.

***C. le Roy***

KSİLOGRAFİ (Gr.*xylo:* ağaç, *graphein:* yazmak'tan Fr.*xylographie*) = **AĞAÇ BASKI**

**KSOANON** (Gr.*kseein:* kazımak, oymak'tan)

Antik YUNAN heykelciliğinde, tanrı ya da tanrıçayı simgeleyen, çoğunlukla ahşaptan kabaca yontulmuş heykel. Yunan heykel sanatının bilinen en erken örnekleri olan *ksoanon*'lar taş, tunç, kemik, altın ve altın-fildişi (→KRİZELEFANTİN) gibi malzemelerden yapılmıştır. "Oyulmuş, yontulmuş şey" anlamına gelen *ksoanon* sözcüğünü Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), yalnızca ahşap heykeller ya da çeşitli malzemelerden yapılmış heykellerin ahşap bölümleri için kullanmıştır. Buna karşın öteki yazarlar Geometrik Dönem'in heykellerini malzeme ayrımı yapmadan *ksoanon* olarak adlandırırlar. Malzemeleri ne olursa olsun *ksoanon*'lar kabaca yontulmuş bir blok görünümündedir. Günümüze pek örneği kalmamış olan bu tür heykeller SİKKE'ler ve vazolar üstündeki (→VAZO RESMİ) betimlerden ve antik kaynaklardan tanın-

maktadır. Argos'ta Apollon'un bir *ksoanon*'u olduğundan söz eden Pausanias, Sparta yakınlarındaki Amyklai'da bulunan Apollon *ksoanon*'unu ayrıntılı biçimde tanımlar; bu yapıtın yüzü, eli ve bacakları olmasına karşın gene de tunç bir sütuna benzediğini yazar. Bundan da anlaşılabileceği gibi ahşaptan ya da metalden yapılmış da olsa gövdede ayrıntılar çok fazla betimlenmiyordu. Yunan öncesi MİNOS uygarlığında da *ksoanon* benzeri kült heykelleri bulunmaktadır.
0707.

KU K'Aİ-CHİH = **GU KAİZHİ**

KUATROÇENTO = **QUATTROCENTO**

**KUBAN, Doğan** (1926, Paris)
Türk mimar, mimarlık tarihçisi ve eğitimci.
Türkiye'de sorgulayıcı bilimadamı kimliğiyle mimarlık ve sanat tarihçiliğini düşünsel bir temele oturtan, kültür mirasımızın ve değerlerimizin korunması ve çevre bilincinin yaratılması için öncülük eden, kuramsal yazıları, çalışmaları, araştırmaları, uygulamaları ve eğitimciliğiyle tanınan Kuban alanında uluslararası önem taşır.

Ankara Gazi Lisesi'nden sonra girdiği İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni 1949'da bitirmiş, 1952'de aynı kurumun Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü'ne asistan olarak atanmıştır. Burada, Türkiye'de ilk RESTORASYON dersini veren Paolo Verzone'nin çevirmenliğini yapmış, sonraları bu dersi kendisi üstlenmiştir. 1953'te *Aspendos Tiyatrosu* onarımında danışmanlık yapan Kuban, 1953-56 arasında KAPPADOKİA ve PİSİDİA'daki Antik Çağ ve Hıristiyan anıtlarının araştırılmasında Verzone'nin asistanlığını yapmış, 1954'te yeterlik tezi olarak, Türkiye'de Batılılaşma'yı ilk kez bir mimarlık ya da sanat tarihi sorunsalı olarak ele alan *Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* adlı çalışmasını hazırlamıştır. 1954'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'nce RÖNESANS mimarlığının araştırılması amacıyla İtalya'da görevlendirilmiş, yurda döndükten sonra *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü-Rönesansla Bir Mukayese* (1958) adlı teziyle doçent unvanını almıştır. 1962-63'te Fulbright doktora sonrası araştırma bursuyla ABD'de, Ann Arbor'daki Michigan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde konuk öğretim üyesi olarak ders vermiş; 1963-64'te Washington D.C.'deki Dumbarton Oaks Bizans Araştırmaları Merkezi'nde Anadolu'daki Hıristiyan Yapıları Kataloğu üzerinde çalışmış, 1966-76 arasında aynı kurumun finanse ettiği İstanbul *Kalenderhane Camisi* kazısı ve restorasyonunda Cecil Striker'la eşbaşkan olarak proje ve kontrolluk çalışmaları yapmış; 1964'te Suriye'de Oleg Grabar yönetimindeki *Doğu Kasr-ül-Hayr* kazısının ilk mevsiminde kazı mimarlığını yürütmüş, yurda döndükten sonra 1965'te *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları* adlı teziyle profesör olmuştur. Öğretim programında "Modern Mimarlık Tarihi"nin ayrıntılı olarak yer almasını sağlayan Kuban, doçentliğinden 1993'te emekli oluncaya değin, sırasıyla İTÜ Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü, Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Kürsüsü ile Restorasyon Ana Bilim Dalı başkanlığı yapmış, 1974-77 arasında da İTÜ Mimarlık Fakültesi dekanlığı görevini üstlenmiştir.

1967'den başlayarak ABD ve Suudi Arabistan'da konuk öğretim üyesi olarak İslam ve Türk Sanatı üzerine ders vermiş, seminerler düzenlemiştir. Kuban, konuk öğretim üyeliklerinin yanı sıra 1963'ten başlayarak, çeşitli ABD eyaletleri, Danimarka, Hollanda, İsviçre, İtalya, Macaristan, Kanada, Pakistan, Sudan, Suudi Arabistan, Mısır, Fas, Endonezya ve Singapur'daki üniversite, müze ve araştırma merkezi gibi pek çok bilim kurumunda konferanslar vermiştir. 1968-72 arasında İTÜ tarafından finanse edilen "Edirne Anıtları Monografik Çalışması ve Alan Araştırmaları" konulu proje ile *Edirne Sarayı* kazısını yürütmüş; 1968-78 arasında Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) Türkiye kolunun kurulması için çalışmıştır. 1974'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne bağlı Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü'nü (MTRE) kuran ve başkanlığını üstlenen Kuban, 1979-80'de Uluslararası İslam Tarihi Sanatı ve Kültürü Araştırmaları Merkezi (IRCICA) başkanı seçilmiş ve merkezin İstanbul'da kurulması çalışmalarını gerçekleştirmiştir. TAÇ Vakfı (1976), Tarihi Evleri Koruma Vakfı (1977) ve Türkiye Sosyal ve Ekonomik Tarih Vakfı'nın (1991) kuruculurından olan Kuban, 1968-81 arasında GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU üyeliği, sonra da aynı kurumda başkanlık yapmıştır. 1978-79'da Kültür Bakanlığı Yüksek Kültür Kurulu üyeliğinde de bulunan Kuban, 1960-61'de *Mimarlık ve Sanat*, 1967-70 arasında *Mimarlık* dergileri, 1968-70 arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi Bölümü'nün yayımladığı *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, 1975-81 arasında İTÜ Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü'nün yayımladığı *MTRE Bülteni*, 1991'den bu yana *İstanbul* dergisi, 1993-95 arasında *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* yayın kurulu eş-başkanlığını üstlenmiş; 1983'te O.Grabar'ın yayın yönetmenliğini yaptığı, İslam sanatı ve mimarlığı alanındaki *Muqarnas* dergisinin danışma kurulu üyesi olmuştur. 1979-83 arasında, merkezi Cenevre'de bulunan Aga Han Mimarlık Ödülü'nde yönetim komitesi üyeliği yapmıştır. 1980'de Pakistan'ın Lahor kentinde düzenlenen "İslam Ülkelerinde Koruma" konulu uluslararası kongreye UNESCO uzmanı olarak katılan Kuban, 1986'da Ankara'da düzenlenen 1.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Türkiye Grubu başkanlığı ve sergi düzenleyiciliği görevlerini üstlenmiştir.

Kuban'ın yerli ve yabancı yayınlardaki çeşitli yazıları yanı sıra yayımladığı kitaplar şunlardır: *Bir Anadolu Gezisi İzlenimleri* (1961), *Türkiye Sanatı* (1988 [1970]), *Mimarlık Kavramları* (1990 [1973]), *Sanat Taribimizin Sorunları* (1975), *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (1982), *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)* (1993), *Sinan ve Sanatı-Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, Klasik Dönem Mimarlığı Üzerine Denemeler* (1993) ve *The Turkish Hayat House* (1995; *Türk "Hayat"lı Evi*, 1995). Kuban, bilimsel çalışmalarının yanı sıra İstanbul ve dışında birçok anıtın korunması ve restorasyonunun yapılması için uğraş vermiştir. Erzurum (1965), Sivas (1966), İznik (1967), Kastamonu (1967), İstanbul (1969), Edirne (1973), Gaziantep (1976), İzmir (1976) ve Safranbolu (1976) kent koruma raporlarını yazan Kuban, ayrıca Gaziantep (1978-79), Safranbolu (1979-80) ve Lefkoşe merkezi (1984) için de koruma imar planları hazırlamıştır. Halen İTÜ Mimarlık Fakültesi Restorasyon Ana Bilim Dalı lisans ve lisansüstü programında dersler veren Kuban, 1990'da TMMOB MİMARLAR ODASI Mesleğe Katkı Ödülü'yle Kültür Bakanlığı Kültürel Mirasın Korunmasına Hizmet Ödülü'nü almış, aynı yıl İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü muhabir üyeliğine ve 1994'te Amerikan Mimarlık Enstitüsü (→AIA) şeref üyeliğine seçilmiş, ayrıca kendisine TÜBİTAK Mesleğe Hizmet Ödülü verilmiştir. Bilimsel çalışmaları yanı sıra mimarlık mesleğini de yürütmek isteyen Kuban, Anadoluhisarı'ndaki

*Kendi Evi* gibi bazı konut tasarım ve uygulamaları gerçekleştirmiş, Ankara *Ulus İşbanı ve Meydanı Düzenlemesi* (1953, Attila Arpat ile) ve Birleşik Arap Emirlikleri'ndeki *Abu Dabi Ulucamisi* (1989; Cafer Bozkurt ile) yarışmalarında Üçüncülük, Ankara *Kocatepe Camisi* (1956-57; Erdoğan Yalkın ile) yarışmasında ise Dördüncülük ödüllerini kazanmıştır.
2749, 2762, 3175. *M.Kazmaoğlu*

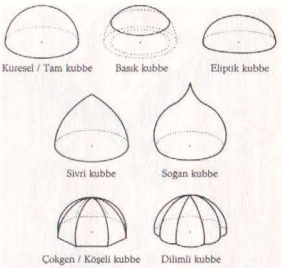
**KUBBE** (Ar.)
İng.*dome*, Fr.*dôme*, Alm.*Kuppel*.
Bir KEMER'in ekseni çevresinde döndürülmesiyle elde edilen yarıküre biçimindeki eğrisel örtü elemanı. Kesme TAŞ, TUĞLA, KERPİÇ vb küçük birimli malzemeyle örülen kubbe, kare, çokgen ya da daire planlı mekânların örtülmesinde kullanılagelmiştir. Yapısal açıdan, ekseninden geçen her kesitinde kemer tekniğine benzerlik gösterdiğinden, taşıyıcı bir taban gerektirir. Kubbenin oturduğu silindirik duvar, "kubbe kasnağı" (bazan "kubbe bileziği") olarak adlandırılır. Kubbenin iç yüzeyi "kubbe tavanı", kemerli bir sisteme oturuyorsa bunlara "kubbe kemerleri", bir kubbenin üstündeki ışık alan açıklık "göz", üstüne yerleştirilen ve ışık almaya yarayan eleman "kubbe feneri" olarak adlandırılır. Kubbelerin yarıküre biçimindekiler "tam kubbe", sivri kemer kesitliler "sivri kubbe", basık kemer kesitliler "basık kubbe", elips kesitliler "eliptik kubbe", çokgen bir tabana oturan ve tonozsal yüzeylerin kesişmesinden oluşanlar "köşeli kubbe", benzer biçimde eğrisel yüzeylerden oluşanlar "dilimli kubbe" ya da kasnaktan sonra giderek açılıp tepede sivri bir biçimde biten, soğan başı görünümlüler "soğan kubbe" adlarını alır. Yapısal olarak iç ve dış olmak üzere çift cidarlı oluşturulan kubbeye ise "çift çeperli kubbe" denir.

Kubbenin ilk uygulamalarına ilişkin farklı görüşler vardır. Özgün bir yapısal öge olarak kemerden de önce var olduğuna ilişkin görüşler, Asya ve Avrupa'daki göçebe kavimlerin kullandığı YURT adlı ahşap iskeletli ÇADIR'ların kubbesel özelliği bulunduğu varsayımından kaynaklanmaktadır. Strüktürel açıdan kemer-tonoz sistemine değil de, düz atkı sistemine yakın ilk uygulamalara Ege Bölgesi'ndeki THOLOS'lar ve bindirme teknikli sahte kubbeler örnek gösterilebilir. Öteki eğrisel örtü elemanları gibi, kubbede de eğrisellik azaldıkça, yani kubbe basıldıkça yan kuvvetler artar. Normalde var olan bu yatay etki, kısmen kasnağın açılmasıyla (kesik koni biçimi), AĞIRLIK KULESİ ve PAYANDA gibi elemanlarla karşılanır. Sivri ve kasnağa oturan kubbelerden yükler, alttaki yapıya doğrudan düşey olarak aktarılır. Kubbe, yapısı gereği sürekli bir taşıyıcıya oturması gereken bir örtü elemanıdır. Dairesel planlı mekânların örtülmesinde doğrudan çevre duvarlarına oturmasına karşın, kare planlı yapılarda köşeler, kubbenin oturtulabilmesi için pandantif (üçgen bingi), tromp (tonoz bingi) ve Türk üçgeni gibi ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ'nin kullanılmasıyla yok edilerek, daire planlı bir kasnak elde edilmiş ya da altıgen, genellikle de sekizgen planlar oluşturulması yoluna gidilmiştir.

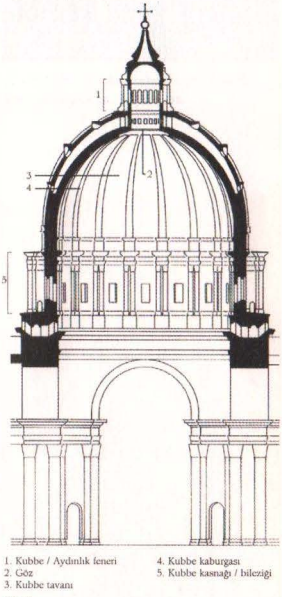
Kubbenin gerek görünüşündeki, gerek mekândaki etkin rolü değişik kültürlerde, bir anlamda farklı yorumlanmasına da yol açmıştır. Osmanlı mimarlığında yapıyı oluşturan, onu biçimlendiren ana eleman niteliği taşıyan ve örneğin, Edirne *Selimiye Camisi*'nde (1575) görüldüğü gibi yapının ayrılmaz bir parçası olan kubbe, Batı mimarlığında Rönesans ve sonrasında, yapıya neredeyse eklenmiş bağımsız bir öğe biçiminde ele alınmıştır.

***Tarihçe:***
İlk uygulamalarına MEZOPOTAMYA'da rastlanan kubbe, kerpiç ve tuğlanın en önemli yapı malzemesi olduğu Kuzey Irak, Suriye, Güneydoğu Anadolu ve çevresinde dairesel mekân örtüsü olarak özellikle dinsel nitelikteki yapılarda, Tel Arpaçiya (Ir.) örneğindeki ilkel biçimiyle bindirme teknikli "yalancı kubbe" olarak görülmektedir. Bu ilk örnekler, genellikle bindirme tekniğinden ötürü konik bir biçime sahiptir. Bağdat yakınında bulunan Hafaci'de, MÖ 2.bine tarihlenen tuğla bir yapıdaki ilkel kubbe uygulamasında, dairesel duvar yeterince yükseldikten sonra tabanı oluşturan çember karşılıklı olarak iki noktadan moloz dolguyla yükseltilmiş, bunun üstüne tuğla örgüyle mekân kapatılmıştır. Doğudan başlayarak Akdeniz yöresine yayılan kubbenin MISIR, Kıbrıs ve Girit'te MÖ 2700'lerden kalan bindirme teknikli örnekleri vardır. MİKEN mimarlığında daire planlı mekânların bindirme yöntemiyle ışınsal olarak sarılıp yatay derzli, parabolik kesitli yalancı kubbelerle örtüldüğü görülmektedir. Bunlar harçsız, yığma uygulamalardır. Ayrıca, MÖ 8.-5.yy arasına ait benzer örnekler Güney Rusya'daki İskit ülkesinde, Anadolu'da, Trakya'da ve Yunanistan'da da görülmekte, Girit'te kare planlı salonlar üstünde pandantifli yalancı kubbelerin yapıldığı bilinmektedir. İRAN'da özellikle SASANİ döneminde (224-651) kubbe tekniği geliştirilip yaygın olarak kullanılmıştır. Genellikle kare mekânlar üstünde tromptan yararlanılarak sekizgen kasnaklar oluşturulmuş ve üstlerine küresel ya da parabolik kubbeler oturtulmuştur. Gene İran'da, zeminden kemerler halinde başlayan ayaklar üzerine pandantiflerle oturtulmuş örnekler de vardır. Bu bölgelerdeki uygulamalarda kubbe açıklığı, örneğin Firuzâbad'daki (e.Gür) *I.Ardeşir Sarayı*'da 13.30m, Kasr-ı Şirin'deki *İmaret-i Hüsrev* adlı sarayda 16.15m'dir.

ETRÜSK döneminde (MÖ 12.-6.yy) bindirme tekniğinde yalancı kubbelere mezar yapılarında sıkça rastlanmaktadır. Bunların bir bölümü ortadan bir direkle desteklenmiştir. TÜMÜLÜS'lerde de orta direkli yalancı kubbe uygulamaları vardır. Kubbe tekniğinin, İran'da erken örnekleri görülen pandantifler kullanılarak yetkinleştirilmesi ROMA ve BİZANS'ta izlenmektedir. Roma'da TONOZ tekniğinin çok gelişmesi paralelinde, yarım daire nişlerin, daire ve çokgen planlı yapıların yarım ve tam kubbeyle örtüldüğü görülmektedir. Tuğlanın yanı sıra, kalıplara tuğla dizilip arası harçla doldurularak ve giderek tonozlarda olduğu gibi zamanla taşıyıcı nervür (kaburga) biçiminde yer yer tuğla kemerler kullanılarak değişik kubbe yapım yöntemleri geliştirilmiştir. Gene bu dönemde, yapısı nedeniyle çok ağır olan kubbenin hafifletilmesine de çalışılmış, açıklıkların büyük olması durumunda, kubbe kalınını dolduran malzeme ağırlığının öncelikle oluşturulan taşıyıcı nervürlerle kısmen karşılanması yoluna gidilmiştir. Araya doldurulmuş beton ya da HARÇ malzemenin yükünü başlangıçta tamamen alan bu tuğla nervürlerin etkisi, priz sonrasında yer yer ikincil kalabilmektedir. Sonuçta, sistemi hafifletici teknikler geliştirilmiş ve taşıyıcı-örtücü eleman gruplaşması belirginleşmiştir. Roma'da *Pantheon*'un çapı 40m'yi aşan kasetli kubbesi ve *Baalbek Tapınağı*'nın *apsis*'i gibi örnekler karakteristiktir. Bu amaçla giderek PİŞMİŞ TOPRAK'tan hafif, boşluklu kubbe malzemesi üretilmiş, taşıyıcı strüktürün arası bu tür malzemeyle örtülmüş ya da yalnızca bu tür özel malzemeler kullanılarak örtüler gerçekleştirilmiştir. Kubbenin, pandantifle birlikte en yetkin kullanım örneklerinden biri de, İstanbul'daki *Ayasofya*'dır (532-537). Ancak Bizans döneminde *Ayasofya* gibi kubbesi yapıya tamamen egemen



Kubbe tipleri.



1. Kubbe / Aydınlık feneri
2. Göz
3. Kubbe tavanı
4. Kubbe kaburgası
5. Kubbe kasnağı / bileziği
Kubbe

olan, hatta onunla bütünleşen yapılar sonraki yıllarda yapılmamış, kubbeler kasnaklar üstünde yükseltilerek nispeten küçültülmüştür. Kubbe tekniği, Bizans'tan yeniden Batı'ya geçmiş, RÖNESANS'la birlikte çok değişik uygulama örnekleri görülmüştür.

Kubbe, İSLAM mimarlığının temel öğelerinden biridir. Hatta MİNARE'yle birlikte bu mimarlığın simgesi durumuna gelmiştir. İslam mimarlığının yayıldığı Hindistan'dan Kuzey Afrika'ya kadar olan bölgede çok farklı tekniklerle kullanılmıştır. Türkistan'da ve Azerbaycan'da kullanılan çift çeperli kubbede iç ve dıştaki kubbeler, ara kemerler ya da demirlerle bağlanmıştır. Böylece sağlanan hafifleme ve statik üstünlüklerin yanında, örneğin Semerkand'da Timur'un torunu için yaptırdığı ve TİMURLU mimarlığının en ünlü anıtı olan *Gür-i Emir* adlı türbedeki (1404/05) gibi, içteki sivri bir kubbeyken, dıştaki soğan kubbe daha karınlı, hatta kasnaktan daha geniş yapılabilmekte ve böylelikle istenen görsel etki de yaratılabilmektedir. Bu tür kubbe uygulamaları Orta Asya'dan Bizans'a ve Rusya'ya kadar yayılmıştır. HİNDİSTAN'ta Agra yakınlarındaki *Tac Mahal*'le (1630-48) *Moskova Katedrali*'nin kubbeleri bu türdendir. SELÇUKLU ve OSMANLI mimarlığında kubbe çok yaygın kullanılmış, Osmanlı mimarlığının temel yapısal öğesi olmuştur. Çift çeperli uygulamalara, özellikle TÜRBE'lerde rastlanmaktadır. Kubbelerin eklemlenmesiyle oluşturulan Osmanlı örtü sistemi 16.yy'da geliştirilmiş, bu yüzyıl sonunda en yetkin biçimine ulaştırılmış, tüm olanaklar denenerek özellikle dinsel yapılarda merkezî bir iç mekân elde etmeye çalışılmıştır. Merkezî kubbeyi yanlarındaki yarım kubbeler, tromplar ve öteki örtü geçiş öğelerinin çeşitli kompozisyonlarıyla destekleyerek yapıyı bu örtü sistemiyle oluşturan, mekânsal bütünlüğü tamamen strüktürel öğelerle sağlayan ve bunu dışa da yansıtan Osmanlı mimarlığında, kubbenin evrimi 1575'te Mimar SİNAN'ın Edirne *Selimiye Camisi*'nde sekizgen plan üzerine oturttuğu kubbeyle noktalanmıştır denebilir.

0922, 2023. ***H.Y.Ersoy***

KUBBELİ BAZİLİKA → **BAZİLİKA**

**KUBEB** (Ar.*kubbe*'den çog.)
"Kıbab" da denir. KUBBE'ler; KEMER'ler.

**KUBIN, Alfred** (1877, Leitmeritz-1959, Zwickledt)
Avusturyalı grafik tasarımcısı.
Nevrotik ruhsal yapısı sanatını biçimlemiş ve düşsel imgeleri simgeci bir anlayışla resimlemiştir. Yapıtlarında GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün temel ilkeleri sezilir.

1891-92 arasında Salzburg Endüstri Sanatları Okulu'nda öğrenim gören Kubin, 1892'de Klagenfurt'ta (Almanya) fotoğraf asistanı olarak görev almıştır. 1898'de Münih'te özel bir sanat okuluna gitmiş, 1902'de ilk sergisini Berlin'de açmıştır. Bu dönem yapıtlarından olan *Madame la Décadence* (1900) BEARDSLEY'in güzellik anlayışını yansıtır. 1903'te sanatçının ilk çizim albümü Münih'te yayımlanmıştır. 1905'te Paris'e giden Kubin burada REDON'la tanıştıktan sonra daha radikal bir SİMGECİLİK'e yönelerek düşsel biyolojik bir diziye başlamış; salyangoz, istiridye, amip türünden canlıları mikroskobik bir gözlem ve düşsel imgelerle zenginleştirilmiş bir biçimde biraraya toplamıştır. 1910'da KANDINSKY'nin çevresinde toplanmış olan sanatçılara katılmış, 1911'de Der BLAUE REITER grubunun üyesi olmuş ve 1913'te onlarla Der STURM'da sergi açmıştır. Bu dönem yapıtlarında kötümser anlamda toplumsal bir eleştiri ve alegori ağır basar. Gençlik yıllarında geçirdiği ruhsal bunalımlardan tüm yaşamı boyunca etkilenmiş olan sanatçı, *Sansara* (1913) adlı özyaşamöyküsünde, ağır ruhsal bunalımlarını, aile uyuşmazlıklarını ve okul başarısızlıklarını anlatmıştır. Bu deneyimler, yapıtlarına da çokça yansımıştır. Kubin 1924'te Prusya Sanat Akademisi üyesi, 1937'de de profesör olmuş; bezemeci yanıyla sıkıcı, karabasanlı, sağlıksız bir dünya yaratmış; dişi cinselliğini genel olarak bir ölüm simgesi olarak kullanmıştır. Tüm bu düşünceler Kafka türü romanı *Die Andere Sette*'de (1909) yer alır. Bazı şiir kitapları da resimlemiştir. Bunlar arasında Edgar Allan Poe'nun "The Gold Bug" (1910; *Altın Böcek*, 1982 [1948]) adlı öyküsü, Oscar Wilde'ın *The Ballad of Reading Gaol* da (1918; *Reading Zindanı Baladı*, 1968) yer almaktadır.

2439, 3087. *U.Tükel*

**KUBIŠTA, Bohumil** (1884, Vickovice-1918, Prag)
Çek ressam.
Çekoslovakya'da (b.Çek Cum.) AVANT-GARDE sanatın öncülerindendir.

Sanat öğrenimini Prag'da Uygulamalı Sanatlar Okulu'yla akademide yapmış, bu dönemde gördüğü DIŞAVURUMCULUK ve İZLENİMCİLİK sergilerinden etkilenerek, 1907'de, FILLA ve PROCHAZKA'yla birlikte SEKİZLER *(Osma)* grubunu kurmuştur. *Avant-garde* eğilimli sanatçıların oluşturduğu bu grup ilk sergilerinde FOVİZM'le Dışavurumculuk'un özümsendiği yapıtlar sergilemiştir. Ancak bu sıralarda KÜBİZM'in ortaya çıkmasıyla sanatçılar arasında yorumlama farklılıkları belirmiş ve bu gelişmeler ışığında Sekizler grubu, Dışavurumculuk'un duyarlı yaklaşımının ağır bastığı kendine özgü bir Kübizm-Dışavurumculuk biçimi oluşturmuştur. Sanatçı, bu biçimi yoluyla geleneksel Çek sanatına yeni bir ivme kazandırmayı amaçlayan Kubişta grubunun 1910'da MÂNES SANATÇILAR BİRLİĞİ'yle birleşmesine değin önderliğini yapmıştır. Bu sıralarda Paris'e giderek Kübizm'i daha yakından tanıma olanağını elde etmiş ve akımın biçimsel çözümlemelerinden hareketle kendine özgü bir kübist-dışavurumcu üslup geliştirmiştir (ör.*Oyuncular*, 1909, Ulusal Gal., Prag). Yapıtlarında katı sayılabilecek biçimsel bir yapıyı, varoluşçu bunalımı yansıtan simgelerle birleştiren Kubişta, 1911'de Prag'da Die BRÜCKE üyeleriyle tanıştıktan sonra, onlardan aldığı çağrıyla aynı yıl Almanya'da bir sergi açmış, ancak toplulukla derin bir ilişki kuramadığından gruba resmen katılmamıştır. 1913'ten sonra bir ara GELECEKÇİLİK'e yakınlık duyan sanatçı I.Dünya Savaşı'nın bitiminde yakalandığı İspanyol gribinden kurtulamayarak yaşamını yitirmiştir. *Z.Rona*

**KUDURRU**
Eski Mezopotamya'da Orta Babil ya da Kasit Dönemi'nde, üstüne yazılar ve resimler kazınmış küçük dikilitaş; bir tür STEL. Hükümdar tarafından arazi sahibine verilen *kudurru*'da yazılanlar o arazi sahibinin yükümlülüklerini belirtirdi. Arazinin görünür bir yerine koyulan bu taşların o toprağı koruyacağına inanılırdı. Genel olarak tanrıları simgeleyen figürlerle bezenmiş *kudurru*'lar, aynı zamanda ülkenin dili ve sosyal yaşamı hakkında da bilgi vermektedir. *Kudurru*'ların en güzel örnekleri Susa kenti kazıları sırasında ortaya çıkartılmıştır. En eski kudurru, 19.yy'da Fransız arkeolog Michaux tarafından bulunmuştur ve bugün Paris'teki Ulusal Kütüphane'de korunmaktadır. Ayrıca →MEZOPOTAMYA (Yabancıların Egemenliği).

**KÛFÎ** (Ar.)
Hz.Muhammed dönemiyle, İslam yazı sanatında (→İSLAM) büyük bir dönüm noktası olan 10.yy arasındaki süre içinde çeşitli adlarla anılan İslam yazısının genel adı. Bu yazı (HAT) IV.Halife Ali'nin (hd.656-661) başkent olarak seçtiği Kûfe'de gelişmeye başladığı için bu adla anılmıştır. Öncelerı Arap yazısı, sonraları İslamlık'ın başka ülkelerce de kabul edilmesiyle, İslam yazısı adını alan kûfi'nin temeli Sami bir kavim olan ve bugünkü Filistin'le Ürdün arasındaki bölgede yaşayan Nabatiler'in yazısına dayanmaktadır. Bu yazının 6.yy içinde Arap yazısı biçiminde geliştiği kabul edilir. İlk örneklerine Zebed ve HARRAN yazıtlarında rastlanmıştır. Daha sonra Hz.Muhammed'in mektuplarında bu yazının biraz gelişmiş biçimi görülür. Geliştiği kente göre, Mekke'de "mekki", Medine'de "medeni", Hicaz bölgesinde "hicâzi" ve Kûfe'de "kûfi" adını alan bu yazı, yazılış biçimlerine göre de MAİL ve MEŞK adlarıyla anılır. Kûfi, Doğu ve Batı İslam ülkelerinde bazı küçük farklarla birlikte paralel olarak gelişmiştir. Batı'da gelişene "Mağrip Kûfisi" (Fas, Tunus, Cezayir, Endülüs), Doğu'dakine de (İran, Hint ve Orta Asya) "Doğu Kûfisi" denir. En güzel örneklerine İran'da rastlanan kûfi, 10.yy'dan sonra yavaş yavaş gözden düşmüş ve yerini AKLÂM-I SİTTE'ye bırakmıştır. Osmanlılar'da Fatih Sultan Mehmed döneminden (1451-81) sonra, İstanbul'da *Yıldız Camisi*'yle (1886) Kızıltoprak'ta *Zübtü Paşa Camisi*'nin (1884) kuşak yazıları gibi birkaç örnek dışında hemen hemen hiç kullanılmamış olmakla birlikte 20.yy'da Emin BARIN bu yazıyla bazı güzel kompozisyonlar yapmıştır. ***A.Alparslan***
Çizim → İSLAM

**KULE** (Ar.)
İng.*tower*, Fr.*tour*, Alm.*Turm*.
Yüksekliği plan boyutlarına oranla fazla olan, köşeli ya da silindirik, kâgir ya da ahşap yapı. Kuleler kullanılış yerleri ve amaçlarına göre değişik adlar alır: Zamanı bildirmek amacıyla büyük MEYDAN'larda kurulan saat kuleleri; karada ya da denizde denizcilere yol gösteren, sığ yerleri belirten deniz fenerleri (→FENER), kentlerin yüksek yerlerinde yapılan ve yangınları gözlemeye yarayan yangın kuleleri bu tür yapılardır. KİLİSE'lerde çanların bulunduğu yüksek bölüme "çan kulesi" denir. KALE ve ŞATO'larda değişik biçim ve işlevleri olan kuleler yapılmıştır. Sur boyunca aralıklı olarak dizilen savunma kuleleri (→BURÇ), çevreyi gözlemeye yarayan gözcü kuleleri bu örnekler arasındadır. "Ateş" ya da "haberleşme kulesi" diye anılan ve birbirini görecek yerlerde düzenlenen yapılarda ateş yakılarak eski dönemlerde haberleşme sağlanırdı. Duvar yüzeyinden çıkma yapan, tabanı zemine kadar inmeyen "cumba kule" ve "başkule" ya da "sığınma kulesi" öteki kule türleridir. Kaleyi kuşatan birliklerin kullandıkları hücum kuleleri; aydınlatma amacıyla KUBBE ekseninden yükselen kubbe kulesi; büyük kubbelerde açılma kuvvetlerini karşılamak için yapılan AĞIRLIK KULESİ, kulenin öteki uygulama alanlarını oluşturur. Günümüzde kule sözcüğü, GÖKDELEN anlamında da kullanılmaktadır. ***A.Ödekan***

**KULİS** (Fr.*coulisse*'den)
İng.*backstage*, Alm.*Kulisse*.
Tiyatroda sahnenin arkasında ve yanlarında yer alan bölüm (→TİYATRO).

**KUMTAŞI**
İng.*sandstone*, Fr.*grès*, Alm.*Sandstein*.
"Gre" de denir. Küçük çaplı kum taneciklerinin (0.02-2mm) doğal çimentoyla bağlanarak taşlaşması sonucunda oluşan bir TAŞ türü. Aynı oluşumla çapları 0.02mm'den ufak olan silt ve killerin tortullaşması sonucunda "silttaşı" ve "kiltaşı" meydana gelmektedir. Kumtaşları genel olarak taneleri ve çimentosu silis olan taşları tanımlar. Çok sert ve dayanıklı olan bu taşlarda silis taneleri çimentodan ayrılamayacak derecede ufak ve homojen olursa bu taşlar "kuvarsit" adını alır. Bunlar yüksek dayanımlarından dolayı liman inşaatlarında; GAZBETON üretiminde hammadde olarak; kırma taş olarak yüksek dayanımlı BETON üretiminde vb kullanılmaktadır. Silisli kumtaşlarından başka kalkerli, dolomitli, killi ya da marnlı, demir oksitli, jipsli ya da az miktarda organik madde içeren kumtaşları da bulunabilir. Bu nedenle taşa içinde en fazla bulunan elemanların minerolojik cinsi, biçimi, büyüklüğü ve çimentosunun kimyasal bileşimi göz önünde tutularak ad verilir. Türkiye'de daha çok çimentosu kalkerli ve glokonili olan yeşilimsi kumtaşı kullanılır. İşlenmeye elverişli olan bu taşların en önemlileri Bilecik'in Osmaneli, İstanbul'un Şile ve Elazığ'ın Sol kumtaşlarıdır. Bazan da taştaki çimento kalkerli, killi, jipsli, demirli olabilir. Bu durumda adını bu niteliklerine göre alır. Örneğin, mikalı, demirli, killi, yeşil renkli glokonili kumtaşı gibi. Bazı kumtaşları içinde az miktarda feldispat parçacıkları bulunur. Bunlara "feldispatlı kuvarsit" ya da daha geniş olarak "feldispatlı kumtaşı" adı verilir. ***K.Çorapçıoğlu***

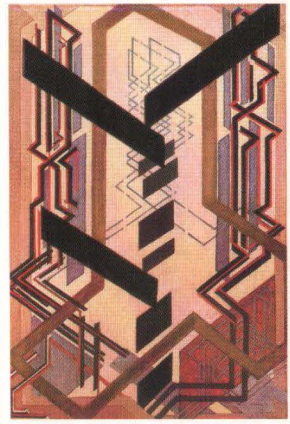
**KUNDUR**
Doğu Karadeniz'de konsol KİRİŞ'e verilen ad.

KUNG HSİEN → **GONG XİAN**

KUO HSİ → **GUO Xİ**

**KUPKA, František** (1871, Opočno, Bohemya-1957, Puteaux, Fr.)
Çek kökenli ressam.
1910'larda PARİS OKULU'nun en güçlü olduğu yıllarda soyut çalışmalarıyla bu okula katılmışsa da, hiçbir zaman bu okulun önemli isimlerinden biri olarak tanınmamıştır. Ancak, DE STIJL, GELECEKÇİLİK, ORFİZM gibi SOYUT SANAT akımlarının biçim sorunlarıyla ilgilenen Kupka, o yıllarda tümüyle soyut çalışan ve soyutlamanın tüm yönlerini ele alan bir sanatçı olmasıyla dikkati çeker.

Frank ya da François Kupka olarak da bilinen sanatçı eğitimini Prag ve Viyana akademilerinde yapmıştır. Üslubu bu kentlerin akademilerinin etkilerini taşımakla birlikte belirli ölçüde bir gizemciliği de içerir. Bunun ötesinde Kupka'nın tümüyle soyut çalışmaları dışında, bütün yapıtları için söylenebilecek kesin ve bütünleyici bir tanım yoktur. Kupka, yaşamı boyunca çeşitli kompozisyon yaklaşımlarını, çizgi ve biçim ilişkilerini farklı bireşimlerle denemiş, resimlerinde mekânsal ilgilerden çok tuvalin iki boyutlu nitelikleri üzerinde durmuştur. Aynı zamanda, 1912'de *Düşey Yüzeyler I* ve *Düşey Yüzeyler II*'de vurguladığı renk şeritleri ilişkileri kadar, yine 1912 tarihli *Amorpha: İki Renkli Fug*'de görüldüğü gibi sürekli eğri çizgilerin kesişmeleriyle oluşan iki boyutlu biçim ilişkileri de onu ilgilendirebilmiştir. Kupka'nın Paris Okulu içinde ikinci derecede bir sanatçı olarak tanınması bir yerde sanatındaki tutarsızlığa bağlanabilir. Onun sanatı, sanat tarihinde genellikle görüldüğü gibi belli bir çizgi için-



KUPKA, Frantisek, *Arabesk I*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 124x84 cm.

de gelişmez. Gelecekçilik'in hareketle olan ilgileri, Orfizm'in renk denemeleri ya da SUPREMATİZM'in arı biçimlerde aradığı kozmik simgeler, Kupka'nın uğraşının herhangi bir anında hep birden geçerli olmuştur. Birçok resminin temelinde müzikle kurduğu benzerliklerin ya da Eadward Muybridge (1830-1904) ve Jules Marey'nin (1880-1904) 1880'lerde yaptıkları hareket fotoğraflarının izlerini görmek olasıdır (→FOTOĞRAFÇILIK, Hareketin Fotoğraflanması). 1909 tarihli *Çiçek Toplayan Kadın*'da eğilen bir kadın figürünün çeşitli aşamalarda üst üste gelen ve giderek tonları değişen silueti görülür. Yine 1909'da yaptığı *Piyano Tuşları* adlı resminde ise müziğin ritmi ve zaman içinde hareketin aşamaları giderek soyutlaşan bir kompozisyon yaratmaktadır. Kupka'nın resimlerinin 1910'larda giderek tümüyle soyutlaşmasında, KANDINSKY ve MONDRIAN'da olduğu gibi, mistik bir inancın büyük rol oynadığı ileri sürülebilir.

Bugün Prag, Paris ve New York gibi kentlerin büyük müzelerindeki koleksiyonlarda resimleri bulunan Kupka, 1970'lerden bu yana büyük retrospektif sergilerde tanıtılmasına karşın, yapıt dizisinin tutarsızlığından ötürü sanat tarihçileri ve eleştirmenlerce çok iyi anlaşılmış bir sanatçı değildir.
0637, 2222. *J.N.Erzen*

**KURAMPA**
Egirdir yöresinde (Isparta) plan ve tasarıya verilen ad.

**KURAN, Aptullah** (1927, İzmir)
Türk mimar ve mimarlık tarihçisi.
Mimar SİNAN konusunda yaptığı araştırmalarla tanınır.

1948'de İstanbul Robert Kolej'i bitiren Kuran, ABD'de mimarlık eğitimi gördüğü Yale Üniversitesi'nden 1953'te lisans, 1954'te yüksek lisans derecelerini almış; Türkiye'ye döndükten sonra 1957'den başlayarak ODTÜ'de öğretim üyeliği ve 1962-68 arasında Mimarlık Fakültesi dekanlığı yapmış; 1965'te doçent, 1969'da profesör unvanını almıştır. 1969'da AÜ DTCF Türk ve İslam Sanatı Tarihi Kürsüsü'nden Anadolu medreselerini konu alan teziyle edebiyat doktoru unvanını da aldıktan sonra aynı yıl İstanbul'a yerleşerek Robert Kolej Yüksekokulu müdür başyardımcılığı görevini üstlenmiştir. 1971'de Boğaziçi Üniversitesi'ne dönüşen bu kurumun kurucu rektörlüğüyle görevlendirilmiş ve beş yıl sürdürdüğü bu görevi, yeniden seçilerek 1976-78 arasında da yürütmüştür. 1981'de aynı üniversitenin Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü başkanlığına atanan Kuran, 1994'te emekli oluncaya değin bu görevde kalmıştır. Çalışmalarını daha çok akademik alanda yoğunlaştıran Kuran'ın kısa süreli (1959-65) mesleki uygulamaları arasında İstanbul'daki *Robert Kolej Eski Mübendislik Binası* (1963, Bebek) ve *Salgın Hastalıklar Hastanesi* (1964, Bakırköy) ile Ankara'daki *İran Kültür Merkezi Binası* (1967, Çankaya) sayılabilir. Kuran, 1980'de Ağa Han Mimarlık Ödülü seçici kurulunda görev almış; ABD'deki Chicago (1967), Columbia (1980-81), Portland (1983), Pennsylvania (1988) ve California (1992, Los Angeles) üniversitelerinde konuk öğretim üyeliğinde bulunmuş; Pakistan (1963, Lahor, Dakka), Irak (1965, Bağdat), Suudi Arabistan (1973, Dammam) ve Mısır'daki (1992, Kahire) üniversitelerde dersler vermiş; 1980-90 arasında çeşitli ülkelerde düzenlenen "Sinan" konulu konferanslara katılmıştır. 1959-83 arasında GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU ile 1976'dan başlayarak Türkiye Anıt ve Çevre (TAÇ) Vakfı'nın üyesi olan Kuran'ın *XX.yy'da Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma (1963), The Mosque in Early Ottoman Architecture* (1968; İlk Dönem Osmanlı Mimarisinde Cami), *Anadolu Medreseleri* (1968), *Mimar Sinan* (1986) ve *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture* (1987; Sinan: Osmanlı Mimarlığının Büyük Ustası) adlı kitaplarının yanı sıra yurt içi ve dışında çeşitli makaleleri yayımlanmıştır. *M.Kazmaoğlu*

**KURATSUKURİ TORİ** (etk.606-623)
Japon heykelci.
JAPONYA'da Asuka döneminde (552-645) yaşayan ve üslubuyla bir heykelcilik okulu oluşturan Tori, Çin asıllı Şiba Tatto'nun (Tatsuto) torunu, BUDACI heykelci Karatsukuribe Tasuna'nın da oğluydu. Sanatçının günümüze ulaşan yapıtları, Nara *Hoko* ya da *Gango Tapınağı*'ndaki (e.*Asukedera*) tunç *Şaka* heykeliyle (606), Nara *Horyu Tapınağı*'nın Altın Salonu'nda *(kondo)* yer alan *Şaka Üçlüsü*'dür (623). Tori okulunun en tipik özelliği vücutların yassı ve simetrik olmasıdır. Bu heykeller genellikle yalnız önden bakılmak üzere yapıldıklarından, bir bölümünün arkaları tamamlanmamıştır. Uzun yüzlü ve arkaik tebessümlü (→ARKAİK) olan bu heykellerin ÇİN'de Altı Hanedan döneminde (220-589) yapılan Longmen mağara tapınaklarındaki yassı Buda heykellerini anımsattığı görülür. *Z.Rona*

**KURBAN HÖYÜK**
Bugün Atatürk Baraj Gölü'nün suları altında kalan ve alçak bir sırtla birleşmiş küçük bir ikiz HÖYÜK olan Kurban Höyük, Fırat Irmağı'nın batı kıyısında, Adıyaman'ın Samsat ilçesindeki (→SAMSAT) büyük geçidin ırmağın akıntı yönüne doğru birkaç kilometre aşağısında, küçük bir sığlık alanın yakınında yer almaktadır. Yaklaşık 6 hektarlık bir alanı kaplayan ve bir taşkın yatağı üstünde yükselen höyüğün yüksekliği kuzeybatıda 13m'ye, doğuda 10m'ye ulaşmaktadır. Kurban Höyük, 1980-84 arasında Chicago Üniversitesi Doğu Bilimleri Enstitüsü'nden Leon Marfoe başkanlığında bir ekipçe kazılmıştır. Yapılan kazı çalışmaları höyüğün kesintilerle de olsa önemli bir süre yerleşim gördüğünü ortaya koymuştur. Saptanan tabakaların en eskisi Halaf dönemine, en yenisiyse ortaçağa tarihlenmiştir. Kazılar sırasında Kurban Höyük'te A'dan G'ye kadar harflendirilen sekiz alanda sondaj ve açma çalışmaları yapılmış, en geç dönemden en erken döneme doğru numaralanan sekiz evre saptanmıştır.

Höyüğün en eski yerleşimini (VIII.Evre: Orta/Son Halaf) belirleyen kesin kanıtlar Halaf dönemine (→MEZOPOTAMYA) tarihlenmektedir. A Alanı'nda iki küçük ırmak terasının birleştiği yerden doğan kaynak yakınında beş evreli bir moloz tabakası saptanmıştır. Çalışmaların yapıldığı alan, büyük olasılıkla dışarıya doğru çıkıntı yapan dikdörtgen girişli karakteristik yuvarlak evlerden (THOLOS) oluşan küçük bir yerleşmenin kuzey sınırına rastlamaktadır. Bu evreye ait buluntular Kuzey Suriye'deki Halaf kültürüyle yakından ilişkilidir. Höyükte kısa bir terk döneminden sonra, Halaf dönemi yerleşmesi yakınındaki su kaynağının karşısında bir başka küçük yerleşim (VII.Evre: Orta Kalkolitik) saptanmıştır. Hakkında hiçbir ayrıntı bilinmeyen bu yerleşimin kalıntıları kuzey höyüğün en alt katlarında bir sondajda ele geçmiştir. Kurban VII yalnızca, içinde yer aldığı Karababa havzasında bilinen Orta Kalkolitik Çağ (→PREHİSTORYA) yerleşimini temsil eder. Bu yerleşimin Kuzey Suri-

ye'de ve Türkiye'nin güneydoğusunda görülen "Batılı" ya da "çevresel" Obeyd kültürüyle kabaca çağdaş olduğu düşünülebilir. Kuzey MEZOPOTAMYA'yla üslup açısından bir ilişki yoktur; VI.Evre, VIB ve VIA olarak adlandırılan iki alt evreye ayrılabilmektedir. Bunlardan daha erken döneme ait olan VIB, su kaynağının güneyinde kısa bir aradan sonra tekrar oluşan küçük çapta bir Son Kalkolitik Çağ yerleşimini temsil etmektedir. Bunu izleyen VIA evresi yerleşimiyse kaynağın çevresinde yayılmıştır. A Alanı'nda izlenen yerel mimarinin basit örneklerinin yanı sıra, Kuzey Höyük'te avlusu taş döşeli iyi inşa edilmiş bir ev ve çağdaşı olan açık bir işlik ele geçmiştir. Açık ağızlı kâseler ve Uruk özellikleri taşıyan birkaç çanak-çömlek dış etkilerin varlığını kanıtlamaktadır. İlk Tunç Çağı'nın başlarına tarihlenen V.Evre yerleşimi iki evre arasında bir süre yerleşim görmeyen Kuzey Höyük'e kaymıştır. Burada ortaya çıkarılan büyük bir yapı, BAKIR'ın sürekli kullanımı, ÇANAK-ÇÖMLEK üretimi ve MÜHÜR kullanımı höyükte uzun ömürlü bir yerleşimin varlığını göstermektedir. Çoğu yöresel özellikler taşıyan buluntularda artık Mezopotamya etkileri de kaybolmuştur.

Birkaç yüzyıl yerleşime ara verilen Kurban Höyük'te MÖ 3.bin ortalarında (İlk Tunç Çağ ortası ve sonu: IV.Evre) yeniden yerleşilmiştir. Üç alt evreye ayrılabilen IV.Evre yerleşmesi höyükteki en uzun ömürlü ve en yaygın yerleşmedir. IVC evresi kalıntıları Güney Höyük (A Alanı) ve boyunla (F Alanı) sınırlanmıştır. IVB evresi süresince büyük boyutlara ulaşan yerleşim, höyüğe boydan boya yayılmıştır. İçinde halkla ilgili bir yapının ya da üst düzeyde bir kişiye ait konutun yer aldığı surla çevrili yoğun nüfuslu bir çekirdekle bu çekirdeği çevreleyen nüfusu daha az yoğun iş alanlarından oluşan küçük bir kasaba niteliğindedir. Bir başka deyişle IVB yerleşimi, birbirlerinden farklı özellikler taşıyan semtlere bölünmüştür. Nüfusunun 1000 dolaylarında olduğu sanılmaktadır. Ancak yüzey araştırmalarında bu evreye ait uydu yerleşmelere rastlanmamış, dolayısıyla nüfusun bir bölümünün kırsal kesimden geldiği düşünülmüştür. En yoğun yerleşimin görüldüğü Güney Höyük'te, B Alanı'nda dar bir sokak ya da ara yolun iki yanına sıkışık olarak dizilmiş evlerin temelleri bulunmuştur. A Alanı'nda bulunan ve IVB evresinde planlanarak inşa edildiği anlaşılan büyük yapı ya halka ait bir bina ya da varlıklı bir kişinin konutu olmalıdır. Hem bu yapı hem de bu yapının yerinde, bu yapıdan önce ve sonra sıkışık düzende inşa edilmiş yapılar kerpiç tuğladan yapılmış bir sur içindedir. Kuzey Höyük'teki C Alanı'nda, aralarında üstü açık avlular bulunan yapılar tek bir sokağa doğru yönlendirilmiştir. Küçük buluntuların dağılımı bu açık alanların çoğunun ev yaşamına ilişkin etkinliklerin yapıldığı yerler olduğunu göstermektedir. IVA evresindeki yerleşim, IVB kasabasının daha sınırlanmış biçimidir. Küçülen yerleşim daha çok Güney Höyük'te yoğunlaşmıştır. Bu evrede Kurban Höyük, bölgedeki aynı döneme ait daha büyük bir yerleşmenin uydusu görünümündedir.

III.Evre (İlk Tunç Çağı'ndan Orta Tunç Çağı'na Geçiş) yerleşmesinin kalıntıları yerleşmenin boyutlarının daha da küçüldüğünü göstermektedir. Taş ve kerpiç tuğladan yapılmış bir dizi yapı içeren yerleşim, höyüğün en iyi bilinen yerleşimidir. Yapı duvarlarının alt bölümleri düzgün dizili kireçtaşından yapılmıştır. Yaklaşık 40 mimari birim (odalar, ara sokaklar, avlular ve açık alanlar) işlevsel birimleri belirleyen sekiz grup ya da blokta toplanmıştır. Tipik yaşam alanlarında genellikle çok sayıda çanak-çömlek kırıkları ve başka buluntularla birlikte dövülerek sıkıştırılmış toprak tabanlar bulunmuştur. Çanak-çömlek tipolojisi Suriye'yle bir ilişki olduğunu, ama bunun yanı sıra belirli oranda yöresel özelliklerin egemenliğini de göstermektedir. III.Evre'nin sonunda höyük, 3000 yıl boyunca terk edilmiştir. MS 8.yy sonunda ya da 9.yy'da Güney Höyük'ün üstünde bir konaklama yeri (II.Evre) kurulmuştur. Bu, bir kenarı yklş.57m olan kireçtaşı temel üstüne kerpiç tuğladan inşa edilmiş kare planlı bir yapıdır. Daha sonraki dönemlerde HAN ve KERVANSARAY'larda görüleceği gibi duvarların iç yüzleri boyunca, hepsi 3x6m boyutlarında dikdörtgen planlı odalar dizisi yer almaktadır. Bulunan az sayıda çanak-çömlek, yapının ABBASİ dönemine (750-1258) ait olduğunu kanıtlamaktadır. Bu dönemde Kurban Höyük, Abbasiler'in sınır bölgesinin bir parçasıdır. Höyük son evresinde (I.Evre) kısa süre mezarlık olarak kullanılmıştır.

VIII.Evre'ye ait buluntular, Halaf geleneğinde boyalı az sayıda çanak-çömlek içermektedir. İthal STEATİT (sabuntaşı) koku kapları, ÇAKMAKTAŞI'ndan ince bir bıçak, Arpaçiya (Ir.) tipinde bir pandantif, ilmik tutamaklı kare biçimli damga mühür, bu evrenin küçük buluntularıdır. VII.Evre çanak-çömleği yöresel özelliktedir, hatta birkaçının Karababa havzası çanak-çömleğiyle ilişkisi saptanmıştır. Turuncu/devetüyü renkli boyalı mallar, kaba mallar ve koyu renk perdahlı mallar bu evre çanak-çömleğini temsil eder. VI.Evre buluntuları Kuzey Suriye ve Mezopotamya'yla olduğu kadar Kuzey'le de ilişkiler gösterir. Karaz (Khirbet Kerak →MEZOPOTAMYA) malı kaplar ve ilk bakır buluntular Kuzey'le ilişkiliyken, saman katkılı mallar Amuk F'yi (→AMİK OVASI) anımsatır; iri taneli, kum katkılı mal Geç Uruk'a ait özellikler taşır; açık ağızlı kâselerse Mezopotamya'yla bağıntılıdır. Bu evrede ilk kez ortaya çıkan üzüm çekirdekleri, gitgide daha yoğun tarım yapıldığını gösterir. V.Evre buluntuları da gene yöresel özelliktedir. Bakırın ve mührün kullanımı sürerken Uruk özellikleri yok olmuştur. Çanak-çömlek buluntuları çark yapımı, bezemesiz bir malı, kendinden astarlı bir malı ve elyapımı bir mutfak kabını içerir. Bunların Karababa havzası dışıyla da paralellikleri vardır. IV.Evre çanak-çömleği, Kuzey Suriye'deki Amuk I, Mardikh IIB ve Doğu Anadolu'da Keban bölgesiyle (→KEBAN KURTARMA PROJESİ) ilişkiler göstermektedir. Seri üretilen çark yapımı bezeksiz biçimlerin yanı sıra metal taklidi, boyayla yapılmış bant bezekli daha az sayıda çanak-çömlek de vardır. Fıçı biçimli kaplar, açık ağızlı küpler ve Kuzey Suriye örnekleriyle benzerlik taşıyan üç kulplu mutfak kapları yaygındır. Bu dönemde gittikçe azalan Karababa boyalı çanak-çömleğinde Anadolu etkisi görülür. III.Evre buluntularının bir önceki evreyle ilişkisi vardır ve benzerleri Kuzey Suriye'dedir. Seri üretilmiş bezeksiz çanak-çömlek ve mutfak kapları yaygındır. Buluntular arasında oluk bezekli Hama (Suriye) *goblet*'leriyle yatay ve dalgalı tarama bezekli, fıçı biçimli sade çömlekler ilginçtir. Yemek pişirme kapları üç kulplu geleneği sürdürmektedir. II.Evre buluntuları azdır; dolayısıyla bu evredeki yerleşimin kısa sürdüğü anlaşılmaktadır. Yöresel bir mutfak kabının yanı sıra bezeksiz düz bir mal ve kazıma bezekli örnekleri görülen perdahlı mallar bulunmuştur. SGRAFITTO ve LÜSTER mallar, BARBUTİN baskılı ya da damgalı mallar dikkati çekecek kadar azdır. I.Evre buluntularıysa yalnızca insan iskeletlerine ait parçalardır. Özetle Kurban Höyük, önemli kültür merkezlerinin çevresinde yer alan küçük bir höyüktür. Hem yöresel hem de daha uzak kültürlerle ilişkili özellikler taşıyan ve sınır-



KUROKAVA, Kişo, *Nagakin Kapsül Kulesi*, 1972, Tokyo.



Kuros

ları zaman zaman genişleyen ya da daralan bir yerleşme hakkında aydınlatıcı bir örnek sunmaktadır.
0080, 2263, 2264, 3579. ***B.Verhaaren***

**KURGAN**
Orta Asya Türkçesi'nde "kale" anlamına gelen sözcükten Rus diline girmiştir. Bu dilde yığma mezar tepesi yani TÜMÜLÜS karşılığı kullanılır. En erken kurganlar MÖ 4.binde Kafkasya'da ortaya çıkmış, kısa bir süre sonra Güney Rusya stepleri ve Ukrayna'ya da yayılmıştır. Sözcük genel anlamında MEZAR ve TÜRBE'yi de niteler. Ayrıca →ORTA ASYA.

**KUROKAVA, Kişo** (1934, Nagoya)
Japon mimar.
Yalnız tasarımlarıyla değil, kuramsal çalışmalarıyla da JAPONYA'daki METABOLİZM akımının önemli bir üyesi olmuştur.

Kyoto ve Tokyo üniversitelerinde eğitim gören Kurokava, bir süre TANGE'nin yanında çalıştıktan sonra, 1961'de Tokyo'da kendi bürosunu açmıştır. 1960'taki *Wall Cluster* (Duvar Kümesi) ve 1961'deki *Helix City* (Sarmal Kent) gibi kuramsal nitelikli ilk projelerini, prefabrike beton elemanlardan oluşan konut projesi (1962) izlemiştir. Kurokava, mimarlıkta HIGH-TECH'in (İleri Teknoloji) büyük ölçekte uygulanabilmesine ilişkin düşüncelerini ilk kez, Nitto-Sukuşin Şirketi için Sagae'de gerçekleştirdiği fabrika binasında (1964) yaşama geçirmiş; Osaka'daki Expo'70 Fuarı onun için önemli bir etkinlik alanı olmuş ve aralarında *Yaşama Kapsülü (Living Capsule)* ile *Takara Beautilion*'un da bulunduğu birkaç sergi binası tasarlamıştır. Düşüncelerini 1972'de Tokyo'daki *Nagakin Kapsül Kulesi*'nde ve 1976'da Osaka'daki *Sony Kulesi*'nde daha da geliştiren Kurokava'nın, Yokohama'daki *Ulusal Çocuk Alanı* (1964-65) ve Yamagata'daki *Hawaii Düşler Ülkesi* (1966-67) gibi uygulamaları da geleneksel Japon mimarlığının izlerini taşımaktadır.
1021, 2062, 2063, 3612. *E.Balkan*

**KUROS** (Gr.*kouros:* genç erkek, delikanlı'dan)
Arkaik Dönem YUNAN heykel sanatında, ayakta duran ve cepheden betimlenen çıplak genç erkek heykeli. *Kuros*'lar (Gr.çoğ.*kouroi*) bacaklarından biri, genellikle soldaki bir adım ileride, kollar vücuda birleşmiş ve eller yumruk yapılmış olarak betimlenmişlerdir. Bu heykel tipinde MISIR etkisi belirgindir. MÖ 7.yy'da yapılmış, Teb valisi Mentemhet'e ait granit heykel ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'deki Mısır yapımı *Ranofer* heykeli, erken Yunan heykelciliğinde Mısır etkisini gösteren önemli yapıtlardır. *Kuros*'lar, Arkaik Dönem (MÖ 7.-5.yy) süresince gelişmiş, kollar zamanla bedenden ayrılıp hareket kazanmış, cephevilik (→CEPHEVİLİK KANUNU) kırılmıştır. Bedenin ve kasların giderek doğal biçimler kazanması, kişisel hatların gelişimi ve grup heykel yapımına geçiş adım adım gerçekleşmiştir. Erken Arkaik Dönem'de (MÖ 7.yy sonu-6.yy başı) *kuros*'lar, Attika'da Sounion'da bulunmuş örneklerde olduğu gibi henüz doğal bir ifade ve uyumdan uzaktırlar. MÖ 600'e tarihlenen ikiz *kuros*'lar *Kleobis* ve *Biton* bu dönemin daha gelişmiş örnekleridir. Olgun Arkaik Dönem'le (MÖ 580-550) birlikte bir esneklik kazanan *kuros*'ların bedenleri doğal ölçülere yaklaşmıştır. Bu döneme ait *Volomandra Kurosu* ve *Tenea Kurosu* yüzlerinde "arkaik gülümseme"nin (→ARKAİK) belirdiği ilk örneklerdir. *Anavysos Kurosu*'nda (MÖ 540-520) artık doğal oranlardan söz etmek olasıdır. Aynı dönemde *Ptoon 12 Kurosu* başın doğal yuvarlaklığını alması ve kolların vücuttan ayrılmasıyla gerçekten ileri özellikler gösterir. Geç Arkaik Dönem'de (MÖ 520-485) *Ptoon 20 Kurosu*'nda olduğu gibi, artık kollar bedenden iyice ayrılmış, saçlar daha doğal bir biçim kazanmıştır. Dönemine göre mermer, kireçtaşı, ahşap, tunç gibi malzemelerden yapılmış *kuros*'ların, önceleri yalnızca Apollon heykelleri oldukları düşünülmüşse de, daha sonra bulunan yazıtlardan ölümlüler için de yapıldıkları anlaşılmıştır. Bunlar çoğunlukla genç yaşta ölmüş delikanlılar ya da Olimpiyat Oyunları'nda başarı kazanmış genç atletlerdir.
0574, 2875, 2878. *Ş.Anadol*

**KURS** (Ar.)
İng.*discus, disc*, Fr.*disque*, Alm.*Scheibe*.
"Disk" olarak da bilinir. Dairesel biçimli, alçak kabartma BEZEME örgesi. Özellikle iki KEMER arasındaki üçgen yüzeylerde kurs bezekler yaygın kullanılmıştır. Bu örgenin kabarık olanlarına KABARA denir.

**KURŞUN**
İng.*lead*, Fr.*plomb*, Alm.*Blei*.
Genellikle sülfür halinde bulunan, mavimsi gri renkte bir maden (elde edilişi için →MADEN sanatı). Simgesi "Pb", yoğunluğu 11.3 ve ergime derecesi 372,3°C olan kimyasal bir elementtir. Kolay işlenebilir, bükülebilir ve korozyona (kimyasal aşınma) dayanıklı oluşu nedeniyle özellikle yapı alanında kullanılan bu gereç, pahalı olduğundan yakın zamanlarda yerini benzer nitelikler gösteren çinkoya ve ardından PLASTİK'e bırakmıştır.

ÇATALHÖYÜK'te ele geçen buluntular, MÖ 6.binde kurşunun işlendiğini göstermektedir. Bu erken dönemle ilgili fazla bilgi bulunmamakla birlikte, özellikle Anadolu'da ROMA dönemi öncesinde çok sayıda kurşun ocağı işletildiği bilinmektedir. MÖ 7.yy'dan beri taş duvarlarda blokları birbirine bağlayan kenetlerin deliklerinin doldurulmasında kullanılan kurşun, sütunların başlığa ve kadideye, heykellerin kaidelerine ZIVANA'larla bağlanmasında da özel kanallara akıtılarak uygulanmış bir gereçti. Roma döneminde artan yapı etkinliğiyle kullanım oranı ve alanı genişleyen kurşun, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde açılan ocaklardan elde edilmiştir. Duvar, sütun ve heykellerdeki kullanımının yanı sıra özellikle kurşun su boruları, HAMAM'larda ıslak mekânların döşemelerinde su geçirimsizliğini sağlamak amacıyla yerleştirilen kurşun levhalar ve ayrıca kurşun mühürler (→MÜHÜR), bu dönemin buluntu ve kalıntılarında ele geçmiştir. Ortaçağda Batı'da kubbe, kule külahı ve dik çatıların kurşunla kaplanması yaygındı. Özellikle OSMANLI anıtsal yapılarında ÇATI kaplaması, oluk, boru, pencere ve kapı ağırlığı yapımında büyük oranda yararlanılan kurşun, dik yüzeyleri kaplamada kullanılabildiğinden CAMİ, MEDRESE vb dinsel yapıların vazgeçilmez örtü gereci olmuştur. Kurşun kaplanacak yüzey önce iyice temizlenir; ardından ısı yalıtımı için, KÂĞİR yüzeyse 4cm kalınlığında çamur sıvayla, AHŞAP'sa ya da KUBBE ve KÜLAH gibi eğrisel bir yüzeyse kalın yün keçeyle örtülür. Kurşun levhalar bu tabakanın üstüne etekten mahyaya doğru birleşmelerde katlamalı bindirme yapılarak döşenir. Kurşun ayrıca Batı mimarlığında VİTRAY kayıtlarının yapımında da DEMİR, TUNÇ gibi metallerin yanı sıra kullanılmıştır.

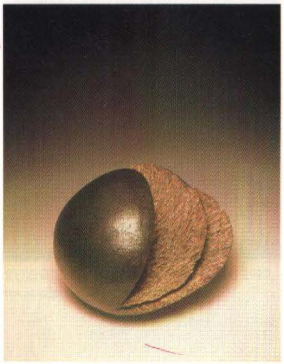
**KURŞUNKALEM**
İng.*pencil*, Fr.*crayon*, Alm.*Bleistift*.
16.yy'ın sonlarında başta bir cins doğal karbon olan grafitten, arduvazdan ya da benzeri malzemeden üretilen ince çubuk. Önceleri bir sapa takılmış

grafit parçası biçiminde olan kurşunkalem, sanatçılar tarafından ancak 17.yy'da kullanılmaya başlamıştır. Bu tarihten önce sanatçılar ÇİZİM ve TASLAK'larını FIRÇA, METAL KALEM, KÖMÜRKALEM ve mürekkepli kalemle yapıyorlardı. 17.yy'da yazının yanı sıra pek çok taslak çalışmasında kurşunkalemin kullanılması yaygınlaşmıştır. Örneğin, Felemenkli ressamlar TENIERS ve Aelbert Cuyp (1620-91), manzara taslaklarını kurşunkalemle gerçekleştirmişlerdir. Çoğunlukla taslaklar için yeğlenen kurşunkalem, GAINSBOROUGH ve ROMNEY'in bazı yapıtlarında görüldüğü gibi ender olarak da çizimlerde kullanılmıştır. 18.yy'da Fransız bilim adamı Nicolas-Jacques Conté'nin (1755-1805) grafit ve kil karışımıyla elde ettiği Conté kalemiyle *(crayon conté)*, kurşunkalemlerin grafit ve kil oranlarına göre sertlik derecesi farklılık kazanmıştır. Kurşunkalem tekniğindeki bu gelişmeyle birlikte 18. ve 19.yy'larda bazı sanatçılar çizimlerinde açık-koyu lekelerle tonlamaya gitmelerine karşın, pek çok sanatçı yalın çizgiselliği ya da sınırlı bir gölgelemeyi yeğlemiş, özellikle INGRES sert kurşunkalem kullanarak kesin ve net çizgilere dayalı bir tekniğin öncüsü olmuştur. Avrupa'da Alman ressam Adrian Ludwig Richter (1803-84), çok sert sivri uçlu bir kalemle ince çizgilerden oluşan figürler ve manzarlar yapmış; DELACROIX, akıcı ve kıvrımlı çizgilerle dramatik kompozisyonlar yaratmış; Van GOGH, kût kalemle güçlü, kesik çizgiler kullanmış; DEGAS, Ingres'in geleneğini sürdürmüş; 20.yy'da MATISSE, MODIGLIANI ve PICASSO, daha çok çizgisel tekniği uygulamışlardır.

**KURTİÇ, Melike Abasıyanık** (1930, Adapazarı) Türk ressam ve seramik sanatçısı.
Küresel formlu seramikleri ve denizkestaneleri çizimleriyle tanınır.

Sanat eğitimini 1952-55 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Sanatlar (Tekstil) Bölümü'nde yapmış, seramik çalışmalarına 1960-62 arasında Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda başlamıştır. 1963-66 arasında Kopenhag'daki Danimarka Kraliyet Porselen Fabrikası'nda (b.Royal Copenhagen) yüksek pişirimli gözeneksiz sert seramik *(stoneware)* bölümünde form, 1967-68'de de Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nde sır çalışmaları yapmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra 1968-72 arasında Ankara'da Maden Tetkik ve Arama Enstitüsü'nde çalışmış, 1973'te Kuzey Ren Vestfalya Eyaleti Uygulamalı Güzel Sanatlar Odası'na ve aynı yıl merkezi Hamburg'da bulunan Kadın Sanatçılar ve Sanatseverler Derneği *(Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreunde /* GEDOK) üyeliğine seçilmiştir. 1971-75 arasında zaman zaman gittiği Batı Almanya'da da Heinz-Theo Dietz Seramik Atölyesi'nde çalışmalar yapmıştır. Seramiğe ilk başladığı 1960'lardan beri küresel formlar üzerinde çalışan Kurtiç'in ilk seramikleri tarihöncesi Anadolu uygarlıklarının etkilerini yansıtır. Büyük ölçekli, geniş ağızlı bu kaplarda yüzeyin akıcılığı ve çizginin değişkenliğiyle hareketlilik sağlanmıştır. Hareket ögesi, sanatçının daha sonraki "Denizkestanesi" çizimlerinde biçimin oluşmasında etkili olmuştur. 1960'ların ortasına doğru kapalı küresel form arayışlarına yönelen Kurtiç, giderek yüzeyde yarıklar ve çatlaklar açmış, ardından da yüzeye katlanmış ya da buruşmuş kabuk görünümü veren plastik değerler katarak belli bir hareketlilik sağlamıştır. 1970'lerde, önceki çalışmalarındaki yarık ve çatlaklar büyüyüp açılmış ve küresel form neredeyse dilimlere ayrılmıştır. Yüksek pişirimli gözeneksiz sert seramikle çalışan sanatçının serbest formları giderek heykel niteliği kazanmış, soyutlanmış ve yalınlaştırılmış bitki biçimlerini andıran nesnelere dönüşmüştür. 1976'dan sonra gerçekleştirdiği ve temel biçim olarak küreden hareket ettiği "Denizkestanesi" çizimlerinde sanatçı, kestanelerin dokulu kabuklarıyla hareketli dikenlerini fotografik bir görünümle, bütün-parça ilişkisi içinde merkezî ve merkezkaç hareketini araştırarak vermiştir. Kurtiç, 1980'lerde seramik, çizim ve kolaj tekniklerini birlikte kullanarak denizkestanesi çalışmalarını sürdürmüş; aynı yıllarda, pirinç kağıdı üstüne, saydam birkaç yüzeyden oluşan ve denizkestanelerini, güneşin doğuşunu ve batışını çağrıştıran, renklerin iç içe geçtiği derinlikli resimlere yönelmiştir. Kurtiç'in bu çalışmalarında sanat yaşamının çeşitli yönlerinin bileşimini bulmak olanaklıdır. Sanatçı 1982'de Milli Savunma Bakanlığı Devlet Mezarlığı Ulusal Proje Yarışması'nda mezartaşları dalında Birincilik Ödülü, 1986'da 1.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde seramik dalında Dostluk ve Barış Ödülü'nü almış; 1994-95'te de Portekiz kıyılarında çektiği yakın ölçekli doğa fotoğraflarını sergilemiştir.

*Z.Rona, J.N.Erzen*



KURTİÇ, Melike Abasıyanık, *Seramik Form*, 1981, yüksek pişirimli gözeneksiz sert seramik.

**KURTYENİĞİ**
İng.*vermiculated*, Fr.*vermiculé*, Alm.*wurmförmig*.
AHŞAP ve TAŞ yüzeylerin kurt yemişçesine oyulmasıyla elde edilen BEZEME. RÖNESANS'tan 19.yy'a değin Batı'da uygulanmış bir tekniktir.

**KURUÇAY HÖYÜĞÜ**
Burdur il merkezinin 16km güneybatısında, Burdur-Tefenni Karayolu'nun 600m kadar güneyinde, doğal bir tepe üstünde yer alan, 90m çapında ve 8m yüksekliğinde küçük bir höyüktür. İlk kez 1960'ların başında saptanmış ve daha sonraki yıllarda, pek çok bilim adamı tarafından gezilmiş ve malzeme toplanmıştır. Adını yakınındaki Kuruçay köyü ve Kuruçay Deresi'nden alan höyükte araştırmalara, 1978'de başlanmıştır. 1988'e değin kesintisiz 11 yıl sürdürülen kazı çalışmaları İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Refik Duru başkanlığında bir ekip tarafından yürütülmüştür. Höyük üzerinde yks. 3300m$^2$'lik bir alan kazılmış ve hemen her yerde ana toprağa kadar inilmiştir. Saptanan tabakalaşma ve kültür basamakları sistemi şöyledir: 1-2.yapı katları, İlk Tunç Çağı'na (MÖ 2800-2500); 3-6A yapı katları, Geç Kalkolitik Çağ'a (MÖ 3800-3000); 7-10.yapı katları, Erken Kalkolitik Çağ'a (MÖ 5500-4900); 11.yapı katı, Geç Neolitik Çağ'a (MÖ 5700-5500); 12-13.yapı katları da Erken Neolitik Çağ'a (MÖ 6700-5700) tarihlenmiştir (→PREHİSTORYA).

***Erken Neolitik Yerleşmeler:*** Höyükteki en eski yerleşmeler, başlangıcı MÖ 6700'lere tarihlenen Erken Neolitik Çağ'a aittir. Bu çağın ilk yapı katı olan 13.kattan yalnızca bazı ÇANAK-ÇÖMLEK günümüze kadar gelmiş; yerleşmeye ait mimarlık kalıntıları saptanamamıştır. Büyük olasılıkla bu yerleşmenin evleri, höyüğün kazılmayan doğu yamacı ve eteklerindeydi. 12.kata ait üç ev kazılmıştır. Yalnızca en alttaki taş temel sıraları ele geçen evlerde, duvar kalınlıkları 90cm kadardır.

***Geç Neolitik Yerleşmeler:*** 12.katın yıkılmasından hemen sonra kurulan yerleşmeler, çok sağlam bir surla çevrilmiştir. Küçük bir kasaba niteliğindeki bu yeni evrede, yerleşmenin genel planı dikdörtgendir. 1m'den kalın olan çevre duvarlarının dış yüzünde, yarım yuvarlak planlı kuleler yer almıştır. Kentin ana girişi, iki yanında uzanan duvarlarla korunan basit bir aralık halindedir. Yerleşme içinde,

bazı bozuk temeller bulunmuş olmakla birlikte, evlerin ve öteki yapıların planları anlaşılamamıştır.

***Erken Kalkolitik Yerleşmeler:*** 11.katın sağlam suru yıkıldıktan sonra, höyüğün biraz güneyinde evler yeniden kurulmaya başlamıştır. Halkın değişmediği, yıkılan evlerin aynı yöntem ve planlarla yeniden yapılmasından anlaşılmaktadır; ancak, bu kez herhangi bir savunma duvarı inşa edilmemiştir. 10-7.katlarda kazılan evler genellikle dörtgen planlı, 1m kalınlığında duvarları olan geniş tek odalı yapılardır. Bu evrelerde ele geçen arkeolojik buluntuların başında gelen çanak-çömleğin büyük çoğunluğu kırmızı ASTAR'lı, çok iyi açkılanmış (→AÇKI), bazan krem astar üstüne kırmızı boya bezemeli ve çok iyi pişirilmiş bir türdür. Anadolu'nun yalnızca bu çağlarında değil, hemen tüm tarihöncesi çağlarında üretilmiş çanak-çömleğin en yüksek kaliteli örnekleri olan bu kaplar, Kuruçay Höyüğü'nün 10km kadar batısında yer alan HACILAR ören yerinin tanınmış boya bezekli kaplarının eşidir. Kuruçay'la Hacılar bu çağlarda ortak etnik kökenli halkları barındıran iki komşu kasaba olmalıdır.

***Geç Kalkolitik Yerleşmeler:*** Erken Kalkolitik Çağ yerleşmelerinin yıkılmasından bir süre sonra, Kuruçay Höyüğü'nde yeniden yerleşme başlamıştır. Bu yeni yerleşmelerin sahipleri, daha eski katlarda yaşayanlardan tümüyle değişik kökenlidir ve aralarında birbirlerini tanıyamayacak kadar uzun bir zaman aralığı vardır. Geç Kalkolitik Çağ'ın en eski yapı katı 6A'dır. Bu kat aynı zamanda, tüm Geç Kalkolitik yerleşmelerin en iyi durumda günümüze gelen evresidir. 6A katında 30'a yakın ev kazılmıştır. Bu yerleşmede yepyeni bir mimari uygulama vardır. Evlerin duvar kalınlıkları 30-40cm'dir. En alttaki bir sıra taş temel üstünde kerpiç üst yapı yükselmektedir. Hemen her ev tek odalıdır ve en büyük evin ölçüleri yks.7x8m'dir. Evlerin konumları çok ilginçtir: Kentin ortasında dört evlik bir çekirdek bölüm vardır ve öteki evler bir zincir gibi bunu çevirmektedir. Dış halkadaki evlerin sağır duvarları, aynı zamanda yerleşmenin savunma duvarını oluşturmuştur. Kentin çok sağlam durumda üç kapısı bulunmuştur. Kente girdikten sonra, çok düzenli planlanmış sokak ve küçük meydanlarla evlere ulaşılmaktaydı. Sokaklar dik açılarla dönüş yapmaktadır. Ortada yer alan dört yapıdan ikisi kentin beyinin evleri olarak düşünülebilir. Öteki iki ev, büyük olasılıkla kutsal yapılardır. Bunlardan birinin içinde sağlam durumda bir fırın, bir büyük ocak, kenarları içbükey, dörtgen planlı bir kil masa bulunmaktadır. Odanın tam ortasında da yuvarlak yalaklı bir ateş yakma yeriyle bunun güney bitişiğinde 90cm yüksekliğinde küçük bir kerpiç duvar-stel yükselmektedir. Ayrıca oda içinde dağınık durumda çok sayıda tüm kap kaçak bulunmuştur. Tapınağın yanında, MAGAZİN odası yer almıştır. Geç Kalkolitik Çağ'ın öteki yerleşme katları, yıkılan, yanan evlerin yeniden yapılmasıyla oluşan 3-4m'lik bir moloz içinde saptanmıştır. 6A-4.katlarda yaşayan insanlar arasında etnik bir farklılık yoktur. Ancak 3B, 3A ve 3.katlar değişik nitelikteki mimari ve öteki buluntularıyla daha önceki Geç Kalkolitik yerleşmelerden farklı toplumları barındırmışlardır. Bu yeni evreler konusunda çok fazla bilgi yoktur. Evler büyük oranda yıkıktır. Yalnızca doğu yamaçta, çok iyi korunmuş durumda bir tapınak binası kazılmıştır. Bu yapı, 6A katının tapınağından çok değişik niteliktedir. İki odalı kutsal yapının büyük odasının bir duvarına bitişik olarak dörtgen planlı geniş bir ateş yakma yeri vardır. Duvar diplerinde kilden ve taşlardan yapılmış küçük kanallar ve at nalı planlı ocaklar vardır. İki değişik kökenli uygarlığın yaşandığı Geç Kalkolitik Çağ'ın yedi ayrı yapı katının küçük buluntuları çok fazladır. Çanak-çömlek, en büyük buluntu grubudur. Geç Kalkolitik çanak-çömlek, Kuruçay'ın eski kültür basamaklarının çok ileri ve yüksek kaliteli malzemesinden farklıdır. İnce kenarlı, iyi pişmediği için genellikle kırılgan nitelikli bu kaplar, özensiz açkılanmış ve bir-iki örnek dışında süslenmemiştir. Bu çağın yüzlerce tüm kabı bulunmuştur. Elde edilen çok geniş kap tipolojisi içinde, Anadolu'da hiçbir merkezde ve hiçbir çağda görülmeyen biçimler vardır. Öteki buluntular arasında kilden, kutsal nitelikli, şematize insan tasvirleriyle bakırdan keski-baltalar önemlidir. Yüzde 99 bakırdan, döküm yöntemiyle yapılıp dövülerek son biçimi verilmiş olan baltalar, Anadolu'nun batı bölümü için en eski metal eşya sayılabilir. Geç Kalkolitik Çağ'ın sona ermesinden ve yerleşmenin terk edilmesinden bir süre sonra, höyükte İlk Tunç Çağı başlarında yeniden iskânın başladığı saptanmıştır. Göreceli olarak yoksul yerleşmeler olan 2. ve 1.kat yapılarından pek az kalıntı ele geçmiştir. Son yıllarda höyük üstünde yapılan makineli tarım nedeniyle, İlk Tunç Çağı yerleşmelerinin kalıntıları büyük oranda bozulmuştur.

Kuruçay Höyüğü kazıları, İçbatı Anadolu bölgesinin tarihöncesi çağları kültürlerinin tanınması açısından çok önemlidir. Bölgede 30 yıl kadar önce kazılmış olan Hacılar gibi çok önemli bir merkezden sonra, Kuruçay'ın kazılmasıyla bilinenler bir kez daha sınanmış, bazı yeni öğeler saptanmış ve daha önemlisi Hacılar'dan varlığı bilinmeyen Geç Kalkolitik Çağ kültürleri ortaya çıkarılmıştır.

1041, 1042, 1043, 1044, [3115A]. ***R.Duru***

**KUSARE** (Ar.)
**1.** Özel olarak ayrılmış, parmaklıkla çevrili korunmalı yer.
**2.** MAKSURE (1).
**3.** Eskiden, büyük CAMİ'lerde çile doldurmak için yan SAHIN'ların bir bölümünde parmaklıkla ayrılmış yer.

KUSHAN sanatı → **BUDACI mimarlık ve sanat; HİNDİSTAN**

**KUŞANE**
"Kuşhane" olarak da yazılır. Süs ya da av kuşları beslenen oda ya da büyük kafes.

**KUŞEVİ**
GÜVERCİNLİK de denir. Türk mimarlığında yapı cephelerinin üst kesiminde kuşların barınması için, gerçek bir yapının küçültülmüş modeli biçiminde yapılmış kuş yuvası; kuş köşkü. Özellikle OSMANLI döneminin çok sayıda CAMİ, MEDRESE vb kamu yapısının duvarında dikkati çeken kuşevleri, dönemlere göre değişen üslup özellikleri gösterir.

**KUTAK** (E.Tr.*kuta:* kutsal öküz'den)
Kutsal yer; TAPINAK.

**KUTSAL AİLE** *(Sacra Famiglia)*
Hıristiyan sanatında MERYEM ANA ve Çocuk İsa'nın (→İSA, Hz.) Yusuf ve başka akrabalarla birlikte betimlendiği dinsel sahne. KUTSAL KONUŞMA'dan farklı olarak temelde öyküsel nitelikli olmakla birlikte ibadet amacıyla da yapılanları vardır. Çoğu kez sıcak bir aile ortamını yansıtır. Meryem Ana, Çocuk İsa ve Yusuf üçlemi daha önceleri "İsa'nın Doğumu", "Müneccim Kralların Tapınması", "Çobanların Tapınması" ve "Mısır'a Kaçış"

gibi sahnelerde bir arada işlenmişse de, Kutsal Aile teması ancak 15.yy'da RÖNESANS sanatında ortaya çıkmış, hem Kuzey hem de Güney sanatında yaygın olarak kullanılmıştır. Kutsal Aile sahnesinin dört temel şeması vardır: **1)** Meryem Ana, Çocuk İsa ve Çocuk Vaftizci Yahya'nın betimlendiği örneklerde çocuklar genellikle çıplaktır; kimi zaman Çocuk Yahya'nın hayvan derisinden bir tünik giydiği ve elinde kamıştan bir haç tuttuğu görülür. Bazı örneklerde Meryem Ana'nın kuzeni ve Vaftizci Yahya'nın annesi Elizabet de bu şema içinde yer alır. RAFFAELLO'nun *Güzel Bahçıvan*'ıyla (1507, Louvre Müz., Paris) LEONARDO DA VINCI'nin *Kayalıklar Madonnası* (1497-1511, Ulusal Gal., Londra) en çok 16.yy'da yaygınlaşan bu türün en yetkin örnekleri arasındadır. **2)** Meryem Ana, Çocuk İsa ve Azize Anna şeması, 15. ve 16.yy'larda Kuzey Avrupa'da özellikle de Almanya'da yaygınlaşmıştır. İtalyan (özellikle Floransa) ve İspanyol resminde de görülür. Önceleri, Vinci'nin yklş.1516 tarihli yapıtında (Louvre) görüldüğü gibi Azize Anna'nın kucağında oturan Meryem Ana, Çocuk İsa'yı kucağına almak üzere uzanırken ya da kucağında tutarken betimlenmiş, sonraları Çocuk İsa iki kadının arasında yerde oynarken gösterilmiştir. **3)** Azize Anna'nın Ailesi olarak bilinen üçüncü şemada, Meryem Ana ve Çocuk İsa, Azize Anna'nın öbür evliliklerinden doğan çocukları ve akrabalarıyla birlikte verilir. Özellikle 15.yy'dan başlayarak Kuzey sanatında yaygınlaşan bu tema Trent Konsili'nden sonra yok olmuştur. **4)** Meryem Ana, Çocuk İsa ve Aziz Yusuf'un birlikte betimlendiği Kutsal Aile resimlerinde sıcak bir ev yaşamı göze çarpar. 15.yy'da ortaya çıkan bu şemada aile bireyleri kendi işleriyle uğraşırken, kitap okurken ya da yazı yazarken betimlenmiştir. REMBRANDT'ın ve CORREGGIO'nun yapıtlarında olduğu gibi, Yusuf'u tezgâh başında çalışırken betimleyen örnekler en yaygın olanlardır. Kutsal Aile kapsamı içinde değerlendirilen "Mısır'a Kaçış" sahnesinde aile doğa içinde, genellikle bir ağacın altında dinlenirken betimlenir. 16.yy'ın ikinci yarısında Karşı-Reform hareketi doğrultusunda Trent Konsili ailenin, Üçleme'ye (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) paralel biçimde daha ağırbaşlı bir havada betimlenmesini istemiştir. MURILLO'nun *İki Üçleme* (yklş.1681, Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtı bu değişimi açıkça örneklemektedir. Söz konusu eğilim özellikle 17.yy'da Fransa, İspanya ve Hollanda'da yaygınlık kazanmıştır.

1560. *Z.Rona*

**KUTSAL KONUŞMA** *(Sacra Conversazione)*

Hıristiyan sanatında MERYEM ANA'yla Çocuk İsa'nın (→İSA, Hz.) azizlerle çevrili olarak betimlendiği dinsel sahne. Sıcak bir aile ortamını yansıtan KUTSAL AİLE sahnelerinden farklı olarak daha ağırbaşlıdır ve ibadet amacı taşır. 15.yy'da Meryem Ana'yla Çocuk İsa'yı birlikte betimleyen resimlerden türemiş ve 16.yy boyunca özellikle Venedik'te yaygınlaşmıştır. Azizler çoğu kez ayakta betimlenmekle birlikte, diz çökmüş durumda da gösterilmiştir. Yaşadıkları dönem göz önüne alınmaksızın hep birlikte betimlenen azizlerin arasında, resmin yer aldığı kilisenin koruyucu aziziyle kilisenin yapılmasını sağlayan bağışçı da bulunur. Azizlerin çoğu kendilerine atfedilen özellikleri simgeler. MANTEGNA'nın *Zafer Madonnası*'yla (1496, Louvre Müz., Paris) TIZIANO'nun *Pesaro Madonnası* (1519-26, S.Maria dei Frari Kil., Venedik), bu türün en yetkin örnekleridir.

1560. *Z.Rona*

KUYU MEZAR → **MİKEN**

KUZEY MANZARA OKULU (Çin) → **DONG QİCHANG**

**KUZEY RESMİ**

Avrupa'da özellikle RÖNESANS döneminde, HOLLANDA, BELÇİKA, ALMANYA ve öbür Kuzey ülkelerinde üretilen resimlere verilen ad.

**KUZNETSOV, Pavel** (1878, Saratov-1968, Moskova)

Rus ressam, grafik tasarımcısı ve oyuncu.

Rusya'da MAVİ GÜL grubu içinde yer alan ikinci kuşak simgeci (→SİMGECİLİK) sanatçıların en önemlilerindendir.

Rusça adı Kuznetsov Pavel Vartomoleeviç'tir. 1891-96 arasında Saratov Güzel Sanatlar Derneği'ne bağlı resim ve çizim atölyelerinde İtalyan ressam Baracci'yle çalışmış, 1897-1904 arasında da Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu'nda öğrenim görmüştür. 1904'te Saratov'da Pembe Gül *(Alaya Roza)*, 1907'de de Moskova'da Mavi Gül grubu sergilerini düzenlemiş, 1902'den başlayarak SANAT DÜNYASI, 1907-08'de D.BURLIUK'un düzenlediği Venok, 1907'den sonra RUS SANATÇILAR BİRLİĞİ, 1908-09'da da ALTIN POST sergilerine katılmıştır. Kuznetsov, Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu'nun yanı sıra 1916-37 arasında da VKHUTEİN'de (→VKHUTEMAS) dersler vermiştir. *Bahçesaray'da Çiçek Bahçesi* (1907, Tretyakov Devlet Gal.), *Bozkırda* (1911, Güzel Sanatlar Müz., Saratov) ile *Göçebe Çadırları ve Bozkır Manzarası* (1911-12, Rus Devlet Müz.) adlı resimlerinde görüldüğü gibi, doğanın şiirsel imgelerine ve Doğu insanının yaşam biçimlerine ilgi duymuş, resimlerinde masalsı bir doğayı gizemli ve dingin bir atmosfer içinde işlemiştir.

0564, 1479, 3410. *Z.Rona*



KUZNETSOV, Pavel, *Bozkırda Akşam*, 1912, tuval üzerine tempera, 98x105 cm.

**KÜBİK-GELECEKÇİLİK** *(Cubo-Futurism)*

"Kübo-Fütürizm" adıyla da bilinir. 1910'ların başında Moskova özellikle sanat alanında birçok düşüncenin tartışıldığı ve bu bağlam içinde Avrupa'nın önemli sanat merkezleriyle iletişim içinde olan uluslararası bir merkez konumundaydı. Bu ortamın oluşmasındaki en önemli etkenlerden biri MARINETTI'nin 1909'da Paris'te yayımladığı "Manifeste du futurisme"in (Gelecekçilik Bildirgesi) kısa bir süre sonra Rusça'ya çevrilmesi, öbürüyse 1908-09 arasında gerçekleşen üç ALTIN POST sergisiydi. Bu sergilerin ilkinde GONCHAROVA ve LARIONOV gibi Rus öncü sanatçılarıyla Yeni-İzlenimciler'in (→YENİ-İZLENİMCİLİK), Ard-İzlenimciler'in (→ARD-İZLENİMCİLİK), NABİLER ile Fovistler'in (→FOVİZM) yapıtları, ikincisinde Fovistler'le bazı Kübistler'in KÜBİZM öncesi yapıtları sergilenmişti. Üçüncü sergiyse bu akımların sanatçılar arasında yarattığı doygunluk ve yeni arayışlara yönelme çabalarıyla tümüyle Rus sanatçılarına ayrılmıştı. Goncharova ve Larionov bu sergide Ard-İzlenimciler'le Fovistler'e karşı kesin bir tavır alarak özellikle Rus ağaç baskılarından esinlenen gelişmiş bir "ilkellik" (→İLKEL SANAT) ortaya koymuşlardır. Rus köylü ve işçilerinin yaşamlarını dile getirdikleri bu yapıtlar Kübist bazı öğeler de içeriyordu. Benzer bir tavır BURLIUK kardeşlerin yapıtlarında da söz konusuydu. MALEVİÇ'se LÉGER'nin tiplerini anımsatan bir üslup geliştirmişti. Akım ivmesini Gelecekçilik Bildirgesi'nden almakla birlikte İtalyan aslından oldukça farklıydı. Maleviç bu farklılığı belirtmek için "Kübik-Gelecekçilik" terimini geliştirmiş ve terim ilk kez 1912'de SIPA-

NIN KUYRUĞU, 1913'te de "Mişen" (Hedef) sergilerindeki yapıtlar için kullanılmıştır. Akımın ilk sergisi "İlk Gelecekçi Resimler Sergisi: Tramvay V" adı altında Mart 1915'te St.Petersburg'da (e.Leningrad) açılmıştır. TATLİN, Maleviç, POPOVA, EXTER ve İvan Puni'nin (Jean Pougny; 1894-1956) yapıtlarının yer aldığı bu sergide Tatlin ve Maleviç soyut sanatın iki büyük itici gücü ve karşıt uçlarının temsilcisi olarak belirmiştir. Tatlin'in "estetikte karşı-sanat kavramı"yla Maleviç'in "Sanat sanat içindir" ilkesi bu tarihten başlayarak yaşamları boyu sürecek bir uzlaşmazlığa dönmüştür. Akımın, aynı yılın Aralık ayında "Son Gelecekçi Resimler Sergisi: 0-10" adıyla açılan ikinci sergisinde Maleviç ilk Suprematist (→SUPREMATİZM), Tatlin'se Yapımcı (→YAPIMCILIK) yapıtlarını sergilemiş, Exter, KANDINSKY, ALTMAN, Popova, Puni ve ROZANOVA'nın katıldığı sergide sanatçıların bir bölümü Maleviç'in, öbür bölümü de Tatlin'in ilkeleri doğrultusunda ürünler vermiştir. Bu sergiyle Rusya'da geleneksel akımlar ve arayış süreçleri son bulmuş ve soyut sanat, Supremetizm'le Yapımcılık'ın yoğun etki alanı altına girmiştir. Edebiyat alanındaysa GELECEKÇİLİK etkinliğini 1920'lere değin sürdürmüştür.

0308. *Z.Rona*

**KÜBİK-GERÇEKÇİLİK** *(Cubo-Realism)*

"Kübo-Realizm" olarak da bilinir. ABD'de yks. 1915'ten sonra, DEMUTH ve SHEELER ile Presizyonistler (→PRESİZYONİZM) tarafından geliştirilen bir tür Amerikan KÜBİZM'i. Avrupalı Çözümsel Kübistler'in tersine Amerikalı sanatçılar işledikleri konulara ilgisiz kalmamış, özellikle Amerika'ya özgü temaları betimlemeye özen göstermişlerdir. Nesneleri, soyutlamaya varacak kadar yalınlaştırmışlar, ama tanınmaz imgelere dönüştürmeden ana strüktürünü geometrik düzenlemelerle vermişler; CÉZANNE'ı anımsatan bir geometrik kurgudan yararlanmışlardır. Kübizm gibi birbiri üstüne binen düzlemler ya da farklı bakış açılarıyla gerçeği çözümleme yoluna gitmemişlerdir. Amerikan temalarının yanı sıra makine, fabrika ya da yalın cepheli yapılar gibi, GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya elverişli yalın biçimleri yeğlemişlerdir.

*Z.Rona*

**KÜBİZM**

1908'de Paris'te PICASSO ve BRAQUE öncülüğünde oluşan akım. Bu iki sanatçının yapıtlarını, küplerden oluşan bireşimler ("kübik acayiplikler") olarak yorumlayan eleştirmen Louis Vauxcelles akıma "Kübizm" adını vermiştir. Picasso ve Braque 1908'den önce, birbirlerinden bağımsız olarak, benzer anlatım yöntemleri üzerinde çalışmışlardı. Braque, bir sergide Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar* (Modern Sanat Müz., New York) adlı yapıtını görmüş ve aralarındaki bu anlatım benzerliğini sezerek, birlikte çalışmalarını önermiştir.

Kübizm, temelde, çağdaş yaşamı aktarabilecek yeni bir anlatım türü arayan genç kuşak sanatçıların, 19.yy sonlarında oluşan akımlarla kendi sanat anlayışlarını özdeşleştirememelerinden doğan tedirginliğin ve doyumsuzluğun bir sonucudur. Gruba katılan ilk sanatçılar DELAUNAY, GLEIZES, LÉGER, METZINGER ve Henri Le Fauconnier'dir (1881-1946). Daha sonralarıysa LA FRESNAYE, LHOTE, GRIS, KUPKA, MONDRIAN, ARCHIPENKO, DUCHAMP kardeşler, Louis Marcoussis (1883-1941) ve HERBIN katılmışlardır. Kübistler ilkel resim sanatıyla Afrika sanatından (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ) etkilenmiş, doğanın, koni, küre ve silindir gibi geometrik biçimlerden kaynaklandığını ve bu gözle çözümlenmesi gerektiğini söyleyen CÉZANNE'ın bu görüşünü benimsemişlerdir. Onlar, bu çözümleme sonucu elde edilen geometrik biçimlerle, resmi geleneksel biçimlerden kurtarıp kendi öz anlatımına kavuşturacaklarına da inanmış, biçimi ön planda tutarak, rengi ikinci plana itmiş; çoğunlukla koyu tonlar, donuk griler, ender olarak da yeşil kullanmışlardır. Cézanne'dan etkilenerek, mekânsal derinliği ve hacmi, biçim düzenlemeleriyle elde etmeye çalışmışlardır.

Kübizm, cismin parçalara ayrılması ve yeniden değişik bir yorumla biraraya getirilmesi ilkesine dayanır. Yeniden birleştirme sürecinde iki farklı yöntem uygulanmış, çözümlenen biçimlerden elde edilen geometrik parçalar ya tuvale serpiştirilmiş ya da birbirinin üstüne yığılarak verilmiştir. Her iki yöntem sonucu da, nesne, asal biçimini kaybederek, tanınmayacak bir duruma gelmekte, birbiri içine geçmiş bir dizi geometrik düzeyden oluşan yeni bir nesneye dönüşmektedir.

Kübizm'in 1908-12 arası Çözümsel Kübizm *(Analytical Cubism)*, 1912-22 arası da Bireşimsel Kübizm *(Synthetic Cubism)* adıyla anılır. Çözümsel Kübizm'de biçimler, cisimlerden çözümsel bir yöntemle elde edilmekte ve en yalın halleriyle verilmektedir. Bireşimsel Kübizm'se, Picasso'nun 1912'de resme farklı malzemeler sokarak, yapıştırma resim olarak da anılan KOLAJ tekniğini uygulamasıyla başlamış, tümden parçaya değil de parçadan tüme varma yöntemiyle oluşmuştur. Bu geçiş döneminde Kübistler kendi içlerinde bölünmüş, ALTIN KESİT, ORFİZM ve PÜRİZM gibi akımlar oluşmuştur. Kübizm, GELECEKÇİLİK, YAPIMCILIK, DE STIJL, KARO OĞLANI ve Der BLAUE REITER gibi grupları etkilemiştir. I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla dağılan grup, savaş sonrası yeniden biraraya gelmişse de eskisi gibi örgütlenememiştir. 1925'e dek örnekler veren Kübizm 1925-27 arasında GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının etkisi altına girmiştir.

Kübizm Türkiye'de 1920'lerin sonuyla 1930'ların başında görülür. D GRUBU kurucularından Nurullah BERK, Zeki Faik İZER, ELİF NACİ ve Cemal TOLLU Paris'te Lhote'un yanında öğrenim görmüş ve yurda döndükten sonra Kübizm'den esinlenen yapıtlar vermişlerdir. Ancak Türkiye'deki Kübizm uygulaması, nesnelerin parçalanıp yeniden biraraya getirilmesinden çok geometrik biçimlerin kullanılması şeklinde gelişmiştir. Konularsa çoğunlukla Anadolu örgelerinden kaynaklanmıştır. Sabri BERKEL, Bedri Rahmi EYUBOĞLU, Zeki KOCAMEMİ ve Turgut ZAİM'in de Kübizm etkili yapıtları vardır.

0309, 0830, 1207, 1327, 1380, 1426, 1478, 1870, 2936, 3065. *Z.Rona*

**KÜÇÜK EL SANATLARI**

İng.*minor arts*, Fr.*arts mineurs*.

RESİM, HEYKEL, ÇİZİM, ÖZGÜN BASKI gibi GÜZEL SANATLAR ve MİMARLIK dışında kalan tüm sanat dalları ve sanatsal ürünler. Küçük el sanatları biçiminde bir sınıflandırma günümüzde geçerliliğini yitirmiş olmasına karşın hâlâ kullananlar bulunmaktadır. Bu grup içinde değerlendirilen CAM, SERAMİK, metal (→MADEN sanatı) ve fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) nesneler, ÇANAK-ÇÖMLEK, DOKUMA, silah, CİLT vbg ürünlerin sanatsal özellikleri yanında pratik işlevleri de vardır. Dolayısıyla, küçük el sanatları hem tasarımın ön planda olduğu DEKORATİF SANATLAR'ı hem de kullanım amaçlı EL SANATLARI'nı kapsar.

**KÜFEKİ**

"Kefeki" de denir. Organik tortul bir oluşum gösteren KALKER türü. Kireç içeren bir iskelet ya da kabuğa sahip çok hücreli organizma çökellerinin boşluklarının karbonatlı sularla dolarak zamanla sertleşmesi sonucunda oluşmuştur. İstanbul, Bakırköy dolayındaki ocaklardan çıkarılan ve dolayısıyla "bakırköytaşı" adıyla anılan bu taş, BİZANS ve OSMANLI yapılarında yoğun olarak kullanılmıştır. Ocakları genel olarak İstanbul'un batısında Davutpaşa, Bakırköy, Sefaköy arasındaki alanda yer alır. İçerdikleri fosillerden dolayı "maktralı kalker", "lümaşel kalkeri" gibi adlarla anılan Bakırköy kalkeri Küçükçekmece'ye uzanan Neojen Bölüm (ykş.26-2.5 milyon yıl önce) oluşumları arasından çıkarılmaktadır. Tabakalı bir oluşum gösteren küfekiden büyük bloklar ya da homojen malzeme elde etmek oldukça güçtür. Genellikle çatlak ve kırıklı, boşluklu, yer yer çok fosilli ya da marnlı yumuşak tebeşirimsi bölümler içeren tabakalar elde edilebilir. Yaklaşık 2000 seneden beri işletilen bu ocakların pek çoğu yakın zamanlardaki hızlı KENTLEŞME sonucunda iskân alanları altında kalmıştır. Trakya ve İstanbul'daki Osmanlı ve Bizans yapılarında taşıyıcı öğelerin büyük bir bölümünde maktralı kalkerler kullanılmıştır. İstanbul'daki pek çok yapının taşı Bakırköy kalker ocaklarından, Trakya'daki yapılarınkiyse Pınarhisar kalker ocaklarından çıkarılmıştır. Pınarhisar kalkerleri bol fosilli ve oldukça iri gözenekli taşlardır. Beyaz-krem renkli bu taşlar, içlerindeki iri ve bol fosilden dolayı "bademli küfeki" olarak adlandırılır. Örneğin, Edirne'deki *Selimiye Camisi*'yle (1575) Babaeski'deki *Semiz Ali Paşa Camisi* (1561-65) bu taşlarla inşa edilmiş yapılardandır.

Küfeki taşlarının tabakalı oluşumu özelliklerinin çok değişken olmasına neden olmaktadır. Aynı blokta bile homojen yoğun çimentolu bölümlerle boşluklu bol fosilli bölümler birarada bulunabilmektedir. Birim hacim ağırlıkları Bakırköy taşlarında 2.30gr/cm$^3$, Pınarhisar taşlarında 1.85-2.20gr/cm$^3$ arasında değişmektedir. Basınç dayanımları da birim hacim ağırlığa bağlı olarak 200-600kg arasında değişmektedir. Fiziksel ve mekanik özelliklerinde görülen değişkenlikler yapıda bazı taşların daha çabuk yıpranmasına neden olmaktadır.

***K.Çorapçıoğlu***

**KÜLAH** (Far.)

İng.*spire*, Fr.*poivrière*, Alm.*Spitze*.

MİNARE, KULE, KÜMBET gibi genellikle silindirik ya da çokgen yapılarda konik ya da piramidal ÇATI örtüsü. Piramidal külahlar örttükleri yapıya uygun olarak altıgen, sekizgen ya da çokgen olabilirler. Ahşap ya da kâgir malzemeden yapılabilen külahların kâgir olanları KUBBE gibi, oturduğu tabanda sürekli bir taşıyıcı gerektirir. Buna karşılık ahşap külahlar, iskeletin çatılıp yüzeyin hazırlanmasından sonra metal, genellikle de KURŞUN levhayla kaplanır. OSMANLI mimarlığında, minare külahları genellikle ahşaptır. Minare ekseninden çıkan direk, tepede ahşap bir koni oluşturan çatkıyla sonlanır. Bu koninin yüzeyi kurşunla kaplanır.

***Tarihçe:***

Külah yapımının, insanların ilk kubbe uygulamalarıyla başladığı söylenebilir. Bindirme teknikli erken kubbe, eğer dairesel ya da parabolik kesitte yapılmamışsa konik biçimiyle bir külah görünümündedir. Prehistorik çağlardan (→PREHİSTORYA) kalan örneklerde, örneğin İskoçya'daki taş örgü, konik kovan evler ya da gene aynı çağlarda kazıklar üstündeki kulübelerin (GÖLEVİ) çatısını oluşturan, saz örtüyle kaplı ahşap konik strüktürler ilk külah uygulamalarına örnek olarak gösterilebilir. İSLAM mimarlığında külah en çok kümbetlerde ve minarelerde kullanılmış ve kubbe gibi simgesel bir değer kazanmıştır. Özellikle ANADOLU SELÇUKLU döneminde Doğu Anadolu'da inşa edilen kümbetlerin birçoğu içten kubbe, dıştansa yapının plan tipine göre konik ya da piramidal külahlarla örtülüdür. Bu uygulamalarda yapısal gerekliliklerle biçimsel davranışlar iç içe geçmiştir. Söz konusu kümbetler ve örtüleri genellikle taştır. Örneğin, Kayseri'deki *Döner Kümbet* (13.yy son çeyreği) dairesel planlı ve konik külahlı, Van'daki *Prenses Halime Türbesi* (1322) sekizgen planlı ve sekizgen piramit külahlı yapılardır. Minarelerin ve kümbetlerin yanı sıra MEDRESE ve TÜRBE gibi yapılarla ŞADIRVAN, kule ve baca gibi öğelerde de külah örtü görülmektedir. Konya *Alâeddin Camisi*'ndeki (1220-37) içten dairesel planlı ve kubbeli, dıştan çokgen görünümlü ve külahlı türbe bir Selçuklu yapısıdır. Ayrıca çeşitli dönemlerde KALE'lerin burçları da külahla örtülmüştür. Osmanlı döneminde özellikle minarelerde külah kullanma geleneği sürmüş ve Klasik Dönem'de yapının tümüyle birlikte giderek en yetkin oranlarına kavuşmuştur. Batılılaşma dönemindeki etkiler yapının tümüyle birlikte külaha da yansımış, örneğin İstanbul Tophane'deki *Nusretiye Camisi*'nde (1825) olduğu gibi, minare biçimsel bir ağırlık kazanmıştır. Batı'da külah kullanımı genellikle kulelerde özellikle de dinsel yapıların çan kulelerinde görülmektedir. Ortaçağdan başlayarak kalelerin burç ve kuleleri etkileyici biçimlerde külahlarla örtülmüştür. Ancak GOTİK mimarlıkla birlikte külah, yapının düşey etkisini güçlendirici temel bir öge niteliği kazanmış ve büyük bir biçim çeşitlemesi içinde uygulanmıştır.

***H.Y.Ersoy***

**KÜLHAN** (Far.)

"Cehennemlik" de denir. Eski Türk hamamlarında, suyu ve mekânları ısıtmak için kullanılan büyük ocak bölümü. ROMA hamamında *praefurnium* denir. Bir külhanda ateşlik bölümüyle sıcak ve soğuk su depoları bulunur. Ateşlikten çıkan hava, döşeme taşlarının altındaki "cehennem" (Roma hamamında HYPOCAUST) bölümünden geçerek TÜTEKLİK'ten dışarı çıkmakta ve böylece hamamda sıcak hava dolaşımı sağlanmaktaydı. Eskiden fırınlarda ocak küllerinin toplandığı bölüme de külhan adı verilmiştir (→HAMAM).

**KÜLLİYE** (Ar.)

İSLAM mimarlığında sosyal, ekonomik, kültürel amaçlarla kurulmuş yapı topluluğu. Külliye yerine İMARET terimi de kullanılır. Vakfiye, yazıt ve kaynaklarda bu nitelikte yapı topluluğu için daha çok imaret sözcüğü geçmektedir. Sultan ve devletin ileri gelenleri (vezir, valide) tarafından kurulan külliyelerin işleyebilmesi için devletin arazileri ve kuran kişinin özel gelirleri vakıf olarak bağlanırdı. Ayrıca çevrede külliye içinde ve dışında han, çarşı, fırın, değirmen, mum imalathanesi, boyahane, salhane (mezbaha), bayram ve pazar yerleri gibi ticaret amacıyla kurulmuş yapılardan elde edilen gelirler külliye giderlerine ayrılırdı. Bir hayır sahibi tarafından kurulan külliye çevresinde ya da başka yerlerde irat (gelir) ve AKAR yaptırılması gelenektendi. Külliyelerin yönetim biçimlerine VAKIF, yönetmeliklerine VAKFİYE, yöneticilerine de "mütevelli" denirdi. Mütevellilik babadan oğula geçmekteydi. Bir sosyal hizmet kuruluşu olarak külliye kavramının temelinde halka parasız hizmet ilkesi vardır. Külliye, Yunan AGORA'sı gibi bir kent merkezi değildir.

Ayrıca geniş sosyal hizmet olanaklarıyla başka kültürlerde karşılaşılan yapı topluluklarından, örneğin ortaçağ Hıristiyan MANASTIR'ları, ŞATO'ları ve üniversiteleriyle BUDACI manastırlarından da (→VİHARA) ayrılır. Örgütleniş biçimiyle değişik bir yapıya sahiptir.

İslamlık'ın ilk yıllarında CAMİ tek yapı olarak dinsel, siyasal, ekonomik ve kültürel merkez ve kentin odak noktasıdır. Camilerde topluca namaz kılma dışında vaaz verilir, Kuran ve ilahiler okunur; bunların yanı sıra cami, Müslüman toplumunun yönetildiği yerdir. Camide halifeyle emirin, devlet yönetimiyle dinsel örgütün birlikteliği dikkat çekicidir. Kamu yönetiminin yeri camidir. Divan camide toplanır, yönetim kararları burada alınır. Mali işler camide görülür, adalet camide dağıtılır. Kent ticareti cami içinde ve çevresinde yürütülür. Mekkeli kadınlar iplik satar, Medineli tellallar mallarını överler. Yemek yenir, ziyafetler düzenlenir. Cami aynı zamanda bir barınma ve konaklama yeri olarak da kullanılırdı. Kentin en önemli yapısı olan cami çok işlevli özelliğini uzun süre korumuştur. Toplum örgütlenmesinin gelişmesiyle tek yapıda birleşen çok değişik işlevlerin her birini karşılamak amacıyla ayrı yapıların tasarlanmaya başlaması sonucunda külliyeler ortaya çıkmıştır. Başlangıçta az sayıda yapıdan oluşan küçük külliyeler zamanla yerini geniş alana yayılan, çok çeşitli yapılardan oluşan büyük külliyelere bırakmıştır. OSMANLI dönemi bu türün en anıtsal örneklerini yaratmıştır.

Külliyelerin merkezinde genellikle cami yer alır. Öteki yapılar cami çevresinde bilinçli bir düzenlemeyle yerleştirilir. Külliyenin temel yapısı olan cami MEDRESE'nin dersliği olarak eğitim amacına da hizmet eder. Cuma günleri hutbe okunmasıyla bir konferans yeri gibi değerlendirilebilir. Hayır sahibinin gömülü olduğu TÜRBE, cami HAZİRE'sinde bulunur. Klasik külliye programı içinde camiden sonra en önemli öğe parasız eğitimin yapıldığı ve devlet memurlarının yetiştirildiği medreselerdir. Eğitimle ilgili olarak beş-altı yaş grubu çocuklarına Kuran okutulan SIBYAN MEKTEBİ de külliye içinde bulunur. Öğrencilerin yiyecekleri AŞHANE'den sağlanır. Günde iki kez pişirilen yemek önce külliyede çalışanlara, sonra medrese öğrencilerine, yoksullara ve TABHANE'ye gelen konuklara dağıtılır. Tabhaneler parasız konaklama yerleridir. Kente ilk gelenler üç gün süreyle tabhanede kalabilir, sonra kendilerine kent içinde bir yer ararlardı. Ayrıca, hayvanların da barınabildiği KERVANSARAY'lar yapılmıştır. İslamlık'ın ilk yıllarında cami içinde raflarda saklanan kitaplar için sonradan KÜTÜPHANE'ler tasarlanmış ve ayrı bir yapı olarak külliye programına katılmıştır. Hastaların bakımı ve tıp eğitiminin polikliniği olarak çalışan DARÜŞŞİFA, şifahane, BİMARHANE ya da maristan diye adlandırılan sağlık kurumları külliyenin önemli parçalarından birini oluşturur. Külliyenin, "kârhane-i maacin" denen eczanesinde haftada bir dışarıdan başvuracaklara parasız ilaç dağıtılırdı. Külliye yapıları arasında yer alan bir başka yapı türü zaman belirleme işlemleri ve bu amaçla kullanılan çeşitli araç ve gerecin bakım, onarım işlerinin yapıldığı MUVAKKİTHANE'lerdir. Genel olmamakla birlikte kimi külliyelerin çevresinde imalathanelere de rastlanmaktadır. Örneğin, *Fatih Külliyesi* (1463-70) yanında bir kurşun imalathanesi bulunduğu söylenmektedir. Edirne *II.Bayezid Külliyesi* (1484-88) yakınında mum dökümhanesi bulunduğu bilinir. Çevrede ARASTA ve KAPALIÇARŞI'lar da yer alır. Külliye yöresinde toplanan halkın gereksinimlerini karşılamak için, Direklerarası'ndaki (Şehzadebaşı *Terlikçiler Arastası* gibi, çeşitli konularda gelişen arastalar görülürdü. Arastalarda dükkânların arasından geçen yolun üzeri genellikle açıktır. Sokak üstü örtülü olanlara kapalıçarşı denir. Beyazıt'la Nuruosmaniye arasındaki *Kapalıçarşı, Mısır Çarşısı* (1663) gibi. Ayrıca bu çevrede belirli bir sanat türü ve ticarete ilişkin hanlar da bulunur. Arasta, kapalıçarşı, BEDESTEN ve HAN, külliye için irat ve AKARAT'lardır. Yapım sırasında ve yapım bittikten sonra kullanılmak üzere külliyelerde geniş bir su tesisatı düzenlenirdi. SUKEMERİ ve dehlizlerle BENT'lerden getirilen su dışında, künkler ve su terazileriyle kaynaklardan su sağlanır ve külliye içine dağılan ÇEŞME, SEBİL ve ŞADIRVAN'lara verilirdi. Hayır sahiplerinin külliye yapımını başlatırken ilk yaptırdıkları yapı, çalışanların temizliğinin karşılandığı HAMAM'lardır. Külliyenin her yapısında bir ayakyolu (hela) bulunur. Çalışanların çevrede barınmalarını sağlamak için MEŞRUTA evleri de düşünülmüştür. Gene cami yöresinde namaz saatinden önce gelenlerin ya da iki namaz arasında geçen zamanı değerlendirmek isteyenlerin kullanacağı bekleme yerleri, kahvehaneler ve kıraathaneler oluşmuştur. Özellikle akşam ve yatsı namazları arasında buralarda eğlenceler düzenlenir, kitap okunur, meddah ve saz şairleri halk masalları anlatır, halk şiirleri söylenir; KARAGÖZ, hokkabaz ve ortaoyunu gibi seyirlik oyunlar sergilenirdi. Geniş cami avluları özellikle bayram günlerinde pazar ve panayır yeri olarak kullanılırdı. HANKÂH ve KALENDERHANE gibi yapılar da çevrede yer almaktaydı. Bir külliyede yukarıda belirtilen yapı türlerinin tümü bulunabileceği gibi birkaçıyla da bir külliye oluşabilir.

11.yy'dan sonra külliye yapımı İslam dünyasında giderek yaygınlaşmıştır. Anadolu Türk mimarlığı dışında EYYUBİ, Zengi (→ATABEKLER) ve MEMLÜK mimarlığında geniş programlı külliyelerle karşılaşılmaktadır. Memlük sultanı Kalavun'un (hd. 1280-90) Kahire'de 1283-85'te yaptırdığı ve cami, medrese, türbe ile hastaneden oluşan *Kalavun Külliyesi (Kalavun Camisi/Kalavun Medrese ve Türbesi)* döneminin önemli bir yapı topluluğudur. Anadolu'da karşılaşılan ilk külliye ARTUKOĞLU sultanının, kardeşi Eminüddin için 1122-23'te Mardin'de kurduğu cami, medrese, çeşme, hamam ve maristandan oluşan *Eminüddin Külliyesi*'dir. Ortaçağ Anadolu'sunda bu örneğin ardından birçok yapı topluluğu ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında, *Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi* (1228-40), Kayseri *Huand Hatun Camisi, Medresesi, Türbesi ve Hamamı* (1238), Kayseri *Hacı Kılıç Camisi ve Medresesi* (1249), Konya *Sahibata Hankahı, Türbesi ve Sebili* (1238), *Manisa Ulucamisi ve Medresesi* (1376), Balat *İlyas Bey Camisi, Medresesi ve Türbesi*, 13. ve 14.yy'lardan anılmaya değer örneklerdir. Ayrıca 13.yy içinde yapılan sultan hanlarını (→KERVANSARAY) birer külliye olarak değerlendirmek gerekir. Erken Osmanlı Beyliği'nde etkin bir yapı türü olarak ortaya çıkan tarikat yapılarında da külliye anlayışı egemendir. İznik *Orhan Gazi Külliyesi* (1326-62) cami ve hamamla oluşan ilk Osmanlı külliyesi sayılır. Bu örneği cami, medrese, mektep, hamam ve şifahanesiyle Bursa'da *Orhan Bey Külliyesi* (1339) izler. *Hüdavendigâr, Yıldırım Bayezid, Yeşil* ve *II.Murad Külliyeleri*'nde program gelişir. Erken Osmanlı'da külliye yerleşmesi dağınıktır. İstanbul'un alınmasından sonra Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81), Fatih'te 16 medrese, tabhane, kervansaray, darüşşifa, türbe, aşhane vb yapılarla birlikte geniş bir alana yayılan bir külliye oluşturmuştur (*Fatih Külliyesi*, 1455-61). Osmanlı toplumunun bu dönemdeki ör-

gütlenmesine koşut olarak tasarımda simetrik ve geometrik düzenlemeye gidilmiş, cami merkeze alınarak anıtsal külliye kavramı geliştirilmiştir. Bunu Edirne, Amasya ve İstanbul'da II.Bayezid'in (hd. 1481-1512) yaptırdığı külliyeler izler. Geometrik düzenleme Mimar SİNAN tarafından *Süleymaniye Külliyesi*'nde de (1550-59) uygulanmıştır. *Süleymaniye*, külliye programının işlevsel boyutlarını en geniş anlamda açıklayan örnektir. Ortalama 60 dönümlük bir alana yayılan yapılar; cami, Kanuni'nin ve Hürrem Sultan'ın türbeleri, türbedar dairesi ve hazire, Evvel, Sani, Salis, Rabi Medreseleri, DARÜLHADİS medresesi, bimarhane, DARÜLKURRA, sıbyan mektebi, darüzziyafe (İMARET), tabhane, han, hamam, kütüphane, Sinan'ın türbesi ve çok sayıda dükkândan oluşur. 16.yy'da kent içinde başarılı örnekler olarak, Üsküdar *Eski Valide* ve *Sokollu Mehmed Paşa Külliyeleri* sayılabilir. Kent içinde yapılanlar dışında kervan yolları üzerinde, Ilgın *Lala Mustafa Paşa*, *Payas* ve *Lüleburgaz Sokollu* (1570) gibi menzil külliyeleri oluşturulmuştur. Bu tür külliyelerde develikli ve geniş avlulu han, külliyenin ana yapısıdır. Tek kubbeli cami yolculara hizmet etmek, hamam ve çarşı vakfa gelir sağlamak için tasarlanmıştır. 17.yy'da *Sultan Ahmed Külliyesi*'yle (1609-20) birlikte merkezî ve geometrik düzenli külliye tasarımı değişmeye başlar. Bu dönemde bir başka önemli değişim de, merkezi medrese olan külliye tipinin ortaya çıkmasıdır. Bu tür külliyelerde genellikle sebil, çeşme ve sıbyan mektebi, medrese-türbeyle bütünleşir. İstanbul'da *Kuyucu Murad Paşa* (1609), *Ekmekçioğlu* (1618'den önce) ve *Bayram Paşa* (1635) *Külliyeleri* 17.yy'ın küçük boyutlu ancak önemli örnekleridir. Değişmeye neden, bu dönemde uygulanan ekonomik kısıtlamalar, yerleşmeyi özendirici külliye yapımının yeterli doygunluğa varması ve eğitim kurumunun giderek önem kazanmasıdır.

0041, 0215, 0300, 1114, 1440, 2051, 2058, 2456, 2544, 2855, 3182. **A.Ödekan**

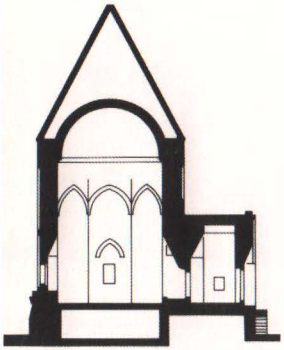
## KÜLTEPE

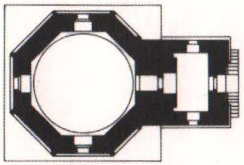
Kayseri'de (a.Mazaka) Merkez İlçe'nin 20km kuzeydoğusundaki Karahöyük (Karaev) köyünün güneyinde ve Kayseri Ovası'nın kuzeydoğusunda yer alan, İç Anadolu'nun en büyük HÖYÜK'lerinden biridir. 450x550m boyutlarında ve 20m yüksekliğindeki oval biçimli höyükte MÖ 3.binden Roma dönemine değin kesintisiz yerleşilmiştir. ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'nde Kaniş (Kaneš) adıyla bilinen Kültepe höyüğü HİTİT döneminde Neşa (Neša) kentiydi. Kaniş'i, kuzeydoğu, doğu ve güneydoğudan çevreleyen ikinci yerleşme, Asurlu tüccarların oturduğu *karum*'dur. Kaniş Karumu, MÖ 2.binde Anadolu'yla ASUR Krallığı arasındaki alışverişi düzenleyen KARUM'ların merkeziydi. O dönemde Anadolu'da 14 *karum* bulunmaktaydı. Uzunluğu 1000m, genişliği 700m ve ovadan yüksekliği 2.5m olan Kaniş Karumu, Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nden sonra terk edilmiştir. Höyükteki Roma yerleşimi sırasında *karum* bu kentin *nekropolis*'i (mezarlık) olmuştur.

1882'de, birkaç tabletin Th.G.Pinches tarafından yayımlanmasıyla bilim dünyasının ilgisini çeken Kaniş'teki ilk kazı, Fransız epigraf E.Chantre tarafından 1893/94'te yapılmıştır. 1906'da Alman bilim adamları H.Winckler ve H.Grothe, birbirini izleyen iki ayrı dönemde, tablet bulmayı amaçlayan sondaj nitelikli kazılar gerçekleştirmişler, bu arada, "Kappadokia Tabletleri" adıyla çeşitli dünya müzelerine dağılan çiviyazılı belgeler dikkati çekmiş ve büyük paralarla alıcı bulan tabletleri çıkarmak amacıyla yapılan kaçak kazılar önemli ölçüde tahribe neden olmuştur. İlk kapsamlı çalışmayı, Hitit çiviyazısını (→ÇİVİYAZISI) çözen Çek bilgin Bedřich Hrozný (1879-1952) 1925'te gerçekleştirmiştir. Hitit İmparatorluk Dönemi'nden önceki katlara inemeyen Hrozný'nin en önemli buluşu, tabletlerin ele geçtiği tarlaların Kültepe'nin Aşağı Kent'i ya da *karum*'u olduğunu ortaya çıkarmasıdır. Kültepe'de günümüzde de sürdürülen sistemli kazı ve araştırmalar 1948'de Türk Tarih Kurumu adına AÜ'den Tahsin ÖZGÜÇ tarafından önce Kaniş Karumu'nda, 1950'de de höyükte başlatılmıştır.

Sayıları 14 bini bulan ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Kayseri Arkeoloji Müzesi ile 1969'da açılan Kültepe Müzesi'nde korunan Kültepe tabletleri (→TABLET), MÖ 2.bin Anadolu'su hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bir bölümünü AÜ'den Kemal Balkan'ın incelediği bu çiviyazılı belgeler üzerindeki çalışmalar aynı üniversiteden Emin Bilgiç tarafından sürdürülmektedir. Büyük çoğunluğu Kaniş Karumu'ndaki tüccar evlerinin özel arşivlerinde bulunan tabletler, kentin ve o dönemin sosyoekonomik yapısını açıklıkla ortaya koymaktadır. Kaniş'te ele geçirilenlerse genellikle yönetsel ve hukuksal bilgileri içermektedir. Ayrıca bazı mektuplar, Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde Anadolu'daki bağımsız kent-devletleri arasındaki ilişkileri aydınlatıcı ipuçları vermektedir. Anadolu'da tarih çağlarını başlatan ilk yazılı belgeler olan Kültepe tabletlerinden öğrenildiği kadarıyla MÖ 2.binde, Anadolu'yla MEZOPOTAMYA arasında çok iyi düzenlenmiş bir ticaret ağı vardır. Mezopotamya'dan eşek kervanlarıyla yola çıkan tüccarlar belirli yolları izleyerek Kaniş'e ulaşırlar, mallarını merkez Kaniş'ten Anadolu'daki öteki *karum*'lara gönderirlerdi. Kumaş, yün, kalay, süs eşyası, kokular, bakır, gümüş, altın ve değerli taşlar en çok kazanç sağlayan ve en çok aranan mallardı. Kervan yolları üzerinde, mal depolamak ve konaklamak amacıyla yararlanılan ve *wabartum* denen küçük merkezler kurulmuştu. Asurlu tüccarların can ve mal güvenliğini Anadolu'da yaşadıkları yerel krallıklar sağlar, buna karşılık tüccarlar yerel yöneticiye yüklü vergiler öderlerdi. Kaniş'te *Warşama Sarayı*'nda bulunan bir tablet, Mama kenti kralı Anum Hirbi'nin Kaniş kralı Warşama'ya yolladığı mektubu içerir. Kral Warşama'nın babası İnar ile Mama kralının dostluklarının anlatıldığı mektupta, iki ülkeyle ilgili bazı siyasal ve tarihsel olaylardan söz edilmektedir. Kültepe'nin en önemli tarihsel belgelerinden biri olan bu mektup ve benzeri tabletler yoluyla Kaniş kralları hakkında da bilgi edinilmektedir.

Kültepe, yalnızca yazılı belgeler yoluyla değil, ÇANAK-ÇÖMLEK ve küçük buluntularıyla da Anadolu tarihine ışık tutmaktadır. Höyükteki kazılarda ulaşılabilen en erken yerleşme İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) tarihlenmektedir. İlk Tunç I katı henüz araştırılmaktadır. 17. ve 14.yapı katları arasındaki İlk Tunç II yerleşmesi, çark yapımı, yiv bezekli yerel üretim kaplarının yanı sıra Kuzey Suriye kökenli ithal mallarla temsil edilmektedir. 13. ve 11.yapı katları arasındaki İlk Tunç III, Kuzey Suriye ve Batı Anadolu'yla ilişkilerin yoğun olduğu bir dönemdir. T.Özgüç'ün tapınak olarak tanımladığı, 22.5x24m boyutlarında büyük bir MEGARON ortaya çıkarılmıştır. Taş temel üstüne kerpiç duvarlı bu yapının salonunda 4.3m çapında bir fırın, güney duvarının iç ve dış yüzünde üçer pilastr, öteki duvarlarının önündeyse kerpiç sekiler yer almaktadır. Ayrıca salonun doğu ve batısında çeşitli büyüklüklerde odalar vardır. İlk Tunç III evleri de






Kümbet (*Ali Cafer Kümbeti*, Kayseri).

taş temel üstüne kerpiçten yapılmış olup çok odalıdır. KÜP MEZAR'ların *(pithos)*, toprak ve taş sanduka mezarların yanı sıra Kültepe'ye özgü yuvarlak taşla örtülü mezarlar dikkati çeker. Kuzey Suriye'den ithal edilmiş kaplar, Batı Anadolu kaynaklı *depas* denen çift kulplu bardaklar, KAPPADOKİA seramiği ya da ALIŞAR III seramiği adıyla bilinen çok renkli çanak-çömlek İlk Tunç III'ün çeşitli evrelerinde çok sayıda ele geçmiştir. Son dönemde ortaya çıkan ve Hitit kaplarının öncüsü kabul edilen metal benzeri PİŞMİŞ TOPRAK çanak-çömlekle Kuzey Suriye kökenli pişmiş toprak şişeler ilginç buluntulardır. Ayrıca albatr (sumermeri) İDOL'ler ve birden fazla başı olan yassı taş idoller dikkat çekicidir. Höyüğün 10. ve 9.yapı katları İlk Tunç Çağı'yla Asur Ticaret Kolonileri Dönemi arasındaki geçiş dönemi yerleşmesidir. Kappadokia seramiğinin devam ettiği bu dönem Aşağı Kent'te (Karum) en erken yerleşmeler olan 4. ve 3.yapı katlarıyla temsil edilmektedir. En parlak günlerini Asurlu tüccarların gelmesiyle yaşayan Kültepe'de Asur Ticaret Kolonileri Dönemi höyükte 8. ve 7.; Karum'da 2. ve 1.yapı katlarına rastlamaktadır. Höyüğün 8.katında, bey sarayı sayılan anıtsal bir yapı ortaya çıkarılmıştır. İri kerpiç bloklardan örülü taş temelli yapı, taş döşeli avlusu, değişik işlevli odaların açıldığı koridorlarıyla ancak üst düzeydeki bir yetkilinin konutu olabilecek niteliktedir. Kappadokia seramiği, çok sayıda silindir MÜHÜR ve mühür baskısı ele geçirilmiştir. 7.kattaysa Kral Warşama'nın sarayı bulunmuştur. Avlu çevresinde dizili odalar ve salonlardan oluşan bu sarayda, "Kral Anitta'nın Sarayı" yazılı tunç mızrak ucu bulunmuştur. Kaniş'in 6. ve 5.yapı katları Hitit yerleşmeleridir. Hitit İmparatorluk Dönemi'ne tarihlenen 5.katta, yangınla yıkılmış büyük bir *megaron* bulunmuştur. 4. ve 3.katlardaki Demir Çağı yerleşmeleri üstteki Helenistik ve Roma yapılarınca tahrip edilmiştir. Surla çevrili olduğu anlaşılan Phryg (Frig →PHRYGİA) kentinde en önemli mimari kalıntı tümüyle taştan yapılmış, tabanı sıkıştırılmış topraktan tek odalı bir evdir. Geometrik bezekli Phryg çanak-çömleği ile GEÇ HİTİT özellikleri gösteren kabartmalı ORTHOSTAT'lar öteki buluntulardır. Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenen 2.katta önemli buluntu yoktur. ROMA dönemine ilişkin 1.yapı katında, yerel çanak-çömleğin yanı sıra TERRA SIGILLATA türü ithal kaplar ve SİKKE'ler ele geçmiştir.

Karum'daki Asur Ticaret Kolonileri kenti, taş döşeli düzgün cadde ve sokakların çevresinde dizilmiş konutlar, atölyeler ve dükkânlardan oluşmaktadır. Asurlu tüccarlara ait taş temelli kerpiç evler iki katlı olup, alt katta oturma odası, ambar, depo, arşiv vb bölümler, üst kattaysa yatak odası bulunmaktadır. Ölüler taş sandukalarla evlerin tabanları altına gömülmüştür (→MEZAR). Sanduka mezarlarda ölü armağanları olarak değerli taş ve metallerden takılar, tunç silahlar, terazi ağırlıkları bulunmuştur. Kırmızı kahverengi ya da krem astarlı, perdahlı ve tek renkli çanak-çömleğin yanı sıra kırmızı ve kahverengi bezekli kaplar çoğunluktadır. 1.katın erken dönemlerindeyse Kuzey Suriye kökenli malların arttığı dikkati çeker. Boğa, at, manda, köpek başı biçimindeki RYTHON'lar (törensel kap) Kültepe çanak-çömleğinin en nitelikli örnekleridir. Kurşun tanrı HEYKELCİK'leri, fayans ve fildişi tanrıça heykelcikleri, silindir ve damga mühürler sanat ve işçilik düzeyi yüksek küçük buluntulardır. Eski BABİL, Asur ve Suriye üsluplarındaki bu mühürlerde yer alan betimler Mezopotamya ikonografisini Anadolu'ya taşımıştır. Silindir mühürlerde MİTOLOJİ, av ve savaş sahneleri, damga mühürlerdeyse geometrik örgeler ve hayvan figürleri yer alır. 2598, 2599, 2601, 2604. *İ.Baysan*

KÜLUHENDAZ (Far.*endaz*: atan, atıcı'dan) = **SENKENDAZ**

**KÜMBET** (Far.*gümbet*'ten)
"Tümsek, yuvarlak" anlamına gelen sözcük, KUBBE karşılığı da kullanılır. Araplar'ın genel olarak *kubba* diye adlandırdıkları mezar anıtları Türkçe'de türbe ve kümbet olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu ayrıma temel oluşturan ölçüt, örtü biçimidir. Genellikle kubbeyle örtülü mezar yapılarına türbe, konik ya da piramidal örtülü (→KÜLAH) olanlarınaysa kümbet adı verilir. Bu ayrıma karşın türbe biçimi gösteren kimi yapıya kümbet, kimi kümbedeyse türbe dendiği de görülmüştür. İran'da Gürgen yakınında *Kümbed-i Kabus* (1006-07), Hemedan *Kümbed-i Aleviyan* (12.yy), Meraga *Kümbed-i Sorh* ya da *Kümbed-i Kırmız* (1147) ve Azerbaycan'da Nahcıvan *Mümine Hatun Kümbeti* (1186) Anadolu dışı; Kırşehir *Melik Gazi Kümbeti* (1250), Kayseri *Döner Kümbet* (1275), Ahlat kümbetleri ve Sıvas *Şeyh Hasan Bey Kümbeti* (*Güdük Minare*; 14.yy) Anadolu kümbetleri içinde önemli örnekleri oluşturur. Ayrıca →TÜRBE. ***A.Ödekan***

**KÜNDEKÂRİ**
İSLAM sanatında AHŞAP'a uygulanan BEZEME tekniklerinden biri. Bu teknikte geometrik bezemeyi oluşturan çokgen yıldızlar ve aralarında kalan kirişler yeterli kalınlıktaki küçük parçalara ayrılarak birbirine lamba-zıvana GEÇME'yle birleştirilir. Birleştirmede tutkal, çivi vb yardımcı parça kullanılmaz. Kündekâri'de işlenen ahşap türleri elma, armut, ceviz, şimşir gibi dayanıklı ağaçlardan seçilir. Sıcak ve nem etkisiyle parçalarda meydana gelebilecek çalışma, parça boyutuyla sınırlı kalır ve birleşme yerlerindeki kanallarda bırakılan hava paylarıyla etkisizleştirilir. Büyük ahşap parçalarda çalışma sonucu ortaya çıkan çatlama ve şişmeler bu teknikte önlenmiştir. Genellikle yüzeylerin arkasında sağlamlığı arttırıcı bir çerçeve bulunur. Yapımı çok güç olan ve büyük özen isteyen bir tekniktir. Önemli kapı ve dolap kanatları, pencere kapakları, kürsü ve MİNBER tablaları kündekâri'nin uygulama alanlarını oluşturur.

Gerçek kündekâri'nin yanı sıra görünüşte az ya da çok aynı etkiyi veren ancak yapım tekniği farklı "taklit/sahte kündekâri" de ahşap bezemede kullanılmış ve üç grupta toplanmıştır: 1) Çakma ve kabartma, 2) Tümüyle çakma ve yapıştırma, 3) Tümüyle kabartma kündekâri. Çakma ve kabartma kündekâri'de alt yapı yan yana bitişen ahşap bloklardan oluşturulur. Bezeli yüzeyler bu bloklar üstüne kabartma tekniğiyle işlenir. Geometrik biçimleri sınırlayan kirişler yüzey ortalarında kalan boşluklara çakılır. Bu tekniğin uygulandığı yerlerde çalışma sonucu ahşap blokların boyutlarına uygun ayrılmalar görülür. Tümüyle çakma ve yapıştırma kündekâri'de bezeli yüzeyler ve kirişler alt yapının üstüne çakılır. Çalışma sonucu parça dökülmesi yanında çakma ve kabartma kündekâri'de görülen sonuçlar izlenir. Tümüyle kabartma kündekâri'deyse gerek bezeli yüzeyler, gerek kirişler aynı ahşap bloğun kabartmalarıdır. Örge derinlikleri azdır, ikinci derecede önemli bölgelerde kullanılmıştır. Her yönde çatlama ve ayrılmalar görülebilir. Kündekâri'de kirişler silmelerle, ara yüzeylerse oyma, kabartma ARABESK'le bezelidir. KAKMA tekniğiyle işlenmiş örnekler de görülmüştür.

İSLAM sanatında en erken kündekâri örnekleri 12.yy'da MISIR, Halep ve Anadolu'da ortaya çıkmıştır. Mısır'da özellikle Türk Memlûkleri ve Çerkez Memlûkleri dönemlerinde büyük bir gelişme görülür. Birleştirme tekniği aynı kalmakla birlikte değişik renklerdeki ahşabın kullanılması, aralara fildişi ve sedef şeritlerin yerleştirilmesi gibi ince işçiliğin ağır bastığı sanat ürünleri bu döneme aittir. FATIMİ döneminden Kahire'de *Seyyide Nefise Türbesi* mihrabı (1138-45), *Seyyide Rukiyye Türbesi* mihrabı (1150'ye doğru) ve *Salih Talayi Camisi* kapısı (1160); EYYUBİ döneminden gene Kahire'de *İmam-ı Şafii Türbesi* sandukası (1211), *Melik Salih Necmeddin Eyyub Türbesi* kapısı (1249-50) ve *İbn Tolun Camisi*'nde Sultan Laçin'in yaptırdığı minber (1296), MEMLÛK dönemindense Kahire *Kayıtbay Camisi* (1464-96) minberi kündekâri tekniğinin Anadolu dışındaki seçkin örnekleridir. ANADOLU SELÇUKLU döneminde önemli bir işçilik olarak yaygınlaştığı Anadolu'da, gerçek kündekâri uygulamasının en erken örneği Konya *Alâeddin Camisi* (1155-56) minberidir. Bu teknik Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* (1296-99), Niğde *Sungurbey Camisi* (14.yy başı), Ürgüp'ün Damsa köyü *Taşkın Paşa Camisi* (14.yy başı), *Birgi Ulucamisi* (14.yy başı), *Manisa Ulucamisi* (1376-77), *Bursa Ulucamisi* (1399), Balıkesir *Zağanos Paşa Camisi* (15.yy) minberlerinde ve Bursa *Yeşil Cami ve Türbesi* (1421) kapısında en güzel örneklerini vermiştir. Amasya'da *Bayezid Paşa Camisi*'nde (1419) bazı ahşap parçaların yerine fildişi, sedef gibi değişik gerecin kullanıldığı görülmektedir. Yoğun biçimde uygulanan taklit kündekâri türlerineyse Ankara *Abi Elvan Camisi* (1382) minberleri ve *Kayseri Ulucamisi* (1205) kapısı örnek gösterilebilir. ***A.Ödekan***

KÜNEİFORM (Fr.*cuneiform*) = **ÇİVİYAZISI**

**KÜP MEZAR**

İng.*pithos grave*, Fr.*inhumation en pithos*, Alm.*Pithosgrab*.

Özellikle erken uygarlıklarda bir ya da birkaç kübün art arda yerleştirilmesiyle oluşturulan MEZAR tipi. Ölü ya bir büyük kübe (PITHOS) *bocker* (dizler karna çekik) durumda yerleştirilir ya da dipleri kırılarak birleştirilmiş iki-üç kübe yatırılmıştır. Küp mezar içine, ölü hediyeleri olarak küçük kaplar ve takılar bırakılmıştır. Anadolu'da tarihöncesi çağlardan (→PREHİSTORYA) başlayarak uygulanmış olan bu tipin çok sayıda örneği Afyon yakınlarındaki Yanarlar'da MÖ 2.bin yıla tarihlendirilen büyük mezarlıkta ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca →MEZAR.

**KÜPEŞTE**

İng.*handrail*, Fr.*main courante*, Alm.*Handlauf*.

Balkon ya da merdiven korkuluklarının (→KORKULUK) üstüne elin kaymasını sağlamak için yerleştirilen ahşap, metal ya da plastik öge. Küpeşteler MERDİVEN'lerde ya da BALKON, TARAÇA gibi yapı bölümlerinde bulunmalarına göre "merdiven küpeştesi", "korkuluk küpeştesi" gibi adlarla anılır.

Çizim → MERDİVEN

KÜRESEL BİNGİ = PANDANTİF → **ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ**

**KÜRSÜ** (Ar.*kürsi*'den)

1. Bir konuşmacının topluluk önünde konuşmak için üstüne çıktığı, önü masalı yüksekçe yer.
2. Bir MİNARE'de giriş kapısının yer aldığı en alt bölüm.

Çizim → MİNARE

3. Bir SÜTUN, HEYKEL ya da benzerini taşıyan yüksekçe bölüm; KAİDE.
4. Taht.
5. Başkent, hükümet merkezi.

**KÜTAHYA**

İç Ege Bölgesi'nde yer alan ilin Antik Çağ'da "Kotiaeion" olan adı farklı dönemlerde farklı yazılışlara göre "Kotiaion", "Cotyaeium" ve "Cotyaium" gibi biçimlerde kullanılmıştır.

Yazılı tarih öncesiyle ilgili yapılan arkeolojik çalışmalar ilde yerleşme tarihinin Kalkolitik Çağ'a değin uzandığını, İlk ve Orta Tunç çağlarında da (→PREHİSTORYA) sürdüğünü göstermiştir. Yazılı tarih dönemi Hititler'le (→HİTİT) başlamaktadır. MÖ 1200'lerde Ege Göçleri sırasında bölgeye gelen Phrygler (Frigler →PHRYGİA) ve Mysialılar (→MYSİA) Hititler'i zayıflatmış; MÖ 800'lerde Phrygler yörede bir devlet olarak örgütlenmişlerdir. MÖ 676'da Kimmerler'in (→KİMMER) istilasına uğrayan bölge, MÖ 620'de LYDİA topraklarına katılmış, PERS kralı II.Kyros döneminde de (MÖ 559-529) Persler'in eline geçmiştir. MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) Persler'i yenilgiye uğratarak yörede üstünlük sağlamış, ölümünden sonra yöre MÖ 323'te komutanlarından Antigonos'un, MÖ 301'de Lysimakhos'un, MÖ 281'de de Selevkos'un yönetimine geçmiştir. Kısa süre sonra THRAKİA'dan (b.Trakya) gelen Galatlar'ın (→GALATİA) yerleştiği bölge, bu göçebe ve savaşçı topluluğun çevreye yaptığı saldırılara son vermek isteyen BİTHYNİA kralı I.Prusias tarafından ele geçirilmiştir. II.Eumenes döneminde (MÖ 197-159) PERGAMON Krallığı, Kütahya dolaylarında egemen olduysa da Galatlar'ın yarattığı kargaşa durdurulamamıştı. Bu krallığın MÖ 133'te ROMA İmparatorluğu'na katılmasıyla kent, Roma'nın Asia Eyaleti sınırları içine, MÖ 25'te de Galatia Eyaleti içine alınmıştır. MS 4.yy başlarında Hıristiyanlık'ın erken döneminde (→GEÇ ANTİK) yeni dine inananların sığındığı yöre, Roma yönetiminin gözünden düştüyse de, Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminde (306-337) Kütahya bir piskoposluk merkezi durumuna gelmiştir. BİZANS döneminde Anatolikon adlı *thema* (vilayet) içinde yer alan Kütahya'yı, 1075'te ANADOLU SELÇUKLU Devleti'ni kuran Kutalmışoğlu Süleymanşah (hd.1075-86) 1080'e doğru ele geçirmiş, Süleymanşah'ın ölümünün ardından 1097'de yöre Haçlılar'ın istilasına uğramış ve Bizanslılar'ın topraklarına katılmış, ancak 1233'te I.Alâeddin Keykubad döneminde (1220-37) kesin olarak Selçuklular'ın eline geçmiştir. 1277'de III.Gıyaseddin Keyhusrev (hd.1266-84) Kütahya ve yöresini, Moğol (İLHANLI) baskısı sonucu 1258-60 arasında Batı Anadolu'ya göç eden Germiyanoğulları'na ikta olarak vermiş, bölgede 1300'de Yakup Bey tarafından kurulan Germiyanoğulları Beyliği Batı Anadolu'nun en güçlü beyliği durumuna gelmiştir. 1361'de beyliğin başına geçen Süleymanşah, Karamanoğulları'ndan gelecek bir tehlikeye karşı Osmanlılar'la iyi ilişkiler kurmak için kızını I.Bayezid'le (hd.1389-1402) evlendirmiş (1381), çeyiz olarak Emet, Simav ve Tavşanlı'nın yanında Kütahya'yı da Osmanlılar'a vermiştir. 1402 Ankara Savaşı'nda Bayezid'i yenilgiye uğratan Timur, Kütahya'yı yeniden Germiyanoğulları Beyliği'ne vermiş; ama Germiyanoğlu II.Yakup Bey'in oğlu olmadığından ölümünden (1429) sonra vasiyeti üzerine beyliğin toprakları Osmanlılar'a bırakılmış ve bir sancak merkezi olmuştur. 17.yy başlarında Celali Ayaklanmaları'na sahne olan Kütahya, 1833'te

OSMANLI'ya başkaldıran Mısır valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İbrahim Paşa'nın komutasındaki ordunun birkaç gün işgaline uğramışsa da Kütahya Antlaşması'yla kurtulmuştur. Sonraları yine çeşitli ayaklanmalara, Kurtuluş Savaşı yıllarında da yoğun olaylara sahne olmuş, "Kütahya ve Havalisi Kuva-yı Seyyare Komutanı" olarak tanınan Çerkez Ethem bu bölgede Yunan güçlerine karşı koymuş, ancak Ankara hükümetinin kararları dışında davranmaya başlayınca bir yıllık bir mücadeleden sonra 1921'de güçleri dağıtılmıştır. Kütahya, Emet ve Simav'la birlikte 17 Temmuz 1921'de Yunanlılar'ın işgaline uğramışsa da 30 Ağustos 1922'de kurtarılmış ve 1923'te il durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Bizans yapısı olan *Kütahya Kalesi*, Selçuklu, Germiyanoğlu ve Osmanlı dönemlerinde onarılmıştır. *Yukarı Kale Camisi*'yle (1377/78) *Aşağı Kale Mescidi* (13.yy) kalede bulunan yapılardır. 1414'te yapılan *Yakup Çelebi Külliyesi*'nden günümüze, Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi olarak kullanılan *İmaret Mescidi*'yle türbe kalmıştır. 1433 tarihli *İsbak Fakih Külliyesi*'nde cami, türbe, zaviye ve medrese bulunmaktadır. Cami, kubbeli üç bölümlü bir son cemaat yeriyle kare planlı, kubbeli bir ana mekândan oluşmaktadır. Son cemaat yerinin batısında yer alan türbenin yanında da yarım kubbeli zaviye bulunmaktadır. Yığma kerpiç bir yapı olan medrese bugün, yapılan eklerle oldukça değişmiş durumdadır. 19.yy'ın ortalarında yapılan iki katlı *Mollabey Külliyesi*'nin alt katı tonozlu dükkânlar, üst katı da camidir. Medrese odaları günümüze gelmeyen yapının doğuda kitaplığı, onun batısında hazinesi ayaktadır. 1237'de Hezar Dinari'nin yaptırdığı, Germiyanoğlu ve Osmanlı dönemlerinde onarılmış olan *Balıklı Camisi* kesme taştan kare planlı bir yapıdır. Ana mekânı örten kubbe dıştan piramit çatılıdır. 1377 tarihli *Kurşunlu Cami* bir Germiyanoğlu yapısıdır. Kare planlı bir ana mekânla üç bölümlü bir son cemaat yerinden oluşan yapı 1975'te onarılmıştır. Kapanaltı'nda bulunan *Dönenler Camisi* 14.yy'da yapılan *Mevlevihane*'nin SEMAHANE'sidir. Vakıflar'ca onarılıp camiye dönüştürülmüştür. 14.yy sonunda yapılmış ve çeşitli tarihlerde onarılmış *Ulucami*, dikdörtgen planlı ve avlusuz bir yapıdır. Beş bölümlü son cemaat yeri ortada kubbe, yanlarda tonozla, ana mekânsa ortada iki büyük, yanlarda altı yarım kubbeyle örtülüdür. Bunların dışında ilçenin önemli tarihsel yapıları *Hıdırlık Mescidi* (1243), *Hezar Dinari Mescidi* (1244), bugün Kütahya Müzesi olarak kullanılan *Vacidiye Medresesi* (1314), *Pekmezpazarı Mescidi* (1368), *Süleyman Bey Mescidi* (1381), *Küçük Bedesten* (14.yy sonu), *Büyük Bedesten* (15.yy), *Küçük Hamam* (15.yy ortası), *Lala Hüseyin Paşa Hamamı* (16.yy), *Abi Evran Mescidi* (16.yy), *Arslan Bey* ya da *Meydan Camisi* (15.yy'ın 2.yarısı), *Hisarbeyoğlu Mustafa* ya da *Saray Camisi* (1487), *Takvacılar Camisi* (?), *Karagöz Ahmed Paşa Camisi* (1512), *Lala Hüseyin Paşa Camisi* (1570), *Ali* ya da *Alo Paşa Camisi* (1796) ve *Yeşil Cami*'dir (1905).

***Altıntaş*** ilçesinde Dumlupınar'ın girişinde bulunan *Atatürk Heykeli* 1973'te Yavuz GÖREY tarafından, Dumlupınar Çalköy'deki anıtsa 1967'de Hüseyin GEZER tarafından yapılmıştır. Zafertepe'de bulunan *Dumlupınar Anıtı*, Levent AKSÜT ve Yaşar MARULYALI'nın yapıtıdır.

***Emet*** ilçesinde Çavdarhisar Suyu'nun iki yakasında AİZANOİ antik kenti yer almaktadır.

***Sivil Mimarlık:***

Yaşam biçimi ve iklimsel özellikler yöreye özgü bir konut mimarisinin gelişmesine yol açmıştır. Yellice ya da Acem Dağı'nın kuzey eteğinde eğimli bir alana kurulu kent, kuzeyde ovaya doğru yayılmıştır. Yamaçta evler dar ve kıvrımlı sokaklar boyunca sıralanmıştır. 17.yy'da bu evlerin çoğu meyve bahçeleri içindeydi. Nüfusun yoğunlaşmasıyla bahçeli ve avlulu evlerin yerini bitişik düzende sokağa yönelmiş, çıkmalı evler almıştır. Kentteki 19.yy ve 20.yy başı konakları, AMPİR üslûpta yapılmış dışa açık evlerdir. Kütahya evlerinin yazlık ve kışlık bölümleri ayrıdır; soğuk kış rüzgârlarına açık duvarları ötekilerden daha kalın (80-100cm) ve çoğunlukla sağırdır. En korunaklı bölümlerine alçak tavanlı, ocaklı kış odaları yerleştirilmiştir. Üst katlardaysa yazın kullanılan bol pencereli doğaya açık ODA'lar bulunmaktadır. Geçmişte kent ve yöresi ormanlarla kaplı olduğundan ahşap, ana yapım gereci olarak önemli bir yer tutmuştur. Duvarlar taş temel üstünde ahşap hatıllı ve kerpiç dolguludur. Genellikle "dış sofalı" plan tipinde (→EV) yapılmış Kütahya evlerinde odalar "sergâh" ya da HAYAT da denen SOFA boyunca ya da sofanın çevresinde "L" biçiminde sıralanmıştır.

***El Sanatları:***

Çinicilik, HALI dokumacılığı ve el işlemeciliği yörede en gelişmiş el sanatlarıdır. Phrygler'le başlayan SERAMİK yapımı Bizans ve Selçuklu dönemlerinde de sürmüş, Osmanlı dönemindeyse kent, seramik yapımında İznik'ten sonra ikinci merkez olmuştur. 14.yy'da bir saray sanatı olarak gelişen İznik çiniciliği, 18.yy'da yerini Kütahya çiniciliğine bırakmıştır. Bugün çini yapımında yeni örgeler denenmekte, Selçuklu örgeleri de stilize edilmektedir (→ÇİNİ). Halıcılık köy ve kent evlerinde önemli bir gelir kaynağı olarak sürdürülmektedir. Yaprak ve çiçek örgeleriyle bezenmiş Simav halıları Osmanlılar'ın en parlak döneminde üretilmiştir. Bugün yöre halıları "Isparta 2" adıyla en çok Simav'da üretilmektedir. Geçmişte el tezgâhlarında dokunan yöreye özgü başlıca kumaşlar da saf ipekten kırmızı ve erguvan renkli "canfes", ince çizgili ipekli "çitare", erkek mintanlarında kullanılan "altıparmak", geniş yollu, gümüş sırmalı "İzmirli" ve geniş çizgili dokunup ipek iplikle işlenen sarı "savai"dir. El işlemeciliğinde en önemli örnekler peşkirler, uçkurlar, dane (yemeni) çevreleri ile para, tütün ve saat keseleridir. İlde oyacılık, iğne oyacılığı biçiminde genellikle yemeni çevresini süsleme sanatı olarak gelişmiştir. *M.Aydın*

**KÜTÜPHANE** (Ar.*kütüb*: kitaplar, Far.*bane*: ev'den)

İng.*library*, Fr.*bibliothèque*, Alm.*Bibliothek*.

Kitapların topluca ve düzenli bir biçimde bulundurulduğu, korunduğu ve okuyucular, araştırmacılar tarafından kullanıldığı salon ya da bina. Kuruluş amacı, içerdiği yayınlar ve kullanıcılar kütüphanelerin türünü belirleyen etmenlerdir. Bilinen en eski kütüphaneler kil TABLET'lerin toplandığı SÜMER, ASUR ve BABİL dönemlerine aittir ve en ünlüleri Ninive'de Asur kralı Assurbanipal'ın (hd.MÖ 668-627) kurduğu kütüphanedir (MÖ 626). Ortadoğu'nun sistemli toplanıp kataloglanmış bu ilk kütüphanesinden günümüze kalan yks.20 bin 720 tablet British Museum'da (Londra) korunmaktadır. Antik Çağ'da İskenderiye (Aleksandria, Mısır), EPHESOS ve PERGAMON'un (b.Bergama) kütüphaneleri de önemli merkezler olmuştur. Ortaçağda kitaplar genellikle MANASTIR'larda, piskoposluklarda oluşturulan küçük kitaplıklarda toplanmış, Avrupa'da kurulan üniversiteler yeni kütüphanelerin oluşumuna hız kazandırmıştır. İSLAM ülkelerinde ilk kütüphaneler hükümdarlar ve özel kişiler

tarafından bilim adamlarının, halkın ve kimi zaman da bazı tarikat üyelerinin yararlanması amacıyla kurulmuştur. Halid bin Yezid bin Muaviye'nin Yunanca tıp ve kimya kitaplarını çevirterek kurduğu kitaplık, daha sonra ABBASİ halifesi Memun'un (hd.813-833) Bağdat'ta yaptırdığı ilk genel kitaplık *Dar-ül-Hikme*, bu alandaki önemli girişimlerdir. Kahire'de FATIMİ, İspanya'da Kurtuba'da (b.Córdoba) Endülüs Emevileri döneminde (→MAGRİP) kurulan kütüphaneler gerek çeviri, gerek yazma kitaplar yönünden çok zengin yapılardır. Kahire'de Fatımiler'in kurduğu kütüphanede salt temel bilimler alanında 6 bin 500 dolayında kitap ve değerli araştırma aracının bulunduğu kayıtlara geçmiştir.

Türkler'de ilk kütüphanenin Horasan'da kurulduğu sanılmaktadır. SAMANOĞLU, GAZNELİ, Harezmşahlar dönemlerinde pek çok kütüphane yapılmıştır. Bunlardan Gazneli Mahmud'un (hd.998-1030) kütüphanesi ünlüydü. BÜYÜK SELÇUKLU sultanı Melikşah'ın (hd.1072-92) veziri Nizamülmülk Nişabur'da, Bağdat'ta ve pek çok başka kentte MEDRESE'ler açmış, kütüphaneler kurmuştur. ANADOLU SELÇUKLU döneminde de Anadolu'da medrese ve SARAY'larda kütüphaneler oluşturulmuştur. Kütüphaneler OSMANLI dönemiyle birlikte büyük gelişme göstermiş, özellikle İstanbul gerek kütüphane sayısı, gerek içerdiği yayınlar açısından önemli bir merkez olmuştur. Başlangıçta cami, medrese ve TEKKE'lerde kitap dolaplarıyla başlayan bu gelişme giderek, KÜLLİYE içlerinde ya da VAKIF'lar eliyle yönetilen tek kütüphane binalarına ulaşmıştır. Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81), *Eyüp* ve *Fatih Kütüphaneleri*'ne kitap sağlamış; sarayda bir "darülkütub" kurmuş, daha sonra gelen padişahların da katkılarıyla bu kütüphane gelişerek *Topkapı Sarayı Kütüphanesi*'ni oluşturmuştur. Bağımsız bir yapı olarak ilk kütüphaneyi Divanyolu'nda, Köprülü Fazıl Ahmed Paşa kurmuştur (1661). Gene bir 17.yy yapısı olan, Saraçhane'de külliyesi içindeki *Amcazade Hüseyin Paşa Kütüphanesi* (1698-99) tek kubbeli çok pencereli bir yapıdır. 18.yy, kütüphane mimarisinde planlama ve bezeme anlayışında yenilikler dönemidir. Fatih'te *Feyzullah Efendi Kütüphanesi* (1700) büyük dinlenme revağıyla, Cerrahpaşa'da *Hekimoğlu Ali Paşa Camisi* dış avlu kapısı üzerine kurulan bağımsız kitaplık da (1733) geniş, açık dinlenme balkonuyla dönemin önemli yapıları olmuşlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun geri kalan yıllarında yapılan çok sayıda kütüphane içinde Vefa'da *Defterdar Atıf Efendi* (1741), *Nuruosmaniye* (1755) ve Laleli'de *Ragıp Paşa* (1762) *Kütüphaneleri* belirtilmeye değer yapılardır. Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda İstanbul'daki kitaplıklar *Süleymaniye, Beyazıt* ve *İl Halk Kütüphaneleri* çevresinde toplanmıştır. İstanbul, Beyazıt'taki *Eski Belediye Kütüphanesi* (1929) Taksim'de modern bir yapıya taşınarak *Atatürk Kitaplığı* adı altında daha etkin duruma getirilmiştir. Ankara'da *TBMM, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu Kütüphaneleri* ve *Milli Kütüphane* dışında gerek Ankara, gerek İstanbul'daki üniversitelerin kütüphaneleri de son dönemde gelişen önemli merkezlerdir.

0104, 0222, 2008, 3182, 3443. **A.Ödekan**

**KYANEAİ**

Antalya'da Kaş'ın (a.ANTİPHELLOS) 18km doğusunda, antik LYKİA bölgesi içinde yer alan Kyaneai'in (b.Yavu) kıyıdan uzaklığı yk̦.5km kadardır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (23-79) ile Hierokles'te adı geçen bu antik kent, SİKKE ve YAZIT'lar dışında fazlaca bilinmemektedir. Adı büyük olasılıkla Lykçe bir sözcüğün Eski Yunanca'ya çevrilmiş biçimi olan bu kentte 1989'dan bu yana Tübingen Üniversitesi'nden Frank Kolb başkanlığında yüzey araştırmaları sürdürülmektedir.

Kyaneai, Antiphellos ile MYRA (b.Demre) arasındaki alanda oldukça geniş bir toprağa sahipti. Kentin Lykia Birliği sikkelerinde "Lu(kıon)Ku", ROMA İmparatorluk Dönemi sikkelerindeyse "Kuaneiton" yazısına rastlanır. BİZANS döneminde Myra'ya bağlı bir piskoposluk merkezi olan Kyaneai'da kalıntılar, köyün üzerindeki yüksek ve dik tepede yer almaktadır. Düzensiz kesme taşlardan yapılmış, geç tarihli sur duvarlarının büyük bölümü iyi korunmuş durumdadır. Bir HAMAM, KÜTÜPHANE ve SARNIÇ'ların bulunduğu kalıntılar arasında CAVEA'sı (seyirci bölümü) 25 oturma sıralı ve tek *diazoma*'lı (*cavea*'yı yatayda bölen geçit) bir TİYATRO da vardır. İstinat duvarı düzgün çokgen bloklardan örülmüş olan yapının *skene*'sinden (sahne binası) günümüze çok az iz kalmış durumdadır. Sayısız Lykia lahtini (→LAHİT) içeren kentin yayıldığı tepenin güney tarafında da İon sütunlu (→SÜTUN) iyi korunmuş bir tapınak-mezar dikkati çeker. Yunan coğrafyacı Pausanias (143-176) kentin yakınında Apollon Thyrkseus'un bir kehanet merkezi bulunduğundan söz eder.

1955, 2678, 3194. *M.Orhon*

**KYATHOS** (Gr.)

Lat.*cyathus*.

Antik Çağ'da, KRATER'den OİNOKHOE'ye şarap doldurmaya yarayan uzun saplı kap; bir tür kepçe. Çizim → KRATER

**KYLİKS** (Gr.)

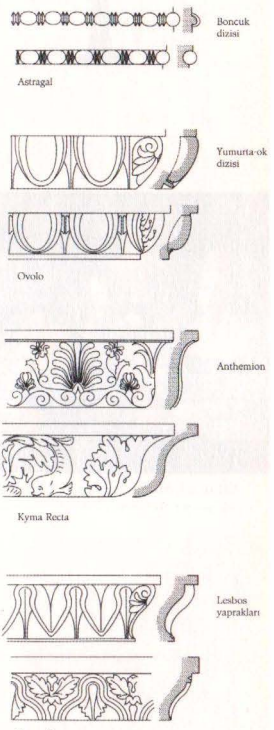
Antik Çağ'da, şarap içmek için kullanılan kap türlerinden biri. Farklı tipleri olan *kyliks*'lerin temel özelliği alçak ve yayvan gövdenin bir ayak üstüne oturması ve yukarı doğru kıvrılan iki ilmek kulpu bulunmasıdır. Alçak ayaklı olanlar "ayaksız *kyliks*" olarak anılır. Genellikle iç yüzleri bezeli olan bu kaplar hem YUNAN hem de ROMA şölenlerinde kullanılmıştır.

Çizim → KRATER

**KYMA** (Gr.)

Eski Yunanca'da "dalga" anlamına gelir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında kullanılan bir SİLME türü. Farklı örgelerle bezenebilen *kyma*'nın profili bu bezemeye bağlı olarak değişir. Örneğin YUMURTA-OK DİZİSİ oval, BONCUK DİZİSİ yarım daire, MEANDR ise düz profil verir. Dolayısıyla *kyma*, içerdiği bezeme çeşidine ya da profiline bağlı olarak iki farklı niteliğiyle incelenir. Zamanla, profillere göre sınıflandırmada *kyma* sözcüğü yeğlenirken, bezemelere göre sınıflamada "dalgacık" anlamına gelen *kymation* kullanılır olmuştur. Örneğin, çoğunlukla *kyma reversa*'yı bezeyen "Lesbos yaprakları", *Lesbos kymationu* olarak adlandırılmıştır. Öte yandan Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, *kymation* sözcüğünü İon sütun başlığının (→SÜTUN BAŞLIĞI) EKHİNUS'u için kullanırken, *Erekhteion*'un yazıtlarında bu sözcük hem yumurta dizisi hem de *kyma reversa* için kullanılmıştır.

Çift kavisli profili olan *kyma*, bu kavislerin konumuna göre ikiye ayrılır: Üstte dışbükey, altta içbükey (S) profil veren *kyma reversa*; üstte içbükey, altta dışbükey (ters S) profil veren de *kyma recta* adını alır. Ayrıca kavisleri bezeyen örgeler de bu ayrımı belirler. *Kyma reversa* genellikle Lesbos yaprakları, *kyma recta*'ysa LOTUS ve PALMET'ten oluşan ANTHEMİON ile bezelidir. Üstünde *anthe-*



Kyma

*mion* olmasa da İon düzenindeki bir FRİZ üstünde *kyma recta* yer alır. Hem Dor hem de İon düzenlerinde (→DÜZEN) SİMA'nın profili olan *kyma recta*'nın *cavetto*'dan (çeyrek daire biçiminde içbükey silme) geliştiği düşünülmektedir. ANTE başlıkları, ABACUS, friz ve ARŞİTRAV gibi yapı öğeleri üstünde yer alan *kyma reversa* ise yumurta-ok dizisinin bir değişimi olmalıdır. Erken örneklerde *Lesbos kymationu* ile yumurta-ok dizisi birbirine çok benzer. *Ş.Anadol*

KYMA RECTA (Gr.*kyma:* dalga, Lat.*recta:* doğru, düz'den) → **KYMA**

KYMA REVERSA (Gr.*kyma*, Lat.*reverso*: ters dönmek'ten) → **KYMA**

KYMATİON (Gr.) → **KYMA**

**KYME**

İzmir'in Aliağa ilçesine 6km uzaklıkta, Namurtköy kasabası sınırları içinde ve Çandarlı Körfezi'nin güney kıyısında yer alan Kyme antik kenti, Yunan coğrafyacı Strabon'a (MÖ 64/63-MS 19/24) göre, Troia Savaşı sonrasında Yunan koloniciler tarafından kurulmuştur. MÖ 7.yy'dan MS 3.yy'a değin kendi adına SİKKE basan bu AİOLİA (Eolis) kentinin tarihçesi konusunda çok fazla bilgi yoktur. Kyme, Nemrut adı verilen iki tepe ile arasındaki vadide kuruludur. 1920'lerde Çekoslovak arkeologlarca yapılan ilk kazılar sonrasında AÜ'den Baki Öğün tarafından sondaj nitelikli araştırmalar yapılmıştır. Çekoslovak bilim adamları 50m yüksekliğindeki kuzey tepesinde, MÖ 5. ve 4.yy'lara ilişkin yerleşme izlerine rastlamışlardır. 1952'de Baki Öğün, 25m yüksekliğindeki güney tepesinde, Geç Geometrik ve Geometrik Dönem'in (→YUNAN) başlangıcına ilişkin ÇANAK-ÇÖMLEK bulmuştur. 1953'te iki tepe arasında Arkaik Dönem yerleşmesi saptanmıştır. Antik kentin çevredeki endüstri kuruluşları tarafından giderek tahrip edilmesi nedeniyle İzmir Müzesi müdürü Hasan T.Uçankuş'un yönetiminde 1979'da bir kurtarma kazısı başlatılmış, araştırmalar 1980'de AÜ'den Vedat İdil ve ekibinin katılımıyla sürdürülmüştür. 1982'den beri liman bölgesinde yüzey araştırmaları yapan İtalyan Catania Üniversitesi'nin Sebastiana Lagona başkanlığındaki ekibi, 1984'te kazı çalışmalarına katılmış ve 1985'ten başlayarak araştırmaların sorumluluğunu Catania Üniversitesi üstlenmiştir. Kyme'de antik limana ilişkin kalıntılarla tepeler arasında iki sütunu görülebilen *Sütunlu Yapı* dışında toprak üstü kalıntısı yoktur. Vedat İdil ekibinin yaptığı çalışmalarla *Sütunlu Yapı*'nın MS 3.yy'ın başlarında yapıldığı anlaşılmış ancak işlevi saptanamamıştır. Catania Üniversitesi'nin liman bölgesindeki kazılarında, ortaçağa tarihlenen, dörtgen planlı, dıştan kulelerle destekli, birbirine benzemeyen farklı ölçülerdeki bölümlerden oluşan bir savunma yapısı ortaya çıkarılmıştır. Araştırmalar limanın MÖ 4.yy'dan ortaçağa değin etkin olduğunu göstermiştir.
0061, 1774, 2074. *İ.Baysan*

**KYZİKOS**

Balıkesir'in Erdek ilçesinde, Kapıdağ (a.Arktonnesos) Yarımadası'nın kıstağında yer alan ve Belkıs ya da Balkız adıyla da bilinen bu antik kent, Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) ve Romalı yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre Miletoslular'ın Propontis (b.Marmara Denizi) bölgesinde kurdukları en eski İon kentlerinden (→İONİA) biridir. Ekrem AKURGAL ve ekibinin yaptığı araştırmalarda ele geçen Geç Geometrik Dönem seramiği kente ait en eski buluntulardır. MÖ 680-670 arasına tarihlenen bu parçalara dayanılarak Kyzikos'un MÖ 700 dolayında kurulduğu kabul edilmektedir. Kazılar sırasında ortaya çıkarılan ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde bulunan bir yazıttan, önceleri bir ada olan Arktonnesos'un Roma döneminde aradaki boğaz doldurularak karaya bağlandığı, sonra bu bağlantının yeniden kesildiği öğrenilmiştir. Ayrıca Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier (1802-71), Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Kyzikos'u ele geçirdiğinde, o zamana değin ada olan Arktonnesos'u birbirine paralel iki köprüyle karaya bağladığını ve köprülerden birinin başına da sonraları Balkız (Belkıs) olarak anılan bir kale yaptırdığını ileri sürmüştür.

Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye olan Kyzikos MÖ 500/499 kışında İon kentlerinin Persler'e karşı başlattığı ayaklanmaya katılmış ve MÖ 5.yy'ın ikinci yarısında yapılan Peloponnesos Savaşları süresince dönüşümlü olarak Atina'yla Sparta'nın yönetimleri altına girmiştir. Aynı savaşlar sırasında, MÖ 411'de Alkibiades komutasındaki Atinalılar, Sparta donanmasını Kyzikos yakınlarında yenmiştir. MÖ 387'de, Antialkidas Barışı koşullarına göre Batı Anadolu'daki öbür YUNAN kentleriyle birlikte Persler'in (→İRAN) eline geçen kent, Büyük İskender'in MÖ 333'te Pers ordusunu Granikhos'ta yenmesi üzerine Makedonya Krallığı yönetimine girmiştir. PONTOS bölgesiyle Ege Denizi arasındaki ticaret yolu üzerinde bulunduğundan özellikle Helenistik Dönem'de (→YUNAN) çok gelişmiş ve önemli transit ticaret merkezlerinden biri konumuna gelmiştir. MÖ 281'de Selevkoslar'ın, MÖ 190'da PERGAMON Krallığı'nın, MÖ 133'te de ROMA'nın egemenliğine giren Kyzikos'un MÖ 73'te Pontos kralı IV.Mithridates'le (MÖ 132-63) Roma arasındaki savaşta Roma'yı desteklemesi üzerine Mithridates kenti kuşatmışsa da soğuk ve hastalık nedeniyle başarılı olamamış, kent Lucullus komutasındaki Roma ordusunca kurtarılmıştır. MS 297'de Diocletianus'un (hd.285-305) gerçekleştirdiği reformlardan sonra kurulan dörtlü yönetim sırasında Kyzikos, Hellespontos Birliği'nin merkezi olmuştur. Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminde (306-337) MS 324'te Konstantinopolis (→İSTANBUL) Roma İmparatorluğu'nun başkenti olunca birçok bilim adamı ve sanatçı Kyzikos'tan ayrılıp buraya yerleşmiş; ayrıca ticaret ve ulaşım yolları da artık Konstantinopolis'ten geçmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin sonucunda giderek önemini yitiren Kyzikos, MS 675'te bir süre Araplar'ın eline geçmiş, 23 Eylül 1063'teki depremde de Anadolu'daki pek çok antik kent gibi tümüyle yıkılmıştır.

Yunan ve Roma dönemlerinde önemli bir sanat merkezi olan kentte ele geçen Arkaik Dönem'e ait bir erkek TORSO'su, bir *columna caelata* (kabartmalı sütun) üstündeki iki delikanlı arasında dans eden kadın kabartması ile kol ve ayakları eksik bir Arkaik genç erkek heykeli bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndedir. Kyzikos'ta zamanımıza ulaşabilmiş mimari kalıntı çok azdır. Kentin güneybatı kesiminde yer alan *Hadrianus Tapınağı*'nın bugün yalnızca tonozlu temelleri kalmıştır. Geç Roma Dönemi'nde DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan bu yapı Olympos'un 13.tanrısı olarak ilan edilen İmparator Hadrianus'a (hd.117-138) sunulmuştur. 1431'de Anconalı Cyriacus, tapınağın 33 sütunuyla birlikte tüm üst yapısını görmüş ve oymabaskısını yapmıştır. MÖ 4.-6.yy'larda basılan altın gümüş alaşımından yapılmış Kyzikos *stater*'leri Yunan dünyasının en ünlü SİKKE'leridir.
0055, 1132, 2102. *S.Tugay*

**L'ENFANT, Pierre Charles** (1754, Paris-1825, Green Hill, Maryland)
Fransız kökenli ABD'li mimar ve kent plancı.
1791'de yaptığı Washington D.C. kent planıyla tanınmış, yapılarında kullandığı Fransız mimarlık öğeleriyle ABD'deki mimarlık hareketine katkıda bulunmuştur.

Babası ressam Pierre L'Enfant'ın denetiminde, 1771-76 arasında Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nde öğrenim görmüş, mezuniyetinden sonra Bağımsızlık Savaşı'na (1775-83) katılmak üzere gönüllü olarak ABD'ye gitmiştir. Savaşta eğitim çalışmaları için resimler yapmış, 1779'da bir çarpışmada yaralanarak bir süre İngilizler'e tutsak düşmüş, 1782'de de serbest bırakılmıştır. Philadelphia'da Fransız kralının oğlunun doğumu nedeniyle düzenlenen tören için gerçekleştirdiği *Dauphin Pavyonu* L'Enfant'ın ilk mimari yapıtıdır. L'Enfant 1786'da New York kentine yerleşmiş, 1787'de *St.Paul Şapeli*'nde *General Richard Montgomery Anıtı*'nı, ertesi yıl da New York'ta federal anayasa tasarısı için düzenlenen kutlamada *Federal Anayasa Töreni Pavyonu*'nu tasarlamıştır. New York'taki en önemli çalışması, *Belediye Binası*'nın (1704) yenilenerek federal hükümetin *Kongre Binası* (1788-89) olarak düzenlenmesidir. Yapı, Toscana düzeninde (→DÜZEN) dört sütun üstüne yerleştirilmiş alınlıkla taçlanan portiği, sütunları taşıyan geniş ayakları ve köşe pilastrlarıyla 17. ve 18.yy Fransız mimarlığı etkisindedir. Alınlığın altındaki saçak silmesinde METOP'lar üstüne yerleştirilen ve 13 eyaleti tanımlayan yıldızlar L'Enfant'ın pek çok yapıtında görülen simgesel anlatımlardan biridir. Bu yapıdaki başarısından sonra birçok yapının yenilenmesinde çalışan mimar, 1791'de Başkan George Washington tarafından Washington kentinin planını yapmakla görevlendirilmiştir. LE NÔTRE'un Versailles'daki BAROK planlama anlayışıyla, WREN ve John Evelyn'in (1620-1706) Londra kent planlarının etkilerinin görüldüğü çalışmada L'Enfant, kenti ızgara bir plan içinde tasarlamış, önemli noktaları bu ızgarayı kesen çapraz yollarla birbirine bağlayarak kesişme noktalarında çok sayıda, farklı biçimlerde meydan oluşturmuştur (→KENT PLANLAMA, Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi, Son Çağlar). Çalışma süresinde hükümet yetkilileriyle anlaşmazlığa düşen L'Enfant 1792'de görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir yıl sonra projesine başladığı ve meslek yaşamının önemli çalışmalarından biri olan Philadelphia'daki *Robert Morris Evi* (1794-96, 1800'de yık.), cephesindeki plastik etkileri, pencere düzenleri, malzeme kullanımı ve Mansart çatısıyla (→MANSART, François) öbür yapıları gibi Fransız mimarlığı etkisindedir. Yaşamının son yıllarını Green Hill'de yoksulluk içinde geçiren L'Enfant, 20.yy başlarında Washington planının gündeme gelmesiyle yeniden saygınlık kazanmış, mezarı 1909'da Arlington'daki Ulusal Mezarlık'a taşınmıştır.
0674, 2833. *M.Aydın*

**LA FRESNAYE, Roger de** (1885, Le Mans-1925, Grasse)
Fransız ressam.
KÜBİZM'den büyük ölçüde etkilenmekle birlikte, yapıtları hiçbir zaman tam anlamıyla Kübist nitelikte sayılmayan La Fresnaye, Kübizm'in geometrik yüzey çözümlemelerine yalnızca anlatımcı gerçekçi üslubunu gerçekleştirmek amacıyla ilgi duymuş ve geleneksel Fransız renk anlayışıyla Kübizm'in açısal yapısını birleştirmiştir.

Ailesiyle birlikte Paris'e yerleşerek ortaöğrenimini tamamladıktan sonra 1903'te Julian Akademisi'ne girmiş, burada DUNOYER DE SEGONZAC, Luc-Albert Moreau (1882-1948) ve Jean-Louis Boussingault'yla (1883-1943) tanışmıştır. 1904'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na girmiş, 1905'teki askerlik döneminden sonraysa Ransom Akademisi'ne girerek DENIS ve SÉRUSIER'nin eğitimi altında, "resmin, doğal görünümlerin tuvalde yeniden yaratılması değil, insanın iç dünyasının somut bir imgesi olması gerektiğini" savunan NABİLER'in öğretisini benimsemiştir. "Resimde göz ve beynin ortaklaşa işlev yaptığını" ileri süren La Fresnaye, GAUGUIN ve CÉZANNE'ın yapıtlarından etkilenmiş ve 1908-09'da Gauguin'in üslubunu anımsatan bir dizi manzara yapmıştır. Cézanne'ın etkisiyle de yapıtlarında renge verdiği önemi azaltarak biçimsel yapıyı vurgulamaya başlayan sanatçı, 1912'de BRAQUE aracılığıyla Kübist ressamlarla ilişki kurmuş ve özellikle DELAUNAY'nin yapıtlarına ilgi duymuştur. La Fresnaye'in 1913'ten başlayarak gerçekleştirdiği ölüdoğa ve figüratif resimleri, renk ve anlatımcı nitelikleri yönünden değil, kullandığı geometrik yüzeyler bakımından Kübist nitelikte sayılabilir. 1914'te orduya yazılan, ancak tüberküloz nedeniyle 1917'de buradaki görevinden ayrılan La Fresnaye, resim yapmayı sürdürmüş ve *L'Esprit Nouveau* (Yeni Ruh) dergisine yazılar yazmaya başlamıştır. 1921'de yatırıldığı sanatoryumda son yapıtı olan bir manzarayı gerçekleştirdikten sonra felç olan sanatçının savaştan sonraki yapıtlarında Kübist yüzey tekniklerinden de vazgeçerek daha çizgisel ve dekoratif bir gerçekliğe yöneldiği görülmektedir.
0786, 3084. *İ.Babacan*

LA NOUE, Renard de → **PORRO, Ricardo**

LA SOLEDAD → **MADONNA**

**LA TOUR, Georges De** (1593, Vic-sur-Seille, Lorraine-1652, Lunéville)
Fransız ressam.
Utrecht Okulu aracılığıyla benimsediği CARAVAGGIO anlayışını kendine özgü dramatik bir anlatımla birleştirmiş, böylelikle Philippe de Champaigne (1602-74) ve POUSSIN'le birlikte 17.yy Fransız YENİ-KLASİKÇİLİK akımının tipik bir temsilcisi olmuştur.

La Tour son zamanlarda yeniden keşfedilmiş bir sanatçıdır. Daha önceleri yapıtları VELÁZQUEZ, ZURBARÁN ve 18.yy'ın portre sanatçısı LATOUR'a ait sanılmaktaydı. Sanatçı 1620'de Lunéville'in "usta ressamı" olarak kayıtlara geçmiş, yaşamı boyunca da üç gezinin dışında hep burada kalmıştır. 1618'den önce İtalya'ya gittiği ve RENI'yle çalıştığı kabul edilmektedir. 1621-22 arasında bir olasılıkla Felemenk'e gitmiş ve Hendrick Terbrugghen (1588-1629) ile Gerrit van Honthorst'u (1590-1656) tanımış olmalıdır. Lunéville'den üçüncü ayrılışı sürgün edilen hamisi Dük IV.Karl'la birlikte Felemenk'e gitmesi nedeniyledir. Oysa bu tarihlerde (yk§.1639) sanatçı, XIII.Louis'nin (hd. 1610-43) ressamı olarak kayıtlara geçmiştir. 1643'ten sonra Lorraine'in yeni hükümet başkanı Dük La Ferté-Senecterre için resimler yapmıştır.

La Tour'un sanatı büyük ölçüde Caravaggio'nun devrimci BAROK anlayışı üstüne temellenmiştir. Ama ondaki Caravaggio etkisi Terbrugghen ve Honthorst yoluyla olmuş, sanatçı yapıtlarında figürlerin düzgün geometrik biçimleriyle klasik bir anıtsallık yaratmıştır. Erken dönem yapıtları, özellikle de *Aziz Hieronymus* (Ulusal Müze, Stockholm) açık bir biçimde Terbrugghen etkileri gösterir. Bu yapıt, sanatçının büyük boyutlu geometrik biçimleri sınırlı bir resim düzlemi içinde düzenleme ar-



LA TOUR, Georges De, *Karo Astı ile Hile* (ayrıntı), yk§.1647, tuval üzerine yağlıboya, 106x146 cm.

zusunu yansıtmaktadır. *Kabin* (Metropolitan Sanat Müz., New York) adlı resmi de hem hareketler hem de giysi dokularının verilişindeki yaklaşımla güçlü bir biçimde Caravaggio'nun Kuzeyli izleyicilerinin etkilerini barındırmaktadır. 1625-30 arasında La Tour'un kompozisyon ve ışık konusunda farklı bir yaklaşım içine girdiği görülür. Bu döneminin tipik yapıtlarından *Eyub'un Aşağılanması*'nda (Épinal Müz., Vosges) sanatçı, ışık kaynağı olarak bir mumu kullanmıştır. Karanlık içinde ışık, aydınlatması gereken yerlere vurmaktadır. Burada Barok'takinden farklı, keskin, neredeyse bir çizgiyle birbirinden ayrılmış bir IŞIK-GÖLGE anlayışı söz konusudur. 1630-45 arasındaki olgunluk döneminde, daha çok gece düzenlemeleri yapan La Tour'un *Marangoz Aziz Yusuf* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtında düzenleme kaygısıyla dramatik etki dengeli bir biçimde birarada yer almıştır. Biçimler, büyülü bir mum ışığı altında, resim düzlemine çok yakından, büyüteçle bakılıyormuş gibi tanımlanmıştır. Sanatçı, 1645-52 arasındaki son dönemindeyse *İsa'nın Doğumu (Yenidoğan;* Ren Müz.) ve *Aziz Sebastianus'a Ağıt* (Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müz., Berlin) gibi yapıtlarında tüm geometrik ayrıntıları elemiş, biçimler yalın görünümleriyle ortaya çıkmıştır. Bunlarda da ışık olarak yalnızca mum ya da gizli bir kaynak kullanılmıştır. Sanatçı bu yöntemle dramatik etkileri de güçlendirmiş, statik figürlerin yer aldığı kompozisyonlarda ışığı böyle kullanarak yapıtın anlatımcı içeriğini zenginleştirmiştir. Yapıtları Barok dönemin abartılı biçimlerinin tersine tümüyle yalın, geometrik biçimlerden oluşan La Tour'un Barok anlayışı, keskin ışık-gölge oyunlarında kendini gösterir.

0490. *U.Tükel*

**LABİRENT** (Gr.*labyrinthos*'tan Fr.*labyrinthe*) İng.*labyrinth, maze*, Alm.*Labyrinth, Irrgarten*.
Genel anlamında, MİMARLIK, PEYZAJ MİMARLIĞI, BEZEME sanatları ve öteki sanat dallarında şaşırtıcı, izlemesi güç ve yanıltıcı öğelere sahip tüm anlatım ve biçimler için kullanılır. Özellikle geometrik biçim ve modüllerle sayısal simgeciliğin önem kazandığı uygarlık ve dönemlerde yaygın kullanım bulmuştur. Sözcük özel anlamında, Antik Çağ'da tamamen ya da kısmen yer altında yapılmış, çok sayıda oda ve geçitten oluşan, içinden çıkılması zor, dolambaçlı yapıyı niteler. Kökeniyle ilgili kesin bir bilgi yoksa da, Girit uygarlığında (→MİNOS) kutsal bir simge olan *labrys*'ten (çifte balta) geldiği sanılmaktadır. YUNAN mitolojisinde (→MİTOLOJİ) Labyrinthos, Girit kralı Minos'un mimar DAİDALOS'a yaptırdığı ve içinde boğa ya da yarı boğa biçimindeki canavar Minotauros'un saklandığı saraydır. Bu yapının, karmaşık planı ve pek çok bölümüne işlenmiş *labrys* betimleri nedeniyle *Knossos Sarayı* olduğu öne sürülmüştür. Efsaneye göre Minotauros, Deniz Tanrısı Poseidon'un Kral Minos'a gönderdiği boğayla Minos'un karısı Pasiphae'den doğmadır. Kahraman Theseus, Minos'un kızı Ariadne'nin yardımıyla Labyrinthos'a girerek Minotauros'u öldürür. Ariadne'nin verdiği iplik yumağını açarak ilerleyen Theseus, böylece sarayın karmaşık koridorlarından çıkmayı başarır. Kimi arkeologlar Labyrinthos'un *Knossos Sarayı* değil, Girit'in mağara tapınakları olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), *Naturalis Historia* (Doğa Tarihi) adlı yapıtında Antik Çağ'ın ünlü labirentlerine ilişkin şu bilgileri vermiştir: İlk sırada yer alan Mısır'da Herakleopolis'teki labirent, Plinius'a göre, kendi döneminden 3600 yıl önce Kral Petesuchis ya da Kral Tithoes tarafından yaptırılmıştır. Moteris'in sarayı, Moeris'in mezarı ya da güneş tanrısının tapınağı olduğu konusunda çeşitli varsayımlar bulunduğunu anlatan Plinius, gerçek ne olursa olsun Girit'teki labirent için mimar Daidalos'un bu yapıyı örnek aldığını belirtir. HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos (MÖ 5.yy) ve coğrafyacı Strabon da (MÖ 64/63-MS 19/24) Mısır'daki labirentten söz etmişlerdir. Herodotos, görkemini Samos ve EPHESOS'taki tapınaklarla karşılaştırdığı bu labirentin Krokodilopolis (Timsahlar Kenti, b.El-Feyyum) yakınında, Moeris Gölü'nün hemen üzerindeki bölgede yer aldığını yazar. Altısı kuzeye, altısı da güneye yönelmiş 12 kapalı avlusu olduğunu, bir köşesinde, üstü büyük hayvan kabartmalarıyla bezeli, 73m yüksekliğinde bir piramidin bulunduğunu bildiren Herodotos, yapının üst katını gezebildiğini, kral ve timsah mezarlarının bulunduğu yeraltındaki bölümlerine giremediğini anlatır. Herakleopolis'teki bu labirentin, 12.Sülale döneminde (MÖ 1991-1786) Krokodilopolis'te III.Amenemhet (hd.MÖ 1842-1797) için yaptırılan yapı olduğu sanılmaktadır. 1888'de İngiliz arkeolog Flinders Petrie, 244x305m boyutlarındaki bir alana oturan, görülmemiş büyüklük ve karmaşıklıktaki bu yapının temel kalıntılarını ortaya çıkarmıştır. Plinius'un sıralamasındaki ikinci labirent Girit'tekidir. Mimar Daidalos'un yaptığı söylenen bu labirent kimi antik kaynaklara göre Gortyna yakınlarındadır. Üçüncü labirent, Lemnos (Limni) Adası'nda, Plinius'a göre Lemnoslu mimarlar Zmilis, Rhoecus ve Theodoros'un yaptığı 150 sütunlu yapıdır. *Naturalis Historia*'daki son labirent, ETRÜSK kralı Porsena'nın İtalya'da Clusium kentindeki mezar yapısıdır.

Ortaçağda KATEDRAL'lerin döşeme karoları üstüne labirent desenleri çizilmiştir. Özellikle Fransa'da GOTİK dönemin *Chartres* ve *Reims Katedralleri*'nde görüldüğü gibi bu tür uygulamalar çok yaygındı ve labirent desenlerinin içine yapının mimarlarının adları yazılırdı. Örneğin, 19.yy'da yıkılmış olduğundan daha sonra yeniden yapılan *Amiens Katedrali*'nde labirent deseni içindeki şiirde yapı ustalarının adı geçmektedir. Ortaçağdan sonra labirent, peyzaj mimarlığının önemli bir öğesi olmuştur. Ortaçağ ve öncesinin giriş ve çıkışı ayrı simetrik labirentleri bu dönemde, özellikle de MANİYERİZM'de tek açıklıktan girilip çıkılan, simetriden uzak, çok karmaşık bir biçime dönüşmüş; bahçelerde birbirinden yüksek ve sık çalılarla ayrılmış dolambaçlı yollardan oluşan geometrik planlı labirentler yapılmıştır. İngiltere'de III.William döneminde (1689-1702) *Hampton Sarayı*'nın bahçesine gürgen ağaçlarının yanı sıra porsukağacı ve çobanpüskülü gibi sık dallı bitkilerle yapılan labirent en iyi örneklerden biridir. Fransa'da *Versailles Sarayı* bahçesinde de büyük bir labirent vardır. BAROK dönemde ve 18.yy'da içinde labirent bulunmayan park ya da bahçe yok gibidir. Ayrıca, PIRANESI, LEDOUX, GAUDÍ, POELZIG, SCHAROUN vbg ressam, tasarımcı ve mimarların labirent üzerine düşlediği sayısız mimari fantezi bulunmaktadır.

LABORATORY ART (İng.) = LABORATUVAR SANATI → **İNKHUK**

**LABRAYNDA**
Muğla'da Milas'ın (a.MYLASA) 14km kuzeydoğusunda, deniz düzeyinden yks.700m yükseklikte Beşparmak (a.Latmos) Dağı'nın güney yamacında bulunan ve sınırları içinde Zeus Labrayndos'a ait tapınağın yer aldığı Labraynda, Anadolu'nun güneybatısındaki antik KARİA bölgesinin en önemli kutsal alanıdır.

Ören yerinde ele geçen en eski arkeolojik buluntular yks.MÖ 600'lere tarihlenmektedir. MÖ 6. ve

5.yy'larda kutsal alan, daha sonraki döneme ait tapınak terasının doğu bölümünü oluşturacak olan küçük yapay bir terasla sınırlanmıştı. Tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre, MÖ 5.yy'ın başlarında çınar ağaçlarından oluşan kutsal alan, bir koruluktan ibaretti. MÖ 548'den beri Persler'in egemenliğinde yaşayan Karialılar, MÖ 499'da PERS kralına karşı girişilen İon Ayaklanması'na katılmış, ancak MÖ 497'de Karia ordusuyla Miletoslu müttefikleri kutsal alanda yapılan bir savaşta Persler tarafından yenilgiye uğratılmışlardır. Kazılar sırasında ele geçen tunç ok uçları bu savaşın kanıtı olabilir. MÖ 5.yy'a ait buluntular birkaç taneyi geçmemekte, ayrıca bu yüzyıl boyunca herhangi bir yapı etkinliği de görünmemektedir. Karia'nın Pers İmparatorluğu'na bağlı bir satraplık durumuna getirildiği MÖ 4.yy, Labraynda kutsal alanının en parlak dönemidir. İlk satrap olduğu sanılan Hekatomnos'un (hd.MÖ 391-377) oğulları Mausolos (hd.MÖ 377-352) ve İdrieus (hd.MÖ 351-344) döneminde kutsal alan tümüyle yeniden biçimlendirilmiştir. MÖ 355'te, Labraynda'da her yıl yapılan kurban töreni sırasında Mausolos'un bir suikasttten kılpayı kurtulması, ardından başlatılan büyük yapısal projenin nedeni olmalıdır. Ancak, bir dizi yapay teras, bir ya da iki PROPYLON, bir olasılıkla çeşme olan küçük bir Dor yapısı, anıtsal bir merdiven, kült yemekleri için iki büyük yapı (*andron*'lar), *oikoi* olarak adlandırılan bir PORTİK yapısı, bir STOA ve Zeus adına yapılmış PERİPTEROS bir tapınak içeren bu büyük yapı etkinliği, MÖ 344'te İdrieus'un ölümüyle kalmıştır. Helenistik Dönem'in (→YUNAN) başlarında kutsal alan, bağımsızlığını ilan etmeden önce I.Selevkos'un (hd.MÖ 305-281) *strategos*'u (komutan) olan yerli prens Olympikhos'un yönetimindeydi. Zeus rahipleri de Labraynda'nın bağımsızlığı için uğraşmışlar, ancak Mylasa kenti bu durumu MÖ 3.yy sonlarında Makedonya kralı V.Philippos'a şikayet etmiş, V.Philippos da Labraynda kutsal alanının önceki gibi gene Mylasa'ya ait olduğuna karar vermiştir. MÖ 2.yy'ın sonunda ROMA'nın Asia Eyaleti'ne bağlanan kutsal alanda yapı etkinlikleri İmparatorluk Dönemi'nde yeniden başlatılmış, *stoa*'lar ve hamamlar inşa edilmiştir. MS 4.yy'ın sonlarında bir olasılıkla büyük bir yangının ardından kutsal alanın kült merkezi işlevi sona ermiş, kalıntılar daha sonra basit yapılarda kullanılmış ve iki *propylon* arasına bir Hıristiyan kilisesi yapılmıştır. Ele geçen buluntuların en geç tarihlileri 14.yy'a ait seramik kap parçalarıdır.

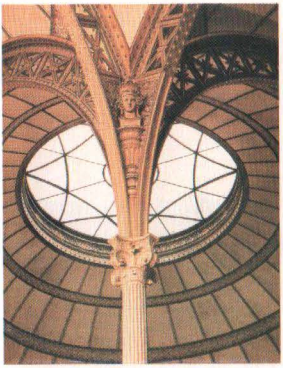
Labraynda kutsal alanı, 1844'te Fransız bilim adamı Philippe Le Bas tarafından keşfedilmiş ve tanımlanmıştır. 1933'te alanda bir yüzey araştırması gerçekleştiren Fransız Alfred Laumonier, görünen kalıntıların haritasını çıkarmıştır. 1948'de Uppsala Üniversitesi Klasik Arkeoloji Bölümü'nden Axel W.Persson tarafından İsveç kazıları başlatılmış, Persson'un ölümünden sonra kazı çalışmaları 1951 ve 1953'te Stockholm Üniversitesi'nden Gösta Säflund, 1960'ta da Gothenburg (Göteborg) Sanat Müzesi müdürü Alfred Westholm tarafından sürdürülmüştür. 1978, 1983 ve 1985'i kapsayan araştırma ve yayın çalışmalarının ardından 1988'de yeniden başlatılan ve günümüzde de sürdürülen kazı çalışmalarına ise Stockholm Üniversitesi öğretim üyelerinden, İstanbul İsveç Araştırma Enstitüsü müdürü Pontus Hellström başkanlık etmektedir.

Kutsal alandaki en önemli mimari kalıntılar MÖ 4.yy ortalarına, Hekatomnos'un oğulları dönemine aittir. Kutsal alan, yamaç boyunca yükselen bir dizi teras ve tamamen ya da kısmen mermerden inşa edilmiş yapılarla tümüyle yeni bir görüntü kazanmıştır. Arşitravlar üstündeki adak yazıtları bu yeniliklerin Hekatomnos'un oğulları döneminde (MÖ 377-344) gerçekleştirildiğini kanıtlamaktadır.

Kutsal alana, Mylasa'dan başlayan ve günümüzde de yer yer izlenebilen 8m genişliğindeki taş döşeli kutsal yolla ulaşılmakta; içeriye, Mylasa mermerinden inşa edilmiş, her iki yanda üçgen alınlıklı İon düzeninde (→DÜZEN) cepheleri olan görkemli iki *propylon*'dan girilmekteydi. Genişliği 10.63m ve derinliği 11.45m olan *Güney Propylon*'un ARŞİTRAV'ında İdrieus'a ait bir adak yazıtı, *Doğu Propylon*'da da bunun hemen hemen eşi ve büyük olasılıkla çağdaşı bir başka yazıt bulunmaktaydı. *Güney Propylon*'un hemen batısında yer alan ve "Dor Yapısı" olarak adlandırılan kareye yakın planlı binanın mermerden, 8.21m genişliğinde Dor düzenindeki (→DÜZEN) kuzey cephesi ANTE'ler arasında dört sütun içermektedir. Yapımı yarım kalmış, sütunları yivlendirilmemiş bu yapının, arşitravındaki adak yazıtına dayanılarak İdrieus tarafından yaptırıldığı ve büyük olasılıkla bir ÇEŞME yapısı olduğu düşünülmektedir. Roma döneminde bir HAMAM kompleksine bağlanan yapının, bu değişim sırasında doğu ve güney duvarları kaldırılmış, cephesi *ante*'ler arasında üç sütun içerecek biçimde daraltılmıştır. *Propylon* alanı kuzeyden kesme taş bir duvarla sınırlandırılmıştır. Bu duvardaki dört geniş açıklık depo ve hazine odaları olarak kullanılmış olabilecek mekânlara açılmaktadır. Büyük bir yapı grubunun bir bölümünü oluşturan bu mekânlar da doğudan, kült yemekleri için kullanılan altı kare planlı oda içeren bir *stoa*'yla sınırlanmıştır.

12m genişliğinde bir merdivenle, üstünde *Mausolos Andronu*'nun (*Andron B*) yer aldığı orta terasa ulaşılmaktadır. Arşitrav yazıtından yapının Mausolos tarafından yaptırıldığı ve "şölen salonu" anlamına gelen *andron* olarak adlandırıldığı anlaşılmaktadır. Görünüşe göre Hekatomnos oğulları projesinin ilk yapısı olan *Andron B*, 11.76x20.87m boyutlarında tapınağa benzer *in antis* bir yapıdır. İki sütunlu bir PRONAOS'un (*cella*'ya giriş mekânı) arkasında yer alan CELLA'nın dibinde, tabandan yks.2.5m yükseklikte, 4.77m genişlik ve 1.35m derinlikte, yapı dışına çıkıntı yapan büyük bir niş bulunmaktadır. İçinde Mausolos'un, kızkardeşi ve karısı Artemisia'nın ve bir olasılıkla Zeus'un heykellerinin durduğu düşünülmektedir. Bu *andron*'un kuzey duvarına dıştan bitişik dört de mekân yer almaktadır. Yapının tüm duvarları gnays, *pronaos* cephesiyse mermer bloklardan yapılmıştır. *Pronaos*'ta İon sütunların ve *ante*'lerin üstünde yükselen saçaklık Dor düzenindedir. Bu özelliğiyle yapı, İon sütunlu, Dor saçaklıklı yapıların en eski örneğidir. Düzenlerin böylesi bir karışımı Geç Helenistik Dönem'den önce görülmez. Arşitrav üstündeki adak yazıtının tüme yakını korunmuş durumdadır. TRİGLİF frizi büyük olasılıkla yapının arkasında da devam ederek bütün yapıyı çevirir. FRİZ'in üstünde yer alan MUTULUS'lu tipik Dor GEİSON da tüm yapıyı dolanmaktadır. Çatının kiremit örtülü olduğu, ancak SİMA'nın mermerden yapıldığı anlaşılmaktadır.

*Andron B*'nin kuzeyinden geçen ve zikzak çizerek üst terastaki tapınağa ulaşan yol Roma döneminde değiştirilmiş ve terasın doğrudan doğu ucuna bağlanmıştır. Üst terastaki, doğuya yönlendirilmiş *Zeus Tapınağı*'nın ilk evresi bir olasılıkla MÖ 4.yy'ın başına tarihlenmektedir. Bu yapı, iç ölçüleri 6.57x6.57m olan kare planlı bir *cella*'ya sahip, *ante*'leri arasında iki sütun bulunan, 8.06x11.26m boyutlarında bir IN ANTIS TAPINAK'tır. MÖ 4.yy'ın ortalarına rastlayan ikinci evrede yapıya az derin bir OPİSTHODOMOS (*cella* ile arka portik arasındaki mekân), daha önceki *cella*'nın bo-



LABROUSTE, Henri, *Ulusal Kütüphane*'nin okuma salonu (tavandan ayrıntı), 1855-75, Paris.

yutlarına uyan 6x8 sütunlu kolonad ve üç basamaklı bir KREPİS eklenmiştir. STYLOBAT boyutları 13.87x18.71m olan ve *krepis* basamakları, taban döşemesi, sütunları, saçaklığı ve çatısı mermerden yapılmış bu *peripteros* İon tapınağın, arşitrav yazıtından İdrieus tarafından adandığı anlaşılmıştır. Her iki evresinde de 32.27cm'e denk düşen bir ölçü modülü kullanıldığı tespit edilen tapınak, hem düzenle ilgili ayrıntılarda hem de genel planlamasında PRİENE'deki *Athena Tapınağı*'yla birçok benzerlikler taşımaktadır. Çok hafif yatay *curvatura*'sı (optik düzeltme amacıyla yapı dışına doğru meyil) olan üç basamaklı *krepis*, az derin *opistbodomos*, simetrik tasarlanmış *ante* başlığı ve ızgara plan kullanımı gibi benzerlikler, Labraynda'daki tapınağın da Priene'dekinin mimarı PYTHEOS tarafından yapıldığının göstergesi olabilir.

Tapınağın hemen güneybatısında, *pronaos* döşemesinden 7.9m'ye yükselen güney duvarıyla ören yerinin en iyi korunagelmiş yapısı olan *İdrieus Andronu* (*Andron A*) yer almaktadır. 12.26x22.13m boyutlarındaki yapı, *Mausolos Andronu*'ndan biraz daha büyükse de, planı hemen hemen aynıdır. *Cella*'sı içinde, duvarlar boyunca uzanan ve kült yemekleri sırasında oturulan alçak bir stük platformun kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Arka duvarda, 4.85m genişlik ve yks.1.35m derinlikteki, eşik düzeyinden 2.27m yüksekte yer alan nişte, İdrieus'un, kızkardeşi ve karısı Ada'nın ve Zeus'un heykellerinin bulunduğu düşünülmektedir. *Mausolos Andronu* gibi bu yapının da mermer cephesinde İon sütunları yer almakta ve bir Dor saçaklık tüm yapıyı kuşatmaktadır. Çatı kiremit örtülüdür. Arşitrav yazıtının yapının bir andron olduğunu belirten bölümü korunmuş, ancak, büyük olasılıkla yaptıranının İdrieus olduğunu belirten bölümü bulunamamıştır.

*İdrieus Andronu*'nun kuzeyinde ve tapınağın gerisinde, 13.04m genişliğindeki *Oikoi Yapısı* bulunmaktadır. *Ante*'leri arasında dört Dor sütunlu bir giriş ve farklı ölçülerde iki kare mekân içeren bu yapının kısmen Dor, kısmen de İon düzeninde olan kural dışı bir saçaklığı vardır. Tümüyle korunagelmiş Dor arşitrav üstündeki yazıt *oikoi*'un (odalar) İdrieus tarafından Zeus'a adandığını açıklamaktadır. Arşitravın üstünde triglif frizi yerine bir İon frizi, düz bir İon *geison* ve aslan başı ÇÖRTEN'li bir *sima* bulunmaktadır. Cepheye paralel uzanan semerdam biçimli çatı mermer kiremitlerle örtülüydü. *Oikoi Yapısı* büyük olasılıkla hem kutsal alanın arşivleri için hem de rahibin ve kült yemeklerinin hazırlık mekânı olarak kullanılıyordu.

Tapınağın kuzeydoğusunda MS 2.yy'a ait *Kuzey Stoa*'nın kalıntıları yer almaktadır. Yaklaşık 28m uzunluğundaki yapı, Korinth düzenindedir. Doğu *ante*'sindeki yeniden kullanılmış (DEVŞİRME) bir taş bloku üstünde Mausolos tarafından yaptırılmış bir *stoa*'ya ait adak yazıtı vardır. Yazıtta sözü geçen *stoa*'nın nasıl olduğu ve *Kuzey Stoa*'yla aynı yerde bulunup bulunmadığı bilinmemektedir. Kutsal alanın yks.200m batısında iki ucu istinat duvarlarıyla desteklenmiş STADİON uzanmaktadır. Yarış pistinin başlangıç blokları her iki uçta da korunagelmiş olup kuzey kesimde kayaya oyulmuş birkaç dar oturma yeri ele geçmiştir. Kutsal alanın kuzeyinde yükselen sarp bir tepe üstünde MÖ 4.yy'a ait olduğu ve tepeyi tahkim ettiği sanılan duvar kalıntıları bulunmaktadır. Tepenin güney yamacında, kutsal alanın üstünde, ön avlusuyla birlikte 15m uzunluğunda ve 6.86m genişliğinde gene MÖ 4.yy'a tarihlenen bir mezar ortaya çıkarılmıştır.

Kazılarda ele geçen buluntular arasında Eski Yunanca yazıtlardan oluşan büyük bir koleksiyon özellikle dikkate değerdir. Daha önce sözü geçen adak yazıtlarının yanı sıra Suriye kralı II.Selevkos'a, Makedonya kralı II.Philippos'a, yerli bir prens olan Olympikhos'a, Labraynda rahiplerine ve Mylasa kentine ait, tapınağın statüsüne ilişkin önemli sayıda da mektup bulunmuştur. Bazıları bir olasılıkla Helenistik Dönem'e ait pişmiş toprak TABLET'lerin Karia dilindeki metinleri henüz anlaşılamamış olmakla birlikte büyük önem taşımaktadırlar. Bunlar büyük olasılıkla dinsel nitelikli ya da büyüyle ilişkili metinlerdir. Labraynda'nın en önemli heykelcilik buluntusu *Mausolos Andronu*'nun güneyinde ele geçen, 1m yüksekliğindeki mermer erkek SFENKS heykelidir. Ayrıca en az bir sfenkse ait parçalar da ortaya çıkarılmıştır. Bunlar, *Mausolos Andronu*'nun yakınına yerleştirilmiş olabilir. ÇANAK-ÇÖMLEK buluntuları arasında en önemli parça, MÖ 4.yy'ın ortalarına tarihlenen ve üstünde Zeus'a bir adak yazıtı bulunan Panathenaia Şenlikleri'ne ait bir ödül AMFORA'sıdır. Tunç buluntular arasındaysa Helenistik Dönem'e ait bir kanepenin köpek başı biçimindeki kol dayama yeri dikkat çekicidir. 1961'den önceki kazılarda ele geçen yazıt ve heykel parçalarıyla mimari parçalar ya Bodrum Müzesi'ne taşınmış ya da yerinde bırakılmıştır. Çanak-çömlek buluntuları ve Karia yazıtlarını da içeren bazı küçük buluntular İzmir Müzesi'nde, son dönem kazılarının buluntularıysa Milas Müzesi'nde korunmaktadır.

1651, 1652, 1653, 1830, 3554. **P.Hellström**

**LABROUSTE, Henri** (1801, Paris-1875, Fontainebleau)

Fransız mimar.

Yapılarında tarihsel üsluplardan alınmış biçim öğeleri kullanırken, yeni yapı gereçlerine ve yapım yöntemlerine yer vermesi, çağının mimar ve mühendislerini etkilemiş, böylece endüstri çağına özgü bir mimarlığı hazırlayan ilk tasarımcılardan biri olmuştur.

Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi gören Labrouste, Jean Baptiste Le Bas (1782-1867) ile Léon Vaudoyer'nin (1803-72) öğrencisi olmuştur. Okulunu Roma Ödülü'nü kazanarak bitirmiş, bu ödülle 1824-30 arasında Roma'da kalmış, Güney Avrupa'yı gezmiştir. Paris'e döndükten sonra 1830-56 arasında akademi dışında oluşmuş özel mimarlık okulu niteliğindeki bağımsız işliklerden birinin yönetimini üstlenmiştir. Kısa sürede Fransa'da akılcı akımın merkezi durumuna gelen bu işlik, akademi çevrelerinde küçümsenmek amacıyla "Akılcı Okul" adıyla anılmıştır. Labrouste'un en ünlü yapıları Paris'teki *Ste.-Geneviève Kütüphanesi*'yle (1843-50) *Ulusal Kütüphane*'nin okuma salonudur (1855-75). Toplam 420 kişilik oturma yeri bulunan, 100 bin kitap alabilecek büyüklükteki *Ste.-Geneviève Kütüphanesi*'nin uzun dikdörtgen bir planı vardır. Kitaplığın üstü dökme demir kemerlerin taşıdığı bir örtüyle kapatılmış, kemerler de içte ince demir kolonlara taşıttırılmıştır. Labrouste, DEMİR'in üstünü öteki mimarların yaptığı gibi başka gereçlerden oluşturulmuş öğelerle örtmek yerine açık bırakmış, bu yapı gerecine özgü özelliklerin açıkça belli olmasını istemiştir. İçi göreceli olarak az süslemeli yapının dışı da zamanının anlayışıyla karşılaştırıldığında yalın sayılabilecek bir düzenleme içindedir. Labrouste, öteki yapılarında da benzer ilkeleri uygulamıştır.

1025, 2981. *Ü.Alsaç*

**LABRUM** (Lat.)

Antik ROMA'da, HAMAM'ların sıcak bölümünde (*caldarium*) kullanılan dairesel ya da dikdörtgen bi-

çimli, geniş banyo teknesi. Mermer, granit ya da porfir örnekleri vardır.

**LACHAISE, Gaston** (1882, Paris-1935, New York)
Fransız kökenli ABD'li heykelci.
ABD'nin en önemli heykel sanatçısı D.SMITH'ten önce ülkede en güçlü heykelci sayılmıştır.

1895-98 arasında Bernard Palissy Okulu'nda, 1898-1904 arasında da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim görmüş ve LALIQUE'le birlikte çalışmıştır. 1906'da evlenen ve eşiyle birlikte ABD'ye giden sanatçı için karısı en büyük esin kaynağı olmuş, aldığı özel siparişlerin dışında heykelini tümüyle onun figürünü betimlemeye adamıştır. Karısının heykelini toprak tanrısı, bereket simgesi ve sonradan RODIN'den esinlenerek, sevişen çiftler biçiminde yapan Lachaise, heykeldeki dehasından çok, konusunu işlemedeki dürüstlüğü ve gerçekçiliğiyle Amerikan heykelinde önem taşır. ABD'ye geldikten sonra, önce Boston'da çalışan Lachaise heykellerini ilk kez, 1910'larda ülkenin tek yenilikçi galerisi olan STIEGLITZ'in Galeri 291'inde (→GRUP 291) sergilemiştir. Lachaise bu dönemde, yapıtlarını yine Stieglitz'le sergileyen MARIN ve Marianne Moore gibi sanatçıların portrelerini yapmış ve çalışmalarının çoğu *Dial* adlı dergide yayımlanmıştır. ABD'ye gittiği yıllarda, savaş anıtlarıyla tanınmış heykelci Henry Hudson Kitson'ın yanında çalışan Lachaise, 1912'de New York'a yerleşmiş ve ölümüne değin bu kentte yaşamıştır. 1914-21 arasında heykelci Paul Manship'e (1885-1966) asistanlık yapmış ve uzun yıllar Manship'in gölgesinde çalışmıştır. Bu dönemde heykelleri, erotik içeriklerinden ötürü "utanç verici" olarak nitelendirilmiştir. 1920'lerde martılar, yunuslar ve tavuskuşları içeren dekoratif bahçe heykelleriyle ün yapmaya başlamıştır. Ancak sanatçının en tipik çalışmaları erotik, dolgun vücutlu, ince elli ve ayaklı, küçük başlı çıplak kadın heykelleridir. Bu figürler akıcı ritmik hareketleri ve ustalıklı yüzey eklemleriyle dikkati çeker; ayrıca *Ayakta Duran Kadın*'da (1912-27, Whitney Müz., New York) görüldüğü gibi, açık seçik dişiliklerinden ötürü çoğu kez RENOIR'ın figürleriyle karşılaştırılmışlardır. 1930'larda Lachaise'in biçimleri giderek daha stilize olmuş, TORSO parçaları güçlü erotik anlamlarını yitirmeden bir soyutluk kazanmıştır. Sanatçının, Chicago *Elektrik Şirketi Binası*, New York *Rockefeller Merkezi* ve Philadelphia *Fairmont Parkı* gibi yapı ve alanlarda kabartmaları bulunmaktadır.
0871, 2926. *J.N.Erzen*

LACİVERTTAŞI = **LAPİS LAZULİ**

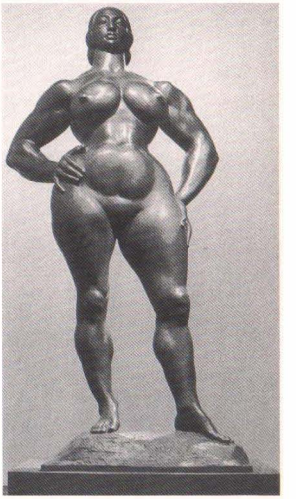
**LACONICUM** (Lat.)
Antik ROMA hamamında buhar banyosu bölümü (→HAMAM). Sparta (a.Laconia) kökenli olduğu öne sürülen *laconicum*, ortasında ocak bulunan kubbeli bir mekân olabildiği gibi, *caldarium*'daki bir niş biçiminde de olabilir.

LAER, Pieter van → **TÜR RESMİ**

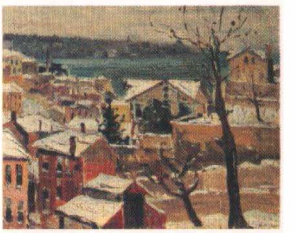
**LAETHEM-SAINT-MARTIN grubu**
1900 dolaylarında, şair Karel van de Woestijne'nin desteklediği bir grup Belçikalı sanatçının, akademik sanatın tarihselciliğine ve Brüksel'in gelişmiş ART NOUVEAU tavrına karşı, doğayla iç içe yalın bir yaşam sürmek amacıyla Gent yakınlarındaki Laethem köyüne yerleşerek kurdukları grup. Birinci grup Laethem sanatçıları, heykelci George Minne (1866-1941), Simgeci (→SİMGECİLİK) ressam Gustave van de Woestijne (1881-1947), Valerius de Saedeleer (1867-1941) ile Albert Servaes'den (1833-1966) oluşmaktaydı ve genellikle ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın etkilerini taşıyan, yoğun düşünceyle yüklü, melankolik köy yaşamı sahneleri ve doğa resimleri yapmışlardı. 1910 dolaylarında, Gustave (1877-1943) ve Léon de Smet ile Fritz van den Berghe'den (1883-1939) oluşan ikinci bir grup köye yerleşmiş; ancak, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914'te Hollanda'ya geçerek savaş yıllarını orada geçirmişlerdir. 1918'de köye yeniden dönen grup, PERMEKE'nin de aralarına katılmasıyla, Belçika'da DIŞAVURUMCULUK'un yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. *Z.Rona*

**LÂGA, Mehmet Ali** (1878, Trablusgarb-1947, İstanbul)
Türk ressam.
Dördüncü kuşak asker ressamlardandır.

Arap kökenli bir ailenin çocuğu olan Lâga, Kuleli Askeri İdadisi'ni bitirdikten sonra Mekteb-i Harbiye'ye girmiş ve 1898'de mezun olmuştur. Aynı yıl görevli olarak Trablusgarb'a giden sanatçı 1907'de İstanbul'a dönmüş ve ertesi yıl II.Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle Kuleli Askeri İdadisi'ne resim hocası olarak atanmış, Balkan ve I.Dünya savaşlarına katıldığı dönemlerin dışında 1924'e değin eğitmenlik görevini sürdürmüştür. Emekli olduğu bu tarihten sonra Akaretler'deki özel atölyesinde resim çalışmalarını sürdürmüş, bir süre de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) idare müdürlüğü yapmıştır. Lâga, 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de kurduğu atölyede çalışmamakla birlikte aralarında, bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Çanakkale'de Cami* ve *Çanakkale'de Harabe* de olmak üzere toplam dokuz çalışması 1918 Viyana ve Berlin sergisinde yer almıştır. Mekteb-i Harbiye'de Hoca ALİ RIZA'nın öğrencisi olan Lâga, İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) Türk ressamları kuşağından albay Sami YETİK'le Kuleli'de öğrenciyken tanışmış, yakın bir dostluk kurmuş, Balkan Savaşı'nda birlikte çarpışmış ve esir bulundukları Sofya'da birlikte resim yapmışlardır. Lâga, I.Dünya Savaşı sırasında da, büyük olasılıkla 1915-18 arasında, Çanakkale'de bulunmuştur. Sanatçının burada yaptığı çok sayıda kurşunkalem ÇİZİM günümüze ulaşan yapıtları arasındadır. Lâga, Avrupa'da resim eğitimi görmemiş ama doğaya olan ilgisiyle İzlenimci anlatımı benimsemiş ve özellikle karlı MANZARA'lar yapmıştır. ***S.Tansuğ***



LACHAISE, Gaston, *Ayakta Duran Kadın*, 1912-27, tunç, yük.222.9 cm.



LÂGA, Mehmet Ali, *Karlı Peyzaj*, mukavva üzerine yağlıboya, 45x56 cm.

LAGENOS = **LAGYNOS**

**LAGİNA**
Muğla'da Yatağan ilçesinin 15km kuzeybatısında, Turgut bucağı yakınlarında kurulmuş olan Lagina antik kenti, antik STRATONİKEİA'nın sınırları içindedir. Son yıllarda bir olasılıkla kömür üretimi nedeniyle yok edilen yks.10km uzunluğundaki Kutsal Yol'la Stratonikeia'ya bağlanmıştır. Kentin tarihiyle ilgili bilgiler azdır ve yazıtlarda adına rastlanmamaktadır. Ancak kimi yazıtlarda Hierakome adıyla geçen ve Lagina'yla aynı yerde olduğu anlaşılan bir köyün büyük olasılıkla Lagina'nın kendisi olduğu düşünülmektedir. Kentte bir KARİA tanrıçası varsayılan Hekate'ye adanmış bir kutsal alan yer almaktadır. MÖ 189-167 arasında Rodos egemenliği altında olduğu kesinlikle bilinen kentin ve kutsal alanın bu tarihlerden öncesi belirsizdir. MÖ 88'de ROMA'ya karşı savaşan PONTOS kralı Mithridates'in (hd.MÖ 120-63) Batı Anadolu'ya saldırısı sırasında Stratonikeia, direnen birkaç kentten biri olmuş, daha sonra bu davranışı nedeniyle Sulla tarafından Roma'nın dostu ve müttefiki olma onuruyla ödüllendirilmiş ve Hekate Kutsal Alanı'nın dokunulmazlığı onaylanmıştır. Bu olay *He-*

*kate Tapınağı*'nın duvarlarının birinde yer alan bir yazıtla özellikle belirtilmiştir. MÖ 40'taysa Stratonikeia'yı ele geçirmeyi amaçlayan, ama bunu başaramayan Part komutanı Labienus bu başarısızlığın ödünü almak için kentin tüm tapınaklarını yağmalamıştır. Yağmalanan tapınaklar arasında yer alan Lagina'daki *Hekate Tapınağı*, MÖ 27'de Roma imparatoru Augustus'un (hd.MÖ27-MS 14) desteğiyle onarılarak yeniden eski önemini kazanmıştır.

Lagina'da 19.yy sonlarında bir yıl süren kazı çalışması yapıldığı bilinmektedir. Daha sonra 1969-71 arasında Yusuf Boysal tarafından yapılan kazılarda kentin *nekropolis*'i (mezarlık) araştırılmış ve *Hekate Tapınağı*'na ait kabartmalarla yazıtlar gün ışığına çıkarılmıştır. Lagina'da günümüze ulaşabilen yok denecek kadar az sayıdaki kalıntının en önemlisi *Hekate Tapınağı*'dır. Kentteki Hekate kültünün başlangıç tarihi ve tapınağın yapım tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Antik kaynaklarda bu tanrıça adına kentte çeşitli şenlikler düzenlendiği belirtilmiştir. Bunların en önemlileri de MÖ 81'den sonra dört yılda bir kutlanan Hekateseia-Romaia Şenliği, her yıl düzenlenen ve tapınağın Stratonikeia'ya bağlılığını, Hekate'nin yeraltı dünyasının anahtarını elinde tuttuğunu simgeleyen tapınak anahtarının törenle Lagina'dan Stratonikeia'ya götürülüp getirildiği Anahtar Taşıma Şenliği ve tanrıçanın doğum gününü kutlamak amacıyla düzenlenen Doğum Günü Şenliği'dir. Tapınağın içinde yer aldığı 150x130m boyutlarındaki alan Dor düzeninde (→DÜZEN) bir STOA'yla çevrili olup, güney bölümde büyük olasılıkla şenlikleri ya da ayinleri izleyen halkın oturması amacıyla yapılmış 11 basamak bulunmaktaydı. Güneydeki *stoa*'nın doğu ucunda da bugün söveleri ve lentosu ayakta kalmış bir PROPYLON vardı. Lentonun üstündeki yazıttan *Propylon*'un ve büyük olasılıkla tüm *stoa*'nın Augustus döneminde inşa edildiği anlaşılmaktadır. *Stoa*'yla çevrili alanın ortalarında yer alan ve mimari elemanlarının büyük çoğunluğu günümüze ulaşmış olan *Hekate Tapınağı* bugün karmakarışık bir taş ve toprak yığını görünümündedir. Hemen hemen aynı ölçülerdeki ANTE'ler arasında iki sütunun yer aldığı bir PRONAOS (*cella*'ya giriş mekânı) ve bir CELLA'dan (en kutsal mekân) oluşan yapı Korinth düzeninde (→DÜZEN), 8x11 sütunlu bir *pseudodipteros*'tur (→DİPTEROS). 19.yy'da gerçekleştirilen kazıda ele geçirilmiş kabartmalarla bezeli frizlerin çoğu İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndedir. Tapınağın doğu cephesindeki frizlerde Zeus'un doğumu, batı cephesindekilerde tanrılarla devler arasındaki savaş, kuzey cephesindekilerde Yunanlar'la Amazonlar arasındaki barış, güney cephesindekilerde de Karia kentlerini ve tanrılarını simgeleyen figürler betimlenmiştir. Tüm sahnelerde Hekate de çeşitli görevler üstlenmiş olarak yer almaktadır. Yapıyı, MÖ 125'ten Augustus dönemine dek uzanan geniş bir zaman dilimine tarihleyen çeşitli ve çelişik savlar ileri sürülmüştür.

Ören yerinde ele geçen yazıtlardan ve antik kaynaklardan kutsal alanda tapınağa hizmetle görevli çok sayıdaki kişiye ait yapılarla kutsal bir koruluğun var olduğu anlaşılmaktaysa da bugün tapınak dışında görülebilen tek kalıntı yapının doğusundaki havuzdur. Y.Boysal tarafından kentin *nekropolis*'inde gerçekleştirilen kazı çalışmalarında, Bozukbağ ve Emirler yöresinde, çoğu dikdörtgen planlı, girişleri taşlarla kapatılmış ve MÖ 8.yy sonuyla 7.yy başına tarihlenen çok sayıda MEZAR'la çoğunluğunu Geç Geometrik Dönem'e ait SERAMİK'lerin oluşturduğu çeşitli buluntular gün ışığına çıkarılmıştır.

0362. *S.Tugay*

**LAGYNOS**

Lat.*lagena, lagona, lagœna.*

"Lagenos" olarak da bilinir. Antik Çağ'da, şarap boşaltmak için kullanılan kap türlerinden biri. Bir tür OİNOKHOE olan *lagynos*, alçak ve geniş gövdeli, köşeli omuzlu, uzun boyunlu, yuvarlak ağızlı ve omuzdan boynun ağız kısmına doğru yükselen tek ilmek kulpludur.

Çizim → KRATER

LAHEY OKULU → **BARBIZON OKULU**

**LAHİT**

İng.*sarcophagus*, Fr.*sarcophage*, Alm.*Sarkophag.*

"Sarkofaj" da denir. İçine ölünün ya da küllerinin koyulması için taş, ahşap ya da pişmiş topraktan yapılan, üstü kapakla örtülen sandık benzeri mahfaza; tabut; sanduka. Genel anlamda bir mezar tipi olan lahtin yapıldığı malzeme ve kalitesi, bulunduğu bölgenin jeolojik konumundan dönemin koşullarına ve ait olduğu kişinin sosyoekonomik durumuna kadar pek çok nedenden ötürü farklılıklar gösterir. Basit biçiminde lahit, içine ölünün ya da külünün koyulabileceği bir tekne bölümü ve bunun üstünü örten kapaktan oluşur.

Bugün Batı dillerinde kullanılan sözcük Eski Yunanca'dan kaynaklanır ve tam olarak "et yiyen" (Gr.*sarks*: et, *phagein*: yemek) anlamına gelmektedir. Lahitle ilgili en erken bilgilerle Yunan filozof Theophrastos (MÖ 372-287), Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) ile Romalı şair Decimus Iunius Iuvenalis'in (Juvenal; MÖ 55-60 arası-127'den sonra) yapıtlarında karşılaşılmaktadır. Özellikle Theophrastos, lahtin içine koyulan cesedin çürümesini hızlandırmak için kullanılan ve ASSOS'ta elde edilen bir kireçtaşı türünden söz etmektedir. Lahit, destan ozanı Homeros'ta (MÖ 8.yy) *soros* ya da *larnaks* olarak geçmektedir. *Larnaks* sözcüğünü tarihçi Thukydides de (MÖ 5.yy'ın 2.yarısı) kullanmıştır. Lahitlerin üstündeki yazıtlarda sıkça adı geçen *theke* (kutu) sözcüğü de bu anlamdadır. Antik Çağ'da lahit yapan ustalara *soropegoi* ya da *soropoioi* denirdi.

Tunç Çağı'nda (→PREHİSTORYA) görülen sanduka benzeri mezarlar lahitlerin ilk örnekleri sayılmakla birlikte bugünkü anlamda lahitler ilk kez MEZOPOTAMYA ve MISIR'da ortaya çıkmıştır. 3.Sülale döneminde (MÖ 2686-2613) kullanılan ilk taştan lahitlerin üstünde kapı ve pencere tasvirleri bulunuyor; bu lahitler sarayları simgeliyordu. 11.Sülale döneminde (MÖ 2134-1991) ahşap ve kireçtaşından yapılma lahitler önem kazanmış, 17.Sülale dönemindeyse (MÖ 1650-1570) önde gelen birine ait olduğu zaman altın ya da gümüşten insan biçimli (antropoid) lahitler yapılmıştır.

YUNAN dünyasının en erken örnekleri, Girit'te MİNOS kültüründe (MÖ 15.yy) PİŞMİŞ TOPRAK lahitleridir. Bunlar MÖ 2200'lerden beri yapılmakla birlikte yaygın olarak kullanılmaları MÖ 15.-14.yy'ları bulmuştur. Lahitler, dönemin seramik bezemelerine paralel olarak bitki ve deniz motifleriyle [örge] bezenmiştir. Pişmiş toprak lahitlerin Anadolu'daki en güzel örnekleri İONİA'nın KLAZOMENAİ (b.Urla) kenti lahitleridir. MÖ 7.yy sonu ve 6.yy başına tarihlenen bu lahitlerin tekne üst kenarları ve kapaklarının üstü birçok bezekle, hatta bazan av ve yarış sahneleri gibi kompozisyonlarla bezelidir. Bunlarda, önceleri siyah daha sonraları kırmızı figür tekniği (→VAZO RESMİ) kullanılmıştır. MÖ 5.yy'dan itibaren mimari unsurlar içeren lahitlerin yapılmaya başlandığı göze çarpar. Anadolu'da bu tür lahitlerin özgün örneklerine yoğun olarak LYKİA bölgesinde rastlanmaktadır. Kla-

sik Dönem'den başlayarak ROMA dönemine kadar tarihlenen bu lahitler, Lykia tipi, kendine özgü semerdam biçimli ve mahya kirişli kapaklarıyla ahşap bir yapının taştan yapılmış taklidi biçimindedir. Lykia lahitlerine esin kaynağı olan konstrüksiyonlar, bugün de bölgede görülebilmektedir. Roma dönemine doğru kapak, üçgen biçiminde yapılmaya başlanmış ve mahya kirişlerine de bazan yer verilmez olmuştur. Bu anıtsal lahitlerin önemli bir başka özelliği de yerden yükseltilmiş olmalarıdır. Lykia lahitlerinde özellikle MÖ 4.yy'da kabartmalara rastlanır.

Yine MÖ 6.yy'larda İtalya'da da Etrüskler, kapaklarının üstünde ölüyü eşiyle birlikte uzanmış olarak betimleyen heykeller yer alan pişmiş toprak lahitler yapmışlardır (→ETRÜSK). Lübnan'daki Sidon Kral Nekropolisi'nde bulunup OSMAN HAMDİ Bey tarafından güçlüklerle İstanbul'a getirilen ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenen bir grup lahit (*Satrap Lahti*, *Lykia Lahti*, *Ağlayan Kadınlar Lahti* ve *İskender Lahti*) MÖ 5. ve 4.yy'ın karakterini ve bezemesini en yetkin biçimde aktarmaktadır. Bunlardan *Satrap Lahti*, Sidon kentinde MÖ 5.yy'ın ikinci yarısında yaşamış olan, ancak adı bilinmeyen bir krala aittir ve kralın yaşamından sahnelerle bezenmiştir. *Lykia Lahti*'nin uzun yüzlerinden birinde yabandomuzu avı, öteki yüzündeyse arabayla aslan avına çıkmış Amazonlar betimlenmiştir; kısa yüzlerde Kentauromakhia sahneleri bulunmaktadır. Sütunlarla çevrili *Ağlayan Kadınlar Lahti*, neredeyse bir İon tapınağı biçiminde yapılmıştır ve alınlıklarında ağıt yakan figürler; yarım sütunların arasında balustradlar ve onlara dayanmış yas tutan kadın figürleri bulunmaktadır. Bu lahtin MÖ 360'larda ölen Sidon kralı I.Straton'a ait olduğu düşünülmektedir. *İskender Lahti* ise Antik Çağ'ın günümüze kalmış en önemli yapıtlarından biridir. Sidon kral listelerinin de yardımıyla Kral Abdalonymos'a ait olduğu sanılan bu lahtin uzun yüzlerinden birinde, içinde Makedonya kralı Büyük İskender'in de (hd.MÖ 336-323) bulunduğu bir savaş sahnesi yer almakta; figürlerin giysileri Pers mi, Yunan mı olduklarını açıkça yansıtmaktadır. Öteki uzun yüzde bir aslan avı sahnesi; kısa yüzlerdeyse uzun yüzlerdeki savaş ve av sahnelerinin kısaltılmış örnekleri yer almaktadır. *İskender Lahti*'nin en önemli özelliklerinden biri, bugün de izlenebildiği gibi figürlerinin boyalı olmasıdır.

Roma döneminde her yüzü işlenmemiş ya da yalnızca ön yüzü işlenmiş anıtsal örneklerin yanı sıra özellikle PERİPTEROS planlı TAPINAK biçiminde, çevresi KABARTMA'larla bezeli anıtsal lahitler yapılmıştır. Sevilerek kullanılan motifler, tekne yüzeyinde GİRLAND (askı-çelenk) ve BUKRANİON (öküz başı); kapakta ise köşe AKROTER'leridir. Girlandlar çoğunlukla Eros ve Nikeler tarafından taşınmaktadır. Yine bu dönemde, kapağında mezar sahibini eşiyle birlikte uzanmış olarak gösteren heykellerin bulunduğu lahitler (*kline* sahneli) yapılmıştır. Teknesinin dört bir yanı kabartma figürlerle bezeli lahitlere Roma döneminde çok sık rastlanır. Bu tür lahitlerin en güzel örneklerinden bir grup, ilk bulundukları yerin (Konya'nın Ereğli kazasına bağlı Ambar köyü) Antik Çağ'daki adını alan Sidamara lahitleridir; bu lahitler bugün Konya ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmektedir.

Lahitler, yalnızca tipleri ve bezemeleriyle değil, üstlerindeki yazıtlarla da önem taşımaktadır. Yazıtlı lahitlerde çoğu kez yazıt bir *tabula ansata* (iki yanı üçgen kulaklı, dörtgen alan) içinde yer alır. Bu yazıtlar, mezar laneti formüllerinden isim çeşitlerine (prosopografik bilgi), ait olduğu dönemin ekonomik ve sosyal durumuna kadar pek çok konuda bilgi vermektedir. Lahtin genel kalitesine bağlı olarak yazıtının kalitesi de farklılık gösterir. Genellikle kare ya da dikdörtgen biçimli olan *tabula ansata*'nın Roma dönemi ve sonrasında daire biçiminde örnekleri de uygulanmıştır. *M.Orhon*

Figürlü lahitler dizisi Hıristiyanlık'ın yaygınlaşmasıyla birlikte, 400-450'lerde ortadan kalkmıştır. İçlerinde haç kabartmaları bulunan panolar, kuzu sürüleri gibi belli konuların işlenmeye başlanmasıyla birlikte yaratıcılık büyük ölçüde yok olmuştur. BİZANS döneminde kırmızı porfirden monolit lahitler de yapılmıştır. Fatih'te (İstanbul) bulunan ve *Sangüzel* adıyla anılan mermer lahit, 4.yy sonuna tarihlenmektedir. Uzun kenarlarında çelenk içinde KRİZMON taşıyan uçan melekler, kısa kenarlarda ise havari kabartmaları bulunan bu lahit dönemin dinsel konulu tipik bir örneğidir. Hıristiyan dininde lahit kullanımı bugüne dek sürmüştür. Frank krallığının Merovenj döneminde (476-750) yamuk biçimli, yiv bezekli sandukalar kullanılmış; ROMANESK dönemde, bezemesiz olan esas lahit yeraltına gömülürken, üstte görülen yalancı sandukalara zengin oymalar ve bazılarına da aslan betimli ve sütunlu basit kapaklar yapılmıştır. GOTİK dönemde lahtin kapağı üstünde uzanmış insan figürleri tekrar ortaya çıkmıştır. RÖNESANS'ta da lahitler çok zengin mimari bezemelerle biçimlenmiş, ölünün betimlendiği oymalı lahitler de yapılmıştır. YENİ-KLASİKÇİLİK döneminde anıtmezarlarda kullanılan lahitlerde ölü bazan diz çökmüş dua eder durumda, bazan da tören yatağına benzer bir yatağa uzanmış biçimde betimlenmiştir. Bugün yapılan lahitlerde çok çeşitli malzemeler kullanılmakta ve ölünün bozulmadan daha uzun zaman saklanabilmesi için uygun iç tasarımlar geliştirilmektedir.

Pagan dönemin ve ardından Hıristiyanlık'ın çok sayıda lahit kullandığı Anadolu'da ANADOLU SELÇUKLU ve OSMANLI dönemlerinde de lahitler yapılmıştır. İslam dininde ölünün toprağa gömülmesi şart olduğundan lahitler simgeseldir, içleri boştur. Taş ya da ahşaptan yapılmış örnekleri vardır. Kabartma yazılarla (→HAT) bezenmiştir. Yazı aralarında zaman zaman bitkisel bezekler de görülür. Konya *Mevlâna Dergâhı*'ndaki lahitler geometrik ve yıldız bezek geçmeli çini mozaiklerle bezenmiştir (→ÇİNİ). Sivas'ta *I.İzzeddin Keykavus Türbesi*'ndeki lahit SIRALTI tekniğiyle yapılmış geometrik yıldız geçmelerle bezenmiş çini levhalarla kaplıdır. Karamanoğulları dönemine ait Ermenek *Tol Medrese*'de çini kakmalı alçı lahitlere rastlanmıştır. Osmanlı döneminde üçgen prizma biçimli ya da yarım daire kesitli kapak taşlarıyla örtülü, taş ve mermer lahitler kullanılmıştır.

Meksika'da Kolomb öncesi kültürlere (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) ait lahitler de dikdörtgen biçimlidir ve çoğu oymalarla, değerli taşlarla bezenmiştir. Uzakdoğu'daysa beyaz mermer lahitler bahçelerin ortasındaki kubbeli yapılar içine yerleştirilmiştir. Ayrıca →MEZAR.

0055, 1685, 1775, 2528B.

**LAKABİ** (Far.*laqabi*: boyalı'dan)

ÇİNİ ve SERAMİK sanatında uygulanan bir bezeme tekniği. Kazıma tekniğiyle yapılan desenlere uygulanan renkli SIR'ların (mavi, sarı, mor, yeşil) akıp birbirine karışmasını önlemek için, bölmeli mine (*cloisonné*) işçiliğinde (→MİNE) olduğu gibi, desen kenarları ince bir bantla (kil) çevrilir. İlk kez 11.yy'ın ortalarından 14.yy sonlarına değin Rey ve Kâşan'da (İRAN) uygulanan bu teknik, Rakka (Suriye) seramiklerinde de kullanılmış, ancak kısa ömürlü olmuştur.

**LAKE**

İng.*lacquework*, Fr.*laqué*, Alm.*lackiert*.

Renkli, çok parlak ve saydam olmayan lakla kaplanmış eşya. Bir tür VERNİK olan lak, *Rhus vernicifera* ağacından elde edilen bitkisel kökenli zamkın arıtılarak arduvaz tozuyla karıştırılmasıyla yapılır ve ahşabın kurtlanmasını engelleyen bir koruyucu işlevi görür. Lake genellikle yumuşak ve düzgün damarlı çam türü AHŞAP eşya üstüne uygulanmakla birlikte, ender olarak PORSELEN, pirinç ve beyaz metal alaşım üstüne de kullanılır. Düzgün bir cila olarak uygulandığı gibi, gümüş ya da altın tozu serpme, boyama, kakma, oyma teknikleri de yaygındır. Lakenin uygulanacağı zemin düzgünleştirilip bir kat lak sürüldükten sonra, laka batırılmış bez ya da kağıt parçaları (Çin'de kağıt yaygındır) ile kaplanır. Bunun üstüne de kat kat lak sürülür. Düzgün bir yüzey için 10-15 kat lak yeterliyken, oyma tekniğinde kat sayısı 100'e kadar çıkabilir. Her kat uygulandıktan sonra sertleşmesi beklenir ve yeni bir kat uygulanmadan önce yüzey düzgünleştirilir. Lak havayla temas ettiğinde bir miktar sertleşse de asıl sertliğini nemli ortamda kazanır. Japonlar üstüne lak sürülen eşyayı nemli bir kutu ya da hücre içinde, Çinliler de yeraltındaki mağaralarda bekletirlerdi. Uzakdoğu'ya özgü bir sanat olan lakecilikte Çinliler oyma, Japonlar da altın yaldızlamada ustaydılar.

İlk kez ÇİN'de uygulanan lake işçiliğinin Uzakdoğu'da uzun bir geçmişi vardır. Zhou Hanedanı döneminde (MÖ yklş.1111-255/256) arabaların, koşum takımlarının, ok ve yay gibi aletlerin bezenmesinde kullanılmıştır. Han Hanedanı döneminin (MÖ 206-MS 220) başlarında yapıların ve müzik aletlerinin de lakla bezendiği görülür. Lüshun'da bulunan, kağıttan yapılmış lake tencere kapakları da bu döneme tarihlenir. Japonya'daki *Horyu Tapınağı* ile Nara'daki İmparatorluk Hazinesi'nde toplanan pek çok eşya arasında Tang Hanedanı döneminde (618-902) yapılan altın ve gümüş kakmalı müzik aletlerinin lakla kaplandığı görülür. Song Hanedanı döneminde (960-1279) saray için yapılan altın ve gümüş lake aletlerin Jiaxing'de üretildiği belgelenmiştir. Bu dönemde kullanılan en yaygın tekniklerden biri desenin dış çizgilerinin ince altın varak şeritleriyle (*zangjin*) belirginleştirilmesiydi. 1220 dolaylarında lake eşyanın Cava, Hindistan, İran, Japonya ve Mekke'ye ihraç edildiği bilinir. Yuan Hanedanı döneminde (1260-1368) oymalı kırmızı lake işlerinin yanı sıra ajurlu ve kabuk kakmalı olanlar da yapılmıştır. Ming Hanedanı döneminde (1368-1644) lake işçiliğine ilişkin kitaplar yazılmış ve özellikle Yonglo (1403-24) ve Xuande (1426-35) dönemlerinde üstün nitelikli lake eşya üretilmiştir. Bunlar arasında oyma tekniğiyle yapılanların yanında Nanjing'de ve Pekin'de yaldızlı, Jiangxi'deki Jizhou'da sedef kakmalı lakeler yapılmıştır. Ming döneminin sonlarında gerilemeye başlayan lake işçiliği, Qing (Mançu) Hanedanı döneminde (1644-1911/12), Xangxi'nin (hd.1661-1722) Pekin çevresinde açtığı 20'yi aşkın atölyede yeniden canlanmıştır. Lake işlerinin Avrupa'ya ihracı da bu imparator döneminde başlamış ve 17.-18.yy'larda CHINOISERIE modasının gelişmesinde etkili olmuştur. İhraç edilen bu eşya arasında "Koromandel lakesi" olarak anılan siyah lake üstüne renkli, yaldızlı ve yarı değerli taş ya da sedef ve kabuk kakmalı çok katlı paravanalar yaygındı. 1736-96 arasında da İmparator Qianlong saray için çok sayıda lake MOBİLYA ve devlet armağanı olarak kullanılan parçalar yaptırmıştır. Lake işçiliği Çin'de 18.yy boyunca da sürmüş ama 19.yy'da özellikle de 1869'da kraliyet imalathanesinin yanmasından sonra yok olmaya başlamış, yalnızca oyma kırmızı lake işçiliği sürmüştür.

JAPONYA'da lake işçiliğinin 701'de çıkartılan Taiho Yasası'yla standartlara bağlandığı bilinmekle birlikte işçiliğin büyük olasılıkla 6.yy'da Budacılık'la birlikte Kore yoluyla Çin'den geldiği sanılmaktadır. Lakın elde edildiği ağaç da aynı zamanlarda Japonya'ya ithal edilmiştir. Günümüze ulaşan en erken tarihli lake işi *Horyu Tapınağı*'nda bulunan ve 7.yy'a tarihlenen yks.210cm yüksekliğindeki küçük *Tamamuşi Tapınağı*'dır. Siyah üstüne kırmızı, sarı ve yeşil lakeyle Buda ve Budacılıkla ilgili konuların betimlendiği bu "minyatür tapınak" büyük ölçüde Çin lakelerinin etkisini yansıtır. 7.yy sonuna ve 8.yy'a tarihlenen Çin kaynaklı altın, gümüş ve sedef kakmalı parçalar *Todai Tapınağı*'ndaki *Şoso-in*'de saklanmaktadır. Bunların arasında bulunan yaldız bezeli siyah lake kılıç kını ile Tokyo Ulusal Müzesi'nde bulunan iki ok, Japon lake işçiliğinin ilk örnekleri sayılır. İmparator Kammu'nun (hd.781-806) başkenti Nara'dan Heian-kyo'ya (b.Kyoto) taşımasından sonra saray yaşamında lüks düşkünlüğü artmış, bu da lake işçiliğinin özellikle de yaldız lakenin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Budacı misyonerlerin getirdiği Çin etkisi Heian döneminde (794-1185) yerini Japon ulusal üslubuna bırakmış, önemli yapılar lakeyle bezenmiş; ayrıca lake işlerinde sedef kakma da kullanılmaya başlamıştır. Üretimin giderek örgütlenmesiyle 905'te, özellikle siyah ya da kırmızı lakeden imal edilen ev aletlerinin boyutları ve kullanılacak malzemenin nitelikleri standartlara bağlanmıştır. Bu dönemde altın ve gümüş tozu serpme yönteminin (*maki-e*) çok yaygınlaştığı, ayrıca bir ahşap iskelet üstüne lakla yapıştırılan kenevir katlarından oluşturulan kuru lake (*kanşitsu*) tekniğinin sık kullanıldığı görülür. *Kanşitsu*, özellikle HEYKELCİK'lerin kaidelerinde uygulanmış, ama Heian döneminin sonlarına (Fucivara Dönemi) doğru yaygınlığını yitirmiştir. Çeşitli kutsal eşyanın saklanması için kutuların yapıldığı bu dönemde giderek Çin kaynaklı teknik ve örgelerden uzaklaşılarak hem biçimler hem de desenler Japon üslubuna uygun olarak yalınlaştırılmış, teknikler geliştirilmiş ve lake işçiliği özellikle Fucivara döneminde (897-1185) en üst düzeye ulaşmıştır. *Maki-e* ve sedef kakma tekniğiyle paravana çerçeveleri ve tırabzanlar gibi çok çeşitli iç mekân donanımları, günlük kullanım ve süs eşyası, koşum takımları, müzik aletleri yapılmış ve Japon lake işleri ilk kez Çin ve Kore'ye ihraç edilmiştir. Kamakura döneminde (1185-1333) saray çevresinde gelişen lake işçiliği bir önceki dönemin devamı gibi görünse de dönemin askeri yönetim havası içinde nesnelerin zarif biçimleri gerginleşmiş, yumuşak hatlar keskinleşmiştir. Ayrıca desenler de daha gerçekçi bir ifade kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde *maki-e* tekniği artık bir Japon üslubuna dönüşmüş; gümüş tozu hemen hemen hiç kullanılmayarak salt altın yeğlenmiş; ayrıca toz taneciklerinin boyutları da çeşitlenmiştir. Kimi örnekte pul büyüklüğündekiler (*birame*) kullanılırken, kimilerinde farklı irilikte taneciklerden oluşan altın tozundan (*naşici*) yararlanılmıştır. Ayrıca altın VARAK'lar da (*kirigane*) yaygınlaşmıştır. Sedef kakma tek başına olduğu kadar, altın tozlu zemin (*ikakeci*) üstüne de kullanılmıştır. Kırmızı ve siyah lakeden günlük kullanım kapları, özellikle Negoro Manastırı'nda (b.Vakayama'da) üretilmiştir. Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) Çin'den gelen Song ve Yuan sanatlarının yanı sıra Zen Budacılık'ın etkisiyle bütün sanatlarda olduğu gibi lake işçiliğinde de bir değişim görülür. Özellikle Şogun Yoşimasa'nın (hd.1443-73) desteğiyle gelişen çay ve tütsü törenleri için çok sayıda yeni lake kullanım eşyası üretilmiştir. Dönemin en önemli lake ustaları olan Koami Miçinaga (1410-78) ile İgaraşi Şinsai'nin oluşturduğu aile geleneği kuşaklar boyunca

lake işçiliğini yönlendirmiştir. Bu dönemde çok sayıda ihraç edilen lake işleri arasında özellikle kırmızı kabartma lakeler (*tsuişu*) yaygındır; ayrıca kabartma *maki-e*'lerin yanı sıra *kirigane* ve *kanagai* olarak anılan altın ya da gümüş kabuk tekniği de kullanılmış, sedef kakma giderek gözden düşmüş, Çin kaynaklı oyma (*bori*) ve altın dış çizgilerin içinin oyulmasıyla yapılan gömme kakma (*çinkin*) teknikleri geliştirilmiştir. Momoyama döneminde (1573-1600) iç savaşlar lake üretimini olumsuz etkilemekle birlikte, Şogun Toyotomi Hideyoşi (hd. 1585-98) tarafından yeniden canlandırılmış ve özellikle bazı tapınaklarda bolca kullanılmıştır. Dönemin en önemli lake ustaları Koami Çogen (1572-1607) ile HONAMİ KOETSU'dur. Koetsu özellikle kabuk ve metal kakmayla kabartmayı anımsatan *maki-e* işleriyle tanınır. İzleyen Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) lake işçiliği, Şogun İeyasu'nun önayak olduğu saray okulu çevresinde gelişmiş, *çinkinbori* olarak anılan Çin kaynaklı kırmızı, siyah oyma lakelerle *somada* olarak anılan kabuk kakmalı siyah lakeler yapılmıştır. Ayrıca *inro* olarak bilinen lake mühür ya da ilaç kutuları da yaygınlaşmıştır. Dönemin ilk örnekleri Çin etkilerini yansıtmakla birlikte Geuroku döneminde (1688-1704) OGATA KORİN, ustası Koetsu'nun geleneğini sürdürerek *maki-e* tekniğinde ustalaşmış, ayrıca Şiomi Seisei, Ogava Haritsu (1663-1747), Kyoho Eras da (1688-1735) bu alanda ünlenmişlerdir. *Maki-e* geleneği 18.yy'ın ikinci yarısında bir düşüş göstermekle birlikte, Koma Kyoryu, İizuka Toyo, Nişimura Munetada (Zohiko), An'ei Eras (1764-80), Koma Kansai, Hara Yoyusai (1772-1845) ve Tamakaci Zokuku (1805-69) gibi ustalar yetişmiştir. 20.yy'ın gelişen teknolojisi lake işçiliğinin Japonya'da yok olmasına yol açmıştır.

Lake işçiliği İran'a 15.yy'da Çin'den gelmiş ve TİMURLU başkenti Herat'ta MİNYATÜR, TEZHİP ve CİLT sanatlarıyla paralel bir gelişme göstermiştir. Mevlânâ Celaleddin Rumi'nin ölümünden (1273) az önce tamamladığı ve ilk kez altı cilt olarak 1849-51 arasında basılan *Mesnevi*'sinin Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki (İstanbul) cildi ilk örnekler arasındadır. Özellikle SAFEVİ döneminden (1502-1736) başlayarak 18. ve 19.yy'larda yaygınlaşan lake işçiliği, ciltlerin yanı sıra ayna, kalem kutusu ve ahşap kapılara uygulanmıştır. Bezeme programı bütünüyle minyatür ve tezhip sanatına paralel gelişmiştir. Osmanlılar'sa lake işçiliğini İran'dan almış ve özellikle "rugani" cilt (→EDİRNEKÂRİ) yapımında kullanmışlardır.

Lake işçiliği Avrupa'ya da 17.yy başlarında Çin'den ithal edilen örneklerle girmiş; yüzyıl içinde Cizvit misyonerler, bilim adamları ve ustalarla işbirliği yaparak lake formülleri geliştirmişlerdir. Hammaddenin Batı'da bulunmamasından ötürü Avrupa'da üretilen lak, Uzakdoğu'dan farklıdır. Örneğin, Uzakdoğu lake işçiliğini en iyi taklit eden Venedikli ustalar değişik bitkisel ya da hayvansal tutkalla alçıyı karıştırıyorlardı. Avrupalı lake ustaları Çin kaynaklı örgelerden bıkıp kendi kaynaklarına dönünce, lake eşyada manzara, figür, kuş ve ölüdoğa kompozisyonları yaygınlaşmıştır. Venedikli ustalar çoğu kez ahşabı kırmızı, siyah ya da koyu yeşille lakeliyor, üstüne yaldız bezeme yapıyorlardı. En çok mobilya, tepsi, çanak, kutu, şamdan, ayna çerçevesi yapımında kullanılan lake daha sonra İÇ MİMARLIK'ta da görülmeye başlamış; 17.yy'da bu işçilik Venedik'ten başka Roma, Torino, Parma, Ferrara, Lucca, Milano ve Cenova'da da yaygınlaşmıştır. Fransa'da Kardinal Mazarin, XIV.Louis (hd.1643-1715) ve Madam Pompadour'un koruması altında çalışan lakeciler Venediklilerden farklı olarak daha fazla metal kullanıyor, ayrıca koyu renkleri yeğliyorlardı. Guillaume, Étienne ve Simon Martin adlı kardeşler 1730'da kendi adlarıyla anılan lake (Martin verniği) için patent almış ve *Versailles Sarayı*'ndaki birçok odayı bezemişlerdir. XVI.Louis döneminde (1774-93) gözden düşen lakenin yerine Fransa'da MARKETÖRİ işçiliği yaygınlaşmıştır. İngiltere'de de lake işçiliği Çin tarzına bağlı olarak gelişmiş, Giles Grendey ve CHIPPENDALE bu doğrultuda ürünler vermişlerdir. 19.yy'da YENİ-KLASİKÇİLİK'in yalın görünüme önem vermesiyle lake kullanılmaz olmuştur.

*Z.Rona*

LAKÜSTR (Fr.*lacustre*) = **GÖLEVİ**

LALE DEVRİ ÜSLUBU → **OSMANLI mimarlığı ve sanatı**

**LALIQUE, René** (1860, Ay-1945, Paris)
Fransız tasarımcı, kuyumcu ve dekoratör.
Mücevher ve CAM tasarımlarının yanı sıra geliştirdiği bezeme öğeleriyle ART NOUVEAU akımına önemli katkılarda bulunan Lalique, hem malzeme hem de biçim açısından geleneğin sınırlarını aşmıştır.

Babasının ölümünden sonra, 16 yaşında kuyumcu Louis Aucoc'un yanında çıraklığa başlamış, aynı zamanda da Paris Dekoratif Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenimini sürdürmüştür. 1879-80'de eğitimini tamamlamak için Londra'ya gitmiş ve Fransa'ya dönüşünde çeşitli büyük firmalarla anlaşmalı olarak bağımsız çalışmıştır. Yanında çalıştığı Destape, sanatçıyı 1885'te atölye şefi yapmış ve 1886'da işyerini tümüyle ona devretmiştir. İlk kez 1894'te Paris Salon Sergisi'nde (→SALON SERGİLERİ) dikkati çeken Lalique, aynı yıllarda tiyatro oyuncusu Sarah Bernhardt için bir dizi mücevher yapmıştır. Başarıları, sanatçıya 1897'de *Légion d'Honneur* nişanıyla Calouste Gulbenkian (Gülbenkyan), Kont Robert de Montesqiou gibi müşteriler kazandırmıştır. Sanatçının Lizbon'daki Gülbenkyan Vakfı'nda 140'tan fazla ürünü bulunmaktadır. Montesqiou ise 1897'de yayımladığı *Les Roseaux Pensants* (Düşünen Sazlar) adlı derlemesinde, "Orfèvre et Verrier" adlı denemesini GALLÉ ve Lalique'e ayırmıştır. Lalique, yenilikçi yaklaşımıyla geleneksel ilkeleri küçümsemiş, malzeme dağarcığını genişleterek yarı değerli taşlarla sıradan metaller de kullanmıştır. 1895'te mücevherlerini çıplak kadın figürleriyle bezemeye, 1896'da işlenmiş boynuzla çalışmaya başlamıştır. Desenindeki çeşitlilikle de dikkati çeken Lalique'in cama olan ilgisi, seri üretilen süs eşyasının yapımında kalıpla biçimlendirilmiş cam kullanmaya başladığı 1890'lara dek gider. 1900'de, maddi değerine bakmaksızın, camı hem mücevherlerinde hem de mimari bezemelerinde kullanmıştır. Camdan seri üretim tekniklerini ilk kullananlardan biri olan Lalique, 1902'de Clairefontaine'de açtığı küçük atölyede Coty parfümlerinin şişesini yaparak ününü artırmıştır. 1907-08'de ise Legras firması, sanatçının tasarladığı parfüm şişelerinin yapımını üstlenmiştir. 1909'da Combs-la-Ville'de kendi cam fabrikasını kuran sanatçı, 1912'de mücevher tasarımını bırakmış, 1918'de Wingen-sur-Moder'de satın aldığı daha büyük bir fabrikada yanardöner camlarla, zaman zaman renk kullanarak, kabartma desenli, kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. 1920'den, üretimin durduğu 1939'a dek Lalique'in fabrikasında birçok vazo, biblo, saat, lamba, parfüm şişesi, broş, pandantif, mobilya ve otomobil maskotu üretilmiştir. Sanatçının ölümünden sonra fabrikanın yönetimini oğlu Marc Lalique üstlenmiştir.



LAM, Wilfredo, *Kavuşma*, 1945, tuval üzerine marufle, yağlıboya ve beyaz tebeşir, 152.5x212.5 cm.

Lalique'in gerçekleştirdiği çeşitli dekorasyon elemanlarında Art Nouveau ve ART DECO üsluplarının eşsiz yorumları görülmektedir. 1925'te Paris Sergisi'ndeki Sèvres Pavyonu'nda sergilenen ürünleriyle büyük bir başarı kazanmıştır. Dekorasyon alanındaki önemli işleri arasında, Champs-Elysées kavşağında bulunan çeşmeler (1932), Jersey'deki *Saint Hélier Kilisesi*'nin sunağı (1933) ve "Normandia" gemisinin yemek odası (1936) sayılabilir. Sanatçı, tüm bu ürünleriyle Art Nouveau'nun Paris'teki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Siegfried Bing, 1895'te açtığı *Maison de l'art nouveau* adlı galeride TIFFANY, Lalique ve Gallé'nin yapıtlarına yer vermiştir. Tüm öteki Art Nouveau sanatçıları gibi Japon sanatının (→JAPONYA) ve simgeci şiirin etkisinde kalan Lalique'in, yapıtlarında sıklıkla yer verdiği, Medusa ve Ophelia'dan esinlenmiş, saçları haşhaş çiçekleriyle süslü, kurşuni gözlü kadın siluetleri, yarı-insan, yarı-hayvan yaratıklar, simgeci şiirlerde de betimlenmiştir. Lucien Gaillard ile Paul ve Henri Vever kardeşler Lalique'ten en çok etkilenen kuyumcular olmuştur; dekorasyon alanında sanatçıya öykünen kişiler arasında da Sabino, Hunebelle ve Verlys bulunur.
0373, 0713, 0926, 2076. *M.Cansever*

**LAM, Wilfredo** (1902, Sagua la Grande-?)
Kübalı ressam.
Latin Amerika'nın sanatsal canlılığını Avrupa'nın AVANT-GARDE eğilimleri ve mistik Afrika geleneğiyle ustaca birleştiren bir sanatçıdır.

Resim öğrenimini Havana'da San Alejandro Akademisi'nde yapan Lam 1923'te Madrid'e gitmiş, ancak burada girdiği San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimi fazla akademik bularak kendi başına çalışmayı yeğlemiştir. 1938'de Paris'e geçen sanatçı PICASSO'yla dostluk kurarak sanat çevresine girmiş ve sergiler düzenlemiştir. Ertesi yıl aynı atölyeyi paylaşmaya başladığı Picasso'nun Guernica sonrası üslubunun etkisi altına girmiştir. BRETON ile de dostluk kuran Lam 1942'de ülkesine dönene değin Gerçeküstücüler'le (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) birlikte olmuştur. Afrika ve Okyanusya heykellerine ilgi duyduğu bu dönemde, bu imgeleri insan, hayvan ve bitki örgeleriyle oluşturduğu us dışı biyomorfik kümelere (→BİYOMORFİK BİÇİM) dönüştürerek *Vahşi Orman* (1943) gibi, totemleri anımsatan kompozisyonlar yaratmıştır. 1946'da Haiti'ye yaptığı bir geziden sonra yapıtlarında büyü törenlerine ilişkin öğelerin de yer aldığı görülür. 1951'den başlayarak yaşamını Paris, New York ve İtalya arasında geçiren Lam, 1964'te de Cenova yakınlarına yerleşmiş; 1970'lerde tunç heykeller de yapmıştır. *Z.Rona*

**LAMBA**
**1.** AHŞAP öğelerin GEÇME'li birleşimlerinde çıkıntılı kesimin oturacağı girinti profili (İng.*rabbet*, Fr.*mortaise*, Alm.*Nut*).
**2.** KAPI'ların, PENCERE kanatlarının ya da MOBİLYA kapaklarının KASA'yla ya da birbirleriyle bağlantısının sağlanabilmesi için hem kasa hem de kanat/kapakta ya da yalnızca kasada açılan ve kanadın yerleştirilmesini sağlayan girinti.

LAMBRAKEN = **LAMBREQUIN**

**LAMBREQUIN** (Fr.)
İng., Alm.*Lambrequin*.
Türkçe'de "lambraken" de denir.
**1.** Özellikle ortaçağda erkek kostümünde yaygın kısa pelerinin ya da miğferin üstüne giyilen bir tür baş örtüsü.
**2.** DANTEL, DOKUMA ve AHŞAP'ta, sivri uçlu, çentikli ya da tarak biçiminde oyulmuş BAROK çevre süsü. Daha sonra PORSELEN ve FAYANS ürünlerinde kopye edilerek yaygın biçimde kullanılan *lambrequin*'in ilk uygulamaları Louis Poterat'nın (ö.1696) Rouen'da (Fr.) gerçekleştirdiği porselenlerde görülür. Saint-Cloud porselenlerinde de uygulanmıştır.
**3.** İç mekânda KEMER, KAPI vbg bir açıklığı örtmek ve bezemek için kullanılan ya da bir raftan sarkıtılan dantel, kumaş ya da deriden yapılmış bir tür perde ya da örtü.

**LAMBRİ** (Lat.*labrusca*: yabani asma'dan Fr.*lambris*) İng.*panelling*, Alm.*Panell*.
AHŞAP'tan yapılan iç DUVAR ya da TAVAN kaplaması. SIVA'nın bozulmasını önlemek, tavan ve duvarlara istenen görüntüyü vermek (çok geniş yüzeyli duvarları bölerek küçük göstermek gibi), farklı bir doku elde etmek, yalıtım sağlamak ya da daha gösterişli kılmak için kullanılır. Duvarlarda pencere altı yüksekliğine (80-100cm), kapı üstüne (210-230cm) ya da tavana kadar uygulanabilir. Genellikle pencere altına kadar yükselen lambriye ETEKLİK denir.

LAMPSAKOS (b.Lapseki) → **ÇANAKKALE**

LANCRET, Nicolas → **SERGİ**

LAND ART (İng.) = **YERYÜZÜ SANATI**

**LAODİKEİA**
Denizli'de Merkez İlçe'nin 6km kuzeyinde, HİERAPOLİS'in 10km güneyinde, antik PHRYGİA (Frigya) bölgesinde bulunan kentin kalıntıları, kuzeydeki Goncalı ve güneydeki Eskihisar köyleri arasında uzanan bir tepenin üstündedir. Kaynaklarda "Lykos (b.Çürüksu) kıyısındaki Laodikeia" (Laodicea ad Lycum) adıyla geçmektedir. Batıdan, Asopos (b.Gümüşçay), doğudan Kapros (b.Başlıçay) adlı çaylarla sınırlıdır. Laodikeia önceleri "Diospolis", daha sonra "Rhoas" adlarıyla anılan küçük bir köyün bulunduğu alanda, MÖ 3.yy'da Selevkos kralı II.Antiokhos (hd.MÖ 261-246) tarafından, eşi Laodike onuruna kurulmuştur. Büyük Menderes (a.Maiandros) Vadisi'yle, PİSİDİA'ya ulaşan yolun kavşak noktasındadır ve Büyük Menderes'in kollarından Lykos'un çevresindeki üç yerleşmeden biridir. Deprem bölgesinde bulunduğu için sık sık yıkılan kentin tarihine ilişkin çok az bilgi vardır. Selevkos Krallığı toprakları içindeki yerleşmenin Apameia Anlaşması'yla (MÖ 188) PERGAMON Krallığı'na verildiği, MÖ 129'daysa ROMA'nın Asia Eyaleti'ne katıldığı bilinmektedir. PONTOS kralı Mithridates'le (hd.MÖ 120-63) yapılan ilk savaşta (MÖ 88-85) Roma'nın yanında yer alan Laodikeia, MÖ 1.yy'da Kibyra bölgesinin merkezi seçilmiştir. Roma yandaşlığını daha sonra da sürdüren Laodikeia, MÖ 40'ta Labienus önderliğindeki Partlar'a karşı koymuştur. MS 26'da İmparator Tiberius (hd.14-37) adına bir tapınak yapan kent, 60'taki depremden büyük zarar görmüştür. 129'da İmparator Hadrianus (hd.117-138) tarafından ziyaret edilmiş, İmparator Commodus döneminde (177-192) *neokoros* (tapınağı süpüren, yani ona bakan) unvanına layık görülmüştür. İmparatorluk kültünün yanı sıra SİKKE ve yazıtlarında sıklıkla karşılaşılan Yunan ve Anadolu kökenli tanrılara ait tapınaklarıyla da bellibaşlı kutsal yerleşmelerden biri durumuna gelmiştir. Dinsel önemini Hıristiyanlık döneminde de sürdüren Laodikeia, Musevi nüfusunun önderliğiyle yeni dini ilk kabul eden yedi kentten biridir. 4.yy'da Hıristiyanlık kon-

sillerinden biri Laodikeia'da toplanmıştır. 494'teki depremden sonra gücünü ve zenginliğini yitiren kent, 15.yy'a değin varlığını sürdürmüştür.

1961-63 arasında Kanadalı arkeolog Jean des Gagniers başkanlığında kazılan kent, doğu kesiminde kalıntıları görülebilen surlarla çevrilidir. Kuzeydeki *Hierapolis Kapısı* günümüze ulaşmamıştır. Batıdaki *Ephesos Kapısı* üç kemerli, iki kuleli olup İmparator Domitianus'a (hd.81-96) adanmıştır. Kapı, Asopos Çayı üzerinde, bugün de kalıntıları görülebilen Roma köprüsüne uzanan ve iki yandan lahitlerle sınırlanan yol üzerindedir. Doğudaki *Suriye Kapısı* en iyi korunmuş olandır. Bu kapının geçit verdiği yol da LAHİT ve mezar anıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Kentin güney ucundaki *Stadium*, MS 79'da İmparator Vespasianus'a (hd.69-79) adanmıştır. Oturma yerlerinin bir bölümü toprak üstünde izlenebilen yapı, hem atletizm oyunları hem de gladyatör dövüşleri için düzenlenmiştir. *Stadium*'un (→STADİON) doğusunda, İmparator Hadrianus ve eşi Sabina'ya adandığı anlaşılan ve HAMAM ya da *gymnasium* (→GYMNASİON) olduğu düşünülen bir yapı vardır. Daha kuzeyde ODEON ya da BOULEUTERİON olabilecek bir yapının kalıntıları görülmektedir. Kentin kuzey ucunda, birbirine yakın konumda biri küçük, öteki daha büyük iki TİYATRO dikkati çeker. Laodikeia'nın merkezinde yer alan en iyi korunmuş yapılardan biri olan *Nymphaeum*, kazılar sonucu MS 3.yy'ın başına tarihlenmiştir. Mitolojik kabartma ve heykellerle bezeli olduğu anlaşılan yapının, dikdörtgen planlı ve iki yanı sütunlu havuzu yarım daire planlı çeşmelerle sınırlanmıştır. ÇEŞME'lerin arkasındaki su hazneleri, *Stadium*'un güneyinde kalıntısı bulunan su kulesinden beslenmektedir. Kente su getiren kemerlerin toplam uzunluğu 8km olup yer yer 100m'ye ulaşan yükseklikleriyle izlenebilmektedir. Sukemerleri Başpınar kaynağından getirdikleri suyu Laodikeia'nın karşısındaki açık havuza ulaştırır. Buradan künklerle su kulesine gelen su, oradan da kente dağıtılmıştır. Kent içindeki öteki kalıntılar, İon düzeninde (→DÜZEN) bir tapınakla işlevi belirlenemeyen bazı yapılardır.

0362. *İ.Baysan*

LAOS → **ÇİNHİNDİ**

**LAPİS LAZULİ** (Lat.)

Latince'de "gök mavisi taş" anlamına gelir. "Lacivertaşı" da denir. Koyu mavi (lacivert) renkli, genellikle altın benzeri sarı benekli ve koyu damarlı olan lapis lazuli, yarı değerli taşlar sınıfına girer. Bir kayaç türü olan taşın rengi, içerdiği sodalit grubundan lazurit minerali nedeniyle mavidir. Sodyum alüminosilikat ile kalsiyum klorür ve kalsiyum sülfattan meydana gelen taş, kübik sistemde billurlaşır. Bazı durumlarda az miktarda beyaz kalsit, feldispat, mika, apatit, titanit, zirkon, diyopsit ya da amfibol gibi mineraller içerdiği de görülür. Doğal bir ultramarin bileşiği olan lapis lazuli, Afganistan'ın kuzeydoğusundaki Bedehşan'dan elde edilir. Daha açık renkli olan bir türü de, Şili'deki madenlerden çıkarılmaktadır. Bugün, Almanya'da rastlanan ve yapay yollarla boyanan, renksiz ve berrak kuvars kristali tanecikli bir JASP türünden de çok benzerleri üretilmekte ve bunlar piyasada bol miktarda bulunabilmektedir. İlk Tunç Çağı'ndan beri (→PREHİSTORYA) Önasya kültürlerinde, özellikle MISIR ve MEZOPOTAMYA sanatlarında KAKMA malzemesi olarak; küçük, törensel değerli kapların yapımında; AMULET, yüzük taşı, MÜHÜR gibi kuyumculuk işlerinde yaygın kullanılmıştır. Lacivert boya pigmentinin de ana kaynağı olan bu taştan, döverek toz haline getirme yoluyla BOYA hammaddesi olarak da yararlanılmıştır. *M.Soysal*

**LARARIUM** (Lat.)

Antik ROMA evinde, Lar adı verilen ve evlerin içini koruduğuna inanılan tanrıya adanmış kutsal mekân. Erken dönemlerde *sacrarium*, *sacellum* ve AEDICULA da denilen bu mekân, Roma İmparatorluk Dönemi'nden başlayarak *lararium* adını almıştır. Roma EV'inin ATRIUM, mutfak ya da yemek odası gibi bölümlerinde bulunabilen *lararium*'lar Pompei'de resimlerle bezenmiştir. Bu mekânlarda Lares (Larlar), Penates (Roma yurdunu ve aile ocağını koruyan tanrılar), Genius, Narcissus, Pallas ve Vitellus gibi tanrı ve tanrılaştırılmış kişilerin heykelleri bulunabilirdi.

LARGILLIÈRE, Nicolas de → **FRANSA (Resim ve Heykel, 17. ve 18.yy)**

**LARIONOV, Mikhail** (1882, Tiraspol, Odessa-1964, Paris)

Rus ressam.

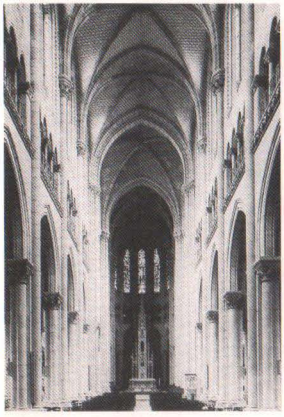
Önceleri KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK anlayışıyla çalışmış, daha sonra GONCHAROVA ile birlikte oluşturduğu IŞINCILIK akımı içinde farklı bir soyutlama yorumu yapmıştır.

Rusça adı Larionov Mihail Fedoroviç'tir. 1908'de askere alınana değin Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu'nda öğrenim gören Larionov, öğrenciliği sırasında MAVİ GÜL grubuna katılmıştır. Erken dönem yapıtları BONNARD ve VUILLARD, sonraları da Fovistler'in (→FOVİZM) etkisiyle YENİ-İZLENİMCİLİK'in Rus öğeleriyle donatılmış bir yorumu gibidir. Önceleri Rus halk sanatından kaynaklanan ve Yeni-İlkellik olarak anılan (→İLKEL SANAT) bir tür gelişmiş "ilkellik" anlayışıyla çalışmış, bu yapıtlarını 1908'de ALTIN POST sergisine vermiştir. Kısa bir süre sonra Fransız üsluplarından sıyrılarak tümüyle kendi niteliklerini yansıtan sergiler düzenleyen sanatçı, 1910'da BURLIUK kardeşlerle birlikte GENÇLİK BİRLİĞİ, KARO OĞLANI, 1912'de de SIPANIN KUYRUĞU sergilerine katılmış, 1913'te ise eşi Goncharova'yla birlikte Işıncılık örneklerinin oluşturduğu "Mişen" (Hedef) adlı sergiyi düzenlemiştir. 1911 tarihli *Rayonist Desen* (Tate Gal., Londra) adlı yapıtı, kendi oluşturduğu akımı görselleştiren tipik bir örnektir. Bu yıllarda manzarayı ve figürü bırakarak, noktalarla ışın çizgilerinin birleştirilmesinden oluşan bir üslup geliştirmiş ve bunları, Gelecekçilik'in de yardımıyla soyut birer güç çizgisi (*force lines*) biçiminde yorumlamıştır. 1912'de bir olasılıkla DELAUNAY'den etkilenerek yapıtındaki tüm temsili öğeleri atmış, yalnızca renkli ışın çizgilerinden kurulu soyut yapıtlara yönelmiştir. Bu üslup, KUPKA ve Delaunay'nin çalışmalarının dışında KANDINSKY'nin ANLATIMCI-SOYUTLAMA örnekleriyle birlikte tümüyle soyut bir resmin ilk örnekleridir. 1913'te *Argus* dergisinde MARINETTI ve İtalyan Gelecekçileri'nin türünde bir bildirge yayımlayan Larionov, 1914'te Goncharova'yla birlikte gittiği Paris'ten I.Dünya Savaşı nedeniyle geri dönmüşse de ertesi yıl eşiyle bu kente yerleşmiştir. Uyguladığı ışın çizgilerinin (*ray-lines*) resimden çok sahne dekorları için elverişli olması onu sahne tasarımına yöneltmiş ve 1914'ten başlayarak Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) Rus Balesi için dekor ve tasarımlar yapmıştır. *Soleil de Nuit* (1915; Gece Güneşi), *Contes Russes* (1917; Rus Öyküleri) ve *Renard* (1922; Tilki) bu yapıtlarına örnektir.

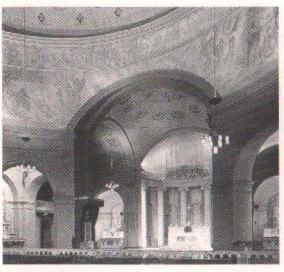
0564, 1479, 3110, 3410. *Ü. Tükel*



LASDUN, Denys, *Ulusal Tiyatro*, 1967-76, Londra.



LASSUS, Jean-Baptiste-Antoine, *Saint Nicolas*, 1843-52, Nantes.



LATROBE, Benjamin Henry, *Baltimore Katedrali*, 1805-18.

LARİSA = **BURUNCUK**

**LASDUN, Denys** (1914, Londra)
İngiliz mimar.
Mimarlık eğitimini Londra'da Mimarlık Birliği Okulu'nda tamamlamıştır. 1935-37 arasında Wells Coates'un (1895-1958) bürosunda çalıştıktan sonra, 1932'de kurulan Tecton grubunda savaş nedeniyle aralıklı olarak çalışmış; 1946'da da bu şirkete ortak olmuştur. 1949-50'de Londra'da ortak bir mimarlık bürosu kurduğu Lindsay Drake'le birlikte 1951-58'de E.M.FRY ve Jane Drew'un (d.1911) çalışmalarına katılmış, 1960'ta yine Londra'da Denys Lasdun ve Ortakları adı altında daha büyük bir büro oluşturmuş, 1978'de bu büro Denys Lasdun, Redhouse ve Softley adını almıştır. Lasdun'ın kişisel mimari üslubunun en belirgin özelliği, ya doğrudan yapı kütlesini düzenleyerek ya da köprü, teras ve platformlar kullanarak yatay çizgileri vurgulamasıdır. Bu yaklaşımının en iyi örneği 1955'te Londra'da yaptığı *Bethnal Green Binası*'dır. Öteki önemli yapıları arasında, Norwich'teki (Norfork) *East Anglia Üniversitesi* (1962-68) ile Londra'daki *Ulusal Tiyatro* (1967-76) sayılabilir.
0874. *E.Balkan*

**LASSAW, Ibram** (1913, İskenderiye)
Mısır kökenli ABD'li heykelci.
Yapıtlarında malzeme olarak çeşitli metaller kullanan Lassaw, soyut heykel çalışmalarıyla tanınır.

Ailesiyle birlikte 1921'de ABD'ye giden Lassaw, eğitimini New York'ta, Güzel Sanatlar Tasarım Enstitüsü'nde ve New York Kent Yüksekokulu'nda (1931-32) yapmıştır. Yapıtlarında kaynak yapılmış demir tel, tunç, çelik, nikel ve bakır kullanan Lassaw, yarattığı açık biçimlerle ABD'de ilk soyut örnekler üreten sanatçılardandır. 1946-49 arasında, kurucu üyelerinden olduğu AMERİKALI SOYUT SANATÇILAR'ın başkanlığını yapmıştır. Üslubunu 1950'lerde olgunlaştıran sanatçı 1960'larda doğal biçimleri çağrıştıran yapıtlar üretmeye başlamıştır. *Sui-Şib* (1962, Kootz Gal., New York) bu tür yapıtlarına örnektir. ROSZAK ve FERBER'le birlikte SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımına koşut çalışmalar gerçekleştiren bir grup heykelciden biridir. 1947-49 arasında OZENFANT'la resim, New York'ta Columbia Üniversitesi'nde D.T.Suzuki'yle Zen Budacılık çalışan Lassaw'ın geç yapıtlarında bu felsefenin yansımaları sezilmektedir. *L.Kula*

**LASSUS, Jean-Baptiste-Antoine** (1807-1857)
Fransız mimar.
FRANSA'da Yeni-Gotik mimarlığın (→CANLANDIRMACILIK) ilk önemli uygulayıcılarındandır.

Romantik rasyonalist yaklaşımını LABROUSTE ve Louis Hippolyte Lebas'dan (1782-1867) alan Lassus, 1838'de *Saint Germain l'Auxerrois* ve *Sainte Chapelle Kiliseleri*'nin onarımında denetçi olarak görev almış, daha sonraysa bu çalışmaların başkanlığına getirilmiş ve ortaçağ iç mekânları konusundaki zengin imgelem gücünü uygulama fırsatı bulmuştur. Lassus, 1844'te VIOLLET-LE-DUC'le birlikte, Paris'teki *Notre Dame Katedrali*'nin onarımına başlamış; bu uygulama, Fransa'nın en önemli Yeni-Gotikçiler'inin yetişmesine önayak olmuştur. Lassus'un gerçekleştirdiği en önemli kiliseler, 13.yy üslubunun düşey vurgusunu taşıyan *Saint Jean Baptiste de Belleville* (1854-59) ve daha önce I.Piel tarafından tasarlanan *Saint Nicolas*'dır (1843-52, Nantes). Gotik modülü ya da insan ölçeği kuramıyla bütünleştirdiği kilise tasarımları, 1848'de restorasyonuna başladığı *Chartres Katedrali*'yle örneklenebilir. 1855'te *Lille Katedrali* yarışmasında üçüncü seçilmesine karşın, uygulama için Lassus'nun tasarımı uygun görülmüştür. Yapıya 1856'da başlanmış, ancak ertesi yıl Lassus'un ölümüyle yarım kalmıştır. *A.Erktin*

**LATA**
İng.*lath*; Fr., Alm.*Latte*.
Yaklaşık 2.5x5cm boyutunda biçilmiş ince KERESTE. YAPI'da, ÇATI strüktüründe, KADRON gibi kaplama montajında ve bazan da ÇITA yerine kullanılır.

**LATOUR, Maurice Quentin de** (1704, Saint-Quentin-1788, Saint-Quentin)
Fransız ressam.
18.yy'da ROKOKO döneminde PASTEL tekniğiyle çalışan en gözde sanatçılardandır.

Gençlik yıllarında Paris'e gitmiş, İngiltere'ye yaptığı bir geziden sonra 1724'te Paris'e döndüğünde kendini bir "İngiliz ressam" olarak tanıtmıştır. Bu dönemde İtalyan sanatçı Rosalba Giovanna Carriera'yla (1675-1758) başlayan pastel portre modasına uymuş ve yaşamının geri kalan bölümünde de bu teknikle çalışmıştır. 1779'da Saint-Quentin'de bir çizim okulu kuran sanatçı, genellikle 18.yy'ın önde gelen kişilerinin portrelerini yapmıştır. *Madam de Pompadour Portresi* (Louvre Müz., Paris) bu yapıtlara bir örnektir. Sanatçı, bu önemli kişiyi ince bir işçilikle "bilimlerin ve sanatların kraliçesi" olarak betimlemiştir. Çoğu kez açık renkleri yeğlemiş, *Matmazel Fel Portresi* gibi bazı yapıtlarındaysa izlenimlerini taslak niteliğinde tuvale aktarmıştır. Genelde portrelerindeki modelin kişiliğini ve niteliklerini yansıtmış, bunun yanı sıra dönemin moda olan hafif, neşeli anlayışını da gözetmiştir. Yaşlılığında politikayla ilgilenmiş olması, kişiliğinde olumsuz yönde etki yapmış, son zamanlarını Saint-Quentin'de bir köşeye çekilerek geçirmiştir. Latour'un buradaki geniş koleksiyonu, zaman zaman tamamlanmış yapıtlarını aşan bir başarıyla gerçekleştirdiği taslak ve öncalışmaları da içermektedir.
2141. *U.Tükel*

**LATRINA** (Lat.)
Antik ROMA'da genel hela. Ayrı ayrı kabinlerin bulunmadığı bu yapılarda duvarları izleyen sekiler üstüne delikler açılmıştı. SİDE'deki *Tiyatro*'da sahne binasının dış köşesinde yer alan ve *Agora*'ya açılan, yarım daire planlı, tonoz örtülü *latrina*, Anadolu'daki en anıtsal örnektir.

**LATROBE, Benjamin Henry** (1764, Fulneck, İng.-1820, New Orleans)
ABD'li mimar ve inşaat mühendisi.
18.yy'ın sonlarında ABD'de yaygınlaşan İngiliz sömürge gelenegine karşın romantik bir KLASİKÇİLİK'i yeğleyen Fransız kökenli Latrobe, ülkenin mimarlıkla mühendisliği birleştiren ilk profesyonel yapımcısıdır ve bu özelliğiyle genç kuşağın öncüsü olmuştur.

Moravialı ailesinin ona önce Almanya'da daha sonra İngiltere'de sağladığı köklü klasik eğitimin ardından çeşitli işlerde çalışmış; üç yıl süreyle S.P.Cockerell'in (1754-1827) yanında mimarlık, bir süre de John Smeaton'un (1724-92) yanında mühendislik yapmıştır. 1795'te karısının ölümü üzerine İngiltere'yi terk ederek Yenidünya'ya göç eden Latrobe, önce JEFFERSON'un 1785'te yapımına başladığı *Virginia Eyalet Merkezi*'nin (Richmond) tamamlanmasına yardımcı olmuş; meslek deneyimi ve yapımcılıktaki ustalığıyla hemen dikkati çekmiştir. 1798-1800'de gerçekleştirdiği ilk önemli yapısı *Pennsylvania Bankası* (Philadelphia) oranları ve İon düzeniyle (→DÜZEN) YUNAN, planı ve taştan tonozuyla ROMA mimarlığının izlerini taşıyan

oldukça ilginç bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Aynı yıllarda Philadelphia'nın temiz su gereksinimini karşılamak amacıyla önerdiği buharla çalışan pompalı bir sistem 1801'de tamamlanarak kullanıma sokulmuştur. Bugün gravürlerden bilinen ve dönemi için şaşırtıcı çizgiler taşıyan pompalama istasyonu, Dor düzeninde kare bir taban üstüne kubbe örtülü silindirik bir gövdenin oturtulmasıyla elde edilmiştir. Aynı kentin varoşlarında yaptığı *Sedgeley Evi*'yse (1798-99) Birleşik Devletler'in ilk Yeni-Gotik (→CANLANDIRMACILIK) konut yapısı olmuştur.

Özgün yaklaşımıyla Jefferson'un ilgisini çeken Latrobe, 1803'te Washington D.C.'deki *Capitol* inşaatının tamamlanmasıyla görevlendirilmiş; yapının güney kanadını William Thornton'un (1759-1828) tasarımına bağlı kalarak, ancak iç mekânlara değişiklikler getirerek uygulamıştır. 1814'te İngilizler'in binayı yakmalarından sonra dış duvarları koruyarak güney ve kuzey kanatlarının iç mekânlarını (bugünkü durumlarıyla) yeniden tasarlamıştır. 1817'de görevinden ayrılan Latrobe'un *Capitol*'le uğraştığı yıllarda gerçekleştirdiği en önemli yapısı, ABD'nin ilk başyapıtlarından sayılan *Baltimore Katedrali* olmuştur. 1805-18 arasında tamamlanan ancak 1832'de kulelerinin, 1863'te portikosunun, 1879 ve 1890'da da doğu kanatlarının eklenmesiyle bugünkü görünümüne kavuşan bu Yeni-Klasik (→YENİ-KLASİKÇİLİK) Katolik katedralin, uzunluğuna gelişen planı, alçak merkez kubbesi, beşik tonozları ve yalın yüzeyleriyle SOANE'nun çalışmalarını anımsattığı kabul edilmektedir. 1817'de yapımına başlanan *Virginia Üniversitesi*'nde (Charlottesville) Jefferson'a yardımcı olan Latrobe'un son yapıları, cephe düzenlemesiyle ilgi çekmeyen, ancak duvar işçiliği ve küresel üçgenlere oturan, 35m yüksekliğindeki kubbesiyle anılan *Baltimore Borsası*'yla (1816-29; 1904'te yık.) New Orleans'ta yapımına 1819'da başladığı *Louisiana Bankası* olmuştur. Bugün mağaza olarak kullanılan bankanın yapımı tamamlanmadan sarılıktan ölen Latrobe, aralarında MILLS ve STRICKLAND'ın da bulunduğu genç kuşak mimarlarını zevkli ancak dayanıklı yapılar üretme doğrultusunda etkilemiş; ABD mimarlığının İngiltere'den aktarılan üsluplardan farklı yönlenmesine neden olmuştur. *M.Beykan*

LATTICINO (İt.) → **CAM işçiliği**

LAUGIER, Abbé Marc-Antoine → **RASYONALİZM**

**LAURA** (Gr.)
Eski Yunanca'da "sokak" anlamına gelir. Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) Yunanistan'da ve Kuzey Afrika'da bugünkü Libya sınırları içinde bulunan Kyrenaika'da (b.Berka) yaşamış yarı münzevi topluluk ve bu topluluğun yaşadığı MANASTIR.

**LAURANA, Luciano** (1420?, Zara-1479, Pesaro)
İtalyan mimar.
RÖNESANS'ın tanınmış mimarlarındandır.

Doğduğu yöre olan Dalmaçya'da Eski ROMA mimarlığını yakından tanıma olanağını bulduktan sonra Venedik ve Floransa'da mimarlık yapmış, 1465'te Mantova'da Gonzaga, Pesaro'da Sforza gibi Rönesans'ın ileri gelen ailelerinin yanında çalışmıştır. 1466'da Urbino'ya geçerek Dük Federigo Montefeltre'nin hizmetine girmiştir. En önemli yapıtı olan ve adının Rönesans mimarları arasında önemle anılmasını sağlayan *Düklük Sarayı*'nı da orada gerçekleştirmiştir. Laurana işin başına geçtiği zaman, 1447'de başlanan *Düklük Sarayı*'nın bazı bölümlerinin yapımı sürmekteydi. Ancak yapıya asıl bilinen niteliklerini ve bugünkü görünümünü kazandıran Laurana olmuştur. Onun saraya eklediği bölümler arasında başlıcaları, görkemli bir tonozlu mekân olan Taht Salonu ve üç koridor üzerinde yer alan küçük odalarıyla Düklük Dairesi'dir. Eğimli bir araziye ustalıkla oturtulmuş sarayın batı kanadını oluşturan bu bölüm, iki köşesindeki sivri kuleleri ve bunların arasında her katta bir tane olmak üzere üst üste sıralanmış, üstü beşik kemerle örtülü üç LOGGIA'sıyla dikkati çeker. Yapının iç avlusu da çok ilginçtir. Burada çepeçevre Korinth düzeninde sütunlara oturan beşik kemerlerle oluşturulmuş arkadlı galeri, Erken Rönesans'ın Floransa'ya özgü zarif arkadlarını andırırsa da, köşelerde kullanılmış gömme ayaklar (PİLASTR) daha güçlü bir görünüm sağlar. Avlunun strüktüründeki ağırbaşlı görünüme karşılık süslemelerindeki zenginlik, o dönemde Floransa'da, Venedik'te ya da Kuzey İtalya'da rastlanmayan bir niteliktir. Yine *Düklük Sarayı*'nın büyük merdiveni, bir Rönesans sarayından günümüze kalmış en eski anıtsal merdivendir. Daha önce de Laurana'nın yanında çalışmış olan FRANCESCO DI GIORGIO 1476'dan sonra yapıya devam etmiş ve Laurana'nın tasarımına uygun olarak bitirmiştir. Laurana, BRUNELLESCHI ve ALBERTI'nin üsluplarını geliştirerek kendi özgün üslubunu yaratmış olması ve bununla BRAMANTE'yi etkilemesiyle, Erken Rönesans'tan Yüksek Rönesans'a geçişte bir basamak taşı rolü oynamış bir sanatçıdır.
2951, 2975. *H.Kuruyazıcı*

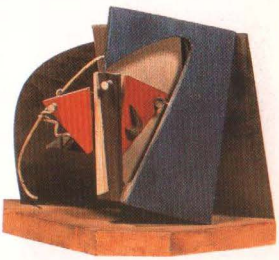


LAURANA, Luciano, *Düklük Sarayı*, Urbino.

**LAURENS, Henri** (1885, Paris-1954, Paris)
Fransız heykelci.
Kübist anlayışta (→KÜBİZM) uzay bölümlemesine dayalı, kimi zaman da giderek soyuta varan heykelleriyle tanınmıştır.

İlk sanat eğitimini 1899'dan başlayarak bir süslemeciden alan Laurens, 1902'de Montmartre'da heykel yapmaya başlamıştır. Önce RODIN'den etkilenmiş ve onun üslubunu daha biçimsel bir yapı yolunda geliştirmeye çalışmıştır. 1911'de BRAQUE'la tanışmış ve onun stüdyosuna çizdiği desenlerde Kübizm'le ilgilenmiştir. Bundan sonra Kübist ressamların geometrik biçim çözümlemesini heykel alanına uygulamaya başlamış, düz çizgilerin oluşturduğu düzlemlerin iç içe girmesiyle biçim kazanan katı figürler yapmıştır. Bu yapıtlarda eğri çizgiler en aza indirgenmeye çalışılmış, örneğin *Palyaço* (1914?) adlı yapıtı, üçgen, koni, daire, kare gibi geometrik biçimlerin figürü sezdirecek yolda düzenlenişiyle oluşmuştur. Bazı geometrik biçimler üstündeki çizgi ve renk noktacıkları belli oranda bir süslemeyi de gündeme getirir. Laurens aynı zamanda ahşap, kağıt, alçı ve metalden oluşan çok renkli heykeller de gerçekleştirmiştir. Bu dönem yapıtlarını, Kübist ölüdoğa resimleri belli açılardan etkilemiştir (ör.*Baş*, 1915-18). Genellikle, her bir düzlem farklı renge boyanarak heykelin özünde var olan derinlik etkisi, renkler aracılığıyla daha da keskinleştirilmiş, yapıttaki tüm biçim oranlamaları da renklerle dengelenmeye çalışılmıştır. Sanatçı konularında da Kübistler'den etkilenmiş, gitar, şişe, masa gibi nesneleri resimleyerek *Beaune Şişesi* (1918) gibi yapıtlar vermiştir.

1920'lerde Kübist biçimleri bırakarak, eğri biçimlerin yer aldığı yapıtlar üretmeye başlayan Laurens, aynı yıllarda ekonomik sıkıntıya düşmesiyle pişmiş toprağa yönelmiş ve 1930'larda daha da olgunlaşacak organik biçimlerin yer aldığı bireysel bir tutumla çalışmaya başlamıştır. Yine bu dönemde mitolojik figürlerle de ilgilenmiş ve *Sirenler* adlı çalışması



LAURENS, Henri, *Baş*, 1915-18, boyanmış ahşap ve demir, yük.600 cm.



LE CORBUSIER, *Savoye Villası*, 1929, Poissy.

gibi, bu anlayışta gerçekleştirdiği öteki yapıtları da simgesel anlamlar yüklenmiştir. 1941 tarihli *Elveda* (Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) adlı yapıtı Fransa'nın savaştaki karanlık günleri sırasında yapılmıştır ve büyük olasılıkla ülkenin çöküşünü simgelemektedir. 1952'de *Amphion* adlı yapıtının 4m yüksekliğindeki bir kopyasını Caracas Üniversitesi için uygulayan Laurens, yaşadığı dönemde öncü Fransız heykelcilerinden biri olarak nitelenmiş ve ölümünden sonra ünü tüm dünyaya yayılmıştır.
1723A, 2104, 2105. *U.Tükel*

**LAVATRINA** (Lat.*lavare:* yıkanmak'tan)
Antik ROMA evinde küçük banyo odası (→HAMAM).

**LAVİ** (Fr.*lavis*'den)
İng.*wash drawing*, Alm.*kolorierte Federzeichnung*.
Sulandırılmış çini mürekkebi (→MÜREKKEP), kahverengi kurum boya (BİSTRE) ya da SULUBOYA'yla geniş bir yüzey üstüne, fırça izi kalmayacak biçimde yapılan boyama. Genellikle dış çizgilerin mürekkep ya da KURŞUNKALEM'le belirtildiği bu tür resimlerde BOYA, desenlere renk, derinlik ve hacim kazandırır. İlk kez 15.yy sonunda BOTTICELLI ve LEONARDO DA VINCİ'nin yapıtlarında görülen lavi, izleyen 100 yıl içinde geliştirilerek 16.yy'da özellikle VERONESE'nin çizimlerinde açıklı koyulu bir zemin oluşturabilecek iki tonda uygulanmaya başlamıştır. MANZARA taslakları yapmaya elverişli olduğu için, 18. ve 19.yy'larda da kent ve arkeolojik alan görünümleri yapan topografya ressamlarınca (→TOPOGRAFİK RESİM) yaygın kullanılmış, ama daha sonra giderek terk edilmiştir. Bazı Türkçe kaynaklarda "yalama resim" adıyla da geçmektedir.

LE CLERC, Jean → **TÖRE RESMİ; TÜR RESMİ**

**LE CORBUSIER** (1887, La Chaux-de-Fonds, İsviçre-1965, Cap Martin, Fr.)
İsviçre kökenli Fransız mimar ve kent plancı. Uygulamaları ve düşünceleriyle mimarlığa yeni bir tanım getirerek MODERN MİMARLIK'ın öncüsü olan Le Corbusier, kent planlama, resim ve heykelle de ilgilenmiş çok yönlü bir sanatçıdır.

Asıl adı Charles-Édouard Jeanneret'dir. Saat kadranı ustası bir baba ve müzisyen bir annenin oğlu olan Jeanneret çocukluğunu İsviçre'nin Fransa sınırındaki La Chaux-de-Fonds'da kır yaşamıyla iç içe geçirmiş, en büyük uğraşı hiç bırakmadığı resim olmuştur. On üç yaşında babasının izinde saat işlemeciliğini öğrenmek üzere La Chaux-de-Fonds'daki Dekoratif Sanatlar Okulu'na girmiş, öğretmeni Charles L'Eplattenier'nin denetiminde sanat tarihi ve doğa bilimleri derslerini izlemiştir. Okuldaki eğitimi boyunca L'Eplattenier'nin etkisiyle ARTS AND CRAFTS hareketine ilgi duymuş, Kübist (→KÜBİZM) çizgiler taşıyan bir cep saati tasarımıyla Torino'da uluslararası bir ödül kazanarak okulundan mezun olmuştur. Jeanneret'yle yakından ilgilenen L'Eplattenier öğrencisini mimarlığa yönlendirmiş; Jeanneret'nin 1905'te yaptığı *Fallet Villası* öğretmeninin etkisiyle *Jugendstil* (→ART NOUVEAU) çizgileri taşıyan bir yapı olmuştur. Gene öğretmeninin önerisiyle Viyana'ya HOFFMANN'ın yanına giden Jeanneret bir süre çalıştıktan sonra *Jugendstil* akımına ilgisini kaybederek Viyana'dan ayrılmıştır. 1907'de Lyon'da tanıştığı T.GARNIER'nin ütopik sosyalist eğilimleri ve mimarlığa yaklaşımı Jeanneret'yi etkilemiş, aynı yıl Toscana'nın Galluzo kasabasında kaldığı pansiyon evi de meslek yaşamı için önemli olmuştur. Bu evin L'Eplattenier ve Garnier'den kaynaklanan ütopik sosyalist düşüncelerin sosyofiziksel bir modeli olarak nitelendirdiği komün yaşamı için çok uygun olduğunu düşünmüş ve özellikle TOPLU KONUT çalışmalarında bu modelden esinlenmiştir. Jeanneret, 1908'de Paris'te PERRET'nin yanında çalışmaya başlamış, bu kentte geçirdiği 14 ay boyunca Perret'den BETONARME'nin ilkelerini öğrenirken, Paris'in hareketli kültürel yaşamından da yararlanmıştır. 1910'da betonarme bilgisini geliştirmek için Almanya'ya gitmiş, orada WERKBUND üyeleriyle ilişki kurmuştur. Berlin'de BEHRENS'in yanında bir süre çalıştıktan sonra mimarlık eğitiminin en önemli devresi olarak nitelendirdiği ve aralıklarla dört yıl süren Doğu gezisine çıkmış, Antik YUNAN mimarlığı, Balkanlar'da ve Anadolu'da gördüğü yerel mimarlık ve OSMANLI mimarlığı, Jeanneret için önemli bir esin kaynağı olmuştur.

1915'te çocukluk arkadaşı İsviçreli mühendis Max du Bois'yla birlikte, 1935'e değin tasarladığı evlerin strüktürel temelini oluşturacak HENNEBIQUE çerçevesinin yeni yorumu olan *Domino Evi* ve kolonlar (piloti'ler) üstüne kaldırılmış *Pilotis Villası* üzerine çalışmıştır. 1916'da art arda dar ve geniş bölümlerden oluşan simetrik ızgara planlarıyla PALLADIO'nun VİLLA'larını anımsatan *Schwob* ve *Turquie Villaları* gibi tasarımlarında saray-ev temasını işlemiştir. Cephelerde oran denetimini sağlamak için ALTIN ORAN'a göre düzenleyici doğru parçaları (*regulating lines*) kullanmış, ilerki çalışmalarında bu saray-ev temasını iki ayrı sosyokültürel anlatımda geliştirmiştir. İlki tek başına yapılmış PALLADIO ÜSLUBU'nda bir villa, öbürü de BAROK sarayları anımsatan planıyla FALANSTER'e ideolojik atıfta bulunan toplu konut çalışmalarıdır. 1916'da yeniden Paris'e giden Jeanneret ressam OZENFANT'la tanışmış ve onunla birlikte Yeni-Platoncu felsefeyi temel alan plastik anlatımın, resmî Salon resminden (→SALON SERGİLERİ) mimarlığa her biçimini kapsayan PÜRİZM'in makine estetiği kuramını ortaya atmış, gene Ozenfant'la birlikte düşüncelerini *L'Esprit Nouveau* (Yeni Ruh) dergisinde savunmuştur. Bu yazılarını kargaya benzeyen anlamına gelen "Le Corbusier" takma adıyla imzalayan Jeanneret sonraları hep bu adı kullanmış ve bu adla tanınmıştır. 1922'de yeğeni Pierre Jeanneret'yle (1896-1967) II.Dünya Savaşı'na değin birlikte çalışmaya başlamış, aynı yıl seri üretilen bir konut tipi olan *Domino Evi* ve *Pilotis Villası* projelerini *Citrohan Evi* ve *Çağdaş Kent* (*ville contemporaine*) çalışmaları içinde geliştirmiştir. Her iki proje de 1922'de Güz Salonu'nda (*Salon d'Automne*) sergilenmiştir. Basit bir küp olan *Citrohan Evi*, Le Corbusier'nin "Yeni Bir Mimarlığın Beş İlkesi" (*Les 5 points d'une architecture nouvelle*) diye adlandırdığı; yapının kolonlarla yerden kaldırılması, çatıda bahçe teras, betonarme iskelet sisteminin sağladığı plan esnekliği, yatay bant pencere ve cephede serbestlik gibi özellikleri anlatması bakımından önem kazanmıştır. Le Corbusier aynı anlayışla *Meyer Villası*'nı, 1925'te Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'ndeki *Esprit Nouveau Pavyonu*'nu, 1927'de *Stein/De Monzie Villası*'nı (Garches) ve 1929'da *Savoye Villası*'nı (Poissy) gerçekleştirmiştir. Bu arada, bütün Avrupa'dan gelen Modernist öncülerce 1927 Stuttgart Sergisi için tasarlanan *Weissenhofsiedlung* adlı TOPLU KONUT yerleşmesine de konut tasarımlarıyla katılmıştır.

Avrupalı çağdaşları GROPIUS ve MIES VAN DER ROHE'nin tersine Le Corbusier mimarlığın kentsel yönüne ağırlık vermeye çalışmış, yaptığı çok sayıda KENT PLANLAMA çalışmasında mimarlık anlayışına paralel, tutarlı bir yol izlemiştir. 1922'de

Amerikan GÖKDELEN'lerinin etkisiyle, merkezinde 24 tane 60 katlı, haç planlı büro binasının ve 10-12 katlı konut bloklarının bulunduğu ve bu merkezin yeşil bir alanla çevrelendiği "Üç Milyonluk Çağdaş Kent" tasarımını yapmıştır. 1925'te Paris için yaptığı *Plan Voisin* ise eski yapıların yıkılmasıyla açılacak alanda, gökdelenlerin ve geniş yeşil alanların yer aldığı yoğun bir yapılaşmayı öneren bir çalışmadır. Her iki planlamada da taşıt trafiği kolonlar üstünde yerden yükseltilmiştir. 1930'daki *Işıyan Kent* (*ville radieuse*) planlamasında Le Corbusier'nin makine çağı kenti anlayışının değiştiği görülmektedir. Bu tasarımında Le Corbusier, merkezi bir kent planlamasından, her bir işlevin birbirine paralel ayrı bölgelere (zon'lara) yerleştirildiği bir planlamaya yönelmiştir. 1930'larda yaptığı Rio de Janeiro ve Cezayir kent planlarında Pürist GEOMETRİK-SOYUTLAMA'dan uzaklaşmış, doğal verilere dayanan ve bu dönemdeki resimlerine paralel pragmatik bir anlayışla daha serbest çizgiler kullanmıştır. Resimlerinde de figüratif kompozisyonlara yer vermiş, ilk kez kadın figürünü bu dönemde betimlemiştir. Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri'nin (→CIAM) kuruluş çalışmalarına da katılan Le Corbusier topluluğun en aktif üyesi olmuş, birçok ülkede konferanslar vermiş, danışmanlık yapmıştır. Hemen her yapıtıyla mimarlığa bir yenilik getiren Le Corbusier iskelet yapım sisteminin sağladığı olanaklardan yararlanarak Paris'te Üniversite Sitesi'ndeki *İsviçre Öğrenci Yurdu*'nda (1930-32) PERDE DUVAR, Rio de Janeiro'da *Milli Eğitim ve Sağlık Bakanlığı Binası*'nda da (1936-45) güneş kırıcılar kullanmıştır. 1940'larda bürosundaki iş yoğunluğunun azalması, Le Corbusier'yi yoğun kuramsal çalışmalara yöneltmiş; mimar, 1942'nin sonlarına doğru ASCORAL (*Assembly of Constructors for Architectural Revival*) adlı birliği kurmuştur. Birlik, ayda iki kez düzenlediği toplantılarda, konut tasarımı, konstrüksiyon, endüstrileşme, standardizasyon, çevre gibi konularda çalışmalar yapmış ve görüşler üretmiştir. İzleyen yıllarda Le Corbusier, irrasyonel, heykelsi ve hareketli bir mimarlığa yönelmiş, *Unité d'Habitation* (1942-52, Marsilya) bu yeni anlayışın ilk örneklerinden biri olmuş, Paris'teki betonarme tonozlu *Jaoul Evleri* de (1954-56) bu üslubu sürdürmüştür. *Unité d'Habitation*'da (Konut Birimi) doğrusal bir düzen içinde yer alan iki katlı konut birimleri iki yönden güneş alabilmekte, alışveriş, yemek ve temizlik gibi hizmetler yapı içinde sağlanmaktadır. Kesintisiz bir arazi kullanımı elde etmek için ayaklar üstünde yükseltilen yapının boyutları Le Corbusier'nin MODULOR adını verdiği oran sistemine göre düzenlenmiştir. Bu oran sisteminde belinin yerden yüksekliği 1.13m olan, elini yukarıya kaldırdığında yüksekliği 2.26m'ye varan, 1.83m boyundaki insan ölçü olarak kabul edilmiştir. Le Corbusier, PREFABRİKASYON ve endüstriyel yapım teknikleri için bir rehber olarak nitelendirdiği Modulor'u 1947'de açıklamış, bir yıl sonra da yayımlamıştır. Bu dönemdeki en önemli yapısı silo benzeri kuleleri, mantar başını andıran kalın beton örtüsü ve düzensiz küçük açıklıklarıyla *Ronchamp Şapeli*'dir (*Notre-Dame-du-Haut Kilisesi*, 1950-54).

Le Corbusier, 1948'de İzmir Belediyesi'nin daveti üzerine Türkiye'ye gelmiş, İzmir imar planı için bir çalışma yapmış, ancak önerileri uygulanmamıştır. 1951-56 arasında Hindistan'da Çhandigarh'da simgesel özelliği güçlü resmî yapılar tasarlayan, 1958'de Brüksel Dünya Sergisi'nde hiperbolik paraboloit kullandığı *Philips Pavyonu*'nu gerçekleştiren Le Corbusier, aynı yıllarda Ahmedabad'da *Şodan Villası* gibi BRÜT BETON konutlar yapmış, 1957'de Tokyo'da *Batı Sanatı Ulusal Müzesi*'ni ve Harvard Üniversitesi'ne bağlı *Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi*'ni gerçekleştirmiştir. Le Corbusier'nin son yapıtları *Yat Kulübü* (1963-65, Çhandigarh), *Zürich Sergi Pavyonu* (1963-67) ve Venedik'teki *Merkez Hastanesi*'dir (1964-65). Uygulamaları kadar yayınlarıyla da etkili olan Le Corbusier'nin kitapları arasında, klasik bir yapıt olarak kabul edilen *Vers une architecture*'ün (1923; Mimarlığa Doğru) yanı sıra *Urbanisme* (1925; Şehircilik), *La Ville Radieuse* (1937; Işıyan Kent), *La Charte d'Athènes* (1943; Atina Şartı), *Propos d'urbanisme* (1946; Şehircilik Söyleşileri), *Les Trois établissements humains* (1945; Üç İnsan Yerleşimi), *Le Modulor* (1948) ve *Mein Werk* (1960; Yapıtlarım) sayılabilir. 1968'de İsviçreli koleksiyoncu Raoul La Roche için Paris'te yaptığı evde (1923) adına bir vakıf kurulmuştur.

0629, 1456, 1516, 1821. *M.Aydın*

LE HAVRE GRUBU → **FOVİZM**

## LE NAIN

Fransız ressam kardeşler.

Fransız resminde, dönemlerinde bir başka örneği yapılmamış doğalcı (→DOĞALCILIK) bir gündelik yaşam temasını ele alan Antoine (yks.1588, Laon-1648), Louis (yks.1593, Laon-1648) ve Mathieu (yks.1607, Laon-1677) Le Nain, çok kısa bir süre tanınıp 18.yy'ın son yıllarına değin neredeyse tümüyle unutulmuşlardır.

Yapıtları, sanat tarihçilerince ancak üslup açısından ele alınarak üç gruba bölünmekte, birçok alanda işbirliği yapmış oldukları düşünülmektedir. Üç kardeş de, Paris'te 1648'de kurulan Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Antoine Le Nain'e bağlanan ilk resimler grubu, küçük boyutta gerçekleştirilmiş, minyatür etkisi veren, parlak renklere sahip köylü resimleridir. Bu resimlerdeki dingin figürler ve düzenleme kaygısı Antoine'a maledilmelerinin nedenidir. İkinci grup, Louis Le Nain'in daha küçük boyutlu, gümüş, gri-yeşil renklerin baskın olduğu resimleridir. Antoine'ın işlediği köylü temalarının yanı sıra Louis, dinsel konuları ve mitolojik olayları da ele almıştır. *Yemek Yiyen Köylüler* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtı, herhangi bir abartılı anlatıma yer vermeyen bir Doğalcılık'la gerçekleştirilmiştir. Bu gruptaki yapıtlarda, aynı dönemdeki Felemenk okulundan (→HOLLANDA) ve İspanyol resminden (→İSPANYA) alınmış klasik bir anıtsallık da göze çarpmaktadır. *Yaşlı Bir Adam Portresi* de (1644) bu gruba bağlanmaktadır. Louis, üç kardeşin en yeteneklisi olarak kabul edilir. Köylülerin yaşamını betimlediği yapıtları, P.BRUEGEL ve TENIERS'ninkiler gibi herhangi bir komik ya da hicivci anlatımdan uzak, tümüyle duygusallığın ve içtenliğin ürünleridir. Sanatçının bu yapıtları, 18.yy'ın sonuna doğru yazar Jean-Jacques Rousseau'nun benzer düşüncelerinin de etkisiyle yeniden gözde ve aranır olmuştur. 1633'te Paris kentinin ressamı olan Mathieu Le Nain'e bağlanan üçüncü grup resimlerse daha eklektik ve olgun bir anlatım sunar. Bunlar, daha çok portreler ve HALS anlayışına benzer grup portreleridir. Mathieu'nün büyük olasılıkla Louis'yle işbirliği içinde gerçekleştirdiği *Venüs Vulcan'ın Ocağında* (Güzel Sanatlar Müz., Rheims) adlı yapıt, güçlü bir ışık-gölge karşıtlığıyla BAROK üslubun özelliklerini taşımaktadır. Üç kardeşin yapıtlarında ortak olan bir özellikse düzenleme ve sahnenin yerleştirilişinde zorlamadan uzak, kendiliğinden bir klasik anlayışın gündemde oluşudur. Bu özellik, Louis ve Mathieu'nün dinsel konulu resimlerinde de, örneğin *Çobanların Tapınması*'nda (Louvre) görülmektedir. *U.Tükel*



LE NAIN, *Köylü Aile* (ayrıntı), yks.1640.

**LE NÔTRE, André** (1613, Paris-1700, Paris)
Fransız bahçe mimarı.
Fransa kralı XIV.Louis'nin (hd.1643-1715) en önemli bahçe mimarıdır (→PEYZAJ MİMARLIĞI).

André Le Nostre olarak da bilinen Le Nôtre, Fransa sarayında iki kuşak boyunca başbahçıvanlık görevini üstlenmiş olan bir aileden gelmiştir. Tuileries Sarayı'nın başbahçıvanları olan büyükbabası ile babasının bahçe tasarım anlayışından ve dönemin bir başka ünlü bahçıvan ailesinin üyesi olan Claude Mollet'nin ve Jacques Boyceau'nun 1638 tarihli *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* (Doğa ve Sanat Kurallarına Göre Bahçe Düzenleme Kitabı) adlı kitabından etkilenen Le Nôtre'un üslubu, yüzyıl başında bu kişilerin geliştirdiği bahçe mimarlığı kurallarının mantıksal bir bireşimi olmuştur. Le Nôtre, ressam Simon Vouet'nin (1590-1649) yanındaki çıraklık döneminde ORAN'lar ve RENK değerleri üzerine çalışmış, PERSPEKTİF ve optik kısaltma konularına ilgi duymuştur. Bu bilgileri gününün akademik mimarlık öğretisiyle yoğurarak, geometrik tasarım kurallarının yönlendirdiği bahçe tasarımları geliştirmiştir. XIII.Louis'nin (hd.1610-43) bahçe mimarı olan babası Jean Le Nôtre'un görevini 1637'de devralmasına karşın, ancak 1655'te genç kral XIV.Louis'nin maliye bakanı Nicolas Fouquet için gerçekleştirdiği *Vaux-le-Vicomte Bahçesi*'nin tasarımıyla kendini kanıtlamıştır. Bu bahçede bir ana eksen çevresinde gerçekleştirilen düzenlemenin geometrik biçimselciliği, değişik parçaların dikkatle birbirine oranlanması, heykel, çeşme, çiçek tarhları ve mimari öğelerin birbirine uyumu, 17.yy Fransız bahçe mimarlığının temel ilkelerini oluşturmuştur. Bahçe, şatonun doğal ve akılcı bir uzantısı olmakla kalmayıp, aynı zamanda onu kuşatan bir çerçeve oluşturmuş; optik kısaltma ve yatay düzlemler arasında tasarlanan oyunlar, sürpriz öğeleri olarak bu çok katı geometriyi yumuşatmıştır. Le Nôtre, *Vaux*'da, Descartes'ın ışık kuramına (*La Dioptrique*) uygun parıltılı aynalar gibi duran su kanalları tasarlamıştır. 1662'de başlayan büyük Versailles projesinde bu ilkeleri eksiksiz olarak uygulama olanağı bulmuş ve yarattığı bahçelerin etkileyici ölçeği ile görsel ihtişamı, XIV.Louis'nin görkemli partileri için çok uygun bir dekor oluşturmuştur. Le Nôtre, Versailles'da sonsuza açılan sayısız bakış açısı, optik yanılsama, parçaların dengesi, ışık kaynakları olarak su düzlemleri (kanallar, havuzlar, tekneler) gibi tasarım yöntemleri geliştirmiş; ağaçlıklı alanlarda, özel biçimlerde budanmış bitki ve ağaçlarla ilginç mimari öğeler kullanarak sayısız sürpriz yaratmıştır.

Le Nôtre'un zekâsı ve yaratıcılığı, yalnızca Fransız sarayının geniş park ve bahçelerinde değil, aynı zamanda Fransa içindeki ve dışındaki küçük ölçekli özel bahçelerde de arandı. Aralarında *Chantilly* (1663-88), *Sceaux* (1673-77) ve *Clagny* (1674-76) *Satoları*'nın da bulunduğu pek çok yapının bahçe tasarımlarını gerçekleştiren Le Nôtre, ayrıca *Fontainebleau* (1662-87), *Saint-Germain-en-Laye* (1663-73), *Tuileries Sarayı* (1664-79), *Saint-Cloud* (1665-78) ve *Meudon* (1679-80) bahçelerinde de değişiklikler yapmıştır. Danimarka ve İsveç'in yanı sıra, İngiliz kralı II.Charles'ın da hizmetinde çalışan Le Nôtre'un etkisi tüm Avrupa'ya yayılmıştır.
0015, 1270, 1641. *T.Artan*

**LE PARC, Julio** (1928, Mendoza)
Arjantinli deneysel sanatçı.
OP SANAT ve KİNETİK SANAT akımlarına bağlı olarak yapıtlar veren Le Parc, ışığın sanatsal amaçlar doğrultusunda kullanımı konusunda da çalışmalar yapmıştır. Buenos Aires'te eğitim görmüş, 1958'de Paris'e gitmiş, bir süre VASARELY'yle birlikte çalıştıktan sonra Paris'teki araştırma merkezi GRAV'ın kurucuları arasında yer almıştır. Yapıtlarında akılcı ve nesnel bir yaklaşımı amaç edinen Le Parc, sanatsal yaratıcılığı yadsıyarak, bilimsel ilkeler doğrultusunda düzenlemelere gitmiş ve grup arkadaşlarıyla ortak ürünler üretmiştir. Bir sanat yapıtının izleyici için simgesel ya da öznel bir anlam taşıması düşüncesine tümüyle karşı çıkan sanatçı yüzey olgusunun değişken ve kesinliği bulunmayan görsel imgeler olarak algılanabilmesi yolunda araştırmalar yapmış, ışık ve renge karşı ilgisi sonucunda 1960'larda perspeks prizmalar ve küpler kullanarak, önceden tasarlanmış, ışık yansıması ve saydamlık etkileri üreten devingen kuruluşlar olan mobil'lerin (→CALDER, Alexander) olanaklarını incelemeye yönelmiştir. Ayrıca, farklı hızlarda dönen çeşitli maddeleri kullanarak kabartmalar gerçekleştirmiş, ışık yansıması konusunda değişik gereçlerin dokusal nitelikleri üzerine araştırmalar yapmıştır. Sanatçı bu bağlamda, 1961'de motorize ışıklı bir duvar niteliğindeki *Sürekli Devinim* (Tate Gal., Londra) ile küçük pleksiglas levhaların yedi sıra ince naylon ipliğe tutturulmuş olduğu, devingen ve ışık etkilerine açık bir yapıt olan *Sürekli Devinim, Sürekli Işık* (1963, Tate) gibi düzenlemeleri gerçekleştirmiştir (→IŞIK SANATI). 1966'da Eindhoven, "Sanat-Işık-Sanat Sergisi"nde yer alan *Sürekli Işık* çalışmalarında, yansıyan ışıkla devinimi birleştirme konusunda yetkin bir tekniğe ulaşmıştır. Öte yandan, izleyiciyi ani ve beklenmedik dürtülerle etkileme konusunda çeşitli deneyler yapan Le Parc'ın bu çalışmaları arasında biçimleri eğri büğrü gösteren gözlükler, çöken, kırılan sandalyeler de bulunmaktadır. Sanatçı bu tür yapıtlarıyla izleyiciyi katılımcı durumuna sokmakta, ondan gördüğü şeylerin ve düzenlemelerin anlamını kavramasını değil, onlara doğrudan tepki göstermesini beklemektedir. Le Parc, 1968'den sonra siyasal içerikli yapıtlar üretmeye başlamış ve izleyicileri, sergilediği bu yapıtlarındaki emperyalist, kapitalist ya da emniyet ve güvenlik güçlerine ait kişileri betimleyen silüet karikatürlere okla atış yapmaya çağırmıştır.
2739. *U.Tükel*

LE PLAY, Frédéric → **SERGİ**

**LE RICOLAIS, Georges Robert** (1894, La Roche sur Yon-1977)
Fransız mühendis.
Geniş açıklıkların örtülmesi için geliştirdiği uzay kafes sistemle (→KAFES SİSTEMLER) tanınır.

Matematik ve fizik alanındaki üniversite eğitimi I.Dünya Savaşı'yla kesintiye uğrayan Le Ricolais, 1918-43 arasında hidrolik mühendisi olarak çalışmış, bu dönemde pistoleyle yaptığı yapımcı resimlerini sergilemiş, şiirlerini yayımlamış, "sonsuz açıklık ve sıfır ağırlık" üzerine yaşamı boyu sürecek strüktürel araştırmalarını ele alan iki makale yazmıştır. Bunlardan, endüstri yapıları için geliştirdiği oluklu sıkıştırılmış kabuk sistemini açıklayan *Les tôles composées et leurs applications aux constructions métalliques légères* (Bileşik Saclar ve Hafif Metal Konstrüksiyonlara Uygulanmaları) adlı ilk çalışması 1935'te; mimarlara uzay kafes sistemini açıkladığı *Essai sur des systèmes réticulés à trois dimensions* (Üç Boyutlu Kafesli Sistemler Üzerine Deneme) adlı ikincisi ise 1940'ta yayımlanmıştır. 1951'de ABD'ye yerleşen Le Ricolais, 1954-75 arasında Pennsylvania Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmış, 1962'de Fransız Mimarlık Çalışmaları Derneği'nin Büyük Ödül'ünü, kendisini uzay kafesin babası

ilan eden dönemin Fransa kültür bakanı André Malraux'dan almıştır. Kuramsal çalışmalarıyla ABD'de de etkili olan Le Ricolais, 1947-58 arasında bu ülkede, bugün bilinmeyen sekiz yapı projesine katılmıştır.

2117, 2309. *G.Yalçıner*

**LE SUEUR, Eustache** (1616, Paris-1655, Paris)
Fransız ressam.

Genelde dinsel ve mitolojik konuları işleyen sanatçı, yaşadığı dönemde ve 18.yy'da en az POUSSIN kadar tanınmış, ancak sonradan önemini yitirmiştir.

1632'de VOUET'nin atölyesine giren Le Sueur, 1637'de ustasına yapılan bir dizi halı kartonu siparişini üstüne almıştır. Bu dönemde yaptığı resimler Vouet'nin etkilerini yansıtır. İlk büyük siparişi olan *Hôtel Lambert*'in bezeme işlerinde (1646-47) Poussin'in özellikle 1640 dönemi resimlerinin etkileri sezilmekle birlikte sanatçı giderek kendi klasik üslubunu geliştirmiştir. 1648-50 arasındaki olgunluk dönemi, özellikle Aziz Bruno'nun yaşamını ele aldığı 28 resimlik dizide (Louvre Müz., Paris) kendini gösterir. Bu resimlerde BAROK anlayış, sanatçının bireysel yorumuna bağlı olarak Fransız sanatsal beğenisiyle yorumlanmış, Poussin'in anıtsal dinginliği ve RAFFAELLO'nun yalın düzenleme anlayışı biraraya getirilmiştir. Bu iki anlayışın birleştirilmesinin yanı sıra CARRACCI'nin iç mekân aydınlatması ve IŞIK-GÖLGE anlayışı da özlü bir biçimde kullanılmıştır. 1648'de Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin 12 kurucusu arasında yer alan Le Sueur, akademinin rektörlüğünü de yapmıştır. 1650'lerde Raffaello'nun duvar halısı kartonlarına (→KARTON) büyük bir ilgi duymuş, bu yapıtları kişisel bir anlayışla yorumlamıştır. *Aziz Paulus Ephesos'ta Vaaz Verirken* (1649, Louvre) adlı yapıtı, tümüyle halı kartonlarından yapılmış alıntılarla gerçekleştirilmiştir. *U.Tükel*

LE VA, Barry → **GÖSTERİ SANATI**

**LE VAU, Louis** (1612, Paris-1670)
Fransız mimar.

FRANSA'nın 17.yy mimarlığında önemli bir yeri olan Le Vau, tasarladığı ŞATO ve HÔTEL'lerin yanı sıra *Louvre Sarayı*'ndaki çalışmalarıyla tanınmıştır.

Büyük olasılıkla ilk eğitimini, duvarcı ustası olan babası Louis Le Vau'dan almış ve meslek yaşamına 1630'larda sıra evler ve *hôtel*'lerle başlamıştır. Le Vau'nun en önemli yapılarından biri, Paris'teki ilk *hôtel*'lerinden olan *Hôtel Lambert*'dir (1640/42-44). Merdiveni ve galerisiyle özellikle dikkat çekici olan yapıda, atların ve binek arabalarının dolaşımı çok ustaca çözülmüştür. Le Vau yks.1640'ta ilk şatosu *Le Raincy*'nin (bit.yks.1645) yapımına başlamıştır. Yapının oval planlı orta blokunda iki katlı, kolonlu bir giriş mekânı ve buradan anıtsal bir merdivenle ulaşılan zengin bezemeli bir salon (*salon à l'italienne*) yer almaktadır. Le Vau, bu kompozisyonu sonraları *Meudon Şatosu*'nun yenilenmesinde (1654-57) ve Fransa'nın en zarif şatolarından biri sayılan *Vaux-le-Vicomte Şatosu*'nda daha da geliştirmiştir. XIV.Louis döneminin (1643-1715) ilk yıllarında maliye başmüfettişi olan Nicolas Fouquet'ye ait ikinci yapıda, Le Vau'ya iç mekân bezemelerinde ressam C.LEBRUN, Gilles Guérin (ö.1678) ve başka sanatçılar eşlik etmiş, şatonun bahçe düzenlemesi de LE NÔTRE tarafından 1661'de tamamlanmıştır. Saraya yakın kişiler için yaptığı binalarla ünlenen Le Vau, 1654'te Fransa kralı XIV.Louis'nin başmimarı olmuş; 1660'larda *Louvre Sarayı*'ndaki çalışmalarına başlamıştır. *Louvre*'un *Apollon Galerisi*'nin 1661'de yanması üzerine, galeri bölümünün yeniden yapımıyla görevlendirilmiş; yapının bezemeleri 1663'te Lebrun tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı dönemde Kardinal Mazarin tarafından Paris'te yaptırılan *Collège des Quatre Nations* (b.Fransa Enstitüsü; 1662-74), Fransa'da İtalyan Baroğu özellikleri taşıyan az sayıdaki yapıdan biridir. *Collège*'in Seine Irmağı'na bakan cephesi, kubbeli orta bölümden öne taşan eğrisel yan kanatlarla içbükey biçimlendirilmiştir. Le Vau, *Louvre* bahçesinin ekseninde konumlandırılmış yapıyı *Louvre*'a bağlamak için bir köprü projesi yapmışsa da bu uygulanmamıştır.

XIV.Louis'nin devlet bakanı Jean-Baptiste Colbert, Le Vau'nun 1660 başında *Louvre Sarayı*'nın doğu cephesi için yaptığı tasarımları BAROK üslubundan dolayı durdurmuş, 1664'te hem yabancı hem de Fransız mimarlardan Le Vau'nun projesini incemelerini ve öneri geliştirmelerini istemiştir. Yabancılar arasındaki birkaç İtalyan mimardan biri olan BERNINI'nin önerdiği Barok cepheler de beğenilmeyince XIV.Louis, tasarımın Le Vau, PERRAULT ve Lebrun'den oluşan bir komite tarafından yapılmasına karar vermiştir. "Louvre Kolonadı" (*Colonnade*) olarak bilinen bu yapıya 1667'de başlanmış ve üç yıl içinde büyük bölümü tamamlanmıştır. Tasarımda Le Vau'nun mu, yoksa Perrault'un mu belirleyici olduğu konusunda karşıt görüşler bulunmaktadır. Le Vau'yu savunan kaynaklar, onun sonraları gerçekleştirdiği kraliyet yapılarında KLASİKÇİLİK'e yönelmiş olması üzerinde dururken; Perrault'yu savunanlar, Roma tapınaklarındaki sütun düzeninin kullanımını ve ayrıntılardaki ROMA mimarlığı etkisini, arkeoloji eğilimli bir komisyonun da üyesi olan Perrault'nun belirleyici rol oynamasına bağlamaktadır. Daha önce Fransız yapılarında görülmediği ölçüde klasik özellikler taşıyan *Kolonad*, Fransız mimarlığında XIV.Louis üslubunun (→LOUIS STİLLERİ) ilk örneği olması açısından önemli bir yere sahiptir.

1669'da Le Vau, eski şatoyu saran bir ek yaparak *Versailles Sarayı*'nın bahçe cephesini oluşturmuştur. Mimarın önceki projelerinden daha fazla klasik etkiler yansıtan bu yapı bölümü, bahçe yönünde 25 çıkmayla biçimlendirilmiş; bezemeleri de gene Lebrun tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak yapının bu ilk durumu, HARDOUIN MANSART'ın ekleri nedeniyle büyük ölçüde değişmiş; Le Vau'nun Çin etkili (→CHINOISERIE) *Porselen Pavyon*'unun (*Trianon de Porcelaine*; 1670) yerine sonradan *Büyük Trianon* yapılmıştır. Ayrıca tasarladığı Büyükelçiler Merdiveni'nin yapımına da, mimarın ölümünden sonra baş yardımcısı François d'Orbay tarafından başlanmıştır (1671).

Yapılarının cephelerini, ziyaretçinin yapıya uzaklığına ve onu algılayışına göre düzenleyen Le Vau'nun, aynı cephede çeşitli düzenleri ölçek farklılığı içinde üst üste kullanması eleştirilere neden olmuşsa da, gerek kent ölçeğindeki bu yaklaşımı, gerek oval planlı iki katlı salonlar, anıtsal merdivenler gibi iç mekân çözümleri Fransız mimarlığında yenilikler yaratmıştır. Kardeşi mimar François Le Vau (1613-76), Le Vau'nun mimari anlayışındaki mantığı ortaya koymak için kaleme aldığı 1667-68 tarihli yazısında, müzikteki kompozisyon bölümleri ve değişik seslerle Le Vau'nun çeşitli düzenleri yan yana getirişi arasında bir ilişki kurmuştur.

0496. *G.Yalçıner*



LE VAU, Louis, *Vaux-le-Vicomte Şatosu*, 1657-61, Fransa.

LEACH, Bernard → **SERAMİK (Batı)**



LEBRUN, Charles, *Jephthah'ın Kurbanı*, tuval üzerine yağlıboya, çap 132 cm.

**LEBEDOS**

İzmir'in Seferihisar ilçesinde, EPHESOS antik kentinin 36km kuzeybatısındaki Kısık Yarımadası üstünde yer alan ve Seferihisar-Doğanbey yolundan ulaşılan Lebedos antik kenti İonia Birliği'ne üye 12 İon kentinden (→İONİA) en az etkin olanıdır. Antik kaynaklara göre Lebedos'a ilk yerleşenler Karialılar'dır (→KARİA). Daha sonra efsanevi Atina kralı Kodros'un Andraimon ya da Andropompos adındaki oğlunun liderliğinde bu bölgeye gelen İonialı göçmenler onları kovmuş ve kente kendileri yerleşmiştir. Çevresindeki verimli araziye ve bol sayıdaki doğal sıcak su kaynaklarına karşın, bu zenginliklerin tümünün KOLOPHON ve TEOS antik kentlerinin sınırları içinde kalması nedeniyle Lebedos'un tek geçim kaynağı deniz olmuştur. Ancak elverişli bir limanının bulunmaması, buna karşın kuzeyindeki Teos'la güneyindeki Ephesos'un koşullarının deniz ticareti için çok daha uygun olması kentin bu alanda da etkinlik göstermesini engellemiştir. Bu olanaksızlıklar sonucunda İon uygarlığının en parlak dönemlerinde bile varlık gösterememiştir. Lebedos, Klasik YUNAN döneminde SİKKE basmamış olan tek İon kentidir. MÖ 5.yy'da Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılmış, başlangıçta birliğe 3 *talent* vergi öderken bu ücreti karşılayamayınca vergisi 1 *talent*'e düşürülmüştür. MÖ 303 dolayında Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd. MÖ 336-323) generallerinden Antigonos, Lebedos'u Teos'la birleştirerek ikisini tek kent durumuna getirmeyi planlamışsa da bunu gerçekleştiremeden, MÖ 302'de THRAKİA kralı Lysimakhos'a (MÖ 360-281) yenilmiş ve ertesi yıl da ölmüştür. Daha sonra onun uygulayamadığını bir başka biçimde Lysimakhos uygulamış ve Teos'la Lebedos'un halkının bir bölümünü yeni kurduğu Ephesos'a yerleştirmiştir. Buna karşın gene de varlığını sürdüren kenti, MÖ 266'da yönetimi altına alan MISIR kralı II.Ptolemaios (hd.MÖ 285-246) yeniden kurmuş ve adını da "Ptolemais" olarak değiştirmiştir. Ancak bu ad yklş.60 yıl kullanıldıktan sonra kent yeniden Lebedos adını almıştır. MÖ 2.yy'da huzursuzluk yarattıkları için Teos'tan kovulan, daha sonra gittikleri Ephesos'ta da barınamayan Dionysos Sanatçıları (Dionysos şenliklerinde gösteriler düzenleyen sanatçılar grubu) sonunda bir daha ayrılmamak üzere Lebedos'a yerleşmişlerdir. İnsan gücü yetersizliğinin sürekli sorun olduğu kent, bu nedenle, çıkardıkları tüm anlaşmazlık ve huzursuzluklara karşın sanatçılara göz yummuştur. Lebedos'un ROMA imparatoru Marcus Aurelius dönemine (161-180) değin sikke bastığı bilinmektedir. Ayrıca BİZANS listelerinde Lebedoslu bir piskoposun adı yer almaktadır.

Bir yarımada, yarımadayı karaya bağlayan kıstak ve karada, yarımadanın tam karşısına rastlayan tepe üstündeki *akropolis*'ten oluşan Lebedos antik kentinde bugün çok az kalıntı vardır. Alçak ve düz yarımadayı çeviren 2m kalınlığındaki surlar, kesme taş bloklardan yapılmış iç ve dış duvarların aralarında kalan boşluğun molozla doldurulmasıyla gerçekleştirilen bir teknikle inşa edilmiştir. Dört kule ve doğrudan denize açılan üç kapı içeren kent surlarının güneybatı kapısına deniz kıyısından, kayaya yontulmuş bir rampayla ulaşılmaktadır. Bugün kıstak üstünde herhangi bir duvar kalıntısı görülmemekteyse de surların bu kesimde de sürdüğü düşünülmektedir. Kentin asıl yerleşmesi karada, yarımadanın karşısına rastlayan kesimdedir. Ayrıca yarımadanın doğu köşesinde üç nefli bir BAZİLİKA kalıntısı, *akropolis*'teyse çok sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK parçasıyla, ne oldukları anlaşılamayan duvar ve temel kalıntıları görülmektedir. Dionysos Sanatçıları'nın son yerleşim yeri olan Lebedos'ta bulunamamış olmakla birlikte bir TİYATRO'nun var olduğu sanılmaktadır.

Öte yandan, Seferihisar'dan Ürkmez'e giden yol üzerinde ve Seferihisar'dan 17km uzaklıkta, bugün Karakoç olarak adlandırılan yörede şifalı bir sıcak su kaynağı ve bu sudan yararlandığı anlaşılan bir Antik Çağ hamamı (→HAMAM) kalıntısı bulunmaktadır.

0357. *S.Tugay*

**LEBES** (Gr.)

"Dinos" ya da "Deinos" da denir. Antik Çağ'da, içinde şarapla su karıştırılan kap türlerinden biri. Yuvarlak dipli, şişkin karınlı, yüksek omuzlu, geniş ağızlı, boyunsuz ve kulpsuz olan *lebes*'ler, devrilmemeleri için genellikle bir ayak üstüne oturtulurdu.

Çizim → KRATER

**LEBES GAMİKOS** (Gr.)

Antik Çağ'da, düğün armağanı olarak verilen bir kap tipi. Bazıları yuvarlak dipli olup bir ayak üstüne oturtulurken, bazıları altı geniş ve yüksek ayaklı olarak biçimlendirilmiştir. Her iki türde de iki düşey ilmek kulp ve konik kapak bulunur.

Çizim → KRATER

**LEBRUN, Charles** (1619, Paris-1690, Paris)

Fransız ressam, tasarımcı ve dekoratör.

17.yy'ın ikinci yarısında Fransız sanatının biçimlenmesinde etkili olmuş ve Paris'te Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nde (→AKADEMİ) yöneticilik yapmıştır.

Babası heykelci, kardeşleri de ressam olan Lebrun, ilk sanat eğitimini François Perrier'nin (1590-1650) yanında almış, daha sonra babasının o sıralarda üzerinde çalıştığı *hôtel*'in sahibi Adalet Bakanı Pierre Séguier'nin yardımıyla ressam VOUET'nin yanına girmiş, kısa bir süre sonra da Fontainebleau'ya giderek bağımsız çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde Kardinal Richelieu için gerçekleştirdiği *Herakles ve Diomedes* (Nottingham Kent Müz. ve Sanat Gal.) Perrier ile RUBENS'in, *Çarmıha Geriliş* (Puşkin Müz., Moskova) ise Vouet'nin etkilerini yansıtır. Lebrun, gene Séguier'nin desteğiyle 1642'de Roma'ya gitmiş, burada da POUSSIN'in etkisi altına girmiştir. Poussin, Lebrun'ü Antik Çağ heykelleriyle RAFFAELLO ve CARRACCI'lerin fresklerinden kopyalar yapmaya yöneltmiştir. Sanatçı 1646'da Paris'e döndükten sonra bazı siparişler almış (*Hôtel Lambert* galeri freskleri), 1648'de akademinin kuruluşuna katılacak denli ünlenmiş olsa da üslubu henüz tam anlamıyla olgunlaşmamıştır. Bugün ikisi de *Notre-Dame Katedrali*'nde (Paris) bulunan *Aziz Andrea'nın Şebit Edilmesi* (1647) ve *Aziz Stephanus'un Şebit Edilmesi* (1651) adlı iki altar panosu, DOMENICHINO'nun etkilerini yansıtır. Gene aynı döneme ait *Masumların Katledilişi* (Dulwich College Resim Gal., Londra) gibi küçük boyutlu resimlerindeyse çok sayıda küçük figür kullanarak Poussin'i andıran bir kompozisyon düzeni geliştirmiştir. Bütün bu etkiler sonucu, Lebrun 1650'lerde *Simon'un Evi'ndeki Şölen* (Venedik Ak.) ile *Çarmıha Geriliş ve Melekler* (Louvre Müz., Paris) gibi resimlerinde görülen özgün üslubunu geliştirmeye başlamıştır. Sanatçı 1653'te *Hôtel de la Rivière*'in (b.Carnavalet Müz.) tavan resimlerini, ardından da mimar LE VAU'nun Maliye Bakanı Nicolas Fouquet için gerçekleştirdiği *Vaux-le-Vicomte Şatosu*'nun bezeme işlerini üstlenmiştir. Lebrun'ün bu şatoda boyalı resimle alçı kabartma figürleri birlikte kullanması, bütünüyle CORTONA'dan alınmış bir tekniktir.

Lebrun 1660'ta Kral XIV.Louis (hd.1643-1715) tarafından Fontainebleau'ya çağrılmış ve Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) yaşamını belgeleyen bir resim yapması istenmiştir. *Darius ve Ailesi İskender Önünde* adlı bu resimde sanatçı, bir frizi andıran kompozisyon düzeniyle Klasik geleneğin ağırbaşlılığını sergiler. 1661'de Séguier'yi at üstünde betimlediği resmi de Rubens ve Van DYCK'ın BAROK anlatımlı kompozisyonlarına karşı Klasik geleneği ortaya koyar. Aynı yıl Fouquet'nin iktidardan düşmesiyle Lebrun kralın hizmetine girmiş ve tüm enerjisini kralın yüceltilmesine harcayarak meslek yaşamında hızla ilerlemeye başlamıştır. 1662'de DUVAR HALISI imalathanelerinin başına getirilen sanatçı, XIV.Louis'nin zaferlerini ve başarılarını belgeleyen duvar halılarının üretimine hız vermiş, ayrıca tüm kraliyet saraylarının döşenmesiyle ilgilenmiştir. Lebrun, bu dönemde *Tuileries Sarayı* ile *Louvre Sarayı*'ndaki *Apollon Galerisi* üzerinde çalışmış, 1671-81 arasında da en önemli işi olan *Versailles Sarayı* dairelerinin bezenmesiyle ilgilenmiştir. 1679-84 arasında *Aynalı Salon*'u, 1686'da da *Barış Salonu* (*Salon de la Paix*) ile *Savaş Salonu*'nu (*Salon de la Guerre*) tamamlamış, ayrıca sarayın bahçe heykelleri için tasarımlar yapmış, *Saint-Germain-en-Laye* ve *Marly-le-Roi Şatoları*'nın bezenmesiyle ilgilenmiştir. Lebrun, bu geniş kapsamlı işleri biraraya getirdiği sanatçılarla birlikte sürdürmüş ve bu sanatçılar arasında bir üslup birliği sağlamıştır. 1668'de akademi üyesi olması, 1683'te de yönetimi üstlenmesinin ardından Lebrun, Maliye Bakanı Colbert'le işbirliğine girmiş ve akademinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Akademinin amaçlarına ilişkin net görüşleri olan Lebrun, resim ile heykelin güzel sanatlar bağlamında saygınlık kazanmasına ve belli kurallara bağlı bir öğreti haline gelmesine katkıda bulunmuş ve öğrenimde renge karşı çizimi destekleyerek fizyonomi ile ifade üzerine çeşitli konferanslar vermiştir. 1683'te Colbert'in ölümünden sonra güç kazanan François-Michel Le Tellier Louvois, akademide Lebrun'ün rakibi olan Pierre Mignard'ı (1612-95) desteklemeye başlayınca, Lebrun yalnızca akademide değil, Gobelins imalathaneleriyle Versailles Sarayı'nda da otoritesini yitirmeye başlamış, ayrıca sarayın içinde bulunduğu mali zorluklardan ötürü büyük siparişler de alamayınca gururunun incinmesinin yanı sıra esin kaynağını da yitirmiştir. Sanatçı bu dönemde kral için bugün hepsi Louvre Müzesi'nde bulunan *Musa'nın Sephora'yla Evlenmesi* (1687), *Çobanların Tapınması* (1688) ve *Kudüs'e Giriş* (1689) gibi birçok olayın konu alındığı, kalabalık sahneli, özenli, ama resimsel açıdan donuk, bir dizi dinsel konulu, küçük boyutlu resim gerçekleştirmiştir. Son yıllarında gözden düşmüş olmasına karşın Lebrun, FRANSA'nın 17.yy'ın ikinci yarısında ulaştığı politik güce paralel olarak XIV.Louis'nin amaçladığı ve adıyla anılan üslubu (→LOUIS STİLLERİ) geliştiren kişi olmuştur. *Z.Rona*

**LEBRUN, Napoleon** (1821, Philadelphia-1901)
Fransız kökenli ABD'li mimar.
Philadelphia ve New York'taki yapılarıyla 19.yy Amerikan mimarlığına önemli katkılarda bulunmuş, YENİ-KLASİKÇİLİK ile Yeni-Gotik ve Yeni-Barok gibi tarihsel üsluplar (→CANLANDIRMACILIK) çizgisinde çalışmıştır.

Fransız bir göçmen ailesinin çocuğu olan LeBrun, 1836'da Philadelphia'da WALTER'ın yanında çalışmaya başlamış, 1841'de kendi bürosunu açmıştır. İlk çalışmalarını, hepsi Philadelphia'da yer alan *Yedinci Presbiteryen Kilisesi* (1842), 19.yy'ın sonunda çok değiştirilmesine karşın bugün ayakta duran *St.Peter Alman Katolik Kilisesi* (1843-45) ve *St.Augustine Kilisesi*'ne yapılan ekler ile değişiklikler (1847) oluşturmuş; LeBrun, *Jefferson Tıp Yüksekokulu*'nu da (1845-46) Yeni-Klasik üslupta genişletmiştir. Kiliseler konusundaki deneyimleri ve Katolik olmasının etkisiyle 1846 ya da 1847'de *St.Peter ve St.Paul Katedrali*'nin (1854-64) başmimarlığına getirilmiştir. Zamanına göre çok büyük boyutta olan kilisenin cephe düzenlemesi için 1850'de LeBrun'ün yerini John Notman (1810-65) almış, cephe tasarımı bittikten sonra LeBrun yeniden görevine dönmüş ve RÖNESANS iç düzenlemelerini anımsatan kubbeli iç mekân tasarımları yapmıştır. Bu çalışmanın yanı sıra Norristown'da *Montgomery Mahkeme ve Tutukevi Binası*'nı (1850) gerçekleştirmiştir. Yeni-Klasik etkilerin azaldığı mahkeme binasının yanında tutukevi, Yeni-Gotik üsluptadır. LeBrun'ün Gustave Runge'la birlikte tasarladığı Philadelphia *Müzik Akademisi* (1855-56), kentin simgelerinden biri durumuna gelmiştir. Eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) yapının konser salonu, kusursuz akustiğiyle ABD'nin en önemli konser salonlarındandır. LeBrun'ün Philadelphia çalışmaları, zamanın modasına uygun çeşitli tarihsel üsluplarda gerçekleştirdiği konutları ve ticaret binalarını da kapsar. 1864'te New York'a taşınan LeBrun, 1880'lerin başında oğullarıyla birlikte N.LeBrun ve Oğulları firmasını kurmuştur. Firma, New York İtfaiyesi'nin resmî mimarı olmuş ve gerçekleştirdiği çeşitli üsluplardaki itfaiye binalarında çevre ölçeği ile karakterini yansıtmıştır. LeBrun'ün meslek yaşamının son döneminde firma, New York'ta *Home Life Insurance* (1893-94) ve 10 katlı *Metropolitan Life Insurance* (1890-93) *Binaları* gibi iki önemli GÖKDELEN tasarlamıştır. Bitişikteki *Metropolitan Life Kulesi*'yse (1909) firmanın mimarın ölümünden sonra tasarladığı bir yapıdır.
1801. *A.Erktin*

LECK, Bart van der → **DE STIJL**

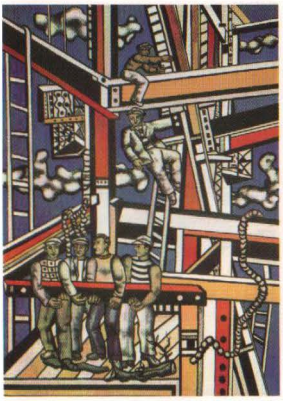
LECTERN → **LİTURJİ**

**LEDOUX, Claude-Nicolas** (1736, Dormans, Marne-1806, Paris)
Fransız mimar ve kent plancı.
PALLADIO ÜSLUBU üzerine kurulu özgün düşsel tasarımlarında piramit, küre ya da silindir biçiminde yalın kütlelerden oluşmuş fantastik çözümler geliştirmiş olan Ledoux, gerek bu öncü çalışmalarıyla, gerek yazılarıyla MODERN MİMARLIK'ın yolunu açmıştır.

Paris'te Jacques François BLONDEL'in yanında mimarlık öğrenimi görmüş, 1760'larda Klasik YUNAN mimari öğelerini bolca kullandığı (→YENİ-KLASİKÇİLİK) konut yapılarıyla kısa sürede tanınmıştır. İlk önemli yapıları Paris'te *Hôtel Hallwyl* (1766) ile çapraz bir eksen üstünde daire ve oval planlı odaların sıralandığı *Hôtel Montmorency*'dir (1770-72). Yeni-Klasikçilik'i yorumlayışındaki özgünlükle, özellikle Fransız yüksek sınıfının en gözde mimarı durumuna gelen Ledoux, 1771'de Madam Du Barry için çalışmaya başlamış, 1772'de tümüyle Yeni-Klasik bir anlayışla tasarlanıp döşenen ve Fransız beğenisinin başyapıtlarından sayılan *Madam Du Barry Şatosu*'nu (Louveciennes) gerçekleştirmiştir. Öte yandan dansçı Madeleine Guimard için de çeşitli yapılar tasarlayan Ledoux, gene 1772'de Fransız Mimarlık Akademisi'ne üye seçilmiş ve bu tarihten sonra Kral XVI.Louis (hd.1774-93) için çok sayıda yapı inşa etmiştir. Ledoux, İtalya'ya hiç gitmemiş olmasına karşın PIRANESI'nin fantezilerinden çokça etkilenmiş, yaklaşık 1775'ten sonra tasarımlarında belirginleşen özgün üslubuyla çağdaşlarından, özellikle de BOUL-



LEDOUX, Claude-Nicolas, *Barrière de la Villette*, Paris.



LÉGER, Fernand, *İnşaat İşçileri*, 1950, tuval üzerine yağlıboya, 299.8x200 cm.

LÉE'den ayrılmıştır. Ledoux, 1768-75/94 arasında Caen yakınında *Bénouville Şatosu*'nu, 1775-84 arasında Besançon'da kübik bir tiyatro binasını (1957'de yanmıştır) ve 1778-83 arasında da, organik bir bahçeye yerleştirilerek vurgulanmış, yalın geometrik kütleli *Hôtel Thélusson*'u (b.yık.) gerçekleştirmiştir. Ancak onun mimarlık tarihinde önemli bir yer edinmesini sağlayan tasarımları, Arc-et-Senans'da Kraliyet Tuz İşletmeleri için projelendirdiği daire planlı endüstri kentiyle (1775-79) başlamıştır. Kısmen uygulanabilen bu projeyi, Ledoux daha sonra kuramsal olarak Chaux Kenti adıyla geliştirmiştir (→KENT PLANLAMA, Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi). Bu bağlamda önemli bir başka çalışması da Paris'i çevreleyen yüksek konut blokları *Propylées*'dir (1784-89). Ledoux'nun geniş üslup dağarcığını sergileyen 46 yapıdan bugüne kalmış dört tanesi içinde en ilginci, silindir bir kütlenin egemen olduğu yalın biçimlenişiyle Stalingrad Meydanı'ndaki *Barrière de la Villette*'tir. Bu tasarımlarından sonra özellikle Fransız sarayı için çalışan Ledoux'nun uygulama alanındaki meslek yaşamı, Fransız Devrimi'yle birlikte kralcı olmakla suçlanıp 1793'te tutuklanmasıyla sona ermiştir. Tutukevinde kaldığı süre içinde, mimari görüşlerini toplumsal ve estetik açılardan irdeleyerek anlatan *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des miurs et de la législation* (Yasalar, Gelenekler ve Sanat Açısından Mimarlık) adlı ünlü kitabını yazmıştır. 1804'te birinci, 1846-47'de ikinci cildi yayımlanan bu yapıt, dönemi için öncü bir çalışmadır. Ledoux burada, simgeciliğin ve soyutlamanın alışılmadık boyutlara ulaştığı yapı tasarımlarının yanı sıra ideal kent Chaux'yu da ayrıntılı bir biçimde tanıtmaktadır. Bu kentte işçiler, sanatçılar, yöneticiler, büyük ve küçük aileler için farklı planlanmış olan konutlar, okul, çarşı, kilise ve hamam gibi kamu yapılarıyla bütünleştirilmiştir. 18.yy'ın ikinci yarısının mimari duyarlılığını verimli bir mimarın kaleminden yansıtan yapıt önemli bir belge niteliği taşımaktadır.

Tutukluluğunun ardından da mesleki çalışması engellenince kuramsal yazılarını sürdüren Ledoux, özellikle geometrik kütleleri yalınlaştırarak ve abartarak yorumladığı düşsel projeleriyle günümüzde de ilginçliğini korumaktadır (→ÜTOPYACI MİMARLIK).

1900, 2808, 2927. *A.Beykan*

**LÉGER, Fernand** (1881, Argentan, Normandiya-1955, Gif-sur-Yvette)
Fransız ressam.
KÜBİZM'in çizgisel anlayışını önceleri küp, koni ve silindirlerle, sonraları da tekerlek ve piston türünden mekanik biçimlerle verirken belli bir soyutlamayı da gündeme getirmiştir.

Léger'nin sanatla ilk ilgilenişi Caen'de bir mimarın yardımcılığını yaptığı 1897-99 arasına rastlar. 1900'de gittiği Paris'te önce teknik ressam sonra da fotoğraf rötuşçusu olarak çalışmıştır. 1903'te Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun giriş sınavını veremeyince, Dekoratif Sanatlar Okulu ve Julian Akademisi'nde öğrenim görmüştür. 1909'dan sonra adı Kübistler'le birlikte anılmaya başlayan Léger, PICASSO ve BRAQUE'ın köşeli biçimlerinden farklı olarak yuvarlatılmış biçimler kullanmıştır. *Ormanda Çıplaklar* (1909-11, Kroller-Müller Devlet Müz., Otterlo) adlı yapıtında Kübist soyutlamayı silindirik biçimlerle gerçekleştirmiş, gene bu dönemde yaptığı *Sigara İçenler* (1911) ve *Mavili Kadın* (1912) adlı yapıtlarında yuvarlak ve köşeli biçimleri birarada kullanmıştır. Léger, DELAUNAY ile dostluk kurmuş ve ALTIN KESİT grubuna katılmıştır. Ancak, Delaunay'nin salt renk karşıtlıklarına dayalı bir yapı arayışını yeterli görmeyerek, biçimlerin de karşıtlık içinde bulunması gerektiğini savunmuştur. Yapıtlarında Delaunay'den farklı olarak nesneler tanınabilir. Picasso ve Braque'in erken dönem Kübist yapıtlarının tek renkliliğinden farklı olarak da Léger, Delaunay'nin temel renklerini tüm yoğunluklarıyla uygulamıştır. 1913-14 dönemi yapıtları temel renklere ve keskin çizgi kullanımına dayanan, sağlam birer resim yapısına sahiptir. Kübist anlayış içinde daha çok resim öğelerine, renk ve desene dayalı "inşacı" (→YAPIMCILIK) bir tutum söz konusudur.

Sanatçı 1914'te I.Dünya Savaşı'na katılmış, ancak gaz zehirlenmesi sonucunda 1917'de ordudan ayrılmıştır. Aynı yıl LE CORBUSIER ve OZENFANT'la dostluk kurmuş ve PURİZM'e ilgi duymuştur. Bu dönem yapıtları, *Mekanik Öğe*'de (1924, Sanat Evi, Zürich) olduğu gibi, Pürist bir anlayış içinde makine estetiğini sunar. 1920-30 arasında, mekânda yalıtılmış bir biçimde yer alan dev boyutlu tek nesneleri resimlemiş ve tiyatro dekorları üzerine çalışmıştır. II.Dünya Savaşı sırasında ABD'de yaşayan sanatçı, Yale Üniversitesi'nde ve California Mills College'da dersler vermiştir. Bu dönemde akrobatları ve bisikletçileri betimlemiştir. 1945'te Fransa'ya döndüğünde yapıtları ideolojik bir içerik kazanmıştır. *İnşaat İşçileri* (1950, Fernand Léger Müz., Biot) adlı yapıtındaki gibi, işçileri betimlediği bu resimlerinde yalın renkler ve kalın siyah dış çizgiler kullanmış, dingin ve anıtsal üslubunu sürdürmüştür. 1949'da bir seramik stüdyosu açan Léger, burada Caracas Üniversitesi için üç mozaik pano yapmıştır.

Sanatçının Cemal TOLLU, Nurullah BERK gibi ustaların eğitiminde rol alması Türk resim tarihi açısından önem kazanmasına neden olmuştur. C.Tollu üç yıl boyunca kaldığı Avrupa'da Léger'yle de çalışmış, inşacı bir Kübist anlayışı bu sırada edinmiştir. N.Berk'se 1933'te ikinci kez gittiği Paris'te Léger'nin atölyesinde de çalışmıştır. Dolayısıyla bu iki sanatçının üyesi bulundukları D GRUBU da böylesi bir Kübist estetiği yansıtan yapıtlar üretmiştir. Tollu ve Berk'in yanı sıra daha geç dönemde Neşet GÜNAL ve Leyla GAMSIZ, GSA'daki eğitimlerinden sonra bir süre Léger'nin atölyesinde çalışmışlardır.

0969, 1481. *U.Tükel*

**LEGRAND, Jacques Guillaume** (1753-1809)
Fransız mimar.
18.yy KLASİKÇİLİK anlayışının önemli temsilcilerinden olan J.F.BLONDEL ve Jean Rodolphe Perronet'nin (1708-94) öğrencisi olmuştur. CLÉRISEAU'nun da damadı olan mimar, 1775'te Tours'daki köprünün yapımını üstlenmiştir. 1783'te Jacques Molinos'yla (1743-1841) birlikte, Nicolas le Camus de Mezières'in (1721-89) tasarladığı Paris *Tabıl Hali*'nin kubbesini inşa etmiş, 1786'da *Masumlar Çeşmesi*'nin tasarımını yenilemekle görevlendirilmiştir. Molinos'yla birlikte 1789'da Saint Florentin Sokağı'nda bir konut tasarlamış, aynı yıl Saint-Honoré kasabasındaki *Hôtel Marbeuf*'ün yapımı ve dekorasyonuyla ilgilenmiştir. Legrand'ın mimarlık üzerine, *Parallèle de l'architecture ancienne et moderne* (1789; Eski ve Yeni Mimarlığın Paralelliği); *Galerie Antique* (1806; Antik Galeri) ve C.P.Landon'la birlikte yazdığı *Description de Paris* (1818; Paris'in Tanımlanması) gibi yayımlanmış çalışmaları da bulunmaktadır. *A.Erktin*

LEHİM → **MADEN sanatı**

**LEHMBRUCK, Wilhelm** (1881, Meiderich-1919, Berlin)
Alman heykelci.
Alman DIŞAVURUMCULUK akımının heykel dalındaki en önemli temsilcilerindendir.

Sanat eğitimini 1895-99 arasında Düsseldorf Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda, 1901-07 arasında da Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmıştır. 1905'te kazandığı çeşitli heykel ödülleri sayesinde İtalya'ya gitmiş, 1910-14 arasında kaldığı Paris'te ARCHIPENKO ve MODIGLIANI gibi PARİS OKULU sanatçılarıyla ilişki kurmuştur. RODIN ve MAILLOL'a büyük hayranlık duyan sanatçının ilk çalışmaları klasik doğalcı biçimdedir. Paris'te kaldığı sürede kendine özgü üslubunu geliştiren Lehmbruck zamanın eleştirmenlerince Dışavurumculuk'un en büyük Alman heykelcisi olarak nitelendirilmiştir. I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Almanya'ya geri çağrılarak bir hastanede çalışmış; burada yaşadığı acı dolu olaylardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Çoğunlukla çıplakları betimlediği FİGÜRATİF yapıtlarında vücutları boru biçiminde uzatarak veren sanatçının kadınlarında dinginlik ve ağırbaşlılık egemenken erkek figürlerinde acı ve melankoli sezilir. Önemli mermer çalışmaları da olmasına karşın, Lehmbruck'un üslubuna kil daha uygun geldiğinden, bazı yapıtlarını doğrudan kilden biçimlendirmiş, bazılarınıysa kilin dokusunu andırır biçimde yapay taş döküm yapmıştır. 1916'da I.Dünya Savaşı'nda ölenlerin anısına yaptığı *Ölen Savaşçı*, Berlin'de sergilendiğinde alışılmış kahramanlık heykellerinden farklı olarak, figürü, eli kırılmış kılıcının kabzasında, yere yarı uzanmış durumda verdiği için tepkiyle karşılanmıştır. 1917'de bir yıl kadar Zürich'te kalan sanatçı Berlin'e döndükten sonra intihar etmiştir.
1719, 1723B. *I.Kür*

LEIBL, Wilhelm → **DOĞALCILIK; İÇ MEKÂN RESMİ**

**LEKANE** (Gr.)
Su, yağ ve şarap depolamada kullanılan Antik YUNAN kabı. STAMNOS'lara benzeyen bu kapların farkı, kulpların ağızdan yukarı taşacak biçimde yüksek ve düşey olmasıdır. *Lekane*'nin bir özelliği de tepelikli bir kapağı bulunmasıdır.

**LEKANİS** (Gr.)
Antik Çağ'da kullanılan, kapaklı, yassı bir çanak biçimindeki kap. İki yatay kulpu bulunan bu kaplara yiyecek, baharat vb konurdu.
Çizim → KRATER

**LEKE BASKI**
İng.*aquatint*, Fr.*aquatinte*, *Alm.Aquatinta*, *Tuschätzung*.
"Akuatint" de denir. Bir tür çukur baskı olup, aside yedirme tekniğiyle (→ASİDE YEDİRME BASKI) yapılmaktadır. Metal levhaya desendeki renk lekelerini ve ton farklılıklarını oluşturmak üzere reçine tozu serpilir ve ısıtma yoluyla tozların metale yapışması sağlanır. Böylece dokulu yüzeyler elde edilir. Ardından aside batırılan levhada, reçine tozu bulunmayan yerler çukurlaşır. Yarattığı yumuşak tonlardan dolayı SULUBOYA ya da çini mürekkebi etkisi veren leke baskı, çoğunlukla öteki çukur baskı tekniklerıyle birarada kullanılır (→ÖZGÜN BASKI). Reçine tozu yerine şeker serpilerek de yapıldığı görülür. Bu yöntemde koyu alanlar bakır levha üstüne fırça ya da kalemle siyah suluboya ve şeker karışımı bir sıvı sürülerek belirtilir. Ardından levha verniklenerek suya batırılır. Şeker taneleri su altında şişerek verniği patlatır ve yüzeyde altından çıplak bakırın göründüğü küçük patlak kabarcıkların oluşmasını sağlar. Tüm yüzeye leke baskı malzemesi sürülür ve yavaş tepki gösteren bir aside batırılır. Bu yöntemde yalnızca desen aside yedirilmiş, levhanın geri kalan bölümleriyse vernikle korunduğundan aşınmamış olur. Bu işlemin ardından levhanın tüm yüzeyi temizlenir ve mürekkep yedirilerek baskı yapılır. Baskıda desen, beyaz zemin üstünde siyah olarak çıkar. 18.yy'da GAINSBOROUGH tarafından kullanılan bu yöntem sonraları uzun yıllar unutulmuş, ancak 20.yy'da PICASSO ve ROUAULT gibi sanatçılar tarafından canlandırılmıştır.

Reçine tozuyla yapılan leke baskı yöntemi 17.yy'da geliştirilmeye başlanmış; ancak, yetkinliğe 18.yy'da Jean-Baptiste Le Prince (1733-81) tarafından ulaştırılmıştır. İngiltere'de yaygınlaşan bu tekniğin öncülerinden biri de Paul Sandby'dır (1725/26-1809). Mimari görünümlerin ve arkeolojik kalıntıların (→TOPOGRAFİK RESİM) yanı sıra deniz manzaraları ve spor konularını da işleyen bu baskılar 18.yy'ın sonlarında ve 19.yy başlarında, suluboya çizimlerin ince boya niteliğini anımsatır biçimde ya basıldıktan sonra elle renklendirilmiş ya da her renk için farklı bir levha hazırlanarak renkli baskı gerçekleştirilmiştir. Keskin çizgiler üretmeye elverişli olmadığından ancak birkaç usta sanatçının denediği bu tekniği 19.yy'ın başlarında GOYA, ya tek başına ya da başka aside yedirme tekniklerıyle birlikte ustaca kullanmıştır. Sanatçı yoğun ışık kümeleriyle karanlık alanları dengelediği bu yapıtlarında duygularını ve dramatik düş gücünü anlatımcı bir tavırla yansıtmıştır. Goya'nın baskılarının üstünlüğüne uzun bir aradan sonra ancak 19.yy'ın sonlarında DEGAS ve PISSARRO'nun leke baskıyı, başka aside yedirme ve çukur baskı tekniklerıyle birlikte kullandığı özgün baskılarında yeniden erişilmiştir. İzleyen yıllarda büyük ölçüde unutulan bu teknik 1927'de İngiliz ressam ve baskı sanatçısı Stanley William Hayter'ın (1901-88) açtığı Atölye 17 adlı işlikle canlandırılmıştır.



LEHMBRUCK, Wilhelm, *Oturan Genç*, 1918, alçı, yük.104 cm.

**LEKYTHOS** (Gr.)
Lat.*lecythus*.
Antik Çağ'da, içine banyo yağı ya da parfüm konan kap türlerinden biri. İnce uzun silindirik bir şişe biçiminde olan *lekythos*'ların sıvının yavaş akmasını sağlayan ince boyunları, boyna yapışık yükselen ve bir ilmek yaparak boynun altına bağlanan bir de kulpu vardır. Ağız kısmı yarım huniyi ya da kahve fincanını andırır biçimde yukarı doğru açılır. "Bodur *lekythos*" olarak anılan geç örnekler tıknaz ve şişkin gövdelidir. Bazı örnekler RHYTON'lar gibi baş biçimindedir.
Çizim → KRATER

**LEMERCIER, Jacques** (yks.1585, Pontoise-1654, Paris)
Fransız mimar.
17.yy Fransız mimarlığının, F.MANSART ve LE VAU'yla birlikte önde gelen üç mimarından biridir.

Mimar olan babası tarafından 1607'de öğrenim görmesi için Roma'ya gönderilmiş ve 1614'e değin orada kalmıştır. Fransa'ya döndükten sonra ilk önemli işini 1624'te almış, Kral XIII.Louis tarafından, LESCOT'nun başlamış olduğu *Louvre Sarayı*'nın genişletilmesi çalışmalarını sürdürmekle görevlendirilmiştir. Burada gerçekleştirdiği en güzel yapıt Lescot'nun 100 yıl önce yaptıklarıyla da uyum içinde olan *Pavillon de l'Horloge*'dur (Saat Pavyonu). Lemercier, döneminin en güçlü siyasal kişiliği olan Kardinal Richelieu'den büyük destek



LEONARDO DA VINCI, *Kayalıklar Madonnası*, 1483-85, ahşap üzerine yağlıboya, 199x122 cm.

görmüş, onun için pek çok yapı gerçekleştirmiştir. Bunların ilki büyük bir konut yapısı olan *Kardinal Sarayı*'dır (s.Kraliyet Sarayı; 1624-36). Lemercier'nin bu yapının içinde yaptığı tiyatroysa (1639) ünlü *Comédie Française Tiyatrosu*'nun çekirdeğini oluşturmuştur. Lemercier, Paris'te başka konutlar da gerçekleştirmiştir, ancak bunların hiçbiri günümüze kalmamıştır. Sorbonne Üniversitesi için yine Richelieu'nün emriyle Lemercier'nin yaptığı kilise, orta nefiyle koro bölümü eşit uzunlukta, transept kolları da çok kısa olan ve böylece bir haçtan çok, neredeyse bir dikdörtgen oluşturan planıyla ilginç bir yapıdır. Dış görünüşü, Lemercier'nin İtalyan mimarlığından etkilendiğini ortaya koyar. Aralarında beşik kemerli pencerelerin yer aldığı pilastr demetleriyle düşey parçalara ayrılmış oldukça yüksek kubbe kasnağı, o dönemin başka hiçbir kubbeli yapısında rastlanmayan bir nitelik olarak belirir. Dinsel mimarlık konusunda Lemercier'nin bir başka önemli yapıtı da, yapımına F.Mansart'ın başlamış olduğu Paris *Val-de-Grâce Kilisesi*'nin kubbesidir (1646). Lemercier'nin Richelieu için yaptığı öteki işler arasında Saint-Germain yakınındaki *Rueil Şatosu* (baş.1633) ve Poitou'daki *Richelieu Şatosu* ve kasabası da (baş.1631) bulunmaktadır. Teraslar, havuzlar ve yapay çağlayanlarıyla büyük bir bahçe içinde yer alan *Rueil Şatosu*, 19.yy başlarında tümüyle yıkılmış, görkemli *Richelieu Şatosu*'ndan da bugüne yalnızca kubbeyle örtülü küçük bir pavyon kalmıştır. Kasabaysa hâlâ durmakta, birbirini dikine kesen sokak dokusu, köşeleri taş örgüyle vurgulanmış tuğla duvarlı evleriyle 17.yy kent planlaması konusunda ilginç bir örnek oluşturmaktadır.

Lemercier'nin Paris'te büyük konutlar da (HÔTEL) yaptığı, günümüze ulaşmamakla birlikte bunlarda birçok yenilikler getirdiği bilinmektedir. *Hôtel de Liancourt* (1623) için gerçekleştirdiği plan çözümü, sonradan başka mimarlarca da sık sık yinelenerek bu tür yapılarda bir prototip (ilk örnek) haline gelmiştir. Lemercier, çeşitli yapım ve dekorasyon işlerinde danışmanlık yaptığı gibi, mühendislik yapılarıyla da uğraşmış, Lyon'da (1619) ve Rouen'de (1620) birer köprü tasarlamıştır. Yapılarıyla kendinden sonraki mimarlar üzerinde etkili olan Lemercier'nin, çok etkilendiği İtalyan mimarlığı öğeleriyle ülkesinin mimarlık geleneğini uyumlu bir biçimde birleştirmedeki başarısı yine de tartışılır kalmıştır.
0492, 0496. *H.Kuruyazıcı*

LEMOH, K.V. → **GEZGİNLER**

**LENTO**
İng.*lintel*, Fr.*linteau*, Alm.*Sturz*.
"Atkı" ya da "düz atkı" da denir. Mimarlıkta, özellikle KAPI ve PENCERE açıklıklarında, üstten gelen yükleri yanlara aktaran yatay üst KİRİŞ.

**LEOKHARES** (Atinalı) (MÖ 4.yy ortası)
Yunan heykelci.
HALİKARNASSOS'taki *Mausoleum*'un (yks.MÖ 350) dört heykelcisinden (ötekiler SKOPAS, TİMOTHEOS, BRYAKSİS'tir) biri olarak tanınır.

Delphoi, Olympia ve özellikle Atina'da çalışmış olan Leokhares'in yaşamına ilişkin bilgiler antik kaynaklardan elde edilmektedir. DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan *Mausoleum*'un, British Museum'da (Londra) bulunan friz dilimlerindeki karakteristik üslup, Skopas'tan sonra en ayırt edilebilir heykelci olma özelliği taşıyan Leokhares'e bağlanmakta, sanatçının, ünlü yapıtın batı cephesi bezemelerini yaptığı kabul edilmektedir. Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), Leokhares'in Olympia'da *Philippeion* için, Makedonya kralı II.Philippos (hd.MÖ 359-336) ve ailesinin fildişi ve altından (KRİZELEFANTİN) heykellerini yaptığını; ayrıca, Delphoi'da Büyük İskender'i (hd.MÖ 336-323) bir aslan avında gösteren tunç heykelin yapımında ünlü heykelci LYSİPPOS'la birlikte çalıştığını belirtmektedir. Yunan tarihçi Plutarkhos ise (MS 46-119) Atinalı hatip İsokrates'in (MÖ 436-338) tunç bir portresini yaptığından söz eder. Vatikan Müzesi'nde yer alan *Ganymedes ve Kartal*'ın da Leokhares'e ait bir yapıtın kopyası olduğu düşünülmektedir. Eleusis'te de bir İsokrates portresi gerçekleştirdiği Sahte Plutarkhos'tan öğrenilmekle birlikte, Villa Albani'deki bir ROMA dönemi kopyasında günümüze dek ulaştığı ileri sürülen bu portrenin kesinliği tartışmalıdır. Sanatçının kaynaklardan bilinen öteki yapıtları arasında, şimşek savuran *Zeus* heykeli, başı, elleri ve ayakları mermer olan ahşap *Ares* heykeli ve STHENNİS'le birlikte çalıştıkları bir dizi portre sayılmaktadır; ayrıca Roma kopyası Vatikan Müzesi'nde bulunan *Belvedere Apollonu* da, *Vatikan Ganymedesi* ile kesin benzerliğinden dolayı, Leokhares'e atfedilmektedir.
*H.Kalkan*

**LEONARDO DA VINCI** (1452, Vinci, Empoli-1519, Cloux, Amboise, Fr.)
İtalyan ressam, heykelci, mühendis, mimar ve bilgin.
MICHELANGELO ve RAFFAELLO ile birlikte, RÖNESANS İtalya'sının en önemli üç ustasından biri olan Leonardo, sanat alanında olduğu kadar bilim alanında da dönemi için son derece ileri kuramsal çalışmalar yapmıştır.

Floransalı bir noterin gayrimeşru çocuğu olarak dünyaya gelen Leonardo yks.15 yaşında babası tarafından Floransa'ya götürülerek VERROCCHIO'nun yanına çırak olarak verilmiş, burada resim, heykel ve teknik konular üzerine kapsamlı bir eğitim almış, bir yandan da Antonio (yks.1432-98) ve Piero (yks.1441-1496'dan önce) Pollaiuolo'nun atölyesinde anatomi üzerine çalışmıştır. 1472'de Floransa Ressamlar Loncası'na kabul edilmesine karşın Leonardo dört yıl daha Verrocchio'nun atölyesinde kalmış ve sanatçının *İsa'nın Vaftiz Edilişi* (1470-75, Uffizi Gal., Floransa) ile bazı başka resimleri için arka plan manzaraları ve çeşitli figürler boyamıştır. Bu resimde betimlediği diz çökmüş melek figüründeki çapraz hareket çizgisi Leonardo'nun tipik özelliklerinden biri olarak görülür. Leonardo 1478'de bu atölyeden ayrılarak bağımsız sanatçı kimliğiyle bir süre daha Floransa'da çalışmış, *Aziz Hieronymus* (yks.1480, Vatikan Müz., Roma) ve *Müneccim Kralların Tapınması* (1481, Uffizi) gibi resimlerine başlamış; ancak, bunları bitiremeden, yönetici Ludovico Sforza'nın hizmetinde çalışmak üzere Milano'ya gitmiştir (1482). Figürün dış görünümü kadar duygularını da yansıtma isteği sanatçının bu erken yapıtlarında kendini belli eder. Leonardo betimlediği her şeyin özünü yakalayabilmek için doğadan çok sayıda çalışma yapmış, duyguyu ustaca ifadeye dönüştürmüştür. *Müneccim Kralların Tapınması* bitmemiş bir yapıt olmasına karşın ele geçen çok sayıdaki taslak Leonardo'nun çalışma biçimini göstermesi açısından ilginçtir. Leonardo bu taslaklarda figürlerin hareketlerini tek tek çalışmış, ön planla arka planı şematik olarak belirleyerek figürleri bu düzene göre yerleştirmiştir. Merkezde yer alan grubun üçgen şeması toplayıcı bir etki yaratmakta ve kompozisyondaki öbür tekil imgeleri tutarlı bir bütüne dönüştürmektedir.

Milano'da yks.20 yıl saray ressamı ve mühendisi olarak çalışan Leonardo'nun bu dönemden günümüze ulaşan resimleri *Kayalıklar Madonnası*'nın ilk (yks.1483-85, Louvre Müz., Paris) ve ikinci (1497-

1511, Ulusal Gal., Londra) çeşitlemeleri, *S.Maria delle Grazie Manastırı* için *Son Akşam Yemeği* (1495-97) adlı duvar resmi, *Müzisyen* (yks.1490, Ambrosiana Resim Gal., Milano) ve *Erminli Kadın*'dır (Cecilia Gallerani; yks.1490, Ulusal Müze, Kraków). Louvre'daki *Kayalıklar Madonnası* bir ALTAR PANOSU'nun orta bölümü olarak tasarlanmıştır. Leonardo'nun olgun üslubunun bütün özelliklerini taşıyan bu resim ortadaki figürlerin yerleşimindeki üçgen şema ve iki farklı ışık kaynağıyla dikkat çeker. Uzaktan gelen ışık arkadaki mağaranın ağzını aydınlatırken önden gelen, Meryem Ana'nın başını ve Çocuk İsa'nın vücudunu aydınlatır. Karanlık ve ışıklı alanlar arasındaki yumuşak geçişler (→SFUMATO) kompozisyona buğulu bir hava vermektedir. Sanatçı bu resimden yks.10 yıl sonra gerçekleştirdiği *Son Akşam Yemeği* adlı fresk çalışmasını üç yılda tamamlamıştır. Fresk tekniği bu dönemde Leonardo'nun yavaş ve temkinli çalışma biçimiyle bağdaşamayacak kadar çabukluk gerektiren bir teknikti (→FRESK). Bu nedenle Leonardo kendi tekniğini geliştirerek TEMPERA ile birlikte YAĞLIBOYA kullanmış, ancak yağlıboyayı kabul edecek zemini hazırlarken kullandığı zift ve mastika (sakız) karışımı daha aradan yüzyıl bile geçmeden (1517) boyanın dökülmesine neden olmuştur. Yer aldıkları mekâna oranla figürleri olması gerektiğinden daha büyük verme yöntemi (klasik kompozisyon ilkelerinden biri) ilk kez Leonardo'nun bu resminde görülür. Sanatçı ayrıca yanılsamalı perspektifle (→YANILSAMA) resim mekânını gerçek mekânın (→MEKÂN) bir uzantısı olarak biçimlendirmiştir.

Leonardo'nun Milano'ya çağrılmasının ana nedeni, ilk Sforza dükü Francesco'yu at üzerinde betimleyen anıtsal bir heykel siparişiydi. Bu heykelin kil modeli 1493'te tamamlanmış, ancak tunç dökümü hiçbir zaman yapılamamıştır. Leonardo'nun Milano'da yaşadığı dönemde üzerinde çalıştığı mimari projeler, çizim ve belgeler aracılığıyla günümüze ulaşabilmiştir. Bunların en önemlileri *Milano Katedrali* (1487-90) için bir kubbe maketi ile bir saray planıdır. Leonardo'yu birçok çağdaşından ayıran, Antik Çağ biçimlerine ilgi duymak yerine, BİZANS'tan etkilenmesidir. Gerçekten de, mimari çizimleri içinde en büyük yeri, çok kubbeli, merkezi planlı kiliseler tutar. Sanatçı, ÜSLUP ya da ESTETİK sorunlarıyla ya da antik örneklerin taklidiyle hiç ilgilenmemiş, mimarlığı bir mühendislik dalı ya da biçimlerin işlevsel anlamda gelişmesi olarak değerlendirmiştir. Leonardo, Milano'daki sarayda bulunduğu süre içinde anatomi, botanik, matematik, optik ve makinelerle ilgili ilk kuramsal ve bilimsel çalışmalarını yapmıştır. 1499'da Sforzalar'ın Milano'daki egemenliklerinin sona ermesiyle, Mantova ve Venedik üzerinden 1500'de Floransa'ya dönmüş; *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* (1501-12, Louvre) adlı resminin ilk taslak çalışmalarına (Ulusal Gal., Londra) başlamıştır. Birçok İtalyan ressam tarafından örnek alınan bu resim İtalyan resminde bir dönüm noktası sayılır. Leonardo bu resimde Meryem Ana'yı Azize Anna'nın kucağına oturtarak geleneksel ikonografik düzenin dışına çıkmış, oluşturduğu bu yeni düzenlemeyle Raffaello, Michelangelo, ANDREA DEL SARTO ve Fra BARTOLOMMEO'nun yanı sıra Maniyerist ressamları (→MANİYERİZM) da etkilemiştir.

1502'de Papalık ordusu komutanı Cesare Borgia'nın hizmetine giren sanatçı bir yıl kadar askeri mühendis olarak İtalya'yı gezmiş, ilk haritacılık ve kent planı (→KENT PLANLAMA) çalışmalarını yapmıştır. Floransa'ya döndükten sonra ilk işi Orno Irmağı'nın akışını değiştirme projesi olmuştur. Gerek bu proje, gerek Sultan II.Bayezid'e (hd.1481-1512) sunduğu köprü projesi (Sarayburnu-Üsküdar), sanatçının ütopyacı çalışmaları olarak değerlendirilir (→ÜTOPYACI MİMARLIK). Leonardo 1503'te Michelangelo'yla birlikte *Palazzo Vecchio*'nun (Floransa) fresklerini yapmakla görevlendirilmiştir. *Anghiari Savaşı* (1503-06) adlı bu dev boyutlu duvar resmi, Leonardo'nun yeniden Milano'ya çağrılmasıyla yarım kalmış, ayrıca uygun olmayan yöntemlerle kurutulmaya çalışılınca resim zarar görmüş, 1550'lerde de VASARI'nin *Palazzo Vecchio*'daki yeni düzenlemesi sırasında yok olmuştur. Bugün taslaklarından ve RUBENS'in yaptığı bir kopyadan bilinen bu resim sanatçının insan ve hayvan figürü üzerine yaptığı bilimsel araştırmalarla sanatsal anlatımının yetkin bir birleşimidir. Aynı tarihlerde yaptığı *Mona Lisa* (*La Giocondo*; Louvre) özellikle tam anlaşılamayan yüz ifadesiyle ilgi odağı olmuş ve Raffaello'dan COROT'ya kadar ideal kadın portresi sayılarak örnek alınmıştır. Sanatçının bugün kayıp olan *Leda ve Kuğu* (1503, Borghese Gal., Roma) adlı resminde betimlediği KONTRAPOST pozundaki ayakta duran çıplak figürü İtalyan sanatında klasikleşmiştir. Ancak figürde yarattığı sarmallaşma etkisi kontrapost duruşunu Maniyerizm'in *figure serpentinate*'sine (yılan gibi sarmallaşan figür) yaklaştırmaktadır. Michelangelo tamamlanmamış *Apollon* heykelinde (Ulusal Gal., Floransa), Raffaello da *Atina Okulu*'ndaki (Vatikan Segnatura Odası) filozofların birinde Leda'nın duruşundan etkilenmiştir. Leonardo kadavra çalışmalarıyla, uçmayı sağlayacak araştırmalarına da bu sıralarda başlamıştır. Giovanni de'Medici'nin 1513'te X.Leo adıyla papa olmasından sonra Roma'ya giden Leonardo burada Kardinal Giuliano de'Medici için çalışmış, ancak Raffaello, BRAMANTE ve Michelangelo'nunkiler gibi önemli siparişler alamayınca kendini bilimsel araştırmalara vermiş; bu dönemde yalnızca *Benois Madonnası* (Ermitaj Müz., St.Petersburg) ve *Kırmızı Yünlü Madonna* gibi yapıtları üzerinde çalışmış, ayrıca *Vaftizci Yahya*'yı (Louvre) yapmıştır. Özellikle *Vaftizci Yahya*'da geleneksel Hıristiyan İKONOGRAFİ'sinin sınırlarını aşarak son derece serbest bir anlayışla çalışmıştır.

1517'de Kral I.François'nın (hd.1515-47) çağrısı üzerine Fransa'ya giden Leonardo burada "kralın birinci ressamı, mimarı ve makine mühendisi" unvanıyla, Amboise yakınlarındaki Cloux'da kendisine verilen kır evinde yaşamış, birkaç ŞATO planının yanı sıra, özellikle de anatomi üzerine bilimsel çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının son yapıtı, yaşamı boyunca izlediği doğa olaylarını betimlediği çizimleridir (Windsor Şatosu Kraliyet Küt.).

Leonardo'nun günümüze ulaşan 17 resminden dördü yarım kalmıştır. Bunların dışında 10'a yakın belgelenmiş resmi ve çok sayıda çizimi bulunmaktadır; resimlerinin çoğu sanat yaşamının başlarına aittir. Leonardo resimde biçimi olduğu kadar özü de yakalamaya çalışan bir sanatçıydı. Yaptığı çok sayıdaki çizimde figürlerinin hareketlerini ayrıntılarıyla çalıştığı görülür. Biçimleri her zaman ışık ve atmosfer etkileri içinde yumuşatmış; HAVA PERSPEKTİFİ aracılığıyla tonlar arasındaki yumuşak geçişlerle (*sfumato*) buğulu bir atmosfer yaratmıştır. Verrocchio'nun atölyesinde çalıştığı süre içinde balmumu ve kil model yapmayı, taş oymayı ve tunç döküm tekniklerini öğrenmiş, büyük olasılıkla Verrocchio'yu heykellerini yaparken gözlemlemiştir. Günümüze hiçbir heykeli ulaşamamakla birlikte çizimlerinden heykelcilik teknikleri üzerine çeşitli yöntemler denediği anlaşılmaktadır. Leonardo'nun *Francesco Sforza* atlı heykelinin daha küçük

bir benzerini Milano'da Fransa kralının hizmetinde çalışan Gian Giacomo Trivulzio'nun anıtmezarı için tasarladığı, ancak bunun da gerçekleştirilemediği bilinmektedir. Yaptığı çizimlerden, bu heykel üzerinde *Anghiari Savaşı* adlı duvar resminden sonra çalıştığı anlaşılmaktadır. Söz konusu çizimlerinde olgun üslubunun güçlü, kıvrımlı, hacimli biçimleri bütün canlılığıyla görülür.

Leonardo'nun askeri mimarlık ve mühendislik tasarımları, kent planları, dinsel ve sivil yapı tasarımları, mimari ayrıntı çizimleri de büyük önem taşımaktadır. Sanatçı 17 yıl kadar Milano'da birlikte olduğu Bramante'nin gerek tasarım, gerek yapım tekniklerine ilgi duymuş ve kuramsal çalışmalarını bu doğrultuda geliştirmiştir. Ancak, Bramante'nin bu dönem çizimleri günümüze ulaşamadığı için, BRUNELLESCHI, FILARETE, FRANCESCO DI GIORGIO, ALBERTI ve LAURANA'nın ilkelerinden kaynaklanan Erken Rönesans mimarlığının olgunlaşma sürecine Leonardo'nun çizimleri ışık tutar; ayrıca PERSPEKTİF çalışmaları ve kesitleri de dönemin temel mimari çizim yöntemlerine ilişkin değerli bir kaynak oluşturur. Leonardo, teknik resme kazandırdığı yeni anlatım yollarıyla üç boyutlu bir nesneyle ilgili azami bilgi verilmesini sağlamış, bu tekniğin mimarlığa uygulanması da çok önemli bir gelişme sayılmıştır. Sanatçı mimari çizimlerinin pek çoğunda, planla birlikte bir kuşbakışı görünüşe de yer verir. Böylece, yapının hem iç mekânları hem de dış öğeleri iki çizimle en ayrıntılı bir biçimde aktarılmış olur. Daha önce plan ve görünüşle ifade edilen mimarlık yapıtları, sanatçının bu katkısıyla zengin bir görsel betimlemeye kavuşmuştur. Leonardo'nun geçici savunma yapıları çizimlerinin yanı sıra çok sayıdaki top, tüfek vb savaş aleti çizimleri de son derece ayrıntılıdır. Yaklaşık 350 sayfadan oluşan çizimleriyle defterleri dışında günümüze ulaşmayan başka çizimleri de bulunduğu belgelerden anlaşılmaktadır. Defterlerinin bir özelliği de Leonardo'nun bunları tersten yazması, bazı sözcükleri ya da cümleleri bilinçli olarak parçalaması ve yanıltıcı noktalama işaretleri kullanmasıdır. Bir ayna aracılığıyla okunabilmesine karşın bu yazılardan sağlıklı anlamlar çıkartmak oldukça güçtür. Bunun nedeni Leonardo'nun solak olmasına bağlansa da asıl amacı bu notları herkesin okumasını istememesi olarak yorumlanabilir. Bilimsel çalışmalarından 1490-1513 arasında resim üzerine yazdıkları, öğrencisi ve varisi Francesco Melzi tarafından *Codex Urbinas* (Vatikan Müz., Lat.1270) adı altında toplanmıştır. Çeşitli kaynaklardan anlaşıldığı üzere Leonardo bu notlarını kuram ve uygulama olarak iki ayrı başlık altında toplamayı amaçlıyordu. Kuramsal çalışmaları perspektif, IŞIK-GÖLGE ve RENK üzerine, uygulama bölümüyse çizim ve renk, insan figürü (oranlar ve anatomi) ve hareketi (fiziksel ve tinsel) üzerineydi. Her iki bölümde de büyük olasılıkla kompozisyon kurallarına ilişkin öneriler vardı. Leonardo, insan figüründen başka atmosferin, bulutların, suyun, havanın, rüzgârın, yeryüzünün ve bitkilerin betimlenmesi üzerine düşüncelerini de yazmış; matematik, optik, mekanik, anatomi, fizyoloji, zooloji, botanik, kozmoloji ve başka fiziksel bilimlerle ilgili çalışma ve kuramlarını da kağıda geçirmişti. Bu yazmalarının çoğu bugün başta Fransız Enstitüsü (Paris), British Museum (Londra), Uffizi Galerisi (Floransa), Ambrosiana Kütüphanesi (Milano), Venedik Akademisi, Windsor Şatosu Kraliyet Kütüphanesi (Londra), Kraliyet Kütüphanesi (Torino) ile Victoria ve Albert Müzesi (Londra) olmak üzere pek çok müze ve kütüphaneye dağılmıştır.

0773, 1234, 1679, 2136, 2137, 2662, 2663, 2664. *Z.Rona*

**LEONİDOV, İvan** (1902, Vlasih, Kalinin yak.-1959, Moskova)
Rus mimar.
Rusya'da YAPIMCILIK akımının önemli mimarlarındandır.

Rusça adı Leonidov İvan İliç'tir. Tverli (b.Kalinin) bir ikona ressamı tarafından keşfedilene kadar, çiftçilik ve tersane işçiliği yapan Leonidov, 1919'da Tver'deki sanat okuluna girmiş, ressam olarak yeteneğini geliştirdikten sonra 1921'de Moskova'da VKHUTEMAS'a kabul edilmiş, burada A.VESNİN'in etkisiyle mimarlığa yönelmiştir. 1926'da Moskova'da *İzvestia* basımevi için yaptığı öğrenci projesiyle, Yapımcılık akımının özelliklerini tüm ustalığıyla ortaya koymuştur. 1927'de Moskova'da düzenlenen ilk OSA (*Obedinenie sovremennih arbitektorov* / Çağdaş Mimarlar Birliği) sergisinde yer alan mezuniyet projesi Moskova *Lenin Enstitüsü* tasarımı, giydirme cam cephesi ve serbest taşıyıcı strüktürüyle, Leonidov'un yeni yaklaşımının ilk örneğidir. Leonidov'un bakış açısını olgunlaştırmasında önemli etkileri olan SUPREMATİZM'in imgesel yaklaşımı, mimarın Moskova'daki Simonov Manastırı arazisinde projelendirdiği *Kültür Sarayı*'nda (1930) açıkça görülür. Basit, ancak o denli de güçlü olan bu kompozisyonda, piramit biçimli bir spor salonu ve kış bahçesiyle yarım kubbe biçiminde değişebilir bir oditoryum ve dikdörtgen bir araştırma merkezi biraraya getirilmiştir. Öbür Yapımcı/Suprematist mimarlarınkiyle birlikte, Leonidov'un üslubu da 1932'den sonra değişmeye başlamış, özellikle geleneksel Rus ikonografisinden kaynaklanan öğeler son çalışmalarında (ör.1933'te Narkomtiazprom yarışmasındaki önerisi) izlenen barok tavrı etkilemiştir. Dünyada MODERN MİMARLIK akımının öncü örnekler ürettiği bir dönemde Leonidov'un tasarımları proje aşamasında kalmıştır. Gerçekleşen tek önemli yapıtı, Kislovodsk'ta Ordjohikedze Sanatoryumu için 1932'de yaptığı büyük amfitiyatro ve merdivenler olmuştur.

1963, 2787, 3133. *E.Balkan*

LEPERE, Jean-Baptiste → **AMPİR; FRANSA (Mimarlık, 19.yy)**

LEQUEU, Jean-Jacques → **HIGH-TECH**

LESCASE, William → **ABD (Mimarlık, 20.yy)**

**LESCOT, Pierre** (1510/15, Paris-1578, Paris)
Fransız mimar.
16.yy'da FRANSA'da KLASİKÇİLİK'in temellerini atmıştır.

Soylu bir aileden gelen Lescot, matematik, resim ve mimarlık eğitimi görmüştür. Herhangi bir kayıt bulunmamakla birlikte, 1556'da resmî bir görevle Roma'ya gittiği ileri sürülmektedir. "Louvre yapıları müdürü" unvanıyla I.François (hd.1515-47), II.Henri (hd.1547-59), II.François (hd.1559-60), IX.Charles (hd.1560-74) ve III.Henri (hd.1574-89) dönemlerinde saray mimarı ve danışmanı olan Lescot, tasarladığı yapıların pek çoğunda heykelci ve mimar Jean Goujon'la (yks.1510-68) birlikte çalışmıştır. Paris'teki *Saint Germain l'Auxerrois*'nın altar panosu (1541-44, 1750'de yık.) ile bugüne değin defalarca yenilenen ve yeri değiştirilen *Masumlar Çeşmesi* (1547-49), bu ortaklığın bellibaşlı ürünleridir. 1545-50 arasında Jean Bullant'la birlikte gerçekleştirdiği *Hôtel de Ligneris* (b.*Hôtel Carnavalet*), çok değişmiş olmakla birlikte Paris'te 16.yy ortasından günümüze kalmış tek malikâne olarak tanınmaktadır. Lescot'nun en önemli projesi I.François döneminde *Louvre Sarayı* avlusunun batısına yaptığı yapı kanadıdır. 1546'da başlayan yapı, sürekli değiş-

şikliklere uğrayarak son biçimini almış, sonuçta üslupsal özellikleriyle 16.yy Fransız mimarlığının örnek ürünlerinden olmuştur. Klasikçilik'in Fransa'daki bu ilk uygulamasında, Lescot'nun klasik öğeler içeren dekoratif mimarlığındaki güçlü etki, yapısal anıtsallıktan çok bezemelerin çeşitliliği ve estetiğiyle sağlanmıştır. Lescot'nun tasarımlarında heykel, Fransız ortaçağ geleneğinin devamı olarak, her zaman vazgeçilmezliğini korumuştur. *Louvre*'da, tekrarlı düzenlemeden kaçınmaya çalıştığı CEPHE tasarımlarında Lescot, değişik pencere tiplerini, kabartmalarla zenginleştirilmiş düz ya da yuvarlak alınlıklarla taçlandırmıştır. Yanına eklendiği mevcut yapıdan farklı üsluplarda biçimlendirdiği pavyonlarında, yatay etkiyi, yapı yüksekliği boyunca yükselen Korinth ve Kompozit düzenlerde (→DÜZEN) çift sütunlarla yatay etkiyi kırmış ve dikey etkiyi güçlendirmiştir. İç mekânda da dikkat çekici olan yapının giriş katında Goujon'un yapıtı dört KARYATİD bulunmaktadır. Ayrıca Lescot'nun tasarımı ve İtalyan ahşap ustası Scibec de Carpi'nin uygulaması olan *Il.Henri Odası*'nın ahşap tavanı da, boyalı tavan geleneğini kıran biçimlenmesiyle Fransız iç mekân düzenlemesinde önemli bir yere sahiptir.

0492, 0496. *G.Yalçıner*

**LETHABY, William Richard** (1857, Barnstaple, Devon-1931)

İngiliz mimar.

W.MORRIS ve P.WEBB'in kuramsal düşüncelerinden etkilenmiş, İNGİLTERE'de ARTS AND CRAFTS hareketinin gelişmesinde rol oynamıştır.

Bir zanaatçının oğlu olan Lethaby, Londra Kraliyet Akademisi'ndeki öğreniminin ardından 1877'de SHAW'un bürosunda çalışmaya başlamıştır. RIBA'nın (Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü) Soane Öğrenci Gezi Bursu'nu kazandığı 1879'da Shaw'un başasistanı olmuş, 1889'da da kendi bürosunu kurmuştur. Eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) mimari yaklaşımları reddeden Lethaby, çalışmalarını kuramsal alanda yoğunlaştırmış olmakla birlikte ilginç tasarımlar da gerçekleştirmiş; yapıldığı yıllarda benzersizliğiyle dikkati çeken, Brockhampton'daki (Herefordshire) kilise yapısı (1900-02) ve Birmingham'daki *Eagle Sigorta Binası* (1899-1900) dışında çoğunlukla kır evleri yapmıştır (ör.*Avon Tyrell*, 1891-92, Christchurch, Hamsphire; *Melsetter Evi*, 1899-1900, Hoy, Orkney Ad., İskoçya vbg). Lethaby'nin çok sayıda yayını arasında, 1894'te Swainson ile birlikte İstanbul *Ayasofya Camisi* üzerine yazdığı kitap, Fransız katedrallerini incelediği *Medieval Art* (1904; Ortaçağ Sanatı) ve uzun yıllar restorasyon çalışmalarını yönettiği *Westminster Abbey* üzerine yazmış olduğu *Westminster Abbey and the King's Craftsmen* (1906; Westminster Abbey ve Krallık Zanaatçıları) adlı yapıtları dikkat çekicidir. Yapı sanatı tarihini inceleyen *Architecture* (1912; Mimarlık) ve çağdaş yaşamda tasarımcının rolünü irdeleyen *Form in Civilization* (1922; Uygarlıkta Biçim) adlı yapıtlarıysa onun MODERN MİMARLIK'a katkı sağlayan çalışmalarıdır.

Arts and Crafts'ın öncülüğünü yapan Sanat İşçileri Loncası'nın (1884) ve Arts and Crafts Derneği (1888) ile Tasarım ve Endüstri Birliği'nin (1915) kurucu üyelerinden olan Lethaby, 1906-27 arasında Tarihsel Yapıları Koruma Derneği'nin üyeliğini yapmış, 1894'te kuruluşuna katıldığı ve Morris'in ilkeleri doğrultusunda biçimlendirilen Uygulamalı Sanatlar Merkez Okulu'nun (Londra) ilk başkanı seçilmiştir. 1911'e değin başkanlığını yürüttüğü, el sanatları öğretimine dayalı bu okul, Avrupa'da ve ABD'de geniş etkiler yaratmış, özellikle Almanya'da daha sonra kurulacak olan BAUHAUS'a örnek oluşturmuştur.

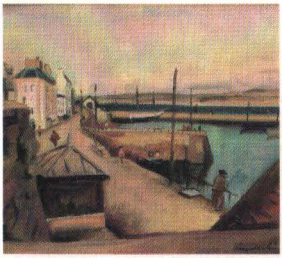
2960. *M.Ergüler*

**LETOON**

Muğla'da Fethiye ilçesinin Eşen bucağında yer alan antik Letoon kenti, Ksanthos Irmağı'nın (b. Eşen Çayı) öbür kıyısında, KSANTHOS antik kentinden kuş uçuşu 5km kadar ötede kurulmuştur. Bir su kaynağının çevresindeki bu kutsal bölgede MÖ 7.yy'dan başlayarak yerleşilmiştir. Burası, yaşamın ve verimliliğin koruyucusu olan Anadolu'nun ana tanrıçası adına kurulmuş bir kült merkeziydi. Ana tanrıçaya, Eliyana adlı ikincil derecede tanrılar eşlik ederdi. Su kaynağı 6.yy'da düzenlenmişti. Aynı yüzyıla ait bir döşeme levhası ve PİŞMİŞ TOPRAK'tan küçük HEYKELCİK'ler ortaya çıkarılmıştır. Çocukları Apollon ve Artemis'le bölgeye gelen Yunan tanrıçası Leto'nun hangi tarihte Anadolu tanrıçası kimliğine büründüğü tam olarak bilinmemektedir. Kaynağın üstünde bulunan kayalık set, Klasik Dönem'de (→YUNAN) bu üç tanrıya adanan tapınakları inşa etmek amacıyla düzenlenmiştir. Bir yazıt Kral Arbinas'ın Leto kültünü geliştirdiğini belirtmektedir. Geniş bir alana yayılmış olan bu kutsal kentin kuzeyinde yönetim ve kamu yapıları yer alır.

Klasik Dönem'de Letoon, krallığın kutsal bölgesi olarak görüldüğünden Ksanthos'la sıkı ilişkiler içindeydi. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd. MÖ 336-323) MÖ 334'te bölgeyi ziyareti de bu nedene bağlıdır. Ancak durum Helenistik Dönem'de (→YUNAN) değişmiş, MÖ 3.yy'dan başlayarak LYKİA kentleri Letoon'u ortak kutsal bölge belirleyerek bir federasyon oluşturmuşlardır. Buna bağlı olarak Mısırlı Ptolemaios tarafından gönderilen resmi mektupların açıklanması ya da kentler arasında sözleşmelerin imzalanması Letoon'da gerçekleştirilirdi. ROMA denetimi altında Lykia Birliği MÖ 166'da sözde bağımsızlık kazandığında, Roma, Letoon'da geniş kapsamlı bir imar programı uygulamaya başlamış, Arkaik ve Klasik Dönem'e ait eski tapınakların yerini YUNAN tipi üç tapınak almıştır. Ortadaki en küçük yapı, büyük olasılıkla Artemis'e adanmış, çevresi sütunsuz bir İon tapınaktır. Apollon'a adanmış olan Dor düzenindeki (→DÜZEN) ikinci tapınak, Lykia döneminde yerinde bulunan erken bir tapınağın üstüne kurulmuştur. Yapının CELLA (en kutsal mekân) tabanı, rozetleri, Apollon'un lirini ve Artemis'in ok ve sadağını içeren mozaikle baştan başa bezelidir. Bu taban mozaiği, tapınak içinde bulunmasından ve bölgedeki külte göndermeler yapması açısından bilinen tek örnektir. Üç tapınağın en büyüğü Leto'ya adananıdır. O dönemde basılan SİKKE'ler dolayısıyla bu *opisthodomos*'suz (*cella* ile arka portik arasındaki mekân) PERİPTEROS İon tapınağın MÖ 150'de yapıldığı bilinmektedir. Tapınak günümüzde yıkılmış olmasına karşın malzemesi büyük oranda sağlam durumdadır ve Anadolu'da Helenistik Dönem'e ait en iyi bilinen yapılardan biridir.

Letoon, Lykia'ya bir vali atanmasından sonra Roma İmparatorluğu için özel bir anlam kazanmıştır. İmparator Hadrianus'un (hd.MS 117-138) ziyaretinden sonra kutsal kaynağın sularını toplayan bölmenin çevresine yarım daire biçiminde büyük bir NYMPHEUM inşa edilmiştir. Son olarak, Hıristiyanlık döneminde, yıkılmış ve kullanılamaz duruma gelmiş olan tapınakların önüne, MS 5.yy'da küçük bir kilise yapılmıştır. Ancak bu sıralarda, kutsal bölgenin alçak bölümleri yavaş yavaş çamur ve alüvyonla dolduğundan buraları terk edilmiştir. 7.yy'dan sonra tamamen boşalan Letoon'da



LÉVY, Léopold, *Rıhtım* (ayrıntı), kontrplak üzerine yağlıboya, 38x55 cm.

1962'de Henri Metzger, 1979'dan sonra da Christian le Roy başkanlığında kazılar yapılmıştır. Kazı çalışmaları günümüzde de sürdürülmektedir.
0349, 0360. ***C. le Roy***

**LEVHA** (Ar.)
**1.** Üstüne yazı yazılan, ÇİZİM ya da RESİM yapılan düz yüzey; pafta.
**2.** DEMİR levha (sac), ALÜMİNYUM levha, BAKIR levha gibi, kalınlığı, eni ve boyuna göre çok az olan (10mm) metal gereç.
**3.** PANO.
**4.** Düzlem içi yük etkisindeki yüzeysel taşıyıcı sistem elemanı (→PLAK).

**LEVINE, Sherrie** (1947)
ABD'li kadın sanatçı.
Yapıtlarıyla Modernizm'in özgünlük, ilerleme ve başyapıt gibi kutsallaştırılmış kavramlarını irdeleyen Levine, ilk çalışmalarında feminist tavrının bir yansıması olarak Eliot Porter, Edward Weston ve RODÇENKO gibi erkek fotoğrafçıların fotoğraflarını çekip, bunları kendi yapıtları olarak sergilemiştir. Amacı, sanatın tarih, bellek ve kültür ürünü olduğunu ortaya koymaktır. Levine, 1980'lerde suluboya ile çalışmaya başlamış ve *İsimsiz (Vassily Kandinsky Anısına*, 1985) vbg bazı resimlerinde KANDINSKY, MALEVİÇ, MONDRIAN ve LÉGER gibi Modernizm ustalarına göndermeler yapmıştır. Ayrıca Biçimci resmi (→BİÇİMCİLİK) yeniden yorumlayarak, BUREN ve NEWMAN gibi şeritlerle çalışan sanatçılara gönderme yaptığı *İsimsiz (Geniş Bant 3*, 1985) gibi soyutlamalar ve DUCHAMP'a gönderme yaptığı *İsimsiz (Bekârlar: "Livreur de grand magazin"*, 1989) gibi çalışmalar üretmiştir. Levine, Dekonstrüktivist bir yaklaşımla (→DEKONSTRÜKTİVİZM) gerçekleştirdiği yapıtlarında sanat yapıtının hiçbir zaman tüketilemeyeceğini ve onun kimliğinin yapılan yorumlar olduğunu savunmuştur.
3556. *J.N.Erzen*

LEVİN / LEVN (Ar.) = **RENK**

LEVİTAN, İsaak → **ABRAMTSEVO KOLONİSİ**

**LEVNİ** (?, Edirne-1732, İstanbul)
Osmanlı nakkaş.
OSMANLI minyatür ustalarının (→MİNYATÜR) en ünlülerinden olan Levni, iyi bir kompozisyon ustası ve başarılı bir PORTRE'cidir.

Asıl adı Abdülcelil Çelebi olan Levni'nin II.Mustafa döneminde (1695-1703) Edirne'de tanınmış bir nakkaş olduğunu belirten kaynaklara rastlanır. 1718'de İstanbul'a III.Ahmed'le (hd.1703-30) birlikte geldiği düşünülmektedir. Yaşamının sonuna kadar İstanbul'daki saray atölyesinde çalışmış ve döneminin en ünlü nakkaşı olmuştur. Şairliği de olan Levni, III.Ahmed için kasideler yazmıştır. İlk büyük işi, Dimitrie Cantemir'in (Kantemiroğlu) Osmanlı tarihi kitabının (*Historia Incrementorum...*, 1716; *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, 1979-80, 3c.) 1734-35'te basılan İngilizcesi (*History of the Growth and Decay of the Othman Empire*) için hazırladığı padişah portreleridir. Bunlar, II.Mustafa'ya kadar gelen 22 Osmanlı padişahına aittir, ama orijinalleri günümüze kalmamıştır; ancak adı geçen kitaptaki oymabaskılarından (gravür) bilgi edinilmektedir. Bu portrelerde padişahlar ayaklarını toplayıp, bir yastığa dayanmış durumda betimlenmişlerdir. Levni İstanbul'a geldikten sonra da, bu kez III.Ahmed'e kadar saltanat sürmüş 23 padişahın portresinin yer aldığı bir albüm hazırlamıştır (*Silsilename*, TSMK, A.3109). Son portrede III.Ahmed'in yanında Şehzade Süleyman'ın bulunuşu, bu albümü 1720'li yıllara tarihler. Levni, çeşitli giysiler içinde kadın ve erkek portreleri de yapmıştır. Aralarında bostancılar, peykler, içağalar, dervişler, çengiler, Acemler hatta Avrupalılar bulunan 21 erkek ve 20 kadın portresinden oluşan bir albümü vardır (TSMK, H.2164). Bu portrelerde çoğu kez figür ayakta durur, bazan sarığını sarar, eteğini tutar, gül koklar ama hepsinde kıyafetinin bütün ayrıntılarını sergileyecek bir pozdadır. Sanatçı bu resimlerinin çoğunda köşedeki bir çiçek sapına 'Levni' imzasını atmıştır. Levni'nin başyapıtı, dönemin ünlü şairi Seyyid Vehbi'nin *Surname*'sidir (TSMK, A.3593). Bu kitapta III.Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenlikleri anlatılmış ve şölenler, kabul törenleri, gösteriler, esnaf loncalarının geçidi, havai fişek gösterileri, Haliç'te sal üstünde şenlikler gibi etkinlikler çift sayfayı kaplayan 137 minyatürle canlandırılmıştır. Levni'nin ölüm yılı olan 1732'de bu minyatürlü yazmanın henüz bitirilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Kitabın minyatürleri, Lale Devri'nin (1718-30) Osmanlı toplum yapısına ışık tutması ve sosyal yaşamdan bir kesit vermesi bakımından ayrı bir önem taşır.

Levni'nin üslubu geleneksel özellikler taşımakla birlikte, Osmanlı minyatür sanatına yenilikler getirmiştir. Nakkaş, çok sayıda figürün yer aldığı kalabalık kompozisyonlarında, zeminde ufuk çizgisini yüksek tutmuş ve üst üste dizili ya da dolanarak ilerleyen figür gruplarıyla farklı düzlemler yaratmayı başarmıştır. Figürleri irice ve dolgun yüzlüdür. Kıvrak hareketleriyle dikkati çeker. Nakkaşın yüz ifadelerine önem verdiği görülür. Figürleri geleneksel figür kalıplarını izler, ancak kompozisyonlarına eklediği doğa kesitleri yeniliklerle doludur; örneğin, yüksek tepelerin aralarına serpiştirilmiş, gölgeleri yere vurmuş ağaçlar ve gökyüzünde uçuşan kuşlar, kompozisyonlarına boyut kazandırır. Levni ışık, gölge ve renk değerleri gibi minyatür tekniklerine yabancı denemelere girişmiştir. Padişah portrelerinde de padişahların mekân içinde rahatça oturması, yer yer portrelerin arkasına dolanmış perde motifinin kullanılmış olması, geleneksel portre kalıplarına yeni bir anlayışın girmeye başladığını gösterir. Nitekim Levni yapıtlarıyla, 17.yy'da duraklayan Osmanlı minyatür sanatını canlandırmış ve gerek üslup, gerek boyama teknikleri açısından yenilikler getirmiştir. Levni'nin üslubu birçok 18.yy minyatür ustasını etkilemiştir.
0133, 0231, 2614, 2836, 3448. ***G.Renda***

**LÉVY, Léopold** (1882, Paris-1966, Paris)
Fransız ressam.
Özellikle ÖLÜDOĞA ve MANZARA'larıyla tanınır.

Resim yapmaya gençliğinde başlayan Lévy, 1897'de kısa bir süre Paris'te Dekoratif Sanatlar Okulu'nda eğitim gördükten sonra tek başına çalışmayı yeğlemiş, bu nedenle de Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na serbest öğrenci olarak yazılmıştır. Bu dönemde daha çok canlı model kullanan özel akademilerde çalışmıştır. MATISSE, MARQUET ve DERAIN'le tanışması da bu tarihlere rastlar. 1900'de Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) *Kapı* adlı ilk soyut çalışmasını sergileyen Lévy, OYMABASKI çalışmalarına 1909'da başlamıştır. I.Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra yaz aylarını Fransa'nın güneyindeki Cassis'de geçirmeye başlamış, *Cassis'de Bayram* ve *Topuzlu Kadın* gibi resimler yapmıştır. *Avignon Bayırı* ve *Margot Şatosu'na Bakış* gibi kimi büyük boyutlu manzaralar, sanatçının olgun üslubunu bulmaya başladığı 1920'lerin ortalarına tarihlenir. Bu tarihlerde Lévy

artık tanınmış bir ressam olarak bazı dekorasyon işleri almış; 1934'te Lucretius'un *De rerum natura* (*Evrenin Yapısı*, 1974) adlı beş kitaplık yapıtı için 41 oymabaskı, 1935'te de "Normandie" yolcu gemisinin yemek salonu için dört büyük pano ile, bazı evler için duvar resimleri gerçekleştirmiştir. Lévy genellikle ASİDE YEDİRME BASKI tekniğinde çalışmıştır.

1936'da Türk hükümetinden aldığı bir çağrı ile ertesi yıl İstanbul'a gelen Lévy, 1949'a değin GSA'nın (b.MSÜ) Resim Bölümü başkanlığını yürütmüş, taş baskı atölyesi başkanlığı yapmış, başta YENİLER GRUBU sanatçıları olmak üzere birçok öğrenci yetiştirmiştir. Lévy, akademik kurallara bağlı bir ressam olmayıp yenilikçi tavrı benimsemesine karşın birçok modern akımı gelip geçici görmüş, doğanın akıl ve duygu yoluyla yorumlanmasını savunmuştur. Biçimsel sorunları vurgulaması ve rengi ikinci plana atması eleştirilere yol açmışsa da, öğrencilerine, kendi üsluplarını geliştirmede tanıdığı özgürlük takdir edilmiştir. Lévy, Fransa'ya döndükten sonra Paris'e yerleşmiş, resim ve oymabaskı çalışmalarını birlikte sürdürmüş, kişisel sergiler açmış, başta üyesi olduğu Fransız Ressamları ve Gravürcüleri Derneği, Ekim Salonu (*Salon d'Octobre*) ve Güz Salonu (*Salon d'Automne*) sergileri olmak üzere çok sayıda karma sergiye katılmıştır. *Z.Rona*

**LEWIS, John Frederick** (1805, Londra-1876, Walton-on-Thames)
İngiliz ressam.
19.yy ortasında İstanbul ve Kahire'de yaptığı SULUBOYA resimlerle tanınan Oryantalist (→ORYANTALİZM) bir ressamdır.

Sanat eğitimini yetenekli bir oymabaskı ustası olan babasının yanında almış; bir süre Thomas Lawrence'in (1769-1830) atölyesinde çalışıp onun için hayvan ve arka plan resimleri yapmıştır. Yaşı 22'ye geldiğinde suluboyayla çalışmaya karar veren Lewis, bu alanda ün kazanmıştır. Yaşamının büyük bir bölümünü İngiltere dışında geçirmiş; 1832-34 arasında İspanya'da ve Fas'ta yaşamış, bu gezi onun meslek yaşamında önemli bir adım olmuştur. Sanatçı bu geziler sayesinde İSLAM mimarlığını tanımış, paletini değiştirmiş, saf kırmızı, mavi ve sarı renkler kullanmaya başlamıştır. 1837'de İngiltere'den bir kez daha ayrılmış, Yunanistan ve İzmir yoluyla, Sultan II.Mahmud döneminin (1808-39) sonunda İstanbul'a gelmiş burada camileri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun değişik etnik gruplardan insanlarını yansıttığı çok sayıda yapıt gerçekleştirmiştir. 1841 yazında Bursa'ya giden sanatçı, aynı yıl Mısır'a doğru yola çıkmış ve Kahire'ye yerleşmiştir. Lewis'in Kahire'de geçirdiği 10 yıla ilişkin çok az bilgi olmakla birlikte, sanatçının sakalı ve giysileriyle bir Doğulu'ya benzediği ve kentin Özbekiye Mahallesi'ndeki evinde bir Osmanlı soylusu gibi yaşadığı bilinmektedir. Kahire'deki camileri, pazarları, canlı sokak yaşantısını betimlediği resimlerin yanı sıra gündelik yaşamı yansıtan birçok iç mekân resmi ve portre de yapmış olan sanatçı, tüm bu resimlerde suluboya tekniğini kullanmadaki ustalığı, gerçekçiliği ve ayrıntıya verdiği önemle dikkati çeker. 1851'de İngiltere'ye dönüşünden sonra sergilediği Mısır konulu suluboyaları çok iyi eleştiriler almış, ancak bu resimlerden umduğu maddi karşılığı bulamayan sanatçı, 1850'lerin sonunda yağlıboya resme dönmüştür. Bu tarihten sonra Lewis, resimlerini düzenli olarak Kraliyet Akademisi'nde sergilemekle birlikte Walton-on-Thames'teki evinde Londra sanat çevresinden uzak bir yaşantıyı yeğlemiştir.
0014, 2154, 3351. *Z.İnankur*

**LEWIS, Percy Wyndham** (1882, Amherst yak., Nova Scotia, Kanada- 1957, Londra)
İngiliz ressam ve yazar.
İNGİLTERE'de SOYUT SANAT'ın öncülerindendir.

1898-1901 arasında Slade Sanat Okulu'nda eğitim gören Lewis, daha sonra Paris ve Münih'e geziler yapmış, kısa bir süre de Münih'te Heimann Akademisi'nde öğrenim görmüştür. 1909'da İngiltere'ye dönmüş, 1911'de de CAMDEN TOWN GRUBU'nun kurucuları arasında yer almıştır. Bunun yanında Paris'le ilişkisini sürdürmüş ve yazın çevrelerinden dostlar edinmiştir. 1912'de Londra'da R.E.FRY'ın düzenlediği ikinci ARD-İZLENİMCİLİK sergisine katılmış, 1913'te de kısa bir süre için Omega İşliği'nde çalışmıştır. Fry'la arasındaki çatışma sonucunda bu işlikten ayrılan Lewis, aynı yıl Asi Sanat Merkezi'ni kurmuştur. Aynı zamanda LONDRA GRUBU'nun da kurucuları arasında yer alan sanatçı, AVANT-GARDE sanat, KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK'le olan ilgisi sonucu 1914'te VORTİSİZM'i geliştirmiştir. Lewis bu akımın yayın organı *Blast*'ın da yayımcılığını yapmış; 1914'ten sonra Vortisizm doğrultusunda makine benzeri, yarı soyut, köşeli formlar geliştirmeye başlamıştır. Dikdörtgen biçimlerin daha canlı renkler yardımıyla tanımlanmasına dayalı, hemen tümüyle soyut bir düzenleme olan *Kırmızı İkili* (1914), bu çalışmalarına bir örnektir. I.Dünya Savaşı sırasında önce cephede savaşan Lewis, 1917'de resmî savaş ressamı olarak görev almıştır. *Kanada Top Hendeği* (Kanada Ulusal Müz., Ottawa) ve *Bombalanmış Batarya* (İmparatorluk Savaş Müz., Londra) bu dönemin örnekleridir. Lewis, 1919'da kurduğu Grup X'le Vortisizm'i yeniden canlandırmak istemişse de, bu girişimi başarılı sonuç vermemiştir. 1921'de *The Tyro*, 1927-29 arasında da *The Enemy* adlı dergileri yayımlayan sanatçı, bu dönemde edebiyata yönelmiş ve *The Apes of God* (Tanrı'nın Maymunları), *The Human Age* (İnsanlık Çağı) gibi romanlarla, *The Art of Being Ruled* (Yönetilme Sanatı) ve *Time and Western Man* (Zaman ve Batılı İnsan) gibi denemeler yazmıştır.

Lewis'in Vortisizm'i oluşturduğu yıllara ait yapıtları sayıca azdır. 1920'lerden sonra yaptığı resimler onun sanatsal gelişimini daha açık bir biçimde yansıtır. Bu dönemde "deneysel desenler" olarak adlandırdığı çıplak soyutlamalar yapmış ve portre çalışmalarına başlamıştır. Şairlerden T.S.Eliot ve Ezra Pound gibi ünlülerin de dahil olduğu pek çok portre çalışmasında, soyut düzenlemelerinde görülmeyen bir çizgisel anlatım kullanmıştır. Lewis, 1939-40'ta ABD'de Buffalo ve New York kentlerinde, 1940-45 arasında da Toronto'da yaşamıştır. İngiltere'ye döndükten sonra 1946-50 arasında *The Listener* adlı yayın organında sanat eleştirmenliği yapan sanatçı, 1950'de görme duyusunu yitirmiştir. Tüm sanat yaşamı boyunca roman, deneme ve eleştiri yazılarıyla resim çalışmalarını birlikte sürdüren Lewis, bu nitelikleriyle çağının en özgün sanatçılarından biri olmuştur.
1579, 2349. *U.Tükel*

**LEWITT, Sol** (1928, Hartford, Conn.)
ABD'li heykelci.
Son derece yalın ve geometrik, küp gibi tekdüze biçimleri yan yana getirerek, iç içe koyarak sistematik bir biçim üretme yöntemiyle çalışan LeWitt, algı kavramlarından hareketle geliştirdiği çalışmalarını çizim, grafik, duvar üstüne çizimler ve heykeller biçiminde gerçekleştirmektedir.

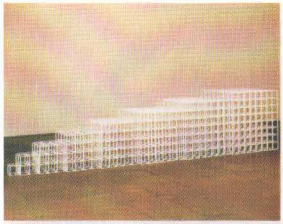
1945-49 arasında Syracuse Üniversitesi'nde eğitim görmüş, daha sonra Modern Sanat Müzesi Oku-



LEWIS, John Frederick, *Zambaklar*, 1871, tuval üzerine suluboya ve guvaş, 54.6x35cm.



LEWIS, Percy Wyndham, *Bombalanmış Batarya* (ayrıntı), 1919, tuval üzerine yağlıboya, 152.5x317.5 cm.



LEWITT, Sol, *Açık Geometrik Strüktür IV*, 1990, boyanmış ahşap, 98x438 cm.




LICHTENSTEIN, Roy, *Nasıl Hissettiğini Biliyorum, Brad.*

lu'nda ve Cooper Union'da öğretmenlik yapmıştır. 1960'ların başında tümüyle soyut ve nesnel bir yaklaşımla yalın düzenlemeler, heykeller üreten sanatçılar arasında Sol LeWitt, "kavram" sözcüğünü yeni bir sanat türü üretmek ve sanata karşı yeni bir yaklaşım geliştirmek üzere kullanan ilk kişidir. Bu yapıtları görsel olarak güçlü yaşantılar sundukları için Kavramsal Sanat alanına giremez, ama LeWitt, bunlara biçim verirken algı kavramlarından yola çıkmıştır. Örneğin, çok tekdüze bir sıralama içinde birbiri ardına bir galeri tabanına yerleştirilmiş küpler, herhangi bir sanatçının seçebileceği, herhangi bir izleyicinin görebileceği en yalın biçimlemedir. Ancak, gerçek düzeyinde MEKÂN ve PERSPEKTİF olgusu bu yalın biçimlemeleri, algılanması ve anlaşılması son derece güç bir biçime sokar. LeWitt, kullandığı yalın geometriler açısından Minimalist sanatçılar grubuna (→MİNİMAL SANAT) girse de, tüm çalışmalarına egemen olan sistem anlayışı onu SİSTEM SANATI içinde belirginleştirmiştir. Heykelleri çoğu kez endüstri şirketleri tarafından üretilmektedir. Sanatçının YERLEŞTİRME, TOPRAK SANATI ve KAVRAMSAL SANAT alanında da çalışmaları olmuş; 1967'de "Paragraphs on Conceptual Art" (Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar), 1969'da da "Sentences on Conceptual Art" (Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler) adlı iki makale hazırlamış; aynı yıllarda ürettiği bir küpü toprakta açılan bir hendeğe gömerek bunu belgelemiştir. Birçok sergisinde yalnızca galerinin iç duvarları üstünde birbirini izleyen çizimler yaparak yapıt ve mekân ilişkilerini, YÜZEY ve üç boyutlu YANILSAMA sorunlarını irdelemiştir. LeWitt, 1989 2.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *Süleymaniye İmareti*'nde (Süleymaniye Kültür Merkezi) bir yerleştirme gerçekleştirmiştir.

0871, 1753, 3513. *J.N.Erzen*

**LHOTE, André** (1885, Bordeaux-1962, Paris)
Fransız ressam.
KÜBİZM'in oluşmasında önemli katkıları olan Lhote, nesneleri ve günlük olayları tuvale aktarırken Kübist sanat ilkelerini, kuralcılığa dökmeksizin uygulamıştır.

On yıl süreyle ahşap oymacılığı yaptıktan sonra 1906'da Afrika heykellerine ve GAUGUIN'in yapıtlarına büyük ilgi duyan sanatçı hiçbir akademik eğitim görmeksizin resim yapmaya başlamış; 1909'da DUFY ve Jean Marchand'la (1882-1941) yakın dostluk kurmuş ve 1910'da açtığı ilk kişisel sergisiyle sanat eleştirmenlerinin ilgisini çekmiştir. 1911'de Kübistler'le ilişki kuran ve 1912'de ALTIN KESİT grubunun kurucuları arasında yer alan Lhote, gerçekleştirdiği manzara, ölüdoğa ve portreleri belirgin sınırlar ve arı renklerle birbirinden ayırdığı, Kübizm'e özgü, kesişen, yarı-geometrik yüzey çözümlemeleriyle yansıtmıştır. *Rugby* (1917, Modern Sanatlar Müz., Paris) adlı yapıtı bu üsluptaki çalışmalarının en iyi örneklerindendir. Sanatçı, kendi sanat kuramlarını yapıtlarıyla ortaya koymasının yanı sıra 1917'den sonra estetik görüşlerini açıklayan yazılar ve kitaplar da yazmış, 1922'de Montparnasse Akademisi'ni kurmuş, yetenekli bir öğretici olarak genç ressamları etkilemiş ve 1952'de Güney Amerika'da bu akademinin bir kolunu açmıştır. 1937'deki Paris Dünya Sergisi için *Gaz* adlı duvar resmini gerçekleştiren sanatçı, 1951'de Mısır'da bulunduğu sırada antik MISIR resmine büyük ilgi duymuş ve 1955'te Bordeaux'daki Tıp Fakültesi için yaptığı üç panoyla Ulusal Sanat Ödülü'nü kazanmıştır.

Yazıları arasında sanatçılarla ilgili incelemeler (SEURAT, BONNARD vb) ve kuramsal çalışmalar bulunmaktadır. Sanatçının açtığı özel atölyede Nurullah BERK, Bedri Rahmi EYUBOĞLU ve Eren EYUBOĞLU, Hamit GÖRELE, Zeki Faik İZER, Ercüment KALMUK, Arif KAPTAN, Hasan KAVRUK, ELİF NACİ, Leyla GAMSIZ, Cemal TOLLU ve Eşref ÜREN gibi Türk sanatçılar öğrenim görmüşlerdir.

1806. *İ.Babacan*

LIBESKIND, Daniel → **DEKONSTRÜKTİVİZM**

LIBRE ESTHÉTIQUE, La (Fr.) → **YİRMİLER GRUBU**

**LICHTENSTEIN, Roy** (1923, New York-1997, New York)
ABD'li ressam.
Tüketici Amerikan kültürünün ürünü olan POP SANAT içinde, reklam, afiş ve popüler magazinlerin yayın tekniklerini ve görsel yaklaşımlarını kullanarak, güncel yaşamdan aldığı olağan konularla özgün ve çarpıcı olduğu kadar genel beğeni ve sanat üzerinde düşündürücü ürünler ortaya koymuş bir sanatçıdır.

1939-40'ta New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde, yerel konuları ve kent insanlarını işleyen Reginald Marsh'in (1898-1954) öğrencisi olmuş; 1940-43 arasında eğitim gördüğü Ohio Eyalet Üniversitesi'nde 1946-49 arasında da lisansüstü çalışmasını tamamlamıştır. Bir süre serbest çalıştıktan sonra 1957-60 arasında Oswego, New York Üniversitesi Eğitim Yüksekokulu, 1960-63 arasında da New Jersey Rutgers Üniversitesi'nde öğretmenlik yapmıştır. Lichtenstein'ın sanatında Marsh'ın halk kültürüne ve yerel konulara yakınlığı, eleştirel esprisi ve New York kentinin etkisi vazgeçilmez unsurlar oluşturmuştur. 1950'lerdeki ilk resimlerinde, Frederic Remington (1861-1909) gibi Batı Kıyısı Amerikan manzara ressamlarına benzer biçimde, kovboy ve Yerliler'i konu alan Lichtenstein bir süre Soyut-Dışavurumcular'ı (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) izledikten sonra popüler kültür öğelerine ilgi duymuştur. 1960'larda Miki Fare, Donald Amca gibi figürleri çiklet ambalajlarından büyüterek resimlemeye yönelmiş, giderek bu reklam imgeleri ve resimli roman parçaları yapıtlarının konularını oluşturmaya başlamıştır. Bundan sonra birkaç yıl içinde New York'un en popüler sanatçısı olan Lichtenstein, bir köpüklü sabun reklamı için basit çizgilerle çizilmiş ve tonlandırılmış banyo yapan bir kadın resmini büyütüp çarpıcı renklerle sunduğu ya da bir resimli roman kahramanının duygusal bir anını gösteren bir magazin karesini aynı biçimde resme dönüştürdüğünde, estetik ve kültürel değerler üzerinde düşünmeye yol açan bir anlatım türü ortaya çıkarmıştır. WARHOL ya da ROSENQUIST gibi öteki Pop sanatçılarından farklı olarak tüketim kültürünün öğe ve konularını, tüketimi zorlayan reklam ve matbaacılık teknikleriyle işlemesi açısından Lichtenstein'ın sanatı, başka bir anlatım türünden aktarma olmasına karşın, yeni bir kapsam, sunu ve ölçek içinde bambaşka anlamlar kazanmış; adi baskı yöntemlerinin gren, nokta, kalın ayrıt çizgisi, siyah gölge gibi öğelerinin kullanılmasıyla da beklenmedik biçimde yeni estetik değerlere kavuşmuştur. Nitekim, Lichtenstein'in resimlerindeki temel kaynak unutulabildiği anda, büyük boylarda uyguladığı biçimler klasik bir nitelik kazanır. Gerçekten de, sanatçı 1963-65 arasında soyut biçimlerin ön plana çıktığı bazı çalışmalar yaparak amacının yalnızca anlatımsal olmadığını kanıtlamıştır. 1970'lerden sonra aynı tekniklerle MATISSE, PICASSO gibi sanatçıların resimlerinden esinlenen uygulamalar yapmışsa da, en çok ilk dönem-

lerindeki, çarpıcı bir zemin üstüne yaptığı pirzola, tabanca ya da resimli roman kahramanlarıyla (ör.*Günaydın Sevgilim*, 1964) bilinir. Ayrıca, 1965'te *Patlamalar*, 1977'de de *Heykeller* adıyla çaydanlık, fincan, lamba gibi olağan nesneleri simgeleyen, parlak sarı ve mavi boyalı tunç heykel dizileri yapmıştır.

0871, 2167, 3136. *J.N.Erzen*

**LIEBERMANN, Max** (1847, Berlin-1935, Berlin)
Alman ressam ve grafik tasarımcı.
Alman İZLENİMCİLİK akımının en önemli temsilcilerindendir.

Eğitimini Berlin Üniversitesi'yle (1866-68), Weimar Güzel Sanatlar Okulu'nda (1868-73) yapmıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği *Kaz Yolan Kadınlar* (1872, Ulusal Gal., Berlin) gibi resimlerinde, dönemin romantik eğiliminin tersine yalın bir gerçekçi anlatım egemendir. Liebermann bu sıralarda tanıştığı Macar gerçekçi ressam Mihaly von Muncácsy'nin de (1844-1900) etkisiyle çalışan insanlar konusuna ilgisini pekiştirmiştir. 1873'te Fransa'da, BARBİZON OKULU ressamlarıyla geçirdiği bir yaz sonucu paletinin açıldığı görülür. Daha sonra Hollanda'ya giden Liebermann, burada tanıştığı Jozef Israëls'in (1824-1911) köylüleri konu alan yapıtlarının da etkisiyle Barbizon'da geliştirmeye başladığı üslubu sürdürmüş, köylülerle çalışan insanların yanı sıra yetim evleriyle akıl hastanelerinde gördüğü kişileri, içinde bulundukları atmosferi de vurgulayarak işlemiştir. Fransa'da bulunduğu dönemde MANET'yle İzlenimciler'den de etkilenen sanatçı, 1878'de Almanya'ya döndükten sonra CORINTH ve Max Slevogt'la (1868-1932) birlikte Alman İzlenimciliği'nin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 1899'da Berlin SEZESSION'unu kuran Liebermann, İzlenimcilik'le ART NOUVEAU'yu savunan bu grubun önderliğini de üstlenmiştir. 1890'larda daha açık ve yumuşak renkler kullandığı, ayrıca fırça vuruşlarının da hareket kazandığı görülür. Yaşadığı dönemde yenilikçi akımlara olan eğilimiyle geleneksel Alman DOĞALCILIK akımının sınırlarını zorlayabilen sanatçı, 20.yy'ın başlarında ortaya çıkan yeni akımları aynı coşkuyla izleyememiştir. *Z.Rona*

**LIHOTZKY-SCHÜTTE, Margarethe** (1897, Viyana)
Avusturyalı kadın mimar, eğitimci ve yazar.
MODERN MİMARLIK akımı içinde yer alan Lihotzky'nin işçi hareketlerine karşı gençlik yıllarında başlayan ilgisi mimarlık anlayışında da etkili olmuş; işçi sınıfı için konut projelerinin gerçekleştirilmesinde çalışmış ve toplumsal gereksinmelere çözüm getirmeye yönelik araştırmalar yapmıştır.

Avusturyalı bir devlet memurunun kızı olan Lihotzky, Viyana'da Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda Oskar Strnad (1879-1935) ve TESSENOW'un yanında mimarlık eğitimini tamamladıktan sonra, Hollanda'da kısa bir süre küçük bir toplu konut projesinde çalışmış; 1920'de LOOS'un başkanı olduğu Viyana Toplu Konut İdaresi'ne başvurmuş ve ertesi yıl Loos'la Hirschstetten'de harp malulleri için bir yerleşme planlamak üzere Viyana'ya dönmüştür. 1925'e değin Winarskybof ve Otto-Haas-Hof gibi çok sayıda halk konutunun gerçekleştirilmesinde, BEHRENS, HOFFMANN ve Loos gibi önemli mimarların yanı sıra öğretmenleri Josef Frank (1885-1967) ve Oskar Strnad'la birlikte çalışmıştır. 1926'da MAY tarafından Frankfurt'ta Yüksek İnşaat Dairesi'nde görevlendirilmiş, burada kendini konut ekonomisinin rasyonalizasyonuna ve çocuk yuvası tasarımına adamıştır. TOPLU KONUT üretiminde ilk kez prefabrike elemanları kullanan bu ekipteki çalışmasının ürünü mutfak tasarımı, *Frankfurter Küche* (Frankfurt Mutfağı) adıyla dünya çapında tanınmıştır. Lihotzky, 1929'da Viyana'da Josef Frank'ın başkanı olduğu uluslararası "Werkbund" yerleşmesinde düşük gelirli aileler için iki örnek konut tasarlamıştır. Ertesi yıl May, SCHMIDT ve H.MEYER'in yanı sıra öteki tanınmış adların katılımıyla yeni işçi yerleşmeleri inşa etmek üzere Sovyetler Birliği'ne çağrılmış; burada çocuk yuvası inşaatlarını yönetmiş, Moskova Mimarlık Akademisi'nde dersler vermiş, Anne ve Çocuk Enstitüsü ile Çocuk ve Gençliği Koruma Kurumu'nda da çalışmıştır. 1934'te de çocuk yuvaları politikası konusunda bir araştırma yapma olanağı elde ederek Çin'e gitmiştir.

GSA'da (b.MSÜ) çalışmak üzere 1938'de İstanbul'a davet edilen Lihotzky, 1938-40 arasında GSA ve İTÜ'deki eğitim görevlerinin yanı sıra Milli Eğitim Bakanlığı'nın akademiye bağlı Tatbikat Bürosu'nda kız enstitüleri ve köy okulları için projeler geliştirmiştir. Viyana'ya döndükten sonra Nasyonal Sosyalist rejim karşıtı örgütlere katılması nedeniyle tutuklanmış ve savaş sonuna kadar tutuklu kalmıştır. Savaştan sonra eşi mimar Wilhelm Schütte (1900-68) ile çocuk yuvalarının kuruluşu ve yönetimi için Sofya'ya gitmiştir. 1947'den başlayarak Viyana'da serbest mimar olarak çalışmış, 1956-63 arasında komünist ülkelerde, Pekin, Havana ve Doğu Berlin'i kapsayan araştırma gezileri yapmış, 1966'daysa Doğu Berlin İnşaat Akademisi'nde çocuk yuvaları uzmanı olarak bilimsel bir çalışma yürütmüştür. 1967'den sonra serbest yayıncı ve yazar olarak etkinliklerini sürdüren Lihotzky, belgesel değerdeki anılarını da yayımlamıştır.

0479, 2451, 3534. ***A.Nasır***

**LIMBURG**
Flaman ressam kardeşler.
"Limbourg" olarak da yazılır. Heykelci Arnold van Limburg'un (van Aken/Aachen) oğulları ve ressam Jean Malouel'in (etk.yks.1390-1415) yeğenleri olan Pol (Malouel), Herman (Maelwael) ve Jehanequin de / Jean (Maelweel), ULUSLARARASI GOTİK üslubun en yetkin KİTAP BEZEME ustalarıdır.

1385'ten sonra Nijmegen'de doğmuş oldukları bilinen kardeşlerin doğum tarihleri gibi, ölüm tarihleri de kesin olmamakla birlikte, 1416'da artık hiçbirinin yaşamadığı bilinmektedir. 1400'de, büyük olasılıkla amcalarının önerisiyle bir kuyumcunun yanında çalışmak üzere Paris'e gitmişler, 1402-03'te Pol ve Jean, Burgonya dükü Cesur Philippe için bir Kitab-ı Mukaddes bezemişlerdir. Dükün 1404'te ölmesi üzerine Limburg kardeşlerin, 1410'da Berry dükü Jean de France'in hizmetine girene değin, kendileri gibi Paris'te çalışan Flaman ressamların atölyesine katıldıkları sanılmaktadır. Bu dönemde *Cesur Philippe Kitab-ı Mukaddesi* üzerindeki çalışmalarını sürdürmüşler; ayrıca, bazı başka kitap resimleri de yapmışlardır. İtalyan vakanüvis Jacobus de Voragine'in Lombardiya tarihi üzerine yazdığı 1404 tarihli *Legenda aurea* (Altın Okumalar; Ulusal Küt., Paris, Ms.fr.414, fol.I) adlı yazmanın ön kapak sayfasına yaptıkları *Cennet Sarayı* sahnesi (1410'dan önce), New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan yks.1410-13 tarihli *Belles heures du duc de Berry* (Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı; The Cloisters, 54.1.1, fol.2) ile benzerlikler taşımaktadır. Limburg kardeşler 1410'da bezeme ustası Jacquemart de Hesdin'in (etk.yks.1384-1409) ölümünden sonra Berry dükünün hizmetine girmiş ve 1410-13 tarihli dua kitabı üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Toplam 94 büyük levhayla 78 küçük sayfadan oluşan bu bezemelerin üslup birliği



LIEBERMANN, Max, *Elbe'deki Garden Cafe*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 40.5x50.7 cm.



LIMBURG Kardeşler, *Ocak Ayı* (*Très riches heures de duc de Berry*'den), yks.1416, parşömen üzerine tezhip, 24x15.2 cm.



LIOTARD, Jean-Étienne, *Çikolata Fincanı*, ykş.1745, parşömen üzerine pastel, 82x52 cm.

açısından tek kardeşin, özellikle de Pol'un elinden çıktığı sanılır. Pol, üstün düş gücü ve keskin bir gözleme dayanan ayrıntı işçiliğiyle kompozisyonlarında tarihsel gerçeklere bağlı kalmıştır. Limburg kardeşlerin üslubunda görülen İtalyan etkileri, aslında ikonografik olmaktan çok biçim ve mekâna ilişkindir. Kütle ve hacmi ele alış biçimleri GIOTTO geleneğine bağlanır. Limburg kardeşlerin, Fransa kralı V.Charles döneminde (1364-80) hazırlanan ve *Bible moralisée* (Ulusal Küt., Paris, Ms.fr.166) olarak bilinen Kitab-ı Mukaddes'in bezeme işlerine *Belles heures* üzerinde çalışırken başladıkları sanılır. İki yazma arasındaki benzerlikler bu savı kanıtlamaktadır. Bu yapıtın bezemeleri Limburg kardeşlerin ölümünden sonra 15.yy'ın sonlarında başka ressamlarca bitirilmiştir. Bu yazmada kardeşlerin her biri ayrı bir bölüm üzerinde çalıştığından, aralarındaki üslup farklılıklarını görmek olanaklıdır. Limburg kardeşler *Belles heures*'ü tamamladıktan sonra yks.1416'da *Très riches heures de duc de Berry* (Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı, Condé Müz., Chantilly, Ms.65) üzerinde çalışmaya başlamışlar, ancak bu yapıtı tamamlayamamışlardır. 1486'da Jean Colombe tarafından bitirilen kitaptaki 129 bezemeden 71 tanesi bütünüyle Limburglar'a aittir. Bu yazmanın başında da *Belles heures*'de olduğu gibi 12 ayın betimlemesi bulunur. Ayların içeriği *Belles heures*'de geleneksel temalarla anlatılırken, *Très riches*'te Berry dükü ve maiyeti, av sahneleri, şenlikler ve manzaralarla canlandırılmış, ayrıca belgesel betimlemeye de özen gösterilmiş, bazı sahnelerde gerçek heykeller ya da portreli madalyonlar örnek alınmıştır. Sanatçı kardeşlerin bazı küçük işlerini ya da dua kitapları arasına sonradan sokulan sayfaları tarihlemek güçtür. Limburg kardeşlerin yapıtları, ölümlerinden sonra da kitap bezeme sanatını etkilemiş, üsluplarının etkisi 15., hatta 16.yy'da da sürmüştür. *Z.Rona*

**LIOTARD, Jean-Étienne** (1702, Cenevre-1789, Cenevre)
Fransız kökenli İsviçreli ressam.
Avrupa'da "Türk tarzı"nın öncülerinden olduğu için "Türk ressam" olarak anılmıştır.

Fransa'dan Cenevre'ye göç etmiş varlıklı bir işadamının oğlu olan Liotard, çizim yeteneğinin anlaşılmasıyla önce Cenevre'de Daniel Gardelle'in yanında, daha sonra 1725'te Paris'te minyatür ve oymabaskı sanatçısı Jean-Baptiste Massé'nin (18.yy) atölyesinde çalışmış ve 1738'de İtalya'ya gitmiştir. Aynı yıl, en büyük hayranlarından biri olan William Ponsonby ile Napoli'den Ege Adaları'nı içeren bir geziye çıkarak önce İzmir'e, ardından da Sultan I.Mahmud döneminin (1730-54) İstanbul'una gelmiştir. İstanbul'da kaldığı dört yıl içinde, Doğu konulu çizimlerinden pek çok baskı gerçekleştiren sanatçı genellikle PASTEL'le çalışmış, betimlediği saraylılar, Pera ve Galata'da yaşayan gayrimüslim kadınlar, yabancı koloni üyeleri, günlük yaşam ve giysiler Avrupa'da ona "Türk ressam" adının verilmesine yol açmıştır. Çok sayıdaki portre çalışmasına karşılık sanatçının İstanbul'la ilgili bir tek manzara resmi vardır. 1742'de İstanbul'dan ayrılan Liotard on ay süresince Moldavya prensi Constantin Mavrocordato'nun hizmetinde çalışmış, daha sonra yaptığı Avrupa gezilerinde "Türk tarzı"nın yayılmasına katkıda bulunmuştur. Liotard'ın Doğu'da geçirdiği yıllar sanatını derinden etkilemiş ve Avrupa'ya dönüşünde Avrupalı kadınları Osmanlı giysileriyle betimlemiştir. Egzotizmin büyük ölçüde düş gücüne dayandığı 18.yy'da Liotard'ın ayrı bir yeri vardır. O, çoğunluğun tersine, gerçek Türkler'i otantik giysileri içinde betimlemiştir.
0520, 1261, 1492, 1667, 2183, 2184. *Z.İnankur*

**LIPCHITZ, Jacques** (1891, Druskininkai, Litvanya-1973, Capri, İt.)
Rus kökenli Fransız heykelci.
Önceleri keskin düzlem betimlemesine dayalı Kübist (→KÜBİZM) heykeller yapmış, giderek simgesel bir anlatıma yönelmiştir.

Tam adı Chaim Jacob Lipchitz olan sanatçının model ve çizim konusundaki yeteneği daha Bialystok'ta okuldayken ortaya çıkmış, babasının mühendislik eğitimi almasını istemesine karşın, Lipchitz 1909'da Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun anatomi ve oyma derslerine girmiştir. Aynı zamanda Julian ve Colarossi akademilerindeki derslere de katılmış, bu ortam içinde PICASSO, BRAQUE ve GRIS'yle tanışmıştır. Sanat tarihine, özellikle MISIR ve YUNAN sanatlarıyla GOTİK'e duyduğu ilginin yanı sıra Afrika ve Okyanusya kültürlerinin buluntularını toplama eğilimi Lipchitz'in gelişmesinde, aldığı sanat eğitiminden daha çok etkili olmuştur. 1912'de askerlik görevini yapması için Rusya'ya çağrılmışsa da sağlık kuruluşlarından aldığı izinle yeniden Paris'e dönmüştür. 1913'te yazar Max Jacob ve MODİGLİANİ'yle dostluk kurmuş, ertesi yıl da RİVERA'yla birlikte önce Majorca'ya, sonra da Madrid'e gitmiş, Prado'da sergilenen TİNTORETTO, GOYA ve BOSCH yapıtlarından derin bir biçimde etkilenmiştir. Aynı yıllarda kendine özgü üslubunu geliştiren sanatçının *Anne ve Çocuk* ile *Karşılaşma* adlı yapıtları Afrika etkileri yanında ortaçağ Gotik üslubundan da izler taşır. Bu dönem yapıtları, keskin bir biçimde tanımlanmış düzlemlerin ve oyulmuş yüzeylerin karşıtlığına dayanarak ritmik bir yapı oluştururlar. *Gitarlı Gemici* (1914, Albright-Knox Sanat Gal., Buffalo) Kübist anlayışı üç boyutlu heykelsi biçim içinde vermeyi amaçlar.

Sanatçı 1915'ten 1920'lere değin Kübist anlayışla çalışmış ve Kübist heykel geleneğine katkıda bulunmuştur. ARCHİPENKO, LAURENS gibi sanatçılarla birlikte Lipchitz de Kübizm'i bireysel bir yolda yorumlamış; Kübist ressamların düzlem ayrıştırmasına dayalı yöntemini üç boyutlu bir biçim içinde uygulamıştır. Bu döneminde Lipchitz, konuyu geometrik biçimlerin oluşturduğu bir "konstrüksiyon"u gerçekleştirme yolunda bir temel olarak kullanmıştır. 1916'da gerçekleştirdiği *Gitarlı Adam* adlı yapıtında mekânı tümüyle gövdenin içine katmak amacıyla gövdede açtığı bir delikle dikkatleri üzerine çekmiştir. 1925'ten sonra *Yaşama Sevinci* (1927) gibi daha yumuşak ve yuvarlak çizgili yapıtlara yönelmiştir. Bu yıllarda Lipchitz'in erken dönem anlayışına döndüğü, ancak biçimsel yapı üzerindeki arayışlarını da sürdürdüğü görülür. Bu çalışmalar sonucunda sanatçı metal şeritlerden oluşan "saydam heykeller"ini gerçekleştirmiştir. *Figür* (1926-30) ve *Gitarla Uzanmış Çıplak* (1928) kilitlenen biçimleri ve yuvarlak çizgileriyle dönemin tipik örnekleri arasında yer alır. Lipchitz'in yapıtları salt basit anlamda biçimsel konstrüksiyonlar olmakla kalmayıp, aynı zamanda *Anne ve Çocuk* (1930, Cleveland Sanat Müz.) ve *Müsrif Oğlun Dönüşü* (1931) gibi örneklerde görüldüğü gibi başlıklarından doğan görsel bir simgeselliği de içerirler. Sanatçı 1932'de kafes işçiliğiyle H.MOORE'un 1940'larda yaptığı *Miğferler*'in öncüsü sayılabilecek bir yapıt olan *Baş*'ı (Devlet Müz., Amsterdam) gerçekleştirmiştir.

1930'lu yıllarda Avrupa'daki olayların yarattığı bunalımlarla *Europa'nın Kaçırılışı* ve *Theseus* gibi mitolojik temaları işlemeye başlamıştır. 1937 Paris Dünya Sergisi için 1936'da başladığı *Prometheus* da bu ilginin sonucudur. Aynı konunun değişik bir yorumunu 1944'te Rio de Janeiro'da Sağlık ve Eği-

tim Bakanlığı için yapmıştır. Barok bir şiddet içinde tanımlanan savaş örgesi, bu yıllardaki yapıtlarının ana temasıdır. Sanatçı 1941'de ABD'ye göç ettikten sonra da "saydam heykel" anlayışını sürdürmüş, ancak bu yapıtlarında simgesellik daha olgunlaşmış ve zenginleşmiştir. 1946'da Haute-Savoie'daki *Assy Kilisesi* için *Notre-Dame de Liesse* figürünün siparişini almış, proje üzerinde uzun zaman çalışmış, büyük bir model gerçekleştirmiş; ancak 1952'de stüdyosunun yanması nedeniyle çalışmasını tamamlayamamıştır. Yaşının ilerlemesine karşın 1970-73 arasında Philadelphia Belediye Binası, Columbia Üniversitesi ve Kudüs'teki Tıp Merkezi için büyük boyutlu siparişler almışsa da bu tasarılar sanatçının ölümünden sonra, eşi Yulla tarafından tamamlanabilmiştir.

1570. *U.Tükel*

**LIPPI, Filippino** (yk.ş.1457, Prato-1504, Floransa)
İtalyan ressam.

Ressam Filippo LIPPI'nin oğlu olan sanatçı, babasıyla BOTTICELLI'nin çevresinde yetiştiği için çizgiyi ön planda tutmuş ve kendine özgü bezemeci bir tavırla kullanmıştır.

1467-69 arasında babasıyla, 1469'dan sonra da tek başına *Spoleto Katedrali* freskleri üzerinde çalışmıştır. Floransa'ya döndükten sonra 1475-80 arasında yaptığı düşünülen *Beş Alegorik Kadın Figürü* (Corsini Kol., Floransa), *Madonna* (Devlet Müz., Berlin), *Meryem Ana Aziz Yahya'yla Birlikte* (Ulusal Gal., Londra) ve *Müneccim Kralların Tapınması* (Ulusal Gal., Londra) gibi resimler belgelenmemiş olduklarından tartışmalıdır. Filippino'nun 1482'de *Palazzo Vecchio* için aldığı bir sipariş gerçekleşmemiş ama ertesi yıl San Gimignano'da sipariş aldığı *Meryem'e Müjde* 1490'larda tamamlanmıştır. Sanatçı 1481-83 arasında Floransa'da *S.Maria del Carmine Kilisesi Brancacci Şapeli* için Aziz Petrus'un yaşamından sahneler üzerinde çalışmış ve Masolino (1383-1440/47) ile MASACCIO'nun başladıkları fresk dizisini tamamlamıştır. Sanatçının bu yapıtlarında Botticelli'nin etkileri sezilir. 1485'te *Palazzo Vecchio*, 1487'de de *S.Maria Novella Kilisesi*'ndeki *Strozzi Şapeli*'nin freskleri (bit.1502) üzerinde çalışan Filippino, 1488'de *S.Maria sopra Minerva Kilisesi*'ndeki *Carafa Şapeli*'ni bezemek üzere Kardinal Carafa tarafından Roma'ya çağrılmış; burada Roma'nın görkemli üslubunun etkisi altına girmiştir. Şapelin altarı için gerçekleştirdiği *Meryem'e Müjde* her ne kadar hâlâ Floransalı bir anlatım sergilese de *Acquino'lu Aziz Tomasso'nun Zaferi*, yüzlerdeki ifade, bol kıvrımlı giysiler ve anıtsallığıyla Roma üslubundadır. Sanatçının bu gelişiminde büyük olasılıkla Antonio Rossellino (1427-79), A.POLLAIUOLO ve VERROCCHIO gibi heykelcilerin etkisi vardır. Filippino'nun bu üslubu Floransa'ya döndükten (1489-93) sonra da devam etmiştir. *İsa'nın Meryem Ana'ya Görünmesi* (Eski Pinakotek, Münih) ve *Çarmıha Geriliş* (Devlet Müz., Berlin) bunu kanıtlayan örneklerdir. *Strozzi Şapeli* freskleri (*Aziz Filippo ve Aziz Yahya'nın Yaşamından Sahneler*) ise sanatçının LEONARDO DA VINCI, GHIRLANDAIO, SIGNORELLI ve PERUGINO ile Van der GOES gibi Kuzeyli sanatçıların etkilerini yansıtan geç dönem karmaşık üslubunun en tipik örneğidir.

*Z.Rona*

**LIPPI, Fra Filippo** (yk.ş.1406, Floransa-1469, Spoleto)
İtalyan ressam.

Önceleri MASACCIO'nun üslubuyla çalışmış, sonra kendi özgün üslubunu geliştirmiştir.

1421'de Floransa'da Karmelit tarikatına ait S.Maria del Carmine Manastırı'na keşiş olarak girmiştir. Bu tarihlerde Masaccio, manastırın *Brancacci Şapeli*'nin resimlerini yapmaktaydı. Masaccio'nun ölümünden sonra, 1430'da Filippo Lippi ressam olarak kayıtlara geçmiştir. Manastırda çok kısa bir süre kalan Lippi'nin bu dönemde yaptığı *Karmelit Kurallarının Gevşemesi* (yk.ş.1432) adlı fresk aynı zamanda sanatçının bilinen ilk yapıtlarındandır ve güçlü bir biçimde Masaccio etkisi göstermektedir. Lippi 1434'te manastırı terk ederek Padova'ya gitmiştir. 1437 tarihli *Tarquinia Madonnası* (*Madonna ve Çocuk İsa*, Ulusal Gal., Roma) adlı yapıtında Masaccio'nun kütlesel üç boyutluluğu yerini DONATELLO ve Flaman resmi (→BELÇİKA) etkilerine bırakmıştır. *Meryem'e Müjde* (yk.ş.1438, S.Lorenzo, Floransa) adlı yapıtındaysa Lippi, titiz bir düzenleme kaygısının yanı sıra yeni yeni uygulanmaya başlanan PERSPEKTİF kurallarını ustaca kullanmıştır. Sanatçının üslubu 1440'larda değişmeye başlamış, Masaccio'nun etkilerinden sıyrılarak, ince figürlerin ve giysi kıvrımlarının yer aldığı daha dekoratif bir anlayışa yönelmiş; biçimleri daha çizgisel ve daha zor anlaşılır bir duruma gelmiştir. *Barbadori Şapeli Altar Panosu* (Louvre Müz., Paris) aynı zamanda yeni tip bir KUTSAL KONUŞMA sahnesini de içermektedir. Bu düzenlemede, yanlarda çömelmiş olarak resimlenmiş figürler, piramidal bir biçimin oluşmasına katkıda bulunur. *Prato Katedrali*'ndeki freskleri sanatçının en başarılı ürünleri sayılmaktadır. *Aziz Stephanos ve Vaftizci Yahya'nın Yaşamından Sahneler* GOTİK öğelere, bu arada özellikle manzaraya yer verdiği çalışmalarından biridir. Bu katedralin süslenmesine 1452'de başlanmış, bu çalışma yk.ş.1465'e değin tamamlanamamıştır. Sanatçının geç dönem yapıtları dinsel duygularla daha fazla doludur ve erken dönem yapıtlarına oranla da daha liriktir. En son yapıtları, Meryem'in yaşamından sahnelerin betimlendiği *Spoleto Katedrali* freskleridir (1467-69). Ancak 1466'dan sonra sağlığının bozulmasıyla çalışmalarını büyük bir bölümünü, aralarında BOTTICELLI'nin de yer aldığı öğrencileri ve yardımcıları gerçekleştirmiştir.

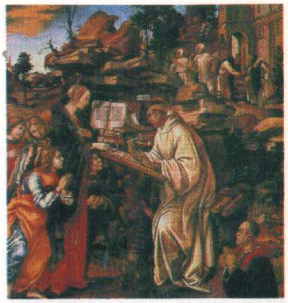
Lippi, resimlerinde, genellikle Meryem'in merkezde yer aldığı düzenlemeleri yeğlemiş, bu arada çağdaşı heykelcilerin yaptığı gibi, o da insanı ana tema olarak kullanmıştır. Kırsal (idilik) bir ışık tanımlamasına dayalı farklı bir manzara sunan *Madonna ve Çocuk İsa* gibi yapıtları, sonradan Botticelli'nin yaratacağı üslubun ilk örnekleridir. Lippi ayrıca 19.yy'da ÖN-RAFFAELLOCULAR'a da esin kaynağı olmuştur.

2719. *U.Tükel*

**LIPPOLD, Richard** (1915, Milwaukee, Wis.)
ABD'li heykelci.

YAPIMCILIK akımını, kullandığı ince malzemenin duygusallığıyla bütünleştirebilen Lippold, Amerikan heykel sanatında (→ABD) 1940'ların en önemli adlarındandır.

Gençlik yılları Chicago'nun Yeni Bauhaus (→BAUHAUS) çevresi içinde geçmiş, 1933-37 arasında Chicago Sanat Enstitüsü ve Chicago Üniversitesi'nde endüstri tasarımı eğitimi görmüştür. Bundan sonra dört yıl tasarımcı olarak çalışan Lippold, 1940'ta Michigan Üniversitesi'nde hocalık yaparken ilk tel çatkı heykellerini üretmiştir. *Züppeliğin Deliliği* gibi bu çalışmaları ince tellerle daireler çizmekte, ancak iki boyutluluğun ötesine geçmemektedir. *Kış Düşleri* (1945) ve *Trajik Barok* gibi parçalarsa çeşitli tel kalınlıkları kullanıp ufak boncuklarla üç boyutluluk kazanmaktadır. *İlkel Figür* (1947-48) ve *Ayrılış* (1947) adlı yapıtları sanki mekân içinde heykelle yapılmış desenlerdir ve Bauha-



LIPPI, Filippino, *Aziz Bernardo'nun Hayali*, yk.ş.1485, pano üzerine yağlıboya, 210x195 cm.



LIPPI, Fra Filippo, *Meryem'in Taç Giymesi* (ayrıntı), 1441-47, pano üzerine tempera, 200x287 cm.



Lİ TANG, *Dağlarda Fısıldaşan Çamlar*, 1124, duvar rulosu, ipek üzerine mürekkep ve boya, 175.2x130.8 cm.

us ilkelerine göre üç boyutluluk kazanmışlardır. 1947'de *Bir Küre Üzerine Çeşitlemeler* dizisine başlayan sanatçı, bunları 1950'lerde de sürdürmüştür. Besteci John Cage (1912-92) için yaptığı bu çalışmaları Bauhaus ilkelerine olduğu kadar müzik armonilerine de bağımlı olarak üretmiştir. Cage'in de etkisiyle Doğu felsefesine, Zen düşüncesine yaklaşmaya çalıştığı heykelleri giderek daha çok üçboyutluluk ve organiklik kazanmış, buna karşılık daha geometrik çatkılar olarak düzenlenmişlerdir. Bilinçaltının, düş'ün, bilinmez ve tanımlanamaz gerçeklerin arayışında olan NOGUCHI ve Lippold gibi sanatçıların Gerçeküstücü heykeli, 10 yıl sonra D.SMITH ve Seymour Lipton'un (1903-?) Dışavurumcu anlatımlarına (→DIŞAVURUMCULUK) zemin hazırlamıştır.

0139. *J.N.Erzen*

LISBOA DA COSTA, Antonio Francisco = **ALEIJADINHO**

**Lİ CHENG** (yks.960, Changan-990)
Çinli ressam.
ÇİN'de Song Hanedanı döneminde (960-1279) Kuzey Okulu'na (→DONG QİCHANG) bağlı olarak çalışan Li Cheng (Wade-Giles yazımında Li Ch'eng), JİNG HAO ve Guan Tong'la (10.yy) birlikte önemli bir üçlü oluşturmuştur. Song Hanedanı'nın başa geçmesinden kısa bir süre sonra ailesiyle birlikte Changan'dan ayrılarak Shandong bölgesine gitmiştir. Klasik konular ve Konfüçyüs öğretileri alanında eğitim görmüş olan Li Cheng yaşamını tipik bir bilgin gibi geçirmiştir. Genellikle sonbahar ve kış aylarını işlediği resimlerinde soğuk ve terk edilmişlik duygusu egemendir. Çarpıtılmış, GROTESK biçimli çam ağaçlarını Çin resminde ilk kez ön plana alan Li Cheng'dir. Karlı tepeler dönemin en çok işlenen konusu olma özelliğini korurken Li Cheng'in fantastik görünüşlü doğası da zaman zaman bu manzaralar içinde yer almaya başlamıştır. Sanatçı ayrıca betimlediği manzaraya yüksek bir yerden bakıyormuşcasına farklı bir perspektif kazandırmıştır. Çok üretken olmayan Li Cheng'in günümüze ulaşan en yetkin yapıtlarından biri *Yağmurdan Sonra Tapınaklar* (W.Rockhill Nelson Sanat Gal., Kansas kenti) adlı yapıtıdır.

3143. *U.Tükel*

**Lİ GONGLİN** (yks.1049, Shucheng-1106)
Çinli ressam.
Yaşamının son dönemini Longmian Dağları'nda geçirdiği için Li Longmian olarak da anılan Li Gonglin (Wade-Giles yazımında Li Kung-lin), Kuzey Song döneminin (960-1127) en önemli aydın ressamlarından (→WENREN RESSAMLARI) biridir; özellikle hayvan resimleri ve Budacılık'la ilgili resimleriyle tanınır.

1070'te Konfüçyüsçülük üzerine eğitimini tamamladıktan sonra devlet memuriyetine girmiş ve başkent Kaifeng'de görev almıştır. Burada girdiği aydın çevrede ressam Su Dongpo, Mİ FEİ, Wen Tang (etk.1049-70), Wang Shen (yks.1046-1100'den sonra), Huang Tingjian (1050-1110) ve Su Shi'yle tanışmıştır. Li Gonglin eski ustaların yapıtlarını incelemiş ve kendi üslubunu, bu ustaların üsluplarını özümsedikten sonra geliştirmiştir. Sanatçıya atfedilen yapıtların kesinlikle ona ait olduğu bilinmemekle birlikte ilk at resimlerinde Han Gan'ın (yks. 712-756) etkilerini yansıttığı ama sonraları atları gözlemleyerek özgün bir anlatıma ulaştığı görülür. Daha sonra Budacılık'a duyduğu ilgiyle Budacı konulara yönelmiştir. Çoğunlukla kağıt üstüne mürekkeple çalışmasına karşın ipek üstüne renk kullandığı da bilinir. *Beş At ve Seyisleri* ile *General Kuo Tzu-i Uygurlar'ı Kabul Ederken* gibi, ona atfedilen mürekkep çizim rulolarında BAİMİAO (sade çizim) tekniğini son derece ustalıkla kullanmıştır. *Dans Eden Köylüler* gibi bazı rulolarındaysa sanatçının daha serbest, hatta arkaik sayılabilecek fırça vuruşlarından yararlandığı görülür. Yarattığı bu arkaik teknik *Longmian Dağları'nda Bir Ev* adlı resminde yetkin bir anlatım kazanmıştır. Li Gonglin'in üslubu Güney Song döneminde de (1127-1279) taklit edilmekle birlikte üslubunun en önemli izleyicileri Yuan döneminde (1260-1368) etkinlik gösteren ZHAO MENGFU'yla Qian Xuan'dır (yks.1235-1300). *Z.Rona*

Lİ KUNG-LİN = **Lİ GONGLİN**

Lİ LONGMİAN = **Lİ GONGLİN**

**Lİ SİXUN** (651-716)
Çinli ressam.
Tang Hanedanı döneminde (618-906) çeşitli olaylarla dolu politik bir yaşam süren ve bakanlığa değin yükselmiş olan Li Sixun (Wade-Giles yazımında Li Ssu-hsün), ÇİN manzara resmindeki mavi-yeşil üslubun yaratıcısı olarak bilinmektedir. Oğlu Li Zhaodao'yla (etk.yks.700-740) birlikte Kuzey Okulu'nun (→DONG QİCHANG) kurucularından sayılmaktadır. Baba-oğul sanatçıların geliştirmiş olduğu ve Tang saray üslubunun temelini oluşturan bu renkli ve süslemeci MANZARA üslubu, *qinglubai* (mavi-yeşil-beyaz) ya da *jinbishansbui* (altın sarısı ve mavi-yeşil) olarak tanınmaktadır. Her iki sanatçının da yapıtlarının hiçbiri günümüze ulaşmamıştır; ölümlerinden sonra yazılı kaynaklar onların "mavi-yeşil-beyaz" yöntemiyle çalışmış olduklarını ve Li Zhaodao'nun, babasından daha ileri ve olgun bir üsluba ulaşmış olduğunu ortaya koymuştur. Li Sixun doğayı gerçekçi bir biçimde yorumlamış ve biçimleri kesin dış çizgilerle belirtmiştir. Mavi-yeşil üslup (*ĝinglü*) Tang dönemi manzara resmi içinde bir doruk noktası oluşturmakla birlikte, genelde Çin sanatı içinde arkaik bir gelenek olarak nitelendirilmektedir. *U.Tükel*

Lİ SSU-HSÜN = **Lİ SİXUN**

**Lİ TANG** (1049, Heyang-1130)
Çinli ressam.
ÇİN'de Song Hanedanı döneminin (960-1279) Kuzey Okulu (→DONG QİCHANG) ressamlarından olan Li Tang (Wade-Giles yazımında Li T'ang) uzun yıllar Song imparatoru, çiçek ve kuş ressamı Hui Zong'un (1082-1135) saray akademisinde çalışmış, imparatorun (hd.1100-25) görevinden uzaklaştırılmasından sonra başa geçen Gao Zong'un (hd. 1127-62) yeni başkent Hangzhou'da kurduğu yeni saray akademisinin başına geçmiştir. Sanatçı, üslup açısından bir yandan Kuzeyli ressam FAN KUAN'ın manzara geleneğini sürdürürken, öte yandan da *şuimo* olarak anılan tek renkli mürekkep resimlerinde (→SUİBOKU-GA) kayalık ve dağ biçimlerinin siluette net olarak görünmesini sağlayan dokulu çizim (*cunwen*) tekniğini geliştirmiş ve bu bağlamda Xu Daoning'in (etk.yks.1030) üslubuyla GUO Xİ'nin üslupları arasında bir köprü oluşturmuştur. Kuru mürekkep tekniği içinde, ön planda yer alan kayaların dokusunu verebilmek amacıyla uygulanan taramacı fırça vuruşu Çin sanatında, Li Tang'in bir buluşu olarak benimsenmektedir. Sanatçının tekniği en iyi biçimde *Dağlarda Fısıldaşan Çamlar* (1124, Ulusal Saray Müz., Tayvan) adlı yapıtında görülür. Rulonun zamanla kararmış olmasından ötürü özgün renk karşıtlıklarını ve çamların doğal yeşilini görmek çok güçleşmiştir. Sanatçının olduğu sanılan *Garip Tepelerin Üstündeki Ağaçlar*

(Ulusal Saray Müz., Tayvan) adlı yelpaze resmiyse son dönemine ait olmalıdır. Yapıtta yer alan kütlesel dağların ön plandaki konumları ve vadideki sis tabakası, Kuzey'den çok Güney Okulu'nun (→DONG QİCHANG) daha yumuşak çizgili ve buğulu özelliklerini taşır. *U.Tükel*

**LİANG KAİ** (yks.1140, Dongping-1210)
Çinli ressam.
ÇİN'de Song Hanedanı döneminde (960-1279) imparatorluk akademisine bağlı olarak çalışan Liang Kai (Wade-Giles yazımında Liang K'ai), *jianbi* diye bilinen kendine özgü ekonomik bir fırça tekniği geliştirmiştir.

Ressam Lİ GONGLİN'in bir öğrencisinin yanında yetişmiş ve ilk döneminde akademinin geleneksel üslubunu uygulamıştır. Saraya alınan Liang Kai, Altın Kemer'le ödüllendirilmiş, ancak yüzyılın başlarında saraydan ayrılarak Hangzhou yakınındaki bir Chan (Zen) BUDACI manastırına çekilmiş ve yaşamının geri kalan bölümünü burada geçirmiştir. Kesin tarihleri olmamasına karşın ilk dönem yapıtları geleneksel bir anlayıştayken, sonrakiler daha anlatımcı ve dramatik bir nitelik kazanmıştır. Liang Kai'nin geliştirdiği teknik, Li Gonglin'in kesin dış çizgi anlayışıyla, mürekkepleçalışan bambu ressamlarının el yazısını andıran üslupları arasında yer almıştır. Sanatçının *şuimo* olarak anılan tek renkli mürekkep resimlerinde (→SUİBO-KU-GA) sulandırılmış mürekkepleyuguladığı ekonomik fırça vuruşları belirgin çizgilerden çok, gelişigüzel bir çizgi yaratmıştır. Açık bir zemin üstünde, akıcı mürekkep lekelerinin oluşturduğu siyah-beyaz karşıtlıklarıyla dramatik etkiler elde etmiştir. Bu eğilim Çin'de daha sonra Yuan (1260-1368) ve Ming hanedanları (1368-1644), JAPONYA'da da Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1338-1573) daha da geliştirilmiştir. Liang Kai manzaralarında lirik bir üslup benimsemiş, anlık anlatımı ve figürlerindeki izlenimci niteliğin yanı sıra yumuşak ve geniş fırçayı çok denetimli bir biçimde kullanmıştır. Ünlü yapıtı, Tang dönemi ozanı *Li Bo'nun Portresi* (Kültürel Varlıkları Koruma Komisyonu, Tokyo) sanatçının özellikle ozanın profilinde ne denli bir kesinlik ve doğruluğa vardığını göstermektedir. *U.Tükel*

**LİBON** (Elisli) (MÖ 5.yy ortası)
Yunan mimar.
Olympia *Zeus Tapınağı*'nın mimarı olarak tanınır. MÖ 460'ta inşa edilen ve Yunanistan'daki en büyük Dor tapınaklarından (→DÜZEN) biri olan 6x13 sütunlu yapı bir *pronaos* (*cella*'ya giriş mekânı), iki sütun sırasıyla üç nefe bölünmüş bir CELLA ve bir *opistbodomos*'tan (*cella* ile arka portik arasındaki mekân) oluşmaktadır. *S.Tugay*

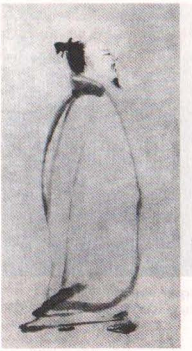
**LİDAR HÖYÜK**
1988'den başlayarak Atatürk Baraj Gölü altında kalan Lidar Höyük, Orta Fırat'ın güney kıyısında, Şanlıurfa'nın Bozova ilçesine bağlı Lidar (Dikili) köyünün hemen güneybatısında yer almaktaydı. En yüksek noktası deniz seviyesinden 488m'de olan höyük konisinin tabanı 200x240m'lik bir alana oturmaktaydı; yerleşmelerin yayılım alanı ise güney ve kuzey teraslarıyla birlikte 650m uzunluktaydı. Bu yerin, SAMSAT (a.Samosata) yolu üzerinde köprü başı olarak adı geçen Seleukeia Mathra olup olmadığı doğrulanamazken, Urfalı (Edessalı) Matteo'nun "Kale Ltar" olarak tanımladığı BİZANS dönemi Fırat müstahkem mevkii olduğu sanılmaktadır.

AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamında, Heidelberg Üniversitesi tarafından Harald Hauptmann başkanlığında yürütülen kazılar 1979-87 arasında dokuz mevsim sürmüştür. Yüzey araştırmaları sonucunda elde edilen bulgulara göre höyüğün alt tabakaları AKERAMİK (çanak-çömleksiz) Neolitik, Halaf, Obeyd, Uruk ve İlk Tunç I evrelerine (→PREHİSTORYA) kadar uzanmaktaydı. Geniş alan kazıları tepenin güney, doğu ve kuzey düzlüklerinde yoğunlaşırken, İlk Tunç Çağı'ndan ortaçağ içlerine kadar uzanan, 30m kalınlığındaki kültür tabakalarının düzeni, beş basamaklı bir yamaç açmasında saptanmıştır.

***İlk Tunç Çağı:*** Geç İlk Tunç I-IV ya da Erken Hanedan I/II-Ur III (→MEZOPOTAMYA) dönemlerine tarihlenen 11m kalınlığındaki tabakalar, 14 yapı evresini içermekteydi. Kazılar sırasında açığa çıkarılan en eski yerleşme (İlk Tunç I sonu), 2m genişliğinde kerpiç tuğladan örülmüş bir savunma duvarıyla korunmaktaydı. Bu duvarın iç yüzüne tek odalı, yuvarlak ocaklı evler yaslanmıştı. Bu evrenin üstünde yer alan tabakalarda tek odalı, kerpiç sekili, yuvarlak ocaklı mimari giderek değişmiş ve yerini kısmen ocak taşlarından örülü duvarlarıyla çok odalı yapılara terk etmiştir. Bu döneme ait ÇANAK-ÇÖMLEK, Güneydoğu Anadolu Orta Fırat ve Kuzey Suriye bölgelerine özgü, KURBAN HÖYÜK VA-IVA, HARRAN ve Tell Chuera'dan da (Suriye) tanınan malları yansıtmaktadır. AMİK OVASI'nda bu türün en iyi örnekleri H-J evrelerinde yaygındır. Bir yangın sonucu yıkılan son İlk Tunç III yapı katı, Ebla IIB1-IIB2 (Suriye) geçiş evresiyle eşzamanlıdır. Höyüğün güneybatısında, yerleşim alanının dışında, İlk Tunç III dönemine tarihlenen çanak-çömlek atölyeleri bulunmaktaydı. Burada üst üste beş tabakada, at nalı biçimli basit türlerden, kubbeli, pişirme bölümü ateşlik bölümünden delikli bir döşemeyle ayrılan gelişkin örneklere kadar, değişik özellikte 19 çömlekçi fırını saptanmıştır. Bu işliklerde üretilen açık renk hamurlu, yalın ya da çizi bezekli kaplar üstünde sık sık çömlekçi işaretleri yer almaktaydı. Burada ayrıca, PİŞMİŞ TOPRAK'tan hayvan HEYKELCİK'leri ve silindir mühürler de (→MÜHÜR) ele geçmiştir.

Lidar köyünün doğusunda ortaya çıkarılan ve höyük yerleşmelerinin Geç İlk Tunç I/II - İlk Tunç III evreleri süresince kullanılmış olduğu anlaşılan mezarlıkta 205 gömü saptanmıştır. Araştırılan tek kişilik taş sanduka mezarlara ölüler, başları kuzeybatıya gelecek biçimde, bacaklar karna doğru çekilerek (*bocker*) yatırılmıştı. Ölü armağanları arasında pişmiş topraktan kapların ve tek tük taş baltaların yanı sıra taş boncuklar, yüzükler ve tunç iğnelerden oluşan süs eşyası dikkati çekmiştir. Mezarlığın güney alanında daha büyük boyutlu, ocak taşlarından örülü hücre duvarları ve taş levhalardan oluşan kapaklarıyla İlk Tunç III mezarları yer almaktaydı. Bu mezarlarda batıya bakan girişler birer taş levhayla kapatılmıştı. Höyüğün batı kesiminde bulunan, gene aynı döneme ait iki mezar odasında *bocker* duruşta birer kadın gömülüydü. Odaların arka bölümünde ve kapı girişi önünde pişmiş toprak kaplar, tunç iğneler ve boncuklardan oluşan ölü armağanlarıyla 23 iskelet kalıntısı ortaya çıkarılmıştır. Burada ele geçen şerit bezekli ya da spiral düzeltili kapların yakın benzerleri Suriye'deki Tell Hadidi, Halawa, Şemseddin, Wreide ve Tawi mezarlıklarında da bulunmuştur.

***Orta Tunç Çağı:*** Kalınlığı 4m olan kültür tabakası içinde ele geçmiş çanak-çömleğin gelişimi, beş evreli dört yapı katının (Orta Tunç I-III) varlığını belgelemektedir. Tepe üzerinde yer alan ilk Orta Tunç yerleşmesi, burçlarla korunan, 3m genişliğinde, kerpiçten bir duvarla çevrelenmişti. Yerleşmeye güneyde bulunan merdivenli bir kapıyla çıkılmaktaydı. Alt evrenin mimarisi, dar yollarla bir-



LİANG KAİ, *Li Bo'nun Portresi.*



LİFİJ, Avni, *Alegori* (ayrıntı), 1917, tuval üzerine yağlıboya, 160x200 cm.

birinden ayrılan, açık mekânların çevresine yerleştirilmiş odalardan oluşan ufak birimler niteliğindeydi. Üst evredeyse küçük birimlerin yerini, çekirdeğini merkezi bir avlu (11x6m) ve bu avlu önüne oturtulmuş iki ufak mekân ya da karşılıklı yerleştirilmiş "L" biçimi birer yan odanın oluşturduğu daha büyük konut toplulukları almıştı. Sekiler, bezeli ocaklar, fırınlar ve depo kapları gibi iç mimari ögeleri bu konutların başoda, günlük yaşam ve mutfak bölümleri gibi birimlere ayrıldığının kanıtıdır. Ölüler, ev döşemeleri altındaki çukurlara, pişmiş topraktan kapların ya da taş sandukaların içine gömülüydü. Çanak-çömlek, tunç iğneler, yüzükler, boncuklar ve az da olsa kemik kakmalı süs kutuları ölü armağanları arasındaydı. Yazısı Orta Babil, silindir mühür baskısı yerel Hurri-Mitanni üslubunda çiviyazılı bir TABLET, yerleşmenin Hurriler'in etki alanı içinde bulunduğunu göstermiştir. Çanak-çömlekte GRİTİLLE ve Kurban Höyük III'te (Orta Tunç I) örnekleri bulunan, dalgalı tarak bezemeli kapların erken evresinden Boya Bezekli Habur Malları biçimlerine, käseler ve omurgalı kaplar açısındansa Alalah XVII-VII (→AMİK OVASI), Hamam-et-Turkman 7 (Suriye), Hama H (Suriye) ve Ebla III A/B evrelerine kadar uzanan ilişkiler göze çarpmaktadır. Metal işçiliğine (→MADEN sanatı) ait veriler de saptanmıştır. En son yerleşmeyi ortadan kaldıran yangın, büyük olasılıkla I.Hattuşili döneminde (MÖ 1650-1620 ya da 1570-1540) Hititler'in Kuzey Suriye'ye yayılmaları sırasında meydana gelen olaylarla (Hahhum yangını) yakından ilgidir.

***Son Tunç Çağı:*** İlk dönemlerinde Orta Tunç geleneğini sürdüren Geç Tunç mimarisinde Kuzey Suriye etkileri egemendir. Büyük bir yapıyla temsil edilen ikinci evreyle birlikte mimaride ve öteki ögelerde Anadolu etkileri yoğunluk kazanmaya başlar. Bu etki çanak-çömlekte özellikle yayvan tabaklar ve hamuru samanlı mallar grubunun testi biçimlerinde belirginleşir. Bu tabakanın yangın molozu içinde, günümüze değin KARGAMIŞ'in son kralı olarak bilinen Talmi-Teššup oğlu Kuzzi-Teššup'a ait birbirinin eşi iki mühür baskısı bulunmuştur. Bu buluntu, yalnızca Büyük Hitit İmparatorluğu'nun çökmesinden sonra (MÖ 1200) Kuzey Suriye'de ikinci kuşakta da HİTİT etkilerinin sürdüğünü kanıtlamakla kalmayıp, Geç Hitit-Malatya (Melid) Hanedanı bağlantısını da doğrudan kuracak niteliktedir.

***Demir Çağı:*** Bu çağın mimari kalıntıları üç evreye ayrılmaktadır: Hitit İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Samanlı Mallar'ın yanı sıra Doğu Anadolu üslubunda Yatay Yivli Mallar'ın ortaya çıkması; bunu izleyen evrede ASUR ögelerinin belirmesi; yaygın mimari kalıntılarıyla Ahamenişler dönemi (→İRAN). Bu çağa tarihlenen mezar odasında tunçtan bir küvet içine önemli bir kişi gömülmüştür (MÖ 5.yy). İlk Tunç mezarlığının bir köşesindeyse, gene Demir Çağı'na ait sırt üstü, düz yatırılmış iskeletlerden oluşan ufak bir mezarlık bulunmaktaydı. Ölü armağanları *fibula*'lar (giysi tutturmaya yarayan bir tür çengelli iğne), göbekli taslar, süs eşyası, pişmiş toprak kaplar ve baskı mühürlerden oluşmaktaydı.

***Helenistik Dönem ve sonrası:*** Savunma duvarıyla çevrili, aralarında büyük binaların da gözlendiği, beş evreli bir yerleşmeyle temsil edilen Helenistik Dönem'in (→YUNAN) kalıntıları, Antiokheia (b.Antakya →HATAY) ve Samaria'da da (Sebaste, Filistin) yakın benzerleri bulunan "*firnis*'li çanak-çömlek" örneklerinin yanı sıra pişmiş topraktan buluntular, silah parçaları ve sikkeler (III.Antiokhos) aracılığıyla MÖ 3./2.yy'a tarihlenmektedir. Coğrafi açıdan Osroene Krallığı sınırları içinde bulunmasına karşılık Lidar Höyük, büyük olasılıkla Samosata ve Kommagene'ye geçişte köprü görevini üstlenmişti. Bu dönemden sonraki tabakalarda Doğu *sigillata*'ları yoğunlaşarak ROMA'nın Erken İmparatorluk Dönemi'ne kadar (MÖ 1.-MS 1.yy) devam etmiştir.

Geç Roma ve Orta Bizans tabakaları (7.-10.yy) üstten açılmış çok sayıda çukur nedeniyle harap olduğundan, ancak sınırlı bilgilerle yetinmek zorunda kalınmıştır. Ortaçağda Araplar, Selçuklular, Bizanslılar ve Franklar arasında Fırat sınırı yüzünden sürekli çatışmalara ve yıkımlara sahne olan yerleşme, bu dönemde dörder evreli iki ana tabakasıyla (1 ve 2) çok geniş bir alana yayılmıştı. Höyük konisi üzerinde yer alan yerleşme bir sur duvarıyla çevrelenmişti. Sur duvarına paralel uzanan bir ana cadde ve bu caddeden çıkan ara yollar sık dokulu, avlulu konut topluluklarını mahallelere ayırmaktaydı. Çanak-çömlek türleri arasında günlük işlerde kullanılan mutfak eşyasının yanı sıra 11.-13.yy'ların kırmızı açkılı ve kırmızı bezekli lüks malları da yer almaktaydı. Sikke buluntuları arasında ARTUKOĞLU Beyliği'nin HASANKEYF, Diyarbakır (e.Amid) ve Mardin; EYYUBİ Devleti'nin Halep, Şam ve Kahire; ANADOLU SELÇUKLU Devleti'nin Konya darphanelerinden çıkma baskılar ve Bizans paraları sayılabilir. Öteki buluntular arasında, demirden araç ve gereçler; tunç, gümüş ve kemikten süs eşyasının yanı sıra göğüste taşınan haçlar da yaygındır. 11.yy'da Lidar ve Fırat Ovası, Urfa'nın İmparator III.Romanos Argyros (hd.1028-34) tarafından alınmasından sonra yeniden Bizans egemenliğine girmiştir. Kont I.Baudouin dönemi Urfa sikkelerinden oluşan toplu buluntudan da anlaşıldığı üzere "Ltar" (Lidar), 1098-1144 arasında Sümeysat'la (Samsat) birlikte Urfa Haçlı Kontluğu'na bağlanmıştı. 1144'te Musul ve Halep atabeki İmadeddin Zengi (→ATABEKLER) bu bölgeyi alarak "Frank" boyunduruğundan kurtarmıştır. Lidar Kalesi'nin Sümeysat'ın yönetim merkeziyle birlikte 1240'ta yıkılması, büyük olasılıkla Moğol (İLHANLI) istilasıyla doğrudan bağlantılıdır.

1616, 1617, 1618, 1626, 2172. ***H.Hauptmann***

LİDYA = **LYDİA**

**LİFİJ, Avni** (1889, Samsun-1927, İstanbul)
Türk ressam.
Simgesel anlatımdaki yapıtlarıyla tanınır.

Çocukluğunda Alexander Friedrich'ten Fransızca dersleri almış ve ilk resim çalışmalarına kitaplardan yararlanarak başlamıştır. 1904'te *Ayasofya*'da mimari çizimler yapan mimar PROST'la arkadaş olmuş ve onun yardımıyla OSMAN HAMDİ Bey'le tanışmıştır. Osman Hamdi Bey, Lifij'in sanatıyla ilgilenmiş ve II.Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra Halife ABDÜLMECİD Efendi tarafından Avrupa'ya gönderilecek olan öğrencilerin seçimine katılarak Lifij'i önermiştir. Sanatçı önce bir süre Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) devam etmiş, 1909'da Fransa'ya gönderilmiştir. 1909-12 arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesinde çalışan Lifij'in sanat anlayışı bu dönemde olgunlaşmıştır. Paris'e gitmeden önce İZLENİMCİLİK'e yaklaşan üslubu Paris'te bulunduğu süre içinde değişmemekle birlikte, hocası Cormon'dan ve Avrupa'daki çağdaş akımlardan da çok etkilenmiştir. Paris'teki çeşitli müzelerde araştırmalar yapan ve bazı ünlü sanatçılarla dostluklar kuran Lifij, Cormon'un atölyesindeki eğitim doğrultusunda İzlenimci anlayışın ışıklı yüzeylerini ve renk anlayışını benimsemiş,

nesnelerin doğalarına sadık kalma açısındansa Gerçekçi anlayışta çalışmıştır. Bu yıllarda Simgeci ressamların (→SİMGECİLİK) yapıtlarıyla da yakından ilgilenmiştir. 1912'de İstanbul'a dönen sanatçı 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın açtığı Şişli Atölyesi'nde çalışmamakla birlikte 1918 Viyana ve Berlin sergisine 18 resmini vermiştir. Lifij, 1923'e değin başta İstanbul Erkek Lisesi ve Kandilli Kız Lisesi olmak üzere birçok okulda resim öğretmenliği yapmış, 1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmış ve bu görevini yaşamının sonuna değin sürdürmüştür.

Lifij'in, kendisi gibi Avrupa'da eğitim görmüş ve 1914'te Türkiye'ye dönerek İzlenimci anlayışı benimsemiş sanatçılar (→1914 KUŞAĞI) arasında özel bir yeri vardır. Sanatçı, dış dünyaya dönük tüm gözlemlerinde, içedönük bir yaşam mesajı geliştirmeye çalışmasıyla bu kuşağın öbür sanatçılarından ayrılmaktadır. Lifij'in resimlerinin bu yönü simgesel anlayışından kaynaklanmaktadır. Şiir ve edebiyata düşkün, entelektüel bir yapıya sahip olan sanatçının bu yönü, doğaya dönük gözlemlerinde büyük rol oynamıştır. Özellikle İstanbul'un çeşitli köşelerinden gerçekleştirdiği MANZARA'ları duygulu bir anlatıma sahiptir. Yağlıboyalarında kullandığı, genellikle sarı, turuncu ve kırmızı tonları bu anlatımını daha da güçlendirmiştir. *Alegori* (1916, İRHM) adlı resmi sanatçının en ünlü yapıtlarından biridir. Piramidal bir kompozisyon içine oturtmuş olduğu çıplak figürlerle savaşa farklı bir bakış açısı getirmiştir. Simgeci bir anlatımın egemen olduğu bu resimde sanatçı, kahramanlık, şehitlik, gazilik gibi kavramların yerine insanların çektiği acıyı, dramı ve sefaleti anlatır. Lifij'in özellikle mezarlık sahneleri yoğun bir Simgecilik yansıtmaktadır. Loş bir ışık altındaki mezarlar ve bunların yakınına dikilen servi ağaçlarıyla resim, dramatik bir anlatıma sahiptir. Lifij, yağlıboyanın yanı sıra şiirsel özellikler yansıtan çok sayıda karakalem desen (→ÇİZİM) çalışması ve PORTRE de gerçekleştirmiştir. Özellikle doğrudan doğadan yaptığı çizimleri, yapıtları içinde özel bir yer tutar. Bunların bir bölümü 1984'te *Poşadlar* adıyla yayımlanmıştır. *N.Arslan*

LİKAONYA = **LYKAONİA**

LİKYA = **LYKİA**

**LİMON KİRİŞİ** (Lat.*limus*: meyil'den Fr.*limon*) İng.*string-board*, Alm.*Treppenwange*.
Bir MERDİVEN'de basamakların oturduğu KİRİŞ. Merdiven kolunun her iki yanında ya da ortada tek olarak yer alabilir.

**LİMONLUK**
İng.*greenhouse, bothouse, orangery*, Fr.*serre*, Alm. *Treibhaus*.
"Ser" ya da "sera" da denir. Turfanda sebze ya da limon gibi soğuktan etkilenen bitkilerin yetiştirildiği, bir bölümü ya da tümü camlı mekân. Büyük bahçeler içindeki kimi limonluklar, sıcakta barınabilen süs bitkileri için özel biçimlendirilmiş ve PEYZAJ MİMARLIĞI'nın ögesi olarak tasarlanmıştır.

**LİMYRA**
Antalya'nın Finike ilçesinde, denizden yks.3km kadar içeride, Turunçova yakınında yer alan Limyra, Akdeniz kıyısındaki bereketli alüvyon ovalarını sulayan Karasu, Yasgöz (a.Arykandos) ve Alakır (a.Limyros) adlı üç akarsuya ve zengin ormanlara sahip Doğu Lykia'nın önemli kentlerindendir. Antik Çağ'da "Zemuri" olarak tanınan Limyra'nın, Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) ait HİTİT kaynaklarına göre "Lukka" (LYKİA) adındaki bölgede varlığından söz edilen "Zumarri" olduğu anlaşılmıştır.

Limyra'nın ilk kültür katları, coğrafi çöküntü nedeniyle günümüzde su altındadır. Kentin batısındaki yüksek kesimde yapılmış saray sondajlarında ele geçen seramik buluntular en eski yerleşmenin Arkaik Dönem'e ait olduğunu göstermiştir. MÖ 5.yy'da Zemuri, Lykia'nın en büyük kentlerinden KSANTHOS'taki Kuprlli Sülalesi'nin yönetimindeydi. Kesin bir kanıt bulunamamakla birlikte bu sülalenin kente bir evlilik ya da bir istila sonucu gelmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu döneme ait herhangi bir SİKKE baskısına da şimdiye değin rastlanmamıştır. Tüm Anadolu'nun Pers (→İRAN) işgalinde olduğu yıllarda, MÖ 4.yy'da Zemuri, tüm Lykia'yı egemenliği altında birleştiren Kral Perikle'nin yönetim merkezi olmuştur. Bölgede Perikle'nin kurduğu Lykia Birliği'ni kanıtlayan bellibaşlı olaylar ve anıtlar, batıda Satrap Arttumpara'ya karşı yapılan meydan savaşı ve TELMESSOS'un alınması, TEİMİUSSA'da *Xluwanimi Kaya Mezarı*'nda görüldüğü gibi tarihlemede "Perikle'nin krallığı altında" ifadesinin kullanılması ve Wehnti (PHELLOS, b.Çukurbağ) sikkelerinde Perikle başının betimlenmesi, ayrıca Kuzey Lykia'da Arneai'daki (b.Ernez) kaya mezar ile Kızılca'da, yazıtında Milyas'ın (Lykia) alınışından söz edilen *Masauwati Kaya Mezarı*'dır. Alakır Çayı'nın doğusundaki kaya mezarlar ve Rhodiapolis'teki Lykia yazıtları gibi örnekler, PHASELİS'in kuşatılması, Rhodiapolis'li Chntlapa oğlu Chssenzija (Perikle'nin en yüksek rütbeli kâhini) adının belirtilmesi, Lykia Birliği'nin Perikle döneminde gerçekleştiğini göstermektedir. Limyra'nın II No'lu Nekropolis'indeki (mezarlık) 3 *No'lu Kaya Mezar*'da Perikle'nin adı geçmekte, sikkelerde de Perikle'nin portrelerine rastlanmaktadır. Perikle, bu sikkeleri işleyen sanatçıları Yunanistan'dan sarayına getirtmiştir. Ele geçen ve henüz yayımlanmayan yazıtlardan öğrenildiğine göre Perikle, Zeus adına bir sunak yaptırmış ve döneminde yasa düzenleyici olarak etkin rol oynamıştı.

Bir yönetim merkezi olarak Zemuri'nin nitelikleri hakkında fazla bilgi yoktur. Kuzeyde birçok terastan oluşan "Yamaç Evler" bölümü bulunmakta, büyük olasılıkla HİPPODAMOS sisteminde bir plana oturan yerleşme birimlerinin her biri 400m²'lik alanlar kaplamakta ve her birimin belirgin bir kült mekânı bulunmaktaydı. Tüm Limyra'nın, liman yerleşmesi Phoinikous ile birlikte köyleri, mezarları ve garnizon tipi yerleşmeleri de içinde olmak üzere kapladığı alan 140km²'dir. Batıda, en yüksek noktası 500m olan Beymelek Dağı, kuzeydeyse Toçak Dağı ile tarıma elverişli yks. 69km²'lik alan bulunmakta, Finike kıyılarında Alakır Çayı'na kadar uzanan bereketli ova yks. 34km²'lik bir alanı kaplamaktadır. Tüm yerleşme alanının, sınırlar dahil olmak üzere gözetlenip denetlenmesi, 315m yükseklikteki kaleden yapılıyordu. Kalenin güney ve kuzeyinde yer alan iki burç yapının ikinci evresinde bir duvarla takviye edilmiştir. Kaledeki iki sarnıcın yanında kayaya oyulmuş basamaklı sunaklar dikkate değerdir. Güneye doğru, ortada, tüm çevreye egemen bir konumda bulunan ve TEMENOS'u derince anakaya içine oyulmuş olan anıtmezar, Ksanthos'taki *Nereidler Anıtı*'nın ve Atina Akropolisi'ndeki *Erekhteion*'un mimari özelliklerini tekrarlamaktadır. *Amphiprostylos* (→PROSTYLOS) plandaki anıtın *hyposorion*'u (Lykia tipi LAHİT'lerde alttaki mezar odası) üstünde KARYATİD'ler yükselir, CELLA frizleriyle AKROTER'lerindeki Perseus ve Bellerophon figürleri, zengin

heykelcilik ürünleridir. MÖ 4.yy'ın ilk yarısına tarihlenen yapı, Perikle'nin anısına yaptırılmış bir HEROON olarak adlandırılmaktadır.

Limyra'da J.Borchhardt başkanlığında sürdürülen son araştırmalara göre beş *nekropolis* tespit edilmiştir. Arykandos Vadisi'nin doğu yakasında yer alan I No'lu Nekropolis'teki KAYA MEZAR'lar ve kalker bloklardan inşa edilmiş mezar anıtı, Lykia'nın görkemli anıtları arasındadır. Burada, Lykia ovasına girişi denetleyen bir kule bulunmakta, güney yamaçtaki kalıntılarsa bir yerleşmeye işaret etmektedir. Kentin batısında, kaya mezarlar ve lahitlerden oluşan II No'lu Nekropolis'te *Sidarios Mezarı* bulunmaktadır. Bulucusunun adından dolayı *Cockerell'in Lahti* olarak anılan yapıda orta *akroter* bitkisel bezemeden oluşmaktadır. Burada, Tebursseli'nin mezar anıtı da (*140 No'lu Mezar*) görülmeye değerdir. Yapının düz damı, ağaç merteklerin yan yana sıralanmasıyla meydana getirilmiştir. Mezar sahibiyle Kral Perikle'yi sırt sırta gösteren ve silah arkadaşları adına Lysandros'un yedi düşmana karşı savaşını betimleyen kabartmalar ustalıkla işlenmiştir. Lykia dilindeki yazıtta hem sarayın hazine bakanından hem de Arttumpara'nın muhaliflerinden söz edilmesi, bu yapıdaki kabartmaların tarihi bir olayı yansıttığını göstermektedir. Aynı *nekropolis*'teki *19 No'lu Kaya Mezar*, Perikle ile aynı sikke hakkına sahip olan süt kardeşi Trebbenimi'ye aittir. Genelde yalın bir görünümü olan bu anıtın insan boyundaki kabartmalarında iki atlının mücadelesi betimlenmiştir. Sanatçının bu kompozisyonda ikonografik yönden PHEİDİAS'ın *Athena Parthenos*'unun kalkanındaki betimi denediği düşünülebilir. Bu mezarın aşağısında bulunan *120 No'lu Mezar*, yazıtına göre Masasi tarafından inşa edilmiştir.

Kentin doğusundaki giriş kapısı önünde, *akropolis* eteğinde yayılan tek mezar anıtlarından oluşmuş III No'lu Nekropolis'te önemli bir anıt olarak dikkate değer *Xntabura Mezarı* bulunmaktadır. Bu iki katlı yapı, yazıtına göre Tebursseli'ye aittir. Alt kısmındaki kabartmalarda araba yarışı, cenaze şöleni ve kurban konuları işlenmiştir. Batı cephesindeki sahnede ise ölen kişi yeraltı dünyasının yargıcı önünde çıplak durmaktadır. Mezar hediyeleri arasında birçok pişmiş toprak figürün yanı sıra minyatür bir adak masası bulunmuştur. Yalnızca iki benzer örneği bilinen bu minyatür boyutlu kurşun masanın ortasındaki tabakta barbunya balığı ve iki kerevit, ayrıca masanın üstünde yabandomuzu başı ve sebzeler kabartma olarak gösterilmiştir. Düz damlı mezar anıtının köşelerinde mermerden kanatlı mitolojik varlıklar ve heykelcikler yer almakta, lahit alınlığını da kanatlı GRİFON'lar süslemektedir. Günümüzdeki modern caddenin güneyinde, *Xntabura Mezarı*'yla benzerlik gösteren, iki katlı ve zengin bezemeli bir başka anıtsal yapı bulunmaktadır. Mahya kirişinde friz olarak işlenmiş Kentauromakhi sahneleri, Kral Kaineus'un iki Kentauros'la mücadelesini anlattığı için *Kaineus Mezarı* olarak anılan bu yapının da çatısı üstünde mermer heykeller bulunmaktadır. Kentin doğusundaki Bizans suru içinde, bu anıta ait bir savaşçı QUADRIGA'sını ve bir kaleyi betimleyen kabartma ortaya çıkarılmıştır. Kentin doğu kapısındaki *24 No'lu Mezar*, Masasi'nın oğullarından Purihimeti'ye aittir. III No'lu Nekropolis'te bulunan bir STEL, Purihimeti'nin önemli kişiliğini belirtmekteyse de, bu stelin Eski Yunanca yazıtı tamamen harap olmuştur.

Limyra'nın yklş.1km doğusunda, modern Zengerler yerleşmesinin ilkokulu arkasında yer alan IV No'lu Nekropolis, toplu kaya mezarlardan oluşmaktadır. İon üslubunda (→İONİA) sütunları bulunan *7 No'lu Mezar*'ın sahibi Chrustti'dir. Mezar yazıtında geçen *esbebi* sözcüğü, "at ustası" anlamına gelmekte ve bu rütbe ya da unvan, krallığa ait atlarla ahırların sorumluluğunu üstlenen kişiyi belirtmektedir. Belki de bu *nekropolis*, krallığın yönetimindeki küçük bir köyün harasıydı. "Perni" (kuşlardan yararlanarak kâhinlik yapan yüksek rütbeli görevli) olarak tanımlanan Masasi oğlu Purihimeti'nin adak yazıtının bulunduğu V No'lu Nekropolis ise bir köy yerleşmesine aittir. Bu yerleşme antik Limyros Çayı yakınında, ovanın güneyinde bulunmaktadır. Mezarlar arasında Eski Yunanca ve Aramice BİLİNGUİS'i (çift dilli yazıt) bulunan bir çifte mezar (*48-49 No'lu Mezar*) dikkat çekicidir. Bu *bilinguis*, Limyra arşivlerinde bulunan ve Büyük Kral (II.Artakserkses?) ile Limyra kralı arasındaki yazışmaları içeren belgelere göre, Aramice'nin resmî saray dili olarak kullanıldığını belirtmektedir. Aynı *nekropolis*'te bir başka önemli kaya mezar (*68 No'lu Mezar*), Kral Perikle'nin önde gelen adamlarından Chntlapa'ya ait olandır. Kralın sadık bir memuruna ait *19 No'lu Mezar*'da da çatıyı taşıyan *karyatid*'lerin yontusunun henüz tamamlanmamış olduğu görülür.

Satrap isyanlarından sonra, bazıları kaya mezarlardan, bazıları kabartmalı ve yazıtlı mezar anıtlarından oluşan geniş *nekropolis*'lerin bulunduğu Zemuri'nin zenginlik dönemi sona ermiştir. Büyük Pers kralı II.Artakserkses (hd.MÖ 404-359/358), Lykialılar arasındaki isyancıların yardımıyla Perikle'nin egemenliğine son vermiş, Lykialılar, Hekatomnoslar'a yenik düşmüştür. Ksanthos'ta Karialı beylerin yönetiminde sivil bir valilik kurulmuş, Limyra'da da benzer bir yönetim işbaşına gelmiştir. Bunun kanıtı, kalenin üst bölümünde, Karialı kale komutanı için inşa edilmiş tümülüs-mezar anıtının sunağında, Hekatomnos Sülalesi'nin simgesi olan çifte balta örgesinin işlenmiş olmasıdır. Ayrıca Karialı beylerin, V No'lu Nekropolis'te ve Delice Dere mevkiinde bulunan tümülüs-mezarları, bu beylerin Büyük İskender'in gelişine değin varlıklarını koruduklarını vurgulamaktadır.

Ptolemaios egemenliği, Limyra'yı olumlu etkilemiştir. Bilindiği üzere MÖ 309'dan başlayarak Anadolu, Makedonyalı Kral I.Ptolemaios'un (hd. MÖ 323-285) yönetimindedir. Limyra'yı Kelt istilası sırasında başarıyla savunan I.Ptolemaios'un anısına, MÖ 3.yy'da kentin merkezinde bir kral evi (*Ptolemaion*) inşa edilmiş ve yapı, imparator kültü için kullanılmıştır. *Ptolemaion*'un NAOS bölümü, kare planlı masif bir podyum üstüne oturtulmuştur. Podyumun kuzey cephesindeki METOP ve TRİGLİF frizinde Kentauromakhi sahneleri kabartma olarak işlenmiştir. Bu podyumun üstünde yükselen THOLOS yapı ise bir PERİPTEROS'tur. *Cella*'da, tanrısallaştırılmış hükümdarın heykelleri bulunmaktadır. Podyumun köşelerinde duran aslan heykelleri, yapıyı kötülüklere karşı koruma (apotropeik) amaçlıdır. Balık pulu biçiminde levhalarla kaplı, konik yükselen dam, AKANT yapraklarından oluşan barok bir *akroter*'le ve bunun içinden çıkan birbirine sarılı yılanlarla son bulmaktadır. Bu yapının plastik işçiliği, Anadolu'nun şimdiye değin pek bilinmeyen Erken Helenistik Dönemi'ne ait Barok üslubunu yansıtmaktadır. Limyra'nın doğusundaki bir yuvarlak yapıyla *akropolis*'te bir altar yazıtında sözü edilen *Serapeion*, Helenistik Dönem'de (→YUNAN), kentteki zengin yapılaşmanın kanıtlarıdır.

Lykia'da Birlik döneminde, ROMA koruması altında basılan sikkelerde Apollon başına rastlanmaktadır. Bu dönemin sonlarında Lykia Birliği'ne katılan Limyra'da, MS 4'te bu kentte ölen, Gaius Caesar'ın

hem manevi oğlu hem de yerini almasını düşündüğü kişi için, gerek Roma Senatosu ile İmparator Augustus'un, gerek Limyra Senatosu'nun onayıyla görkemli bir anıt inşa edilmiştir. KENOTAF (boş mezar anıtı) olarak adlandırılan bu yapı, kalker bloklardan oluşmuş bir temel üstünde yükselen üç katlı bir kule görünümündedir. OPUS CAEMENTICIUM (Roma betonu) ve kalker bloklardan yapılmış olup, mermer levhalarla kaplanmıştır. Toplam 83 parçası ele geçen bu insan boyundaki kabartmalarda, büyük olasılıkla "Lider Gaius Caesar'ın yenilik hareketleri, barbarlara ve kutsal tanrılara yönelik antlaşmaları" işlenmiştir. Yapım yazıtı da bulunan anıtın *temenos*'unda ele geçen yazıt parçaları, yapının imparator kültüne hizmet ettiğini göstermektedir.

Roma İmparatorluk Dönemi'nde zengin binalarla donanan Limyra, metropollükle onurlandırılmıştır. Yamaçtaki *Tiyatro* gerek biçimi, gerek boyutları açısından *Aspendos Tiyatrosu*'ndan esinlenmiştir. Yapının son evresi, mimari bezemelerine göre MS 2.yy'ın sonlarına tarihlenmektedir. Kentin doğusunda, henüz araştırılmamış olan kalıntılar, bir hamam kompleksine aittir. *Piskoposluk Sarayı* adıyla bilinen yapı da, bir ikinci Geç Antik Çağ hamamı olmalıdır. Genişliği 8.20m olan sütunlu cadde, liman bölgesiyle *Ptolemaion*'u kentin doğusuna bağlamaktadır. Limyros Çayı üzerinde yer alan ve kentin kuzeydoğusuyla güneydoğusunu birbirine kavuşturan 28 gözlü köprü, bir mühendislik anıtıdır. Uzunluğu 360m, genişliği 3.55-3.70m olan yapının özgün yüksekliği yks.8m olmalıdır.

Limyra'nın batı, doğu ve güneyinde de geniş *nekropolis*'lerin yayıldığı kabul edilmektedir. Tekke yakınında, liman kenti Phoinikous'a doğru giden yol üzerindeki güney *nekropolis*'te bulunan düz ve GİRLAND'lı lahit parçaları, MS 2.yy'ın üçüncü çeyreğine tarihlenmekte, bu lahtin Hermes ile Herakles büstlerinden ötürü *gymnasium* yöneticisine (*gymnasiarkhon*) ait olduğu ileri sürülmektedir. Kalede, *Serapeion* dışındaki kült yerleri, yazıt ve sikkelere göre Zeus, Leto, Apollon, Artemis, Dioskur'lar, Nike, Tykhe, Hermes, Herakles gibi Yunan tanrılarıyla, yerli tanrılardan Eni Mahanahi (büyük olasılıkla Leto), Trzzubi (Trosobios), Qeli, Xba (Hepat) ve Perni'ler adında, henüz tanımlanamayan başka yerel tanrısal varlıklara ait olmalıdır.

Limyra'da sürekli meydana gelen kıyı çöküntülerinin yanı sıra, MS 7.yy'dan başlayarak artan Arap ve Pers akınlarının yarattığı korku yüzünden, yerleşme sınırları belirgin biçimde küçülmüştür. Bugün kentin batısını ve doğusunu çeviren kent suru, MS 7.yy'a tarihlenmektedir. *Piskoposluk Kilisesi* olarak tanımlanan üç nefli bazilikanın, MS 5.-6.yy'a tarihlenen doğu bölümü bir *synthronon* (APSİS'te din adamlarının oturduğu basamaklar), CIBORIUM örtülü bir BEMA ve üç bölümlü *presbyterium*'dan (yalnız din adamlarının girebildiği bölüm) oluşmaktadır. MS 5.yy başlarında tepedeki kalede antik *Serapeion*'un bulunduğu yere üç bölümlü bir kilise, ayrıca MS 500 dolayında *Ptolemaion*'un güneyinde *synthronon*'lu bir başka kilise daha inşa edilmiştir. 8.-9.yy'da önemini yitirip terk edildiği bilinen Limyra'nın doğusunda, girişte bir Bektaşi tekkesine ait kalıntılar yer almaktadır.

0522, 0523, 0524, 1355, 1775. ***J.Borchhardt***

LİNEER KENT = DOĞRUSAL KENT → **KENT PLANLAMA; SORIA Y MATA**

**LİNOL BASKI**

İng.*linocut*, Fr.*linoléum*, Alm.*Linoleumdruck*.

Bir "yüksek baskı" tekniği (→ÖZGÜN BASKI). AĞAÇ BASKI'nın 20.yy'da LİNOLYUM üstüne uygulanmasıdır. Çeşitli oyma aletleri kullanılarak yapılan linol oyma enine ya da boyuna kesilerek yapılan iki ağaç baskı türünün de niteliklerini barındırmakla birlikte, kendine özgü özellikler taşır. Linolyum göreceli olarak yumuşak ve gevrektir. Ağaç gibi damarı olmadığından düzgün bir işleme yüzeyi oluşturur. Çizgisel bir çalışmaya elverişli olduğu kadar geniş alanlar ya da pütürlü dokusal yüzeyler elde etmek olanaklıdır. Çoğu kez okullarda sanat eğitimi için kullanıldığından genelde sanatçıların yeğlediği bir gereç olmamakla birlikte, MATISSE gibi yaratıcı sanatçıların linolyumu ustaca kullanması sonucunda teknik oldukça gelişmiştir.

**LİNOLYUM** (Lat.*linum*: keten, *oleum*: yağ'dan *linoleum*)

Beziryağı, reçine, mantar, talaş tozu, boya ve çeşitli katkı maddelerinin kendir dokuması bir yüzeye yapıştırılmasıyla elde edilen doğal bir DÖŞEME malzemesi. Yapımcı firmanın adıyla anılır. Gerekli esneklik ve dayanıklılığa sahip olması için kurutma fırınlarında sertleştirilen linolyum, piyasada çeşitli kalınlık ve renklerde, rulo ya da karo biçiminde bulunur. Ofis, banka, hastane, sanayi tesisleri vb yapıların iç mekânlarında yaygın olarak kullanılır. Ateşe ve aşınmaya karşı dayanıklı, ses geçirimi az, ekonomik, kolay temizlenen ve istenen desenlerin üstüne uygulanmasına elverişli bir malzemedir. Rulo linolyumun kalınlığı 2-7mm, genişliği 200cm'dir. Genellikle 2.5mm kalınlıkta üretilen linolyum karoları da 30x30 ya da 60x60cm boyutlarındadır. Ayrıca, linolyum, bir yüksek baskı tekniği olan LİNOL BASKI'nın da temel malzemesidir.

**LİRİK-SOYUTLAMA** *(Lyrical-Abstraction)*

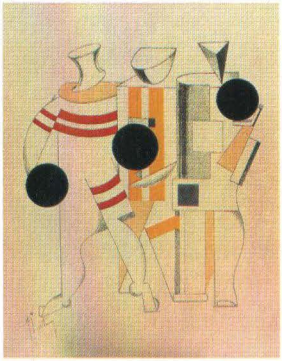
Terim genellikle farklı uzmanlar tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, Bernard Dorival *Les Peintres du XXe siècle* (1957; 20.Yüzyıl Ressamları) adlı kitabında terimi, Robert Lapoujade (d.1921) ve Bernard Dufour'un (d.1922) ANLATIMCI-SOYUTLAMA doğrultusunda yaptıkları doğal nesneleri çağrıştıran resimleri ile Paul Kallos (d.1928) ve REZVANİ'nin biçimci kurguyu ön planda tuttukları yapıtları için kullanmıştır. Pierre Cabanne ile Pierre Restany ise *L'Avant-garde au XXe siècle* (1969; 20.Yüzyılda Avant-Garde) adlı kitapta terimi bütünüyle WOLS, MATHIEU, HARTUNG, FAUTRIER ve Jean-Michel Atlan'ın (1913-60) öncülüğünü yaptığı Anlatımcı-Soyutlama ile eşanlamda kullanmışlardır. Her iki yazar da daha sonra, 1950'lerin ortasında ABD'de TAL COAT'nın benimsediği anlatımı, Lirik-Soyutlama olarak kabul etmişlerdir. Kimi uzmanlara göre Lirik-Soyutlama, RENK'e verdiği önemle belirginlik kazanır. Türk resim sanatında Zeki Faik İZER, Selim TURAN ve Turan EROL gibi bazı sanatçıların yapıtları da zaman zaman Lirik-Soyutlama içinde değerlendirilir.

*Z.Rona*

**LİSSİTSKİ, El** (1890, Vitebsk-1947, Moskova)

Rus mimar, ressam, heykelci ve grafik tasarımcı. Sanatın açık seçik olması gerektiğini savunmuş, SUPREMATİZM ile YAPIMCILIK akımlarını benimsemiştir.

Tam adı Eliezer/Elizar Lissitzky, Rusça adı Lisitski Lazar Markoviç'tir. 1909-14 arasında Darmstadt'ta mimarlık eğitimi gördüğü sırada Avrupa'yı dolaşmış, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Rusya'ya dönerek mimarlık diplomasını Riga Teknik Üniversitesi'nden almıştır. Önceleri Moskova'da mimarlık yapmış, sonra resme yönelmiş, 1917'de CHAGALL'la birlikte Yahudi kitaplarını resimlemiştir. Bu resimler köylülerin ağaç baskı geleneğinden esinli KÜBİK-



LİSSİTSKİ, El, *Sporcu (Güneşe Karşı Zafer* dizisinden), 1923.

GELECEKÇİLİK akımı doğrultusundadır. 1918'de Chagall, Vitebsk'teki Sanat Okulu'nun başına geçince Lissitski de mimarlık ve grafik sanatlar profesörü olmuştur. Ertesi yıl Vitebsk'e gelen MALEVİÇ'le tanıştıktan sonra Lissitski'nin sanatında radikal bir değişme başlamış, sanatçı kitap resimlerinden Suprematist mekân anlayışının egemen olduğu çalışmalara yönelmiştir. İki boyutlu resimden üç boyutlu mekân düzenlemelerine geçiş aşaması olan *Proun* (***pro**ekty **u**stanovleniya **n**ovogo* / yeniyi oluşturmak için projeler) dizisine 1920'de başlayan Lissitski, aynı yıl Moskova'ya geçerek VKHUTEMAS'ta öğretmenlik yapmıştır. 1922-23'te kaldığı Berlin'de Van DOESBURG, Hans Richter (1888-1976) ve MOHOLY-NAGY'yle ilişki kurmuş, Yapımcılık'ın yayılmasına katkıda bulunmuş; ayrıca, daha sonra Almanya'da üç dilde yayımlanan *Veshch/Gegenstand/Objet* dergisinde, yazar İlya Ehrenburg'la birlikte yazılar yazmıştır. Bu yıllarda yapımını sürdürdüğü *Proun* dizisinde tümüyle soyut ve mimari bir özellik taşıyan temel geometrik biçimleri kullanmıştır. Maleviç'inkilerdeki gibi, bu kez derinlik kavramının da söz konusu olduğu yapıtlarında, biçimler sınırsız bir boşlukta yüzüyormuş izlenimi verir. 1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için *Proun Odası* (→YERLEŞTİRME) adını verdiği, yukarıdan aydınlanan küçük bir oda tasarlamış, bu odada, resimlerinde olduğu gibi, yine temel biçimlere yer vermiştir. Aynı yıl iki ayrı dizi halinde baskılar hazırlayan sanatçının ilk dizisinde *Proun* resimlerinin taş baskıları yer alıyordu. İkinci diziyse *Güneşe Karşı Zafer* başlığını taşır. Lissitski, aynı zamanda, TATLİN'in *III.Enternasyonal Anıt*'ından esinlenen, ışık ve ses düzeninin de söz konusu olduğu bir "Sergileme Makinesi" tasarımı yapmıştır. Bu diziden *Çağdaş Gezgin* adlı taş baskıda dörtgen, üçgen ve elips gibi biçimleri yan yana ya da üst üste yerleştirerek çağdaş anlamda, ama aynı zamanda soyut bir gezgin imgesi sunmuştur. Dizinin öteki bölümlerinden olan *Sporcu, Yeni İnsan* ve *Eski İnsan*'ı da aynı anlayışla gerçekleştirmiştir. Bu arada tüberküloza yakalanan sanatçı tedavi için 1923-25 arasında İsviçre'de kalmış, burada ABC grubunu kurarak aynı adlı dergiyi çıkarmaya başlamış, ARP'la birlikte *Die Kunstismen 1914-1924* (Sanatta İzmler, 1914-1924) adlı kitabı yayımlamış, ayrıca Mart Stam ile (1899-?) birlikte Moskova için *Yatay Gökdelen* (*Cloud Props/Wolkenbügel*) projesini yapmıştır. Proje, doğrudan trafik arterleri üzerine, ışınsal ana yol kavşaklarına eş planlı sekiz yapının kurulmasını öneriyordu. Bu yapılar, zeminden üç düşey ayakla yükseltilen iki ya da üç katlı yatay bloklardan oluşuyor, asansör ve merdivenler ayaklarda yer alıyor ve yanlardaki sirkülasyon öğelerinden biri doğrudan metro istasyonuna ulaşıyordu. Sanatçı, 1926'da Hannover'e gitmiş ve 1928'e değin kaldığı bu kentteki Sanat Müzesi için Soyut Galeri'yi düzenlemiştir. Bu düzenlemede iki duvar, bir yanı siyah öteki yanı beyaz boyalı metal şeritlerle kaplanmıştır. Lissitski, 1928'de ülkesine geri dönmüş ve bu tarihten sonra tipografi ve endüstri tasarımıyla uğraşmıştır (→GRAFİK TASARIM). 1930'da Viyana'da yayımlanan *Russland-die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* (Rusya-Sovyetler Birliği'nde Mimarlığın Yeniden Kuruluşu) adlı kitabıyla, Rus mimarlığını tanıtma yolunda da çaba harcamış olan sanatçı, 1939 New York Dünya Sergisi'ndeki *Sovyet Pavyonu*'nu düzenlemiştir.

0564, 1479, 1920, 2170, 2881. *U.Tükel, EA*

LİTOGRAFİ (Gr.*litbos*: taş, *graphein*: yazmak'tan) = **TAŞ BASKI**

**LİTURJİ** (Gr.*leitourgia*'dan)
Genel anlamıyla toplu ibadete ilişkin törenler; dar anlamıyla, Hıristiyanlık'ta Komünyon (Evkaristiya; Gr.*eukharistia*: şükran) ve Komünyon ayini için Katolik Kilisesi'nde düzenlenen tören (Missa). Hıristiyan sanatının temel konusu olan dinsel sahnelerin (→Hz.İSA; MERYEM ANA) işlendiği örneklerde, liturji sırasında kullanılan pek çok nesne betimlenmiştir. Betimlenen bu öğelerin başında törenlerde kullanılan ve çoğu liturjik işlevlerinin yanı sıra simgesel anlamlar da içeren nesneler gelir. Ayrıca →KİLİSE.

***Liturjik Eşya :***
Gerek RESİM, gerek HEYKEL sanatında betimlenen bu nesnelerin bazıları yüzyıllar boyunca biçim ve önem değişikliğine uğrarken, büyük bölümü de yüzyıllarca değişmeden kullanılagelmiştir. Ayrıca Reform Dönemi'nden başlayarak Katolik ve Protestan kiliselerinde kullanılan nesnelerin birbirinden farklılaştığı görülür. Bu farklılaşmanın temelinde Protestan Kilisesi'nin, Komünyon ayininde kullanılan ekmek ve şarabın Hz.İsa'nın etine ve kanına dönüştüğü yolundaki dinsel öğretiyi reddederek Komünyon ayinini uygulamaması; Meryem Ana ve Azizler'in ululanmasını ve ruhban sınıfının bekâret yemini geleneğini reddetmesi yatar.

Liturjik kilise eşyasının başında Hz.İsa'nın "Son Yemeği"ndeki masanın simgesi sayılan ALTAR gelir. Önceleri yalnızca ahşap bir masa biçiminde olan taşınabilir altar, ilk BAZİLİKA'ların inşa edilmesinden sonra taş, mermer ve duvar örgüsünden yapılmaya başlamış ve yapının odak noktası olan nefin ucuna yerleştirilmiştir. Taşınabilir altar türünün ortaçağda bütünüyle terk edildiği görülür. *Antependium* olarak anılan altar alınlığı (önü), önceleri bezeli taş levhalardan yapılmış, 11.-13.yy'lar arasında İtalya'da mozaik kakma örnekler yaygınlaşmış, daha sonralarıysa istendiğinde kaldırılabilen değerli metal veya fildişi levhalar ya da kumaş kullanılmıştır. Kuzey Avrupa'da sık sık yün *antependium*'lar (→DUVAR HALISI) yapılmış, 17. ve 18.yy'lardaysa üstü gümüş ve altın tellerle işli ipek dokumalar yaygınlaşmıştır. 13.yy'dan başlayarak altarın arkasında, ortaçağ İKONA'larının işlevini sürdüren ALTAR PANOSU kullanımının yaygınlaştığı izlenir. Önceleri tek parçadan oluşan ve dikey ya da yatay olabilen bu panonun üzerinde bir AEDICULA içine yerleştirilmiş Meryem Ana ya da bir aziz figürü bulunuyor; panonun tepesi çoğunlukla sivri üçgenler veya kemerlerle sonlandırılıyordu. Altar panolarının boyutları büyüdükçe ana figürün iki yanına küçük sahneler de eklenmeye başlamış, 14.yy'ın başlarında bu uygulamanın artmasıyla, PREDELLA olarak anılan kaidenin (baza) üzerine birden fazla bağımsız panonun (→DİPTİK; POLİPTİK; TRİPTİK) yerleştirilmesi yaygınlaşmış ve altar panosunun tepesi sivri bir üçgen ya da dilimli kemerle biçimlendirilmiştir. Böylece altar panosunda, tek figür yerine bir dizi dinsel sahneye yer verme olanağı doğmuştur. Kuzey Avrupa'da en yaygın tür yandaki iki kanadın çıkarılabildiği üç kanatlı panolardı (triptik) ve bunlar çoğu kez resimli panolar yerine oyma ahşaptan yapılıyor ya da orta pano ahşap, yan panolar boyalı resimlerden oluşturuluyordu. *Retable* (*retablo, retablum*) olarak adlandırılan altar tablası ya da altarın arkasındaki pano (*reredos*), 16.yy'da İspanya'da büyük gelişme göstermiştir. Genelde çok yüksek tutulan bu panoda birkaç sahne birden işleniyordu. İtalya'daysa 15. ve 16.yy'lara gelindiğinde altar panoları, boyalı ahşap, sırlı pişmiş toprak (*terra cotta*) ya da mermerden de yapılıyordu. Sonraki dönemlerde altarın duvar önüne yerleştirilmesiyle, altar panoları AP-

SİS bezemesine katılarak bağımsız öğeler olmaktan çıkmış, yerini bir *aedicula* içine yerleştirilen büyük boyutlu bir resim almıştır. BAROK dönemde, altarın arkasındaki bu *aedicula*'nın KİLİSE iç mimarisine paralel olarak sütunlarla sınırlandırıldığı görülür.

13.yy'dan başlayarak altarda, sayıları iki ile altı arasında değişen şamdanlar belirgin bir yer kazanmaya başlamıştır. Mumlar Erken Hıristiyanlık döneminde rahip yardımcıları tarafından tutulurken, 5. ve 6.yy'larda şamdanlar kullanılır olmuştur. Bu dönemden günümüze ulaşan iki büyük tunç şamdan (British Museum, Londra; Sanat Tarihi Müz., Trieste) bulunmaktadır. ROMANESK dönemde çoğu kez sütunları anımsatan dev boyutlu mermer şamdanlara rastlanır. 12.-14.yy'lar arasında Fransa'da Meuse ve Limoges'da, üstü mineli ya da yaldızlı çok sayıda tunç şamdan üretilmiştir. Bunların bir bölümü üç ayaklı, bir bölümü de yayvan yuvarlak ayaklıydı. Aynı dönemde Hıristiyan kilisesinde Yahudiler'in yedi kollu şamdanlarının da (CANDELABRUM) kullanıldığı görülür. 15. ve 16.yy'larda şamdanlar özellikle mimari bezemede yaygın bir örge olmuş, 17. ve 18.yy'larda sayıları altıya yükselmiş, RÖNESANS'tan başlayarak gümüş bezeli örnekler üretilmiştir.

Haç da şamdan gibi 13.yy'dan başlayarak altardaki yerini almıştır. Haç, önceleri ya ayin sırasında altarın yanına yerleştirilmiş ya da geçit törenlerinde elde taşınmıştır. 4.yy'dan başlayarak Latin ve Yunan haçı biçiminde nitelenen iki ayrı haç tipine rastlanır. Latin haçında, Hz.İsa'nın üzerine gerildiği çarmıhı anımsatacak biçimde dikey kol uzun, yatay kol kısa ve yukarıdadır. Hz.İsa'nın çarmıha gerilmesini simgelediği için değerli metallerle kaplı ve değerli taşlarla bezelidir. Yunan haçı ise 5.yy'ın BİZANS fildişi örneklerinde görüldüğü gibi dört eşit koldan oluşur ve kısa bir sapa tutturulur. Bu haç, Hz.İsa'nın mucizelerini simgelediğinden kutsama törenlerinde kullanılır. Haç, ilk kez Bizans kilise altarlarında ortaya çıkmış, OTTO DÖNEMİ'nden başlayarak da Batı'da yaygınlaşmıştır. GOTİK dönemde gerek altarda, gerek geçit törenlerinde taşınan haçın çoğunlukla minelerle bezeli olduğu, sapının daha uzun tutulduğu ve uçlarının yuvarlak olduğu görülür. Rönesans dönemindeyse *niello* (→SAVAT) işçiliği yaygınlaşmış ve zengin kabartmalarla bezeli haçlar yapılmıştır. Bu dönemin bir başka özelliği biçimlerin duragan, Hz.İsa figürünün de daha gerçekçi betimlenmesidir. Barok dönemde kristal, mercan vbg farklı malzemelerle üretilmiş renkli haçların kullanıldığı ve bunların öteki altar eşyasıyla aynı uslup özelliklerini yansıttığı izlenir.

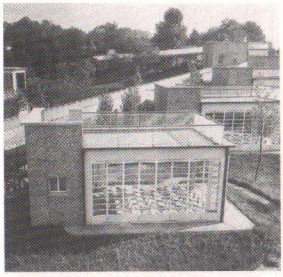
Liturjik kilise eşyası arasında kozmik gücü simgeleyen CIBORIUM ve BALDAKEN'in yanı sıra VAFTİZ KURNASI ve KATHEDRA da (piskopos tahtı) önemli bir yer tutar. Dinsel konulu yapıtlarda, bunların dışında rastlanan tören eşyasının başında Komünyon ayininde ve vaftiz töreninde kullanılan kadeh (*chalice*) gelir. Roma'daki *Pricilla Katakombu* fresklerinde görülen erken tarihli kadehler genellikle çift kulplu olup, kalın tek ayaklı ve ağızları dışa açılır biçimdedir. Aynı döneme ait, önceleri camdan sonraları metalden yapılmış, kulpsuz, küçük konik ayaklı küresel kadehler de vardır. Bu örneklerde kadeh gövdesiyle ayağın birleşme noktasında yuvarlak bir bilezik bulunur. Erken dönem kadehlerinde mine işçiliğinin yanı sıra *niello* ve değerli taşlar da kullanılmıştır. Batı'da kulplu kadeh 10.yy'dan sonra kullanılmamış; 13.yy'dan başlayarak da küçük konik ayağın yerini, çoğu kez çokgen olan yüksek ayak almaya başlamış, kadehin boyu uzamış ve bilezik bağlantı noktasından aşağı çekilerek sapın ortasına yerleştirilmiştir. Çan biçimli geleneksel kadeh Rönesans'ta ortaya çıkmış, Rönesans örneklerinde mine işçiliği ve değerli taş bezemenin yerini kadehin yapıldığı metalin kabartmalarla bezenmesi almıştır. Kadeh ayağı yüksek ve zeminde yayvan dilimli olup, bilezik değişik biçimlerde yerleştirilmiştir. 17.yy'ın Barok kadehleri daha yüksek kabartmayla bezemeli olmakla birlikte 18.yy'a gelindiğinde sadeleştirme eğiliminin ağır bastığı ve daha yalın bir bezeme düzeninin uygulandığı görülür.

Bir başka tören eşyası da, yassı bir yuvarlak tabak ya da geniş ağızlı, az derin bir kap biçiminde olan *paten*'dir. Erken dönemlerde boyut, biçim ve işlev farklılıkları gösteren *paten*'lerin, 14.yy örneklerine dayanarak Batı'da kullanılanlarının cam olduğu söylenebilir. En erken metal örneklere Suriye'de rastlanmıştır. Bunların çoğu *niello* tekniğinde ya da kabartmalı olup, haç ve figürlerle bezenmiştir. Bizans döneminde cam, akik, oniks ve gümüşten, değerli taşlar ve incilerle bezeli, figürlü *paten*'ler yapılmıştır. 15.yy dolaylarında Doğu'da yüksek ayaklı (kaideli) örneklere rastlanır. Batı örneklerinin çoğundaysa tabağın ortasında dilimli büyük bir madalyon içinde *niello* ya da mineyle Hz.İsa büstü, Tanrı'nın Eli ya da Kuzu figürüne yer verilmiştir.

Kiliselerde kutsal ekmeğin saklandığı PYKSİS de zaman içinde büyük değişikliğe uğramıştır. 4.-6.yy arasına tarihlenen erken dönem örnekleri, çoğunlukla düz kapaklı küçük küresel kupalar olup kemik ya da fildişindendir. Bir dönem *pyksis*'ler güvercin biçiminde yapılmış ve altarın üstündeki *ciborium*'dan zincirle sarkıtılmıştır. 11. ve 12.yy fresklerinde aynı yerden sarkıtılan iki kulplu vazo biçiminde örneklere rastlanır. 13.yy'da Limoges'da mineli konik kapaklı küresel *pyksis*'ler yapılmış; yüzyılın sonlarına doğruysa küresel kadehleri anımsatan örnekler yaygınlaşmıştır. Kadehler gibi alçak konik ayakları olan bu örnekler kadehlerden daha geniştir ve konik ya da küresel kapaklıdır. Kapağın tepesinde çoğu kez bir haç ya da topuz vardır. 15. ve 16.yy'larda Gotik *tempietto* (küçük tapınak) biçiminde yapılmış örneklere de rastlanır. Daha sonraki *pyksis*'ler üslup ve biçim açısından kadehlere daha çok benzemekle birlikte, tepedeki haç korunmuştur. *Monstrance* ya da *ostensorium* olarak bilinen cam *pyksis*'ler ilk kez 14.yy'da Corpus Christi (İsa'nın Bedeni) Yortusu'nda kullanılmıştır. Çoğu mimari RÖLİKER'ler biçiminde olup, ayakları dönemin kadehlerininkine benzer biçimlendirilmiştir. Rönesans'ta *tempietto* biçimindekilerin yanı sıra yüksek bir ayak üstüne yerleştirilmiş bir güneş kursunu anımsatan bezeli örnekler de yapılmıştır.

Missa törenlerinde, şarabın yanı sıra su, kutsal yağlar ve kokular için *ampulla* denen bir tür ibrik kullanılır. Temelde AMFORA'yı anımsatan bu kap ince boyunlu ve kulpluydu. Öteki liturjik eşya gibi *ampulla*'lar da zaman içinde farklı biçim ve malzemelerden üretilmiştir. Benzer biçimli ama farklı büyüklükte olan ve Romanesk dönemde aslan ya da fantastik hayvan biçiminde üretilen AKUAMANİL'ler, rahiplerin eline su dökmek için kullanılır. Dinsel törenlerde görülen öbür eşya arasında, şaraba su katmak ya da ekmeği almak için kullanılan kaşık, rölikerler, çanlar, tütsü kapları, kutsal su serpmeye yarayan *aspergillum* ya da *aspersorium*, KANDİL'ler, yelpaze olarak kullanılan *flabellum*, ayrıca kürsü (*lectern*) ve piskoposun oturduğu metal, ahşap ya da fildişi katlanır iskemle (*faldistory*) vardır

*Z.Rona*



LODS, Marcel ve Beaudouin, Eugène, *Açık Hava Okulu*, 1933, Suresnes.

**LOCA**
İng.*lodge box*, Fr.*loge de théatre*, Alm.*Loge*.
Tiyatro, sinema gibi gösteri salonlarında balkonların ön ya da yan kısmında yer alan birkaç kişilik özel seyir bölümü. 17.yy'da Barok tiyatroyla (→TİYATRO) birlikte ortaya çıkmıştır.

LOCHNER, Stefan → **KÖLN OKULU**

**LOCULUS** (Lat.*locus*: yer'den)
Latince'de "küçük yer" anlamına gelir. Özellikle KATAKOMP'larda tabutları yerleştirmek için duvarlara üst üste ya da yan yana açılan dikdörtgen nişlere verilen ad.

**LODS, Marcel** (1891, Paris-1978, Paris)
Fransız mimar.
Uygulamalarıyla olduğu kadar, çektiği hava fotoğraflarına dayalı analizlerden yola çıkarak hazırladığı kuramsal çalışmalarıyla da tanınan Lods, mimarlıkta teknoloji kullanımının ve endüstrileşmenin gerekliliğini savunmuştur.

Paris'te Ulusal Dekoratif Sanatlar Okulu'nda başladığı eğitimini, Güzel Sanatlar Okulu'nda tamamlamış (1923) ve 1948-64 arasında ikinci okulda öğretim üyeliği yapmıştır. 1945'te özel çalışmalarına başlayan Lods, Eugène Beaudouin (1925-40) ile ortaklık kurmuştur. CIAM üyesi olan Lods'un Drancy'de gerçekleştirdiği prefabrike yerleşme (*Cité de la Muette*, 1933), bu alandaki öncü çalışmalardan biri sayılmaktadır. Beaudouin'le birlikte Suresnes'te ULUSLARARASI ÜSLUP'ta yaptıkları *Açık Hava Okulu* (1933), Beaudouin ve Jean Prouvé (1901-84) ile birlikte Clichy'de yaptıkları *Halk Evi* (*Maison du Peuple*, 1939) ve II.Dünya Savaşı'ndan sonra Rouen kentinin bir bölümünün yeniden yapımı, tanınmış uygulamalarıdır. Son yapılarından biri *Beşeri Bilimler Evi*'dir (*Maison des Sciences de l'Homme*, 1967). Çoğunlukla uygulamaları Beaudouin'in üstlenmiş olmasına karşın, tasarımları ve kuramsal çalışmaları Lods yürütmüş, proje sahiplerini endüstrileşmiş yapıların gerekliliğine inandırmaya çalışmıştır. Lods'un fotoğrafçılık ve uçma meraklı mimarlık yaklaşımında büyük gelişmelere neden olmuş, bir yapının tasarımından inşaatın bitimine kadar her aşamada uçaktan çektiği fotoğraflardan yararlanmıştır. Ayrıca fotoğrafı, çevre analizlerinde, proje organizasyonunda ve rasyonalist mimarlığın (→RASYONALİZM) biçimsel ilişkilerini göstermede de kullanmıştır. Lods'un bazan bu fotoğrafların çekiminde Henrot, Baranger, Lacheroy, Picard vb gibi profesyonel fotoğrafçılarla da çalıştığı bilinmektedir. Bu yolla KENT PLANLAMA ve EKOLOJİ kuramları üretmiş olan Lods, 1930'ların başında çektiği Paris hava fotoğraflarıyla, fabrikaların konut bölgelerinin çok ortasında yer aldığını tespit etmiştir.

Lods, çalışmalarında ışık-gölge oyunlarına, derinliğe ve strüktürün estetiğine büyük önem vermiş; cephelerde, yapıyı bir döneme ait kılan öğeleri ve bezemeleri özellikle kullanmamış, yapılarının tarihsel bir üslup dilimi içinde değerlendirilmesini reddetmiştir. Mimarlığa bakışı, 1930'larda LE CORBUSIER ve Robert Mallet-Stevens'ınkiyle (1886-1945) benzer bulunan Lods, ayrıca yapılarında gelişme, modülasyon ve devingenlik öğelerinin ilişkisine önem vermiş ve bu öğelerin çağdaş mimarlığın gelişimi için gerekliliğini savunmuştur.
1274. *G.Yalçıner*

**LOGEİON** (Gr.)
Eski Yunanca'da "konuşma yeri" anlamına gelir. Antik Çağ'da tiyatro yapısının, üstünde oyuncuların oynadığı sahne platformu. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) oyuncuların korodan ayrılmasıyla gelişen *logeion*, SKENE'nin önünde, ORKHESTRA düzeyinden yükselmiş bir sahnedir. Ön cephesi PROSKENİON adını alır. ROMA döneminde tüm oyunun burada geçmesi nedeniyle *orkhestra*'ya doğru iyice genişleyen sahne platformuna *pulpitum* (Lat.) denir. Ayrıca →TİYATRO.
Çizim → TİYATRO

**LOGGIA** (İt.)
Bir ya da daha fazla yönden dışa açılan GALERİ ya da BALKON. Bazan sütunlu ayrı bir yapı da olabilir. Sıcak iklimli ülkelerde esintili, gölgelik mekân gereksinimini karşılamak amacıyla tasarlanan *loggia*, genellikle MISIR ve HİNDİSTAN mimarlıklarında yapıların çatılarında ya da AVLU'ya bakan cephelerinde yaygın kullanılmış bir öğedir. İTALYA'da bazı MEYDAN'ların kenarını oluşturan *loggia*'ların tanınmış örneklerinden biri, Floransa'da Benci di Cione (ö.1388) ve Simone di Francesco'nun Signoria Meydanı'nda yapımına başlayıp tamamlayamadıkları *Loggia dei Lanzi*'dir (1376-82). Gene Floransa'da öksüz çocukların barınması için yapılan *Bigallo* da (1352-58) bağımsız bir yapı olmasına karşın *loggia* olarak tanımlanmaktadır. Aynı yıllarda İtalyan VİLLA'larının giriş katlarında, birkaç basamakla çıkılan, cepheden içeri çekilmiş, arkad biçiminde *loggia*'lar da tasarlanmıştır. Bu tür *loggia*'lar üst katlarda balkon benzeri öğeler haline gelmiştir. Çatılar üstünde yer alan güzel manzaralı *loggia*'lara genellikle BELVEDERE denir. *E.Erenler*

LOGO = **AMBLEM**

LOGOGRAM → **RESİMYAZI**

**LOĞ TAŞI**
Yollarda ve toprak damlarda toprağı sıkıştırmak ve düzeltmek ya da tarlalarda kabarmış toprağı ezmek için kullanılan taş silindir.

LOHSE, Richard P. → **SOMUT SANAT**

**LOMBARDO**
İtalyan sanatçı aile.
Pietro'yla oğulları Tullio ve Antonio, Venedik'te dönemlerinin önde gelen heykelci ve mimarları olarak etkinlik göstermişlerdir.

**Pietro LOMBARDO** (yks.1433-1515)
Lombardia bölgesinden gelen Pietro'yla ilgili ilk kayıt, Padova'da 1464 tarihini vermektedir. Santo'daki *Roselli Mezar Anıtı* (1467) onun sanat anlayışındaki Floransa etkilerini gözler önüne serer. Yaklaşık aynı tarihte Venedik'e yerleşmiş olan sanatçı, iki oğluyla birlikte büyük bir heykel atölyesi çalıştırmaya başlamış ve çok sayıda mezar anıtı gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında en önemlisi, Venedik *SS.Giovanni ve Paolo*'daki *Pietro Mocenigo Anıtı*'dır (1481). Sanatçı aynı zamanda Treviso'da da çalışmış, Ravenna'da *Dante Mezar Anıtı*'nı yapmıştır. Antik geleneğin izlerini taşıyan sağlam yapılı figürleri yumuşak bir biçim anlayışıyla ele almıştır. Üstün bir el becerisine sahip olan Pietro, Venedik'teki RÖNESANS yapıtlarının en özgünlerinden sayılan *S.Maria dei Miracoli Kilisesi*'nin mimarlık ve heykel çalışmalarını da, atölyesindeki çok sayıda yardımcıyla birlikte yürütmüştür.

**Tullio LOMBARDO** (yks.1455-1532)
Sanatçı da babası gibi, el becerisine dayalı bir üslup geliştirmiş ancak daha dramatik bir anlatım benimsemiştir. Antik örneklerden babasına oranla daha fazla etkilenmesine karşın bu anlayış, yalnızca giysi kıvrımlarının verilişinde gözlenmiş, figürlerin

yapısal düzenlemelerine yansımamıştır. Sanatçının yapıtlarından *Vendramin Mezar Anıtı* (SS.Giovanni ve Paolo) ve *Guidarello Guidarelli* (bit.1525, Ravenna) bu anlayışın doruğa ulaştığı örneklerdir. Tullio, Antonio'yla birlikte Pietro'nun gerçekleştirdiği *S.Maria dei Miracoli Kilisesi*'nin bezeme ve heykellerinin çoğunun yapımına katılmıştır. İki kardeş aynı zamanda *San Marco Okulu*'nun cephesinin alt bölümünde garip bir perspektif izlenimi veren kabartma çalışmaları yapmışlardır.

**Antonio LOMBARDO** (yks.1458-1516?)
Ailenin öteki üyeleri gibi Antonio'nun üslubunda da KLASİK anlayış egemendir. Ancak çoğunlukla patronlarının beğenilerini de göz önüne almıştır. *Scarpa Madonnası* (Zen Şapeli, San Marco) tipik yapıtlarından biridir. Bu ve Padova'daki Santo kabartmaları, kardeşinin üslubuyla büyük benzerlikler göstermesine karşın, bu yapıtlar bazı eleştirmenlerce daha yumuşak ve insancıl olarak nitelendirilmektedir. *U.Tükel*

## LONCA

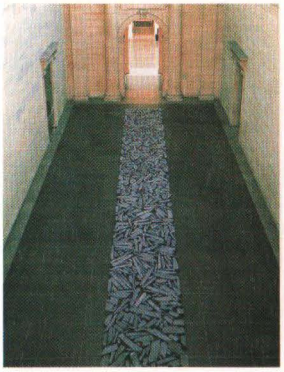
İng.*guild*, Fr.*corporation*, Alm.*Zunft, Gilde*.
Zanaatçıların ya da tüccarların karşılıklı yardımlaşmak, birbirlerini korumak ve mesleklerini geliştirmek amacıyla kurdukları birlik. Avrupa'da özellikle 11.-16.yy'lar arasında etkin olan loncalar kurulduktan bölgelerin ekonomik ve toplumsal oluşumunu büyük ölçüde etkilemiştir. Ortaçağda ticaret ve zanaat loncaları olmak üzere iki tür lonca vardı. Dokumacıların, taş ustalarının, ressamların, mimarların, demircilerin ve benzeri zanaatçıların oluşturduğu loncalar zanaat loncaları olarak anılırdı.

Lonca türü meslek birliklerinin ilk örneklerine ROMA döneminde rastlanır. *Collegium* adıyla anılan bu birlikler devlet tarafından onaylanmıştı ve bir yüksek devlet görevlisinin denetimi altındaydı. İmparator Diocletianus döneminden (285-305) başlayarak bu birliklerin üye sayısı denetlenmeye başlamış ve imparatorluğun son döneminde göstermelik bir kuruma dönüşmüştür. Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla da *collegium*'lar Batı'da yok olmuş ama gelenek olarak BİZANS İmparatorluğu'nda sürmüştür. Batı'da loncaların, özellikle de tüccar loncalarının ortaya çıkması 600 yıl kadar sonra 10.yy'da gerçekleşmiştir. *Collegium*'larla doğrudan bir bağlantının pek kanıtlanamadığı bu loncalar, büyüyen kentlerin oluşturduğu kurumlar olarak nitelendirilebilir. Temel işlevleri kentlerdeki üretim ve ticaret etkinliklerini denetlemekken, giderek kentlerin yönetimi üzerinde de söz sahibi olmuşlardır. Zanaat loncaları tüccar loncalarından sonra, 11.yy'ın başlarında ortaya çıkmış ve 13.yy'ın ikinci yarısında bütün Avrupa'da yaygınlaşmıştır. Bu tür loncaların ilk örnekleri kentlerin bir semtinde yoğunlaşan ve aynı dalda üretim yapan aile imalathanelerinin, aralarındaki rekabeti düzenleyebilmek için biraraya gelmeleriyle kurulmuş, zamanla belli yönetim kuralları ve kalite standartları oluşmaya başlamış ve örgütler içinde katı bir hiyerarşi kurulmuştur. Çırak-kalfa-usta hiyerarşisi içinde işleyen loncalara yetenekli gençler çırak olarak alınıyor ve bir usta tarafından yetiştiriliyordu. Barınma, yiyecek ve giyecek karşılığı ücret almadan çalışan çıraklar beş-altı yıllık bir dönem sonunda kalfalık mertebesine yükseliyor ve herhangi bir usta için ücret karşılığında çalışmaya başlıyordu. Ustalığa yükselmekse, ancak kendini kanıtladıktan sonra olanaklıydı. Usta olunduktan sonra atölye açıp çırak yetiştirilebilirdi. Her loncanın bir koruyucu azizi vardı ve bölge kiliselerinde lonca üyelerine ayrılmış bir şapel bulunurdu. Ressamlar ve öbür sanatçılarsa 14.yy'ın başında hekim ve eczacı loncaları içinde etkinliklerini yürütmüş, 1439'da bu loncalar içinde yer alan sanatçılar, lonca içinde Aziz Luka Derneği üyeleri olarak anılmışlardır.

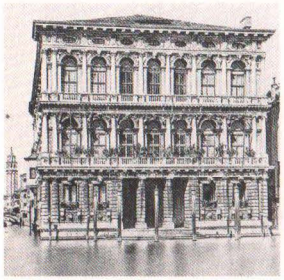
Zaman içinde loncalar son derece katı kurallar uygulamaya, tutucu ve tekelci bir tavır almaya başlamış; hatta çıraklık babadan oğula geçen bir sisteme dönüşmüştür. Ayrıca bir mertebeden öbürüne yükselmek de zorlaşmıştır. Ortaçağ loncalarının çöküşü yavaş ve karmaşık bir süreç izler. RÖNESANS ve Reform dönemlerinde yavaş yavaş gerilemeye başlayan bu kurumlar, izleyen dönemlerde devlet mekanizmasının güçlenmeye başlaması, yeni pazarların oluşması ve zengin mali kaynakların ortaya çıkmasıyla giderek güçlerini yitirmeye başlamıştır. 16.yy'da ilk akademiler, sanatçıları loncaların katı denetiminden kurtarmak için kurulmuştur (→AKADEMİ). Bu yeni gelişmeler çerçevesinde ustalar serbest çalışmaya ve işveren olmaya, kalfa ve çıraklar da işçi olarak çalışmaya başlamışlardır. Lonca sistemi 1791'de FRANSA'da, 1840'ta İSPANYA'da, 1835'te İNGİLTERE'de, 1859-60'ta ALMANYA ve AVUSTURYA'da, 1864'te de İTALYA'da kaldırılmıştır. 17.yy'da Avrupa'nın birçok bölgesinde özellikle sivil mesenlik (→MESEN) gelişme gösterirken Felemenk'te (→HOLLANDA) aynı gelişmeyi göstermemiş, lonca sistemi bu ülkede daha uzun yaşamıştır. Sistem 19.yy'da Batı'da tümüyle yok olmasına karşılık Doğu'da 20.yy içinde de sürmüştür.

HİNDİSTAN'da ve Uzakdoğu'da loncalar bir ölçüde dinsel kurumlarla ilişki içindeydi. Örneğin, Hindistan'da ticaret loncaları yerel yönetime bağlı olmakla birlikte BUDACI ve Caynacı manastırlara bağışta bulunuyordu. JAPONYA'da özellikle Kamakura döneminde (1185-1333) tüccar ve zanaatçı loncaları çoğu kez bir tapınağın ya da soylu kişilerin koruması altındaydı. ÇİN'deyse loncalar temelde toplumsal kurumlar olmakla birlikte dinden bağımsız değildi. Her loncanın bir koruyucu tanrısı vardı ve ibadet kuralları özenle uygulanıyordu.

Selçuklu ve Osmanlılar'da loncalar, "ahi" dernekleri biçiminde kurumlaşmıştı. Ahi, sözcük anlamıyla "eli açık", "cömert" anlamlarını içeriyordu. Dinsel etkinlikleri de bulunan, ancak temelde sosyo-ekonomik kurumlar olan ahi dernekleri, 13.yy'da Anadolu'da ilk kez Ahi Evran tarafından kurulmuş ve 20.yy başlarına değin varlığını sürdürmüştür. Bu derneklere, bir meslek, zanaat ve ticaretle uğraşmayanlar giremediği gibi, bazı niteliklere de sahip olunması gerekiyordu. Kişinin vefa, doğruluk, güvenilirlik, cömertlik, alçakgönüllülük ve yiğitlik gibi "fütüvvet koşulları"na uygun olması şarttı. Ahi derneklerine girenler, çırak (*nazil*) ve kalfa (*nim-tarik*) aşamalarından geçtikten sonra usta (*miyandeste*) aşamasına ulaşırlardı. Usta olmak için "peştamal kuşanmak" gerekiyordu. Bu amaçla düzenlenen törende dernek şeyhi usta adayına makas, ustura ya da terazi gibi mesleğiyle ilgili bir alet verirdi. Usta olan, dükkân (işyeri) açma hakkı kazanırdı. Ahi derneklerinin, bir şeyh, kethüda, yiğitbaşı, işçibaşı ve iki bilirkişiden (*ebl-i bibre*) oluşan ve "Altılar" adıyla anılan bir ihtiyar heyeti vardı. Ayrıca her derneğin bir sancağı, alemdarı ve "pir"i olurdu. Peştamal pir adına bağlanır, dükkân onun adına açılırdı. Ürettikleri malın ya da satacaklarının kalitesini yüksek tutmaya çalışan Anadolu Türk ahi dernekleri fiyatları da belirler, ayrıca enflasyona karşı fiyat arttırırlardı. Devlet tarafından denetlenen bu kurumların aralarında rekabet yasaklanmıştı. "Altılar", hükümet ve öteki derneklerle ilişkileri düzenler; kadılarsa devlet denetimini üstlenirdi.



LONG, Richard, *Cornwall'da Arduvaz Yol*, 1990, delabole arduvazı, 2540x230 cm.



LONGHENA, Baldassare, *Rezzonico Sarayı*, Venedik.

17.yy'da lonca düzeninde bozulma başlamış; ARASTA'ları bırakıp kentin başka bölümlerinde işyeri açma eğilimi artınca, kalite denetimi de yapılamaz olmuştur. Bu dağılmayı engellemek amacıyla 1727'de "gedik" denen iş tekeli sistemi oluşturulmuş ve dükkân ya da atölye gibi sabit işyerlerinin yerinin değiştirilmesi yasaklanmıştır. İşyerlerinin dağılmasını önlemenin yanı sıra sayıca artmasını engellemek ve kalite denetimini sağlayabilmek amacıyla kurulan gedik sistemi 18.yy boyunca da devam etmiş, hatta kapsamı daha da genişletilerek kalfalık dönemini geçirenlerin "usta" hayattayken ya da işini henüz bırakmamışken yeni işyeri açması hakkını kaldırmıştır. Ancak, bu sistem kalite denetimini sağlayıp iç disiplini korumuşsa da, meslek edinme özgürlüğünü sınırladığından yerli imalatın gelişmesini engellemiştir. Özellikle Tanzimat Dönemi'nde yabancı tüccarların rekabetine dayanamayan ahi dernekleri, 1913'te gedik sisteminin bir yasayla kaldırılması sonucunda işlevini bütünüyle yitirmiştir. *Z.Rona*

**LONDRA GRUBU**

1913'te Londra'da kurulan ve amacı sergiler düzenlemek olan dernek. CAMDEN KENTİ GRUBU ve bazı ufak grupların birleşmesiyle oluşan dernek, herhangi bir estetik öğretiye bağlı kalmamış, ancak akademinin ve YENİ İNGİLİZ KULÜBÜ'nün tutucu tavrına karşı çıkmayı amaçlamıştır. Ilımlı İngiliz İzlenimcileri'nden (→İZLENİMCİLİK) LEWIS ve WADSWORTH gibi ilerici akımların temsilcilerine dek çeşitli eğilimli sanatçıları bünyesinde toplamıştır. GILMAN başkanlığında etkinliğini yürüten derneğe P.NASH, NEVINSON, EPSTEIN, David Bomberg (1890-1957), GERTLER gibi sanatçılar üye olmuşlardır. SICKERT, gruba 1916'da katılmış, onu R.FRY, Venessa Bell (1879-1961) ve GRANT izlemişlerdir. Dernek, önceleri yılda iki kez, 1920-30'lardaysa yılda bir kez olmak üzere, akademi dışı sanatçıların yapıtlarını içeren sergiler düzenlemiş, ancak belli bir okul ya da akımla özdeşleşmekten kaçınmıştır. Benzeri derneklerden farklı olarak, karşı tutumlara ve II.Dünya Savaşı'na karşın varlığını ve etkinliğini 1980'lere değin sürdürebilmiş ve bir kurum niteliği kazanmıştır. *Z.Rona*

**LONG, Richard** (1945, Bristol)
İngiliz sanatçı.
1980'lerin AVANT-GARDE sanatı içinde Long'un müze ve galeri tabanlarında yaptığı doğa kökenli YERLEŞTİRME'ler (→YOKSUL SANAT) önemli bir yer tutar.

1962-65 arasında Bristol'de Batı İngiltere Sanat Yüksekokulu'nda, 1966-68 arasında da Londra St.Martin Sanat Okulu'nda sanat öğrenimi gören Long'un doğaya karşı duyarlılığa getirdiği kavramsal yaklaşım (→KAVRAMSAL SANAT) ona uluslararası sanat içinde farklı bir yer kazandırmış; özellikle 1982'de Amsterdam Belediye Müzesi'nde, 1960-80 arasındaki çalışmalarına ayrılan sergiyle ünlenmiştir. Long yapıtlarını, çeşitli ülkelerin ıssız köşelerinde yaptığı uzun gezintilerin yazı, fotoğraf ve toplama parçalardan oluşan belgelerinden uygulamış (ör.*Altı Taş Daire*, 1981); birçok müzede, aynı türden malzeme ve biçimlerin çeşitlemeleri ile daire halinde ya da uzunlamasına düzenlemeler yapmıştır. Örneğin, 1984'te *Küçük Beyaz Sivriler* adını verdiği çalışmasında beyaz mermerden çeşitli üçgen prizmaları grup halinde sergilemiş; 1989'daki 2.Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında *Süleymaniye İmareti*'nde (Süleymaniye Kültür Merkezi) tabanda uzunlamasına bir düzenleme yapmıştır. Doğadaki uzun gezilerini bazan fotoğraf ve yazılarla kitap haline de getiren Long, 1981'de Bolivya'da prehistorik izler üstünde yaptığı gezintiyi fotoğraflarla belgelemiştir. Long'un temelde değişmeyen tavrı çeşitliliğini, yaklaştığı olguya karşı duyarlığından kazanmıştır. Long aynı zamanda taşlar, doğal nesneler ve manzaralar hakkında serbest şiirler yazmakta, bazı sergilerinde bunları da yerleştirmelerle birlikte kullanmaktadır.
3556. *J.N.Erzen*

**LONGHENA, Baldassare** (1596/99, Venedik-1682, Venedik)
İtalyan mimar.
Yüksek BAROK'un Venedik'teki en ünlü temsilcilerindendir.

Taşçı ustaları yetiştirmiş bir ailenin çocuğu olan Longhena'nın doğum tarihi kesin olarak bilinmediği gibi, gençliği ve eğitimi konusunda da fazla bilgi yoktur; ancak, SCAMOZZI'nin yanında eğitim gördüğü sanılmaktadır. İlk yapıtı olarak bilinen Mira'daki *Contarini Villası*'nın (1616-20) planının, Scamozzi'nin çok beğenip değer verdiği bir kitap olan SERLIO'nun *Tutte l'opere d'architettura* (1537-75; Tüm Mimarlık İşleri) alınmış olması, bu sanıyı destekler niteliktedir. Giderek zevksizliğe kaçan bir üslup haline gelen MANİYERİZM'in etkisinde yetişmiş olmasına karşın Longhena'nın, *Guistinian-Lolin* (1620-23), *Widmann* (1621-41/46) ve *Lezze* (1622-44) *Palazzoları* gibi bütün gençlik dönemi yapılarında yeniliklerle dolu bir anlatım geliştirmekte olduğu gözden kaçmaz. Daha sonraki yapılarının bir simgesi haline gelecek olan VOLÜT'leri de ilk kez *Palazzo Widmann*'ın orta balkonunda payanda olarak kullanmıştır. 1630'da, Venedik'te Büyük Kanal'ın kıyısında yapılacak *S.Maria della Salute Kilisesi* için açılan tasarım yarışmasını kazanmış, bugün başyapıtı sayılan bu yapının gerçekleştirilmesinde, bazı aralıklar dışında, yaşamının sonuna değin çalışmış, gerek yerinin güzelliği, gerek çevresiyle bir bütün halinde ele alınışıyla örnek sayılacak bir mimarlık yapıtı ortaya koymuştur. Kilisenin fenerli kubbesi, sekizgen planlı oldukça yüksek bir kasnağın üstünde yer almakta, kasnağın köşelerinde de dev boyutlu sekiz volüt payanda görevi yapmaktadır. Zengin bezemeli cephedeki ana kapı, girişte dikkatin doğrudan altarın üzerine çekileceği gibi düzenlenmiştir. Sekizgen planlı orta nefin merkezinde durulup çevreye bakıldığında, zengin ve etkileyici mekân dizilerinin her yöne doğru yayıldığı izlenmektedir. Longhena buna benzer teatral bir etkiyi Venedik'teki *S.Giorgio Maggiore Manastırı* için yaptığı çift kollu büyük merdivende de (1643-45) yaratmıştır. Onun gençlik döneminde yaptığı PALAZZO'lardan yks.25 yıl sonra gerçekleştirdiği ikinci bir grup *palazzo*, geçen süre içinde üslubunun ne kadar olgunlaştığını ve seçkin bir anlatıma ulaştığını gösterir. Her ikisi de ancak Longhena'nın ölümünden sonra tamamlanabilen *Palazzo Rezzonico*'yla (e.*Palazzo Bon*; 1656/60?, 1666-82) *Palazzo Pesaro* (1676) rustik taş örgülü, ağır görünümlü alt katları, duvarlarındaki zengin bezemeleri, sütun ya da PİLASTR'ların arkasında kalan içeri çekilmiş pencere yüzeylerinin yarattığı IŞIK-GÖLGE karşıtlığıyla sağlanan derinlik etkisiyle ilginç yapılardır. Longhena'nın heykelsi bezeme alanındaki abartılı tutumu *Ospedaletto di Santi Giovanni e Paolo*'nun (1667-78), Atlas heykelleri (→ATLANT), dev boyutlu büstler ve aslan masklarıyla dolu cephesinde doruk noktasına ulaşmıştır. Çok üretici bir mimar olan ve pek çok yapı gerçekleştiren Longhena'nın başka önemli yapıtları arasında Venedik'teki *Palazzo Belloni-Battagia* (1648-60?), *S.Pietro di Castello Kilisesi*'ndeki *Vendramin Şapeli* (1654-64), Rovigo'daki *Beata Vergine del Soccorso Kilisesi* (1655), Lorto'daki *S.Maria Assunta Kilisesi* (1658-75), Vene-

dik'teki *S.Basso Kilisesi* (1671-78) ve Bassano'daki *Rezzonico Villası* (1678-82) sayılabilir.
0861, 3093. *H.Kuruyazıcı*

**LONGHI**
İtalyan mimar aile.
Roma'da üç kuşak içinde MANİYERİZM'den BAROK'a geçişi temsil ederler.

**Martino LONGHI** (Yaşlı) (yks.1540, Viggiù-1591)
Lombardiya bölgesinde doğan Yaşlı Martino'nun gençliği ve yetişmesiyle ilgili bilgiler çok azdır. Ancak bir süre Avusturya ve Piemont'ta yaşadıktan sonra 1569'da Roma'ya gittiği bilinmektedir. 1574'te Frascati'de yaptığı *Mondragone Villası* bilinen ilk yapıtıdır. Aynı yıl Papa XIII.Gregorius (pd.1572-85) tarafından papalık mimarlığına getirilerek *Quirinalis* ve *Vatikan Sarayları*'nın genişletilmesiyle görevlendirilmiştir. Dört yıl sonra bu görevden uzaklaştırılmışsa da, Frascati'de *S.Francisco Kilisesi* (1575), *S.Maria Maggiore Kilisesi*'nin yeniden yapımı (1575), Roma'da *Palazzo Altemps* (1575-76), Campidoglio Meydanı'ndaki *Palazzo del Senatore* için bir çan kulesi gibi önemli işler yapmayı sürdürmüştür. Yapıtları genellikle VIGNOLA ve PORTA'nın Maniyerizm'inin etkilerini yansıtır. 1585'te papa olan V.Sixtus onu yeniden papalık mimarlığına getirmiş, Longhi de yaşamının son yıllarında *Palazzo Borghese* (1586), *Chiesa Nuova* (Yeni Kilise) adıyla anılan *S.Maria in Vallicella Kilisesi* (1586) ve *S.Girolamo degli Schiavoni Kilisesi* (1588-89) gibi önemli yapılar gerçekleştirme olanağı bulmuştur. Martino, yalın ve yumuşak üslubuyla döneminin mimarlığını yansıtmaktan öteye geçememiştir. Onun yapıtlarında, yaklaşmakta olan yeni bir üslubu, Barok'u haber veren öğelere rastlanmaz.

**Onorio LONGHI** (yks.1569-1619)
Martino'nun oğlu Onorio mimarlığa babasının öldüğü yıllarda başlamış, ancak geçimsiz ve kavgacı kişiliği nedeniyle meslek yaşamı sık sık kesintiye uğramış ve sürekli iniş çıkışlar göstermiştir. 1606'da, kişilik yönünden kendisine çok benzeyen arkadaşı ünlü ressam CARAVAGGIO'yla birlikte bir cinayete karıştığı için Roma'dan kaçmak zorunda kalarak Lombardiya'ya gitmiş, orada mimarlık yapmışsa da başarılı olamamıştır. Roma'ya ancak beş yıl sonra, papanın bağışlaması üzerine dönebilmiştir. Mesleğindeki en verimli dönemi de bu tarihten ölümüne değin geçen sekiz yıl olmuştur. En önemli yapıtı 1612'de başladığı, uzunlamasına bir eksen boyunca uzanan *S.Ambrogio ve Carlo al Corso Kilisesi*, iç görünümü bakımından Roma'daki *San Pietro Kilisesi*'yle *Milano Katedrali*'nin bir birleşimi gibidir. Onorio'nun üslubunun belirleyici niteliği, Roma yöresine ve Kuzey İtalya'ya özgü mimarlık öğelerini kullanmasıdır. Örneğin, *Palazzo Verospi* (1611) ya da *S.Maria Liberatrice Kilisesi* (1617) gibi düz ve bezemesiz yapılarında Roma geleneğini sürdürmüş, pek çok ALTAR ve ŞAPEL tasarımındaysa Kuzey İtalya mimarlığının heykelsi yaklaşımını benimsemiştir.

**Martino LONGHI** (Genç) (1602, Roma - 1660, Viggiù)
Onorio'nun oğlu Genç Martino, ailedeki mimarların en yaratıcı olanıdır. Ele avuca sığmaz kişiliğini babasından aldığı gibi, mimarlığı da ondan öğrenmiştir. Mesleğe, babasının ölümüyle yarım kalan *SS.Ambrogio ve Carlo al Corso Kilisesi*'nin yapımını üstlenerek başlamıştır. 1630'da gerçekleştirdiği *S.Antonio dei Portoghesi Kilisesi*'yse tasarımı kendisine ait olan ilk yapıtıdır. Burada uzunlamasına bir eksen boyunca gelişen geleneksel plan şemasını kullanmakla birlikte, heykelsi bir yaklaşımla cepheyi canlı bir hale getirmiştir. Zaten yaratıcılığını en çok kiliseler için yaptığı cephe tasarımlarında göstermiştir. *SS.Ambrogio ve Carlo al Corso Kilisesi* cephesinde (1644) çıkıntılı kuleler ve çok sayıda serbest ayak, *S.Giovanni Calabita Kilisesi*'nde de içbükey bir cephe tasarlamışsa da, bunların her ikisi de uygulanmamıştır. Martino'nun başyapıtı, yine bir cephe çalışması olan Roma'daki *SS.Vincenzo ve Anastasio Kilisesi*'dir (1646-50). Burada kullandığı serbest sütunlar, keskin çıkıntılar ve heykelsi süslemeler Barok mimarlığın belirgin öğelerindendir. Yine Roma'da ilk kez bu yapıda Martino'nun uyguladığı alınlıklar, çağdaşı başka Barok mimarların da yapılarında sık sık yinelediklerini bir öğe olmuştur.
3463. *H.Kuruyazıcı*

LOO Ailesi → **FRANSA (Resim ve Heykel, 17. ve 18.yy)**

**LOOS, Adolf** (1870, Brünn [b.Brno, Çek Cum.]-1933, Kalksburg, Viyana dol.)
Avusturyalı mimar.
Yapılarının yanı sıra, İŞLEVSELCİLİK yanlısı, süslemeci karşıtı yazılarıyla MODERN MİMARLIK'ın önde gelen adlarındandır.

Bir duvar ustasının oğlu olan Loos, 1887-88'de Reichenberg Meslek Okulu'nda başladığı öğrenimini, 1890-93'te Dresden Teknik Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Mimarlık öğreniminin ardından 1893'te gittiği ABD'de New York, Philadelphia, Chicago gibi büyük kentleri görmüş, SULLIVAN ve CHICAGO OKULU'ndan etkilenmiştir. Üç yıl kaldığı bu ülkeden "kullanışlı olan güzeldir" düşüncesiyle Viyana'ya dönen Loos, 1896-97 arasında Viyana Teknik Üniversitesi profesörlerinden, Viyana Planlama Dairesi başmimarı Karl Mayreder'le (1856-1935) çalışmış, bu dönemden sonra 1922'ye değin çalışmalarını tek başına sürdürmüştür. *Neue Freie Presse* için gazetecilik de yaptığı 1897-1900 arasında genellikle iç dekorasyonlar ve özel konutlar gerçekleştirmiştir. Gereksiz bezemelerden arındırılmış yalın bir mimarlığın arayışları olan bu uygulamaları arasında Viyana'daki *Café Museum*'un (1899; b.değiştirilmiştir) ve *Kärntner Bar*'ın (1906) iç dekorasyonlarının yanı sıra Clarens'teki (Montreux yak., İsviçre) *Karma Villası* (1904-06), Viyana'daki *Steiner Evi* (1910) ve Viyana yakınında, Hietzing'deki *Scheu Evi* (1912) özellikle dikkate değerdir. 1910'da Viyana'da Michael Meydanı'nda gerçekleştirdiği büyük ölçekli *Goldman ve Salatsch Binası*, zemin kattaki Dor sütunlarla üst katlardaki geniş mermer yüzeylerin dengeli bir bütün oluşturduğu en tanınmış yapılarındandır. Loos, yalın kütleleriyle dönemin yaygın beğenisi ART NOUVEAU'ya başkaldıran konutlar üretirken, 1908'de, bu çok bezeli üsluba karşıt görüşlerini yazılı hale getirerek "Ornament und Verbrechen" (Bezeme ve Suç) adı altında bir makalede toplamıştır. Bezemeyi zaman, işgücü ve dolayısıyla para kaybı olarak değerlendirip İŞLEV'in gözetildiği yalın bir mimarlığı savunan Loos, "Bezeme, kültürümüzle bağdaşmaz ve onun bir ifadesi olamaz" demekte, yalınlığın ruhsal bir gücün göstergesi olduğunu ileri sürmektedir. Sonraları mimarlık yazınında önemli bir belge niteliği kazanan bu makale, Loos'u sıkıntıya düşürecek denli büyük bir tepkiyle karşılanmıştır.

Loos, 1922'de altı yılını geçireceği Paris'e gitmiştir. Dadacılar'la (→DADACILIK) ilişki kurduğu bu kentte Dadacı yazar Tristan Tzara için 1926'da bir ev yapmış, Sorbonne Üniversitesi'nde de dersler vermiştir. 1928'de Viyana'ya dönen Loos, 1930'da dönemin Çekoslovakya devlet başkanı Thomas Masaryk tarafından ödüllendirilmiş, *Moller Evi* (1928, Viyana) ve *Müller Evi* (1930, Prag) gibi ev,



LOOS, Adolf, *Goldman ve Salatsch Binası*, 1910, Michael Meydanı, Viyana.



LORENZETTI, Pietro, *Meryem'in Doğumu*, 1342, pano üzerine tempera ve yaldız, 187x182 cm.



LORENZETTI, Ambrogio, *İyi ve Kötü Yönetim Alegorisi* (ayrıntı), 1337-39, fresk, Siena Halk Sarayı.

apartman ve villalar gerçekleştirmeyi sürdürmüştür. Çağdaş insanın bir erdemi olarak değerlendirdiği yalın mimarlık üzerine çeşitli makalelerini *Die Schriften von Adolf Loos* (1931; Adolf Loos'tan Yazılar) adı altında iki ciltlik bir kitapta toplayan Loos, hastalığından ötürü son yıllarını mesleğinden uzak geçirmiştir.

1456, 2435. *E.Erenler*

LÓPEZ-GARCÍA, Antonio → **İSPANYA (Resim ve Heykel)**

LORCHNER, Stephan → **ALMANYA (Resim ve Heykel)**

**LORENZETTI**

İtalyan ressam kardeşler.

14.yy İtalya'sında DUCCIO'nun geliştirdiği SİENA OKULU geleneğine, figür sağlamlığı ve duygusal derinlik de katarak doğalcı bir anlayışın yerleşmesini sağlamışlardır. SIMONE MARTINI anlayışının karşıtı olan sanatçılar, bir olasılıkla Duccio'da olduğu gibi Giovanni PISANO'nun heykellerinden de etkilenmişlerdir. Özellikle erken dönem yapıtlarının tarihleri ve kime ait olduğu belirgin olmadığından yapıtlarını kronolojik olarak incelemek güçtür.

**Pietro LORENZETTI** (yks.1280/90, Siena?-1348, Siena)

Büyük olasılıkla Duccio'nun öğrencisi olan sanatçının tarihi bilinen ilk yapıtı, Arezzo'daki bir altar resmidir (1320). Yapıt, Duccio ve Martini özelliklerinin yanı sıra sanatçının kişisel anlatımını da gözler önüne sermektedir. Bu olgun yapıt, Meryem ve İsa figürlerindeki heykelsi anıtsallık ve *Meryem'e Müjde* sahnesindeki PERSPEKTİF kavrayışıyla GOTİK'in dışında yeni bir anlayışın öncü örneklerindendir. Ayrıca 1306 tarihli bir kayıttan, Siena Belediyesi'nin bir resim için "Petruccio di Lorenzo"ya ödeme yaptığı anlaşılmaktadır. Günümüzde birçok uzman, adı geçen kişinin Pietro olabileceğinde birleşmektedir. *Cortona Katedrali*'nde ve Uffizi'de bulunan panolar da Pietro'ya bağlanmaktadır. Ancak Duccio ve onun okuluna olan bağlılıkları, yapıtların *Arezzo Altar Panosu*'ndan daha önce yapılmış olabileceğini gündeme getirmektedir. Bu yapıtlar için 1316 ya da 1341 tarihleri önerilmektedir. Sanatçının ayrıca Assisi *Aşağı S.Francesco Kilisesi*'ndeki fresklerinin yanı sıra, *Carmine Altar Panosu* (1329, Siena Resim Gal.) ve *Meryem'in Doğumu* (1342, Siena Katedrali Yapıtlar Müz.) adlı yapıtları vardır. *S.Francesco Kilisesi* freskleri, GIOTTO'nun sanatçı üzerindeki etkisini tüm açıklığıyla ortaya serer. Ayrıca bu yapıtlar, 14.yy Siena sanat anlayışına uygun olarak soylu ve yalın resimlerdir. Yapıtları, öykücülüğünün yanı sıra, Pietro'yu bir renkçi olarak sunmaktadır.

**Ambrogio LORENZETTI** (yks.1290, Siena-1348, Siena)

Yaklaşık 1318'de Floransa'da bulunduğu sanılan sanatçının en erken tarihli yapıtı, Floransa sınırı içinde bir köy olan Vico l'Abate'deki *Meryem ve Çocuk İsa* (1319, Diocesano Müz., Floransa) adlı resmidir. Yapıt, Siena geleneğinden çok FLORANSA OKULU'nun özelliklerini yansıtmaktadır. 1324/27'de Floransa Ressamlar Loncası'na giren sanatçı, 1331-32'de de bu kentte bulunmuş, dolayısıyla Giotto ve onu izleyenlerin sanatıyla yakın ilişkisi olmuştur. Ambrogio'nun sanatı, kardeşininkine oranla daha rahat ve daha az katıdır; figürler hareketlidir. Ayrıca, daha ılık tonlardaki renk skalası, dokuların da daha yumuşak olarak belirmesini sağlamıştır. Siena *Halk Sarayı* için yapmış olduğu *İyi ve Kötü Yönetim* (1337-39) adlı alegorik (→ALEGORİ) freskte, İtalyan MANZARA geleneğinde ilk örnek sayılabilecek bir Siena görüntüsüne yer vermiştir. Bir politik bildiri niteliği taşımasının yanı sıra bu yapıt, BOUTS'un Flandre'da yaptığı gibi dramatik anekdotlar içermez. Kent ve taşra bölgesindeki "İyi Yönetim"in anlatıldığı sahneler, panoramik görüntülerin egemen olduğu ve bunları küçük figürlerin desteklediği düzenlemelerdir. Ayrıca, alegorik "Barış" figüründe görüldüğü gibi, Giotto etkilerinin yanı sıra sanatçının antik heykeller üzerine yaptığı çalışmaların da etkileri gündeme gelmiştir. Ambrogio'yla ilgili son kayıt, 1347'yi vermektedir. Büyük olasılıkla iki kardeş de, 1348'de Siena'da birçok sanatçının ölümüne yol açan veba salgınında yaşamlarını yitirmişlerdir.

Lorenzetti kardeşler, günümüze ulaşamayan *Meryem'in Yaşamı* adlı bir dizi yapıtta ve 1335'te Siena'daki *S.Maria della Scala Hastanesi*'nin fresk çalışmalarında işbirliği yapmışlardır. Bundan başka, ikisi de özgür çalışmış ve kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. Ancak her şeye karşın iki sanatçının yapıtları da, benzer bir doğalcı anlayış ve o dönem İtalya'sında yeni beliren perspektif denemeleriyle oluşmuştur.

0693, 2955. *U.Tükel*

LORRAIN, Robert le → **FRANSA (Resim ve Heykel, 17. ve 18.yy)**

LORRAINE, Claude = **CLAUDE LORRAIN**

**LOTTO, Lorenzo** (yks.1480, Venedik-1556, Loreto) İtalyan ressam.

Kendine özgü bir üslupla çalışan Geç RÖNESANS dönemi sanatçısı Lotto, resimlerinde betimlediği Anadolu halılarıyla da sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (→HALI).

Yaşamına ilişkin en erken tarihli belge 1503-06 arasına aittir. Sanatçı bu yıllarda Treviso'da yaşamış, *Meryem Ana ve Çocuk İsa, Aziz Şebit Petrus ve Çocuk Yahya'yla Birlikte* (1503, Capodimonte Müz., Napoli) ile *Piskopos Bernardo de'Rossi'nin Portresi* (1505, Capodimonte) ve *S.Cristina al Tivarone Kilisesi* için *Meryem Ana ve Çocuk İsa Azizlerle Birlikte* (1506) adlı altar panosunu yapmıştır. 1506'da aldığı bir siparişle Recanati'ye (Marche Böl.) giden ve burada *S.Domenico Kilisesi* altar panosunu (1508, Belediye Resim Gal., Recanati) yapan sanatçı, bu resminde açık renkler ve gölge kullanarak kompozisyona yumuşak bir hava kazandırmıştır. Lotto bu yörede yaşadığı bir-iki yıl içinde *Azize Caterina'nın Mistik Evliliği* (Eski Pinakotek, Münih) ve *Kutsal Konuşma* gibi resimleri de yapmıştır. 1509'da Roma'ya giden sanatçı, burada Bramantino (yks.1466-1536), Giovanni Sodoma (1477-1549) ve PERUZZI ile birlikte Vatikan'in bezeme işlerinde çalışmış ve büyük ölçüde RAFFAELLO'dan etkilenmiştir. 1513'te aldığı bir siparişle Bergamo'ya gitmiş ve 1516'ya değin *S.Stefano Kilisesi* (b.*S.Bartolomeo Kilisesi*) altar panosu üzerinde çalışmış, ayrıca *Susanna ve Yaşlılar* (1517, Contini Bonacossi Kol., Floransa), iki tane *Azize Caterina'nın Mistik Evliliği* (1523, Carrara Ak., Bergamo ve 1524, Ulusal Gal., Roma) gibi dinsel resimlerin yanı sıra *Agostino ve Niccolò della Torre* (1515, Ulusal Gal., Londra) ve *Tespihli Adam* (Hage Kol., Nivaa, Danimarka) gibi Genç HOLBEIN'ı muştulayan çok sayıda PORTRE de yapmıştır. Lotto bu dönemde Trescore'deki *Suardi Villası* (1524), Credaro'daki *S.Giorgio Kilisesi* (1525) ve Bergamo'daki *S.Michele al Pozzo Bianco Kilisesi* (1525) fresklerini tamamlamıştır. 1526'da, uzun bir aradan sonra yeniden Venedik'e dönen Lotto, burada üç yıl kalmış ve yalnızca *S.Maria del Carmelo Kilisesi* için bir altar panosu (*Başında Hale*

*Taşıyan Barili Aziz Nicholas*, 1529) yapmıştır. Bu resim yer yer, o dönemde Venedik sanat ortamına egemen olan TIZIANO'nun ışıltılı renkleriyle, 17.yy Felemenk (→HOLLANDA) manzara resmini muştulayan geniş, panoramik bir doğa anlayışının etkilerini yansıtır. Lotto bu yıllarda gerçekleştirdiği resimlerinde özellikle kişilerin ruhsal durumlarıyla ilgilenmiş ve figürlerinde bu kişilerin iç dünyalarını yansıtmaya çalışmıştır. 1530'larda Marche Bölgesi'ndeki çeşitli kentlerde yaşayan sanatçının *Azize Lucia Altar Panosu* (Iesi) ve *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* (S.Maria in Telusiano Kil., Monte San Giusto) ve *Tespihli Madonna* (1539) adlı resimleri bu yıllara aittir.

Lotto 1540'ta yeniden Venedik'e dönmüş ve başyapıtlarından biri sayılan *Sadaka Veren Aziz Antonius* (1542, SS.Giovanni ve Paolo Kil., Venedik) adlı resmini yapmıştır. Bu resimde her bir figür bir portre niteliğindedir. Sanatçı *Eldivenli Adam* (Brera Resim Gal., Milano), *Aile Grubu* (1547, Ulusal Gal., Londra) gibi portre çalışmalarında da kişilerin iç dünyalarını büyük bir başarıyla yansıtmıştır. Lotto huzursuz iç dünyasıyla hiçbir yerde uzun süre kalamamış, sürekli bir kentten öbürüne göçmüştür. Tiziano'nun yaşadığı bir dönemde Venedik'te sanatsal kişiliği tam değerlendirilememiş, bu da onu alıngan kılmıştır. Sanatçı yaşamının son yıllarını Loreto'daki Kutsal Ev'de (*Santa Casa*; →PASSION) geçirmiş ve son yapıtı *İsa'nın Tapınağa Götürülüşü*'nü burada yapmıştır.

Lotto, ilk dönem resimlerinde manzarayı ele alışı ve renk kullanımıyla Giovanni BELLINI ile üslup benzerlikleri gösterir. Olgunluk dönemi yapıtları ise VENEDİK OKULU'ndan Alvise Vivarini (yks. 1445-1503/05) ile Vincenzo Catena'nın (yks.1480-1531) Bellini etkili üsluplarından izler taşır.

*Z.Rona*

**LOTUS** (Lat.)
Gr.*lotos*.
Çeşitli uygarlıklarda simgesel anlamlar kazanmış, nilüfer andıran su bitkilerine verilen ad. *Lotus*, dekoratif biçimiyle özellikle Antik Çağ sanatı için önemli bir BEZEME örgesi olmuştur. Eski Mısır'da "hayat veren" Nil'den çıkan *lotus*, geceyi yaran Güneş'in simgesiydi ve Güneş tanrısını taşıdığına inanılırdı. MÖ 2000 ve 2400'lerden kalma, öbür dünyada ölüleri koruduğuna inanılan büyülü sözcük ve işaretlerin yer aldığı metinlerin MÖ 16.yy'da yapıldığı sanılan derlemesi Ölüler Kitabı'nda (Günle Doğum Parçaları) Güneş Tanrısı Ra, *lotus*'tan çıkmış altın bir genç olarak tanımlanır. Simgesel anlamı bu denli güçlü olan lotus, MISIR sanatında bezeme örgesi olarak yaygın kullanılmıştır. İsis kültünde temizlik ve saflığı simgeleyen Mısır *lotus*'u (*Nymphaeaceae* familyasından *Nymphaea lotus*) beyaz renklidir. Bezemede yaygın olan *Nymphaea caerulea* ise mavi renkli bir çiçektir. Pek çok mezar resminde ölü, mavi *lotus* çiçeğini koklarken betimlenmiştir. Bu, yeniden doğuş isteğinin simgesel bir anlatımıdır. Yüzey bezemesinin yanı sıra stilize *lotus* biçimindeki "lotiform" SÜTUN BAŞLIĞI, Mısır mimarlığında önemli bir yer tutar.

Yunanlar'ın *lotus*'u Güney Avrupa'ya özgü *Rhamnaceae* familyasındandır. Antik Çağ'da yoksulların bu bitkiden yiyecek ve şarap yaptıkları bilinir. YUNAN sanatında ANTHEMİON olarak adlandırılan *lotus*-PALMET dizisi mimari bezemede ve VAZO RESMİ'nde sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca *lotus* biçiminden etkilenen ASUR kutsal ağacının ve FENİKE stel başlıklarının, İon sütun başlığının kökeni olduğu öne sürülmektedir. ETRÜSK sanatında da *Tomba Campana*'daki (Campana Mezarı) bezemelerde rastlandığı gibi Mısır etkisiyle *lotus* kullanılmıştır. ROMA sanatındaysa hem Yunan hem de Etrüsk geleneği sürdürülerek *lotus* örgesi yaygınlığını korumuştur.

Doğu'da Hintliler'in kutsal *lotus*'u *Nelumbonaceae* familyasından *Nelumbo nucifera* pembe ya da beyaz renklidir. Hintçe'de tüm *lotus* türleri *padma* olarak adlandırılır. Budacılık'ta en önemli bitki sayılan bu çiçeğe pek çok simgesel anlam yüklenmiştir: *Lotus*'un sekiz yaprağı yönleri, kırmızı ve sarı *lotus* Güneş'i simgeler. Ayrıca gök, Ay, saflık, güzellik, tanrısallık, doğum, yeniden doğuş, Nirvana gibi anlamları da içeren *lotus*, yogada göbek (*viṣnu*), kalp, göz gibi insan bedeninin merkezleriyle ilgili anlamlar taşır. "Bin yapraklı *lotus* çiçeği", her türlü ruhsal aydınlanma olayının simgesidir.

Çizim → ANTHEMİON

*Ş.Anadol*

**LOUIS, Morris** (1912, Baltimore-1962, Washington D.C.)
ABD'li ressam.
SOYUT-DIŞAVURUMCULUK ve RENK ALANI RESMİ türündeki yapıtlarıyla tanınır.

Tam adı Morris Louis Bernstein olan sanatçı, 1929-33 arasında Baltimore Uygulamalı ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde eğitim gördükten sonra 1936'da New York'a giderek FEDERAL SANAT PROJESİ'nde (WPA-FAP) yer almış ve "Duco" mücevher resmi tekniğinin denendiği bir stüdyoda SIQUEROS'la birlikte çalışmıştır. 1940'ta Baltimore'a dönerek özel dersler veren sanatçı, 1948'de akrilik boyaları kullanmaya başlamış, 1952'de Washington D.C.'de tanıştığı NOLAND'la birlikte yeni düşünceler üreterek ortak çalışmalar yapmıştır. 1954'te FRANKENTHALER'in stüdyosunda akrilik boyayla yapılan çalışmaları izlemesi, sanatında büyük değişimlere yol açmıştır. Özellikle Frankenthaler'in *Dağlar ve Deniz* (1952) adlı yapıtından çok etkilenen Louis kullandığı akrilik boyayı inceltterek akıcı lekelerin oluşturduğu bir üslup geliştirmiş; aynı yıl *Perdeler* adlı dizisini bu anlayışla gerçekleştirmiştir. Düz renkli alanların oluştuğu bu yöntemle HAREKETLİ SOYUT'un jestüel niteliklerini eleme olanağını bulmuş, ayrıca bu lekeleme tekniğiyle dokusal bir yüzey yerine rengin salt görsel niteliklerini gündeme getirmiştir. Louis, POLLOCK'unkinden farklı lekeciliğinde rengi tuval yüzeyine dağıtıp içirerek renksel açıdan doygun bir yüzey elde ediyordu. Bu teknik, birtakım yer değiştirmelere ve çeşitlemelere açık değildi. Belki de bu nedenle Louis 1955'ten önce yaptığı çoğu resmini sonradan yok etmiş; *Perdeler* adlı diziyi 1959'un kışında da sürdürmekle birlikte aynı yılın yazında bu üslup içinde değişik türde yapıtlar üretmeye başlamıştır. *Sütunlar*, *Omega*, *Japon Bayrakları* diye anılan bu yapıtlarının bir özelliği de resim yüzeyinde büyük bir alanın boyanmadan bırakılmasıdır. Bunların bazıları, aşağıya doğru akıyormuş izlenimi uyandıran, tuvalin iki yanından alt kenarın ortasına doğru boyanmış, genellikle düzensiz renk şeritlerinden oluşmaktadır. Ortada büyük bir boş alanın bırakıldığı bu türdeki yapıtlarında bazan çok renkli şeritler de kullanılarak optik etkiler yaratılmıştır. Bu deneyler sanatçıyı, 1960-61 arasında resimlediği 120 tuvalden oluşan *Sarılanların Açılması* adlı diziyi gerçekleştirmeye yöneltmiştir. Bu dizide yandaki şeritler daha kesin bir biçimde tanımlanmış ve birbirine karışmayan saf renklerden oluşturulmuştur. Louis'in renk değerlerine ve karşıtlıklarına olan duyarlığının ortaya çıktığı bu resimlerin bir özelliği de boyutlarının son derece büyük olmasıdır. Bu çalışmalarının ardından *Şeritler* dizisine başlayan sanatçı, renkleri boş tuval yüzeyi üstüne düz düşey çizgiler halinde uygulamıştır. Ancak bir renk karma-



LOTTO, Lorenzo, *Lucretia Pozunda Bir Hanımefendi*, yks.1530, tuval üzerine yağlıboya, 95.9x110.5 cm.



LOUIS, Morris, *Alpha Phi*, 1961, tuval üzerine akrilik, 259.1x495.1 cm.



LUCAS VAN LEYDEN, *Kağıt Oynayanlar* (ayrıntı), yks.1520, pano üzerine yağlıboya, 34x48 cm.

şası söz konusu olmayıp, kenarları son derece açık biçimde belirtilen, genişlikleriyse boyanın doygunluk derecesine göre ayarlanan şeritler hiçbir zaman üst üste getirilmemişlerdir. Bu yapıtlar yapısalcı (strüktürel) bir kaygıyı da gündeme getirir. Figürasyonun ve kompozisyonun en aza indirgenmesi ve rengin saf kullanımı, Louis'in Renk Alanı Resmi'nin en olgun örneklerinden sayılan son dönem yapıtlarının temel niteliklerini oluşturur. Saf rengin hiçbir anlatımcı değer taşımadan tüpten çıktığı gibi uygulandığı *Gök Dizisi* (1961) adlı yapıt, tümüyle resimsel anlamda bir içerik kazanmıştır.

1310. *U.Tükel*

**LOUIS, Victor** (1731, Paris-yks.1800, Paris)
Fransız mimar.
Antik ROMA mimarlığıyla PALLADIO'nun yapılarından esintiler taşıyan üslubuyla FRANSA'da YENİ-KLASİKÇİLİK'in önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Asıl adı Louis-Nicolas'dır. Victor adını kendisi almıştır. Paris'te başladığı eğitimini İtalya'da sürdürebilmek için dokuz kere katıldığı Roma Ödülü'nü 1756'da kazanarak Roma'ya gitmiştir. Orada Fransız Akademisi'nde okumuş, 1759'da Paris'e dönmüştür. 1765'te Polonya kralı II.Stanislaw'ın çağrısı üzerine Varşova'ya giderek bir yıl kalmış, krallık sarayı için bir plan hazırlamışsa da, bu yapı gerçekleştirilememiştir. İlk önemli yapısı Besançon kentindeki *Intendance* adıyla bilinen *Vali Konağı*'dır (1770-76). 1773'te Bordeaux kentine giden Louis, başyapıtını burada gerçekleştirmiştir. Daha sonraki TİYATRO yapılarına örnek oluşturan *Büyük Tiyatro* (1773-80) bütün cephesini kaplayan 12 Korinth sütunlu PERİSTİL'iyle dikkati çeker. Ancak bu sütunların üstünde alışılageldiği gibi üçgen bir alınlık bulunmamaktadır. Tiyatronun, daha sonra C.GARNIER'nin *Paris Operası*'na da örneklik eden büyük fuayesindeki görkemli bir merdivenle salona ulaşılmakta; fuayenin üzerinde oval planlı küçük bir konser salonu yer almaktadır. Bu yapıya ilişkin, *La Salle de Spectacle de Bordeaux* (1782; Bordeaux Gösteri Salonu) adlı bir de kitap yayımlayan Louis, Bordeaux kentinde ve çevresinde *Hôtel Saige* (1774-80), *Hôtel Boyer-Fonfrède* (1774-80), *Lamolère Evi*, *Legrix Evi*, *Rolly Evi*, *Hôtel Nairac* gibi başka yapılar da gerçekleştirmiştir. Paris'teki en güzel yapıtlarıysa *Kraliyet Sarayı*'na eklediği kolonad (1781-84) ve aynı sarayın içinde yaptığı *Küçük Komedyenler Tiyatrosu*'yla (1782-83) *Kraliyet Sarayı Tiyatrosu*'dur (b.*Comédie Française*; 1786-90). Bu sonuncusunda, dönemi için ileri bir uygulama olarak, yangın tehlikesine karşı demirden bir çatı konstrüksiyonu kullanmıştır. Ölümünden bir yıl önce ABD'ye göç etmek isteyen Louis, o güne değin yaptığı tasarımların çizimlerini Bordeaux'daki bir arkadaşına emanet etmiştir. Daha sonra ABD'ye gitmesi gerçekleşemeyen Louis'nin geri alamadan öldüğü bu belgeler, ilk kez 1980'de sergilenerek yeniden gün ışığına çıkartılmıştır.

0485, 2635. *H.Kuruyazıcı*

**LOUIS STİLLERİ**
FRANSA'da XIV., XV. ve XVI.Louis dönemlerinde özellikle İÇ MİMARLIK ve MOBİLYA alanında egemen olan üslupların ortak adı. XIV.Louis döneminin (1643-1715) BAROK, XV.Louis döneminin (1715-74) ROKOKO (ayrıca →REJANS) ve XVI.Louis döneminin (1774-93) YENİ-KLASİKÇİLİK stillerini kapsar.

**LOUTHROPHOROS** (Gr.)
Antik Çağ'da, törenlerde kullanılan, ince uzun boyunlu bir kap. AMFORA'lara benzeyen bu kapların omuzdan başlayıp uzun boyun yüksekliğinde süren ilmek biçimli iki düşey kulpu, geniş ağzın altından boyna bağlanır. HYDRİA'ları anımsatan üç kulplu örnekler de bulunur. Dibi delik olanlar huni, olmayanlardan bazıları da düğün gecesi yapılan törensel yıkanmada kullanıldığı için genellikle genç erkek ve kızların cenazelerinde libasyon (sıvı sunu) kabı işlevi görürdü. Mezar üstüne konan ya da ölüyle birlikte gömülenleri de vardı.
Çizim → KRATER

LUBETKIN, Berthold → **İNGİLTERE (Mimarlık)**

**LUCAS VAN LEYDEN** (1489/94, Leiden-1533, Leiden)
Felemenkli ressam.
Kuzey RÖNESANS sanatı içinde gerçekleştirdiği PORTRE'ler ve dinsel konulu resimlerle tanınır. Ayrıca döneminin en önemli OYMABASKI sanatçılarından biridir.

İlk sanat eğitimini babası Hughe Jacobsz (etk.1500-34) ve Cornelis Engelbrechtsz'den (1468-1533) alan sanatçının ilk dönem yapıtları "Aziz Yahya Panoları Ustası" olarak da anılan babasının, Boymans-van Beuningen Müzesi (Rotterdam) ve Philadelphia Sanat Müzesi'nde bulunan *Aziz Yahya Panoları*'yla büyük üslup benzerlikleri taşır. Bu benzerlikler özellikle manzaranın canlı renklerle verilmesi ve bodur insan figürlerinin kaba ve karikatürize edilmiş yüz ifadelerinde görülür. Lucas'ın 1508-30 arasında gerçekleştirdiği oymabaskılardaysa DÜRER ile Jan Gossaert'in (Mabuse; yks.1478-1533/36) etkileri sezilir. Lucas'ın yalnızca beş tanesi tarihli olan resimleri, çoğu tarihli olan oymabaskıları aracılığıyla belli bir tarihsel sıraya konulabilmektedir. *Muhammed ve Keşiş* (1508) adlı ilk tarihli oymabaskısını 15 yaşında yapmasına karşın, KISALTIM'la elde ettiği yetkin bir MEKÂN anlayışı, manzara betimlemesi ve figür gruplandırmasıyla dikkati çeker. 1509'a tarihlenen *Susanna ve İhtiyarlar* ile *Saul'a Arp Çalan Davud* adlı baskılarında görülen yetkinlik henüz resimlerinde yoktur. *Süt Sağan Kız* ve *İşte İnsan* gibi 1510 tarihli başyapıtlarının ardından Lucas, Dürer'in etkisi altına girmiş ve erken döneminin derinlikli arka plan betimlemesinden uzaklaşarak sıkışık kompozisyon düzenine yönelmiş, yüzeyi, karikatüre benzeyen figürler ve mimari örgelerle doldurmuştur. *Müneccim Kralların Tapınması* (yks.1512) adlı büyük boyutlu baskısı bu değişimi sergileyen ilk yapıtı sayılır. Lucas, 1519'da yaptığı *Mecdelli Meryem'in Dansı* adlı baskısında figürleri küçük dağınık gruplar olarak düzenleyerek yeniden ilk döneminin kompozisyon düzenine dönmüştür.

1521'de Anvers'te Dürer'le tanıştıktan sonra, aynı yıl gerçekleştirdiği *İsa'nın Çektikleri* (→PASSION) dizisinde görüldüğü gibi yeniden Dürer'in etkisi altına girmiştir. Lucas aynı yıllarda Gossaert'le de tanışmış ve *Sepet İçinde Aşağı Sarkıtılan Şair Vergilius* adlı oymabaskısını gerçekleştirmiştir. Lucas'ın son dönem baskılarında görülen kimi çarpıtılmış figürlerin, Gossaert ve İtalyan oymabaskı ustası Marcantonio Raimondi'nin (yks.1480-yks.1534) yapıtlarından kaynaklandığı düşünülür. Lucas'ın resimlerindeki öyküsel nitelikler, onu bir TÜR RESMİ ustası yapmıştır. Bu özelliklerin görüldüğü en erken örnekler *Satranç Oynayanlar*'la (yks.1508, Dahlem Müz., Berlin), *Susanna Yargıç Önünde* (yks.1510, Sanat Evi, Bremen) adlı resimlerdir. Sanatçının 1508 tarihli *Kendi Portresi* de (Herzog-Anton-Ulrich Müz., Brunswick) Dürer'in gençlik dönemi portrelerini anımsatmakta ve Lucas'ın kişisel ifadeyi yakalamaktaki ustalığını ortaya koymaktadır. Babasını betimlediği sanılan yks.1510 tarihli

bir portreyle (Thyssen-Bornemisza Kol.) ile *38 Yaşında Bir Adam* (yklş.1521, Ulusal Gal., Londra) adlı portre çalışması ve yaptığı çok sayıdaki kurşunkalem taslak, portre alanında Dürer etkilerinin sürekliliğini gösterir. *Meryem Ana ve Çocuk İsa, Mecdelli Meryem ve Bağışçıyla* (1522, Eski Pinakotek, Münih), *Son Yargı* (1526-27, Devlet Müz., Leiden), *Kayayı Yaran Musa* (1527, Güzel Sanatlar Müz., Boston) ve *Cerikolu Kör Adamın İyileştirilmesi* (1531, Ermitaj Müz., St.Petersburg) adlı altar panoları sanatçının son yapıtlarıdır. *Son Yargı*, özellikle figürlerin mekân içine yerleştirilişi ve derinlik etkisiyle, *Kayayı Yaran Musa* da sanatçının kompozisyonun ön planına yerleştirdiği iri figürlerle farklı bir mekân duygusu yaratır. Lucas genç yaşta ölmesine karşın eleştirmenlerce 16.yy Felemenk sanatının (→HOLLANDA) en önemli ustalarından biri sayılır.

*Z.Rona*

**LUDOVICE, João Pedro Frederico** (1673, Honhardt-1752)
Alman kökenli Portekizli mimar.
En önemli yapılarını Portekiz'de gerçekleştiren Ludovice, bu ülkede Geç BAROK'un önde gelen mimarlarından biri olmuştur.

Asıl adı Johann Friedrich Ludwig olan mimar, 24 yaşında İtalya'ya giderek Roma'da kuyumculuğa başlamış, 1701'de Lizbon'a geçmiş ve mesleğini orada sürdürmüştür. 1711'de Portekiz kralı tarafından Mafra'da küçük bir manastır yapmakla görevlendirilmiştir. Zamanla genişletilen bu yapı, Ludovice'nin ölümünden sonra da sürmüş, 1770'te tamamlandığında Avrupa'nın en büyük MANASTIR komplekslerinden biri haline gelmiştir. Bir krallık sarayını, büyük bir kiliseyi ve 300 rahibin yaşayacağı bölümleri kapsayan *Mafra Manastırı*'nda Roma Geç Baroku'nun açık etkilerinin yanı sıra Güney Alman ve Portekiz mimarlıklarına özgü öğeler de izlenir. Heykellerle süslü kilisenin çok etkileyici bir görünümü vardır. Ludovice'nin başka önemli yapıları arasında *Évora Katedrali*'nin *apsis*'i (1716-46) ile ön yüzü zengin bezemeli *Coimbra Üniversitesi Kütüphanesi* (1717-23) anılacak değerdedir.

*H.Kuruyazıcı*

**LUKS, George Benjamin** (1867, Williamsport-1933, New York)
ABD'li ressam.
Sonradan ASHCAN OKULU adıyla anılan Sekizler grubunun üyesi olan Luks, en çok, betimlediği New York kenti görünümleriyle tanınır.

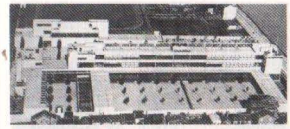
Pennsylvania'da maden işçileri arasında büyümüş, sanat eğitimini Philadelphia'daki Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaptıktan sonra gittiği Avrupa'da 10 yıl kadar Paris ve Düsseldorf'ta çalışmıştır. 1894'te ülkesine geri döndükten sonra *Philadelphia Press* gazetesinde muhabir-ressam olarak çalışırken, HENRI ve izleyicilerinden GLACKENS, SLOAN ve Everett Shinn'le (1876-1953) tanışmıştır. 1898 İspanyol-Amerikan Savaşı sırasında *Evening Bulletin* gazetesi için Küba'da savaş ressamlığı yapan Luks, savaştan sonra Henri ve arkadaşları gibi New York'a yerleşmiş ve grupla ilişkilerini canlı tutarak 1908'deki ilk Sekizler sergisine katılmıştır. İlk dönem resimlerinde, aralarında yetiştiği maden işçilerini gerçekçi bir anlatımla işleyen sanatçı, daha sonra *Hester Sokağı*'nda (1905, Boston Güzel Sanatlar Müz.) görüldüğü gibi New York sokaklarına ve *Güreşçiler* (1905, Boston Güzel Sanatlar Müz.) ile *Kumarbazlar*'da (1905, Addison Gal., Andover) olduğu gibi kent yaşamına ilişkin konulara yönelmiştir. Luks canlı kişiliği ve tutkulu düş gücüyle, ABD'de süregelen kısır AKADEMİZM'e karşı yeni bir soluk getiren Ashcan Okulu'nun kuruluşuna büyük katkıda bulunmuştur.

*Z.Rona*

LUMINISM = **IŞIK SANATI**

**LURÇAT, André** (1894, Bruyères, Vosges-1970, Sceaux)
Fransız mimar.
FRANSA'da İŞLEVSELCİLİK akımının öncülerinden olan Lurçat, CIAM'ın da kurucu üyelerindendir.

Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda mimarlık eğitimi görmüş, ancak burada öğretilen tasarım yöntemleri ve biçimlerini benimsemeyerek I.Dünya Savaşı'ndan sonra MODERN MİMARLIK'a yönelmiştir. Meslek yaşamının ilk yıllarında süslemeyi reddetmiş, LE CORBUSIER ve LOOS gibi mimarların işlevselci görüşlerini benimsemiştir. 1920'lerin ortasında tasarladığı villalar ve stüdyo tipi evler, Lurçat'nın yetenekli bir mimar olarak tanınmasını sağlamıştır. Lurçat, yalın biçimlerin ve hacimlerin yinelenmesi ve çakıştırılmasıyla özellikle dış cephe düzenlemesinde Le Corbusier'den daha hareketli cepheler yaratmakla birlikte, bu dönemde Robert Mallet-Stevens'ın Paris'teki uygulamalarından (1886-1945) daha yalın tasarımlar yapmıştır. Lurçat, modern akımın, yapılaşmış çevreyi dönüştürerek köklü bir toplumsal değişikliğe yol açacağına olan inancını ve I.Dünya Savaşı yıllarında yakınlaştığı sol ideolojiye olan bağlılığını ilk kez, Paris yakınlarındaki *Karl Marx Okulu*'nun (1930-33, Villejuif) tasarımında yansıtmıştır. Okul, eğitimcilerin, psikologların, öğretmenlerin ve doktorların görüşleri alınarak ve öğrencilerin gereksinimlerine dayanılarak gerçekleştirilmiş ve sınıfsız bir toplumun eğitim örgütlenmesinin bir modeli olarak planlanmıştır. Geniş cam yüzeyli betonarme iskeletli yapı, erken BAUHAUS üslubundadır. 1930'larda, zamanın birçok mimarı gibi Lurçat da çalışan sınıf için minimum yaşama birimi tasarımıyla ilgilenmiş ve Le Corbusier'nin 1920'lerin başında geliştirdiği, parklar içinde alçak ve yüksek bloklardan oluşan yerleşim düzenini benimsemiştir.

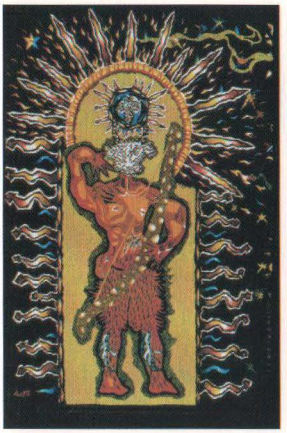


LURÇAT, André, *Karl Marx Okulu*, 1930-33, Villejuif.

1934-36 arasında SSCB'de (b.BDT) bulunan Lurçat, burada proleter mimarinin karakteri konusundaki tartışmalara katılmış, AKADEMİZM'i ve KLASİKÇİLİK'i reddederken, Stalinci kültür programının istekleri doğrultusunda mimarlıkta anıtsallığa eğilim göstermiştir. II.Dünya Savaşı sırasında *Formes, Composition et Lois d'Harmonie* (Biçimler, Kompozisyon ve Uyum Yasaları) adlı, çağdaş kullanıma elverişli tasarımları ortaya koyduğu bilimsel yapıtını derlemiş, Sovyetler Birliği'nde karşılaştığı anıtsallık ve simetrinin mimarlık kuramı düzeyinde savunmasını yapmıştır. Özellikle II.Dünya Savaşı sonrası konut şemalarında Lurçat, mekânsal dağılımda yeterlilik, ucuz yapı gereci kullanımında ekonomi ve prefabrike elemanlar (→PREFABRİKASYON) üzerinde durmuş ve anıtsallığı işlevsel tasarım düşüncesiyle bütünleştirmeyi amaçlamıştır. St.Denis'deki *Paul Langevin* (1946-50) ve *Paul Éluard* (1949-58) *Siteleri* bu döneminin, kent ölçeğindeki önemli uygulamalarıdır. Son çalışmaları, eleştirmenlerce canlılıktan yoksun bulunmuşsa da, Lurçat, yapıya güzellikten çok toplum amacına hizmet eden bir ürün niteliği vermek istemiştir.

2708, 2798, 2804, 3287. *A.Erktin*

**LURÇAT, Jean** (1892, Bruyères, Vosges-1966, Saint Paul)
Fransız ressam ve duvar halısı tasarımcısı.
Resim alanındaki etkinliklerinin yanı sıra asıl öne-



LURÇAT, Jean, *Dünya'nın Şarkısı*, 1957-63, halı.

mini, gerek teknik, gerek tasarım açısından nitelikli ürünler verdiği DUVAR HALISI tasarımlarıyla kazanmıştır.

Nancy'de tıp dersleri aldıktan sonra resim çalışmalarına Victor Prouvé'nin (1858-?) yanında başlamış, 1912'de gittiği Paris'te Colarossi Akademisi'nde grafik sanatçısı Bernard Naudin'in (1876-1946) yanında çalışmıştır. PICASSO ve Marcoussis (1883-1941) gibi sanatçılarla kurduğu ilişkiler sonucu KÜBİZM'in etkisi altında kalmıştır. 1914'te katıldığı I.Dünya Savaşı'nda yaralanınca 1917'de ordudan terhis edilmiş ve ardından halı alanındaki çalışmalarına başlamıştır. Yapıtları üzerindeki en büyük ve kalıcı etki, 1920'lerde yaptığı İspanya, Ortadoğu ve Kuzey Afrika gezileri olmuştur. Çöl görünümlerine dayalı manzaralar, İspanyol ve YUNAN mimarlığı çağrışımları ve onun 1930'larda kısa bir dönem için GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımına katılmasına neden olan fantastik düzenlemeler, resimlerinin temel özellikleridir. Lurçat, duvar halılarında, insanlık tarihinden aldığı temalarla bitki ve böcek dünyasının düşsel imgelerini birleştirmiş; aynı zamanda ortaçağın dinsel halılarındaki stilizasyonla modern anlamda bir soyutlama ve yalınlaştırmayı yeni bir tasarım türü içinde birleştirmeyi amaçlamıştır. 1937'de GROMAIRE'le birlikte Aubusson duvar halısı endüstrisini canlandırma çalışmalarına başlayan sanatçı, 1939'da burada tasarımcı olarak görev almıştır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle dış elçiliklerde kullanılmak üzere Fransız hükümeti için halılar dokumuştur. Bu yıllardaki önemli çalışmaları arasında *Assy Kilisesi* için gerçekleştirdiği 56m²'lik *Mahşer* (1948), Strasbourg'daki *Avrupa Sarayı* için yapılan halılar (1951-54) ve 500m²'lik bir halı dizisi olan *Dünyanın Şarkısı*'dır (1957-63). 1960'larda bir dizi özgün guvaş çalışmasıyla resim etkinliklerine yeniden başlayan Lurçat, aynı zamanda 1930'dan sonra renkli taş baskılar, sahne tasarımları ve kitap resimlemeleri de gerçekleştirmiştir.
2259, 2956. *U.Tükel*

**LÜLE**
**1.** Eskiden kullanılan, 4 masura'ya eşit bir akarsu ölçüsü.
**2.** OSMANLI döneminde BENT, ÇEŞME, ŞADIRVAN gibi su yapılarında belli sürelerde belli ölçüde su akıtmak için musluklara veya boru hattına takılan bir ya da birkaç delikli özel ağız.
**3.** Eskiden tütün çubuklarının pişmiş topraktan tütün yuvalarına verilen ad.

**LÜLECİ ÇAMURU**
İng.*clay*, Fr.*terre glaise, terre argileuse*, Alm.*Ton*.
Lüle, fincan, çömlek ve benzerlerinin yapımında kullanılan, PORSELEN hamuru gibi yüksek nitelikte, kolay yoğurulabilir, çok ince taneli ve çoğunlukla renkli bir KİL türü. VİTRAY ve ALÇI pencere (REVZEN) yapımının yanı sıra KABARTMA ve HEYKEL gereci olarak da kullanılır.

**LÜLETAŞI**
İng.*sea-foam, meerschaum, speolite*, Fr.*écume de mer*, Alm.*Meerschaum*.
Beyaz renkli ve gözenekli taş ($2MgO, 3SiO_2, 2H_2O$). Doğal magnezyum silikatıdır. Boşluklu ve çok hafif olduğundan suda yumuşar ve yüzer; bu nedenle özellikle Batı dillerinde "denizköpüğü" anlamına gelen sözcüklerle tanımlanır. Dünyanın çok az yerinde, en çok Anadolu'da, yoğun olarak da Eskişehir yöresinde bulunur. "Eskişehirtaşı" adıyla da bilinen lületaşı çok kolay işlenebilir olduğundan, pipo, sigara ağızlığı, tespih, kolye vb süs eşyasının yapımında kullanılır. Lületaşından oyulan pipolar, kurutulmak üzere fırınlanır, sütte kaynatılır, parlatılır ve son olarak da yağ ya da balmumunda kaynatılır. Zamanla tütünü ve dumanı emerek kahverengileşen lületaşı pipolar özellikle ünlüdür.

**LÜNET** (Fr.*lunette*'ten)
İng.*lunette*, Alm.*Stichkappe*.
Çoğu kez tonozlu giriş ya da pencerelerin üstünde yer alan yarım daire pano ve üstündeki resim. Kimi zaman altar panoları da (→ALTAR PANOSU) lünetle sonlanır.

**LÜSTER** (Fr.*lustre*: aydınlatmak'tan)
İt.*lustro*, İng.*luster, lustre*, Alm.*Lüster*.
Metalik parıltı veren boyaların kullanıldığı bir tür SIRÜSTÜ bezeme tekniği. En çok SERAMİK ve ÇİNİ üstüne uygulanır. İlk kez İSLAM sanatında uygulandığı bilinen lüster tekniğinde sırlanıp fırınlanan kap, üstüne altın, platin, gümüş ya da bakır bileşikleri sürülerek yeniden düşük sıcaklıkta pişirilir. Kimi örnekteyse sırlanmış kap üzerine, sırüstü tekniğinde gümüş ve bakır oksitli boyalarla desen yapılıp yeniden fırınlanır. Lüsterlerde altın, morumsu bir parıltı; gümüş, soluk sarı; platin kendi renginde; bakır da limon sarısından altın sarısına ve kahverengiye uzanan bir parıltı verir.

İlk kez 7. ve 8.yy'larda MISIR'da CAM üstüne uygulanan lüster tekniği, 9.yy'da ABBASİ döneminde (750-1258) Basra ve Bağdat'ta uygulanmış, Samarra'da yapılan kazılarda da bu teknikle yapılmış kaplar bulunmuştur. MEZOPOTAMYA örneklerinde çoğu kez desenler opak kalay SIR üstüne metalik renklendiricilerle (→PİGMENT) yapılmıştır. Daha sonra kaplar redüksiyonlu atmosferde bir kez daha fırınlanarak parlak boyaların sıra yapışması sağlanmıştır. Bu dönemde yakut kırmızısından kahverengi tonlarına, sarımtrak yeşile ve limon sarısına kadar çok farklı renkler kullanılmıştır. Sonraları (10.yy) renkler azaltılarak kahverengi ve sarıyla sınırlandırılmıştır. Çok renkli lüsterli kaplarda genellikle geometrik örgeler, taramalar, benekler, yarım PALMET'ler yaygındır; hayvan ve insan figürlerine hemen hemen hiç rastlanmaz. Tek renkli lüster kaplardaysa desenler daha karmaşıktır, artık siluet biçiminde insan ve hayvan figürleri de bezeme programına dahil edilmiştir. 10.yy'da lüster tekniği, ustaların Mısır'a göç etmeleriyle Mezopotamya'da gerilemeye başlamış, Mısır'da FATIMİ sarayında yaygınlaşmıştır. Fatımi (907-1171) lüster kaplarında figürler giderek siluet olmaktan çıkmış, ayrıca fantastik kuşlar da kompozisyona dahil edilmiştir. Tek renkliliğin sürdüğü bu dönemde BİZANS sanatının etkisiyle Hıristiyanlık konularını işleyen örnekler de yapılmıştır. Fatımiler'in çöküşünden sonra çömlekçiler yeniden Mezopotamya ve İRAN'a geçerek lüster tekniğini burada geliştirmişlerdir. İran'da Rey, Kâşan, Sava, Rakka ve Sultanâbad'da yapılan geç dönem lüsterli kaplarda genellikle desenler değil, zemin lüsterlidir. Moğol istilasına (1224) değin Rey'de üretilen kaplarda insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra girift bitkisel desenler, ağız kenarında da dilimli bezeme görülür. Kâşan'da 14.yy sonuna değin süren lüsterli kaplarda bezeme daha karmaşıklaşmış, özellikle kalabalık figür grupları, dokuma desenleri, girift bitkisel desenler ve uçan kuşlar betimlenmiştir. Kâşan'da bu teknikle çiniler de üretilmiştir. Mezopotamya'daysa Rakka ve Ruzafa'da Moğol istilasına (1259) değin girift bitkisel bezemeyle kıvrıkdalların, kuşların ve KÛFÎ yazının işlendiği koyu kahverengi lüsterli kaplar üretilmiştir. Teknik 13.yy'da da Mısır'dan İSPANYA'ya geçmiş, 15.yy'da Malaga, 16.yy'da da Manises önemli merkezler olmuştur. Çoğu kobalt mavisi desenlendirilmiş olan bu dönemin kapları önceleri HAYAT AĞACI, hurma ağacı ve yazı

(HAT) gibi İslam örgeleriyle bezeliyken, giderek İslam-RÖNESANS ögeleri birlikte kullanılmaya başlamıştır. İspanyol seramiğinin erken örneklerinde kullanılan altın yeşili ya da soluk bakır rengi lüster, 17.yy'da yerini parlak bakır rengine bırakmıştır. İTALYA'da da 15.yy'ın sonlarında Deruta ve Gubbio'da lüster seramik üretilmiştir. Bunların çoğunda yakut kırmızısı ya da altın sarısı kullanılmış, altın bulunamadığında gümüşten yararlanılmıştır. Lüster tekniğinde görülen bir başka uygulama da, altın ve platin tuzları içeren pigmentlerin kullanımıdır. İlk kez 18.yy'ın sonlarında İNGİLTERE'de görülen bu tür örnekler "fakir adamın gümüşü" (*poor man's silver*) olarak anılır. Gümüş kapları anımsatan bu kapların bazılarında desen beyaz bırakılmak üzere kaba geçirilmiş ve zemin lüsterle kaplanmıştır. Gümüşün pek az kullanıldığı, daha çok altın ve bakırın yeğlendiği İngiltere'de 19.yy boyunca gündelik kullanım kapları bakır lüsterlidir.

*Z.Rona*

## LYDİA

Ege Bölgesi'nin İç Batı Anadolu adını taşıyan bölümünün, esas olarak MANİSA ili ve çevresinin Antik Çağ'daki adı. Bölge, kuzeyde MYSİA, doğuda PHRYGİA (Frigya), güneyde KARİA, batıda AİOLİA ve İONİA ile çevrilidir, kesin sınırları tartışmalıdır. Kuzey ve kuzeybatı sınırını büyük ölçüde Kaikos Çayı (b.Bakırçay) çizmekte, Temnos (b.Simav/Demirci) Dağları'ndan Dindymos (b.Murat) Dağları'na kadar uzanan kesim de kuzey sınırını oluşturmaktadır. Kuzeydoğuda en uç nokta Kadoi (b.Gediz) kentidir. Güneyde doğal sınır olarak Messogis (b.Aydın) Dağları uzanmaktadır. Doğuda Phrygia ile sınır tam açık olmamakla birlikte, bugünkü UŞAK kentini de içine alacak biçimde, Maiandros'un (b.Büyük Menderes) kollarından biri olan Sindros (b.Manyas) Çayı, Phrygia ile Lydia arasındaki sınırı oluşturmaktadır. Aiolia ve İonia ile olan batı sınırını dağ silsileleri belirlemekte, bugünkü Yunt Dağı, Aiolia ile, Tmolos Dağları'nın (b.Bozdağ) uzantısı durumundaki Sipylos (b.Manisa) Dağı ise İonia ile sınırı oluşturmaktadır.

Adını bu yörede yaşayan ve Lydia dilini konuşan halktan almış bölgenin tarihi MÖ 2000'lere kadar uzanmaktadır. BOĞAZKÖY'ün (Hattuşa) MÖ 2.bine ait HİTİT metinlerinde adı geçen Batı Anadolu kavimlerinden Luviler'in büyük olasılıkla burada oturdukları sanılmaktadır. Dillerinden Hint-Avrupa kökenli oldukları anlaşılmakla birlikte, çok önceden beri bu bölgede var olan Anadolu kökenli yerli halkla birleşip kaynaştıkları kabul edilmektedir. Lydia tarihi hakkında fazla bilgi yoktur. Yunan destan ozanı Homeros (MÖ 8.yy) *İlyada*'sında Lydia adını kullanmamakta, Maionlar'ın yaşadığını belirttiği bu bölgeye "Maionia" adını vermektedir. Daha sonraki pek çok yazar da Maionia'dan söz etmiştir. Homeros'un Maionia'sı Hermos (b.Gediz) Vadisi ile sınırlıyken, sonraları bölge Kaistros'a (b.Küçük Menderes) kadar uzanmıştır. MÖ 7.yy'dan itibaren ise bölge tamamen Lydia adını almıştır. Lydia'da MÖ 7.yy başlarında Mermnad Hanedanı'nın önderliğinde büyük bir krallık kurulmuştur. İlk kral Gyges (hd.MÖ 680-652) ile birlikte "Sardes" ve "Lydia" adları ortaya çıkmıştır. MÖ 8.yy'da Anadolu'da siyasal bir güç durumuna gelen Phryg (Frig) Krallığı'nın 7.yy başlarında KİMMER akımları sonucu yıkılması üzerine, güç dengesi Lydia Krallığı'na geçmiştir. Krallık daha sonra Ardys (hd.MÖ 651-625), Sadyattes (hd.MÖ 625-610), Alyattes (hd.MÖ 609-590) ve Kroisos (MÖ 560-546) tarafından yönetilmiştir. Krallığın MÖ 546'da Pers egemenliğine girmesinden sonra Persler SARDES'i (b.Salihli) imparatorluklarının batıdaki en büyük kalesine dönüştürmüşlerdir. Bu dönemde Susa'dan başlayan ünlü Kral Yolu, Sardes'te son bulmaktaydı.

MÖ 7.yy'da başkent haline gelen Sardes dışında, Lydia'nın önemli kentleri kuzeydeki Thyateira (b.Akhisar), Hermos'un kollarından biri olan Phrygios'un (Hyllos, b.Kumçayı) vadisinde kurulmuş olan kutsal kent Hierokaisareia, Hypaiapa (b.Günlüce), Sipylos Dağı yanındaki Magnesia ad Sipylum (b.Manisa), iç kesimlerde Daldis (b.Narlı), Saittai (b.Sidas Kale), deri ve halıcılıkta gelişmiş olan Gordos (b.Gördes), Silendos (b.Selendi), Tabala (b.Davala), Koloe (b.Kula), sık sık deprem geçiren Philadelphia (b.Alaşehir), Palaipolis (b.Beydağ) ve Teira'dır (b.Tire). Akdeniz ikliminin egemen olduğu bölgede, özellikle Hermos ve Kaistros vadileri oldukça zengin tarım alanlarıdır. Daha çok üzüm ve inciriyle ünlü bölgenin Tmolos ve Messogis Dağları'nın yamaçlarında kaliteli şarap üretilmekteydi. Kozmetik ürünleri gelişmiş bir sanayiydi; Anadolu'da ilk kremler, biryantinler ve parfümler bu bölgede yapılmıştır. Kumaş ve halıları da ünlü olan Lydia'da Palaipolis dolayındaki cıva madeni (antimon) ayna yapımında kullanılmaktaydı. Lydialılar, MÖ 7.yy sonunda devlet arması taşıyan altın ve gümüş SİKKE'ler bastırarak ilk kez bugünkü anlamda para kullanan topluluk olmuştur. Daha önceki para birimi olan metal çubukların yerini alan altın ve gümüş karışımından yapılmış bu sikkeler, bakla biçimini andıran oldukça düzensiz biçimlere sahiptir.

Çizim → AİOLİA

*Ş.Aydoğan*

### *Lydia Mimarlığı ve Sanatı:*

Lydia bölgesi Mermnad Hanedanı'nın başarılı kralларının yönetiminde özellikle MÖ 680-547/546 arasında Anadolu'nun büyük bir bölümüne egemen olan güçlü ve zengin bir krallık durumuna gelmiştir. Toprakları içinde altın madeni bulunması ve bunun Paktolos (b.Sart) Çayı'nın sürüklediği alüvyonlar arasında ortaya çıkmasının, devletin ekonomik yönden güçlenmesine katkısı olmuşsa da Lydia'nın gücü ve zenginliği gerçekte kralların ticaret ve ekonomiye önem veren bir politika izlemelerine dayanmaktadır. Zenginliği efsanelere konu alan Kral Kroisos döneminde Lydia Krallığı Batı Anadolu kıyılarına ve İonia'ya egemen olmuştur. Başkent Sardes, ünü ülke sınırlarını aşan görkemli bir kent haline gelmiş, Yunanistan'dan ve İonia'dan gelen sanatçıların ve düşünürlerin toplandığı bir merkez olmuştur.

Lydia mimarlığından günümüze hemen hemen hiçbir şey kalmamıştır. Ancak Herodotos, evlerin tarla taşı temeller ve kerpiç duvarlardan oluştuğunu ve damların sazlarla örtüldüğünü yazar. "Bintepe Tümülüs"leri olarak adlandırılan Lydia kral mezarlarının bulunduğu yerde, TÜMÜLÜS'ler içindeki mezar odalarında üstün nitelikli bir taş işçiliği görülmektedir. Taş mezar odası ve dışardan odaya ulaşılan koridor (*dromos*), Lydia tümülüslerinin MİKEN uygarlığına ait THOLOS mezar geleneğini sürdürdüklerini göstermektedir. Heykelcilik alanındaysa Sardes'te ortaya çıkarılan *Kybele Anıtı* arkaik Lydia-İon sanatıyla ilgili önemli buluntulardan biridir. Yüksek kabartma olarak işlenmiş olan anıtta Kybele figürü, aslan ve genç kız figürleriyle birlikte betimlenmiştir. Kral Kroisos'un EPHESOS *Artemis Tapınağı*'na (Arkaik) armağan ettiği sütunların (*columna caelata*) alt bölümlerinde yer alan figürlü kabartmalarsa Lydia uygarlığının bu en parlak döneminde gelişmiş bir heykelcilik sanatının varlığını kanıtlamaktadır. Ayrıca yanakları üstüne birer yarım ay oyulmuş, kulaklarında rozet biçimli küpeler

taşıyan, fildişinden küçük bir baş da özenli işçiliğiyle bu dönemin ilginç bir başka örneğidir. Gene Sardes'te ortaya çıkarılan üstleri boyalı, kabartma figürlerle bezeli PİŞMİŞ TOPRAK kaplama levhaları, İon sanatına özgü bir buluştur. Çoğu kez hem yapı dış yüzlerini ve saçaklarını bezemek hem de yapıyı yağmurdan ve benzeri hava koşullarından korumak amacıyla kullanılan bu levhaların benzerlerine Larisa (→BURUNCUK), PHOKAİA ve başka kentlerde de rastlanmıştır.

Lydia SERAMİK sanatında genellikle Yunan vazo biçimlerinin örnek alındığı ancak bezemenin (→VAZO RESMİ) farklılaştığı görülür. Bu kaplarda genellikle sarı, beyaz ya da turuncuya yakın açık bir fon üstüne dalgalı çizgilerle mermer izlenimi uyandıran bir bezeme uygulanmıştır. LYDİON adı verilen ve tümüyle bir Lydia buluşu olan, yüksekçe konik ayaklı koku ya da krem kapları, yörenin ünlü parfüm ve kremlerini ihraç etmede kullanılmıştır. Kaynaklarda Lydia'daki altın işçiliğinin de ünlü olduğu belirtilmekle birlikte pek az sayıda özgün örnek bulunmuştur. Sardes kazılarında ortaya çıkarılan zengin altın süs eşyası çoğunlukla Pers döneminin sanat özelliklerini taşıyan parçalardır.
0055, 0062, 0357, 1486, 1580, 1581, 1875, 2661.

*G.Yümer Tigrel*

**LYDİON** (Gr.)
Antik Çağ'da kullanılan küçük bir kap türü. Yüksek ayaklı, KRATER'e benzer ancak kulpsuz bir kaptır. Yassı ağız, dışa taşan bir boyun ve küresel bir gövde olmak üzere üç bölümden oluşur. *Lydion*'ların birçoğu 7-9cm yüksekliğindedir. Hephaistion Ressamı'na ait olduğu sanılan kırmızı figürlü (→VAZO RESMİ) bir STAMNOS (Berlin Devlet Müz.) üstünde yazılı *lydion* sözcüğüne rastlanmıştır. Bir görüşe göre *lydion*'lar çarkta üç parça halinde yapılıyordu. Omuzla birlikte gövde tek parça; ağız ve boyun, gövdenin büyüklüğüyle orantılı biçimde yine tek parça; ayak da ayrı bir parça olarak üretiliyordu. *Lydion*'ların birçok tipi vardır ve genellikle LYDİA, Doğu YUNAN, Attika, Lakonia ya da ETRÜSK atölyelerinin ürünleri olarak gruplandırılabilir. Çoğu MÖ 6.yy'a aittir.
0826, 2491.

*M.Orbon*

**LYKAONİA**
Tuz Gölü'nün (a.Tatta) batı ve güneyini, KONYA ilini içine alan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Doğuda KAPPADOKİA, güneyde KİLİKİA, batıda PİSİDİA ve kuzeyde GALATİA ile çevrelenen bölgenin güney sınırını Toroslar'ın, batı sınırını da Trogitis (b.Suğla) Gölü'nün oluşturduğu söylenebilir. Halkının Luvi kültüründen olduğu sanılan ve kaynaklarda MÖ 5.yy sonlarından başlayarak adı geçen Lykaonia'da Pers (→İRAN) döneminde satraplık kurulmamış, bölge bağımsız kalmıştır. Adı HİTİT metinlerinde "İkkuwania" olarak geçen İkonion (b.Konya) Lykaonia'nın en önemli kentidir. Öteki kentlerinden Laranda (b.Karaman), Derbe (b.Aladağ), Barata, LAHİT'leriyle ünlü olan Sidamara, Anzulade, Perta ve Kongustos dikkati çekenlerdir. Hayvancılığın, dolayısıyla peynir ve süt gibi besinlerin önemli yer tuttuğu bölgede yüncülük ve kıl çadırlar ünlüdür.
Çizim → AİOLİA

*Ş.Aydoğan*

**LYKİA**
Güneybatı Anadolu'da Dalaman (a.İndos) Çayı'ndan başlayarak doğuda ANTALYA yakınlarına uzanan, Fethiye, Kaş, Finike, Kumluca ve Elmalı ilçeleri çevresini, genel olarak Teke Yarımadası'nı kapsayan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Lykia bölgesinin kabaca sınırları, batıda Aigaion Pelagos'a (b.Ege Denizi), güneyde Mare Pamphylium'a (Pamphylia Denizi, b.Akdeniz), kuzeybatıda KARİA'ya, kuzeyde PHRYGİA ve PİSİDİA'ya, kuzeydoğuda da PAMPHYLİA'ya dayanmaktadır. PHASELİS'in (b.Tekirova) hangi bölgeye ait olduğu kesin değilse de, Lykia'nın doğu sınırının Phaselis yakınından geçtiği söylenmektedir. Kuzeybatı sınırını İndos Irmağı ve yer yer de Glaukos (b.Fethiye) Körfezi'ne dökülen Glaukos Deresi (b.Kızıldere) oluşturmaktadır. Tam kesinleştirilemeyen kuzey sınırının ise Kibyratis bölgesi olduğu bilinmektedir. Romalılar bölgenin güneyine ve batısına, "Lykia Denizi" anlamına gelen Mare Lycium adını vermişlerdi.

Lykia bölgesi adını, MÖ 2.binyıldan başlayarak bu bölgede yaşadığı anlaşılan Luku ya da Lugga adında bir kavimden almıştır. BOĞAZKÖY'de (Hattuşa) bulunan HİTİT yazılı belgelerinde, MISIR kaynaklarında ve Amarna Tabletleri'nde de (→TABLET) adı geçen Lukkalar'ın özellikle II.Ramses dönemine (MÖ 1304-1237) ait belgelerde Hititler'in yandaşı olduğu anlatılır. HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre Lykialılar, Minos'un kardeşi Sarpedon'un önderliğinde Girit'ten (→MİNOS) göç etmişlerdir. Homeros'un ünlü destanı *İlyada*'da Lykialılar'ın, liderleri Sarpedon ve Glaukos ile birlikte Troialılar'ın (→TROİA) yanında savaştıkları yazılıdır. Lykia dili, Hind-Avrupa dil grubuna ait olup bazı Hitit öncesi erken Anadolu sözcükleri içerir; yazısı ise YUNAN alfabesinden alınmıştır. Lykialılar Anadolu'da LYDİA egemenliğini altına girmeyen tek toplumdur. Bununla birlikte MÖ 545'ten sonra Pers (→İRAN) egemenliğini tanımak zorunda kalan Lykialılar, bu dönemde de küçük prenslikler halinde varlıklarını sürdürmüşler ve kültürel özelliklerini korumuşlardır. Herodotos ve Damascus'lu Nikolaus'un bildirdiklerine göre, anaerkil aile düzenine göre kurulmuş Lykia sosyal yapısında kadının önemli bir yeri vardı, miras hakkı kız çocuklara verilmekteydi. Pers döneminin ardından Lykia, önce Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) daha sonra da ROMA İmparatorluğu'nun yönetimine girmiştir. Lykialılar, federatif nitelikte bir birlik kurmuşlardı. Lykia Birliği'ne üye kentlerin en büyüklerinin üç, orta büyüklüktekilerin iki ve geriye kalanların da bir oy hakkı vardı.

Lykia'nın en önemli kenti, kaya mezarlarıyla ünlü, başkent durumundaki KSANTHOS'tur (b.Kınık). Herodotos, Persler'in MÖ 545'te Anadolu'yu egemenlikleri altına almaları sırasında Ksanthos'ta büyük bir direnişle karşılaştıklarını ve tüm kentlinin ölene kadar savaştığını yazar. Antik yazarlar Lykia'nın öteki büyük beş kenti olarak MYRA (b.Demre), TLOS (b.Düver), PINARA (b.Minare), PATARA (b.Gelemiş) ve OLYMPOS'u (b.Çıralı) saymaktadır. Bölgede bu kentlerden başka, Lykia Birliği'nin kutsal yeri olan LETOON (b.Bozoluk), *Heroon*'u ile ünlü TRYSA (b.Gölbaşı), LİMYRA (b.Turunçova, Zengerler), RHODİAPOLİS (b.Hacıveliler, Şeyhköy), kaya mezarlarıyla ünlü olan TELMESSOS (b.Fethiye), ARYKANDA (b.Arifköy), Sidyma (b.Dodurga), ayrıca kıyı kesiminde Pydnai (b.Özlen), ANTİPHELLOS (b.Kaş), PHELLOS (b.Çukurbağ), Apollonia (b.Kılınçlı), TEİMİUSSA (b.Üçağız), APERLAİ (b.Sıçak) ve SURA, Kibyratis bölgesinde bir birlik oluşturmuş olan KİBYRA MAİOR (b.Horzum), OİNOANDA (b.İncealiler), BUBON (b.İbecik) ve BALBURA (b.Çölkayığı mevki, Dirmil) kentleri bulunmaktadır. Lykia, oldukça dağlık bir bölgedir. En önemli çayı bölgeyi kuzey-güney doğrultusunda yararak bir vadi oluşturan Ksanthos'tur (b.Eşen Çayı, Kocaçay). Doğuda Limyros (b.Alagir), Arykandos (b.Karasu) ve Myra (b.Demre) çayları; ayrıca, kuzeyde Karalitis (b.Sö-

güt) ve Podalia (b.Avlan) gölleri yer almaktadır. Akdeniz ikliminin özelliklerini taşıyan ve sedir ağaçlarıyla ünlü olan bölgede servi ormanları da önemli yer tutmaktaydı. Gemi yapımında kullanılan keresteler Lykia'nın başlıca gelir kaynaklarındandı.

Çizim → AİOLİA *Ş.Aydoğan*

***Lykia Mimarlığı ve Sanatı:***

Yazılı kaynaklardan anlaşıldığına göre Lukkalar'ın MÖ 2.binden beri Lykia bölgesinde yaşamış olmalarına karşın günümüze gelen mimari kalıntılar ve heykelcilik örnekleri MÖ 6.yy'dan eskiye gitmemektedir. Lykia sanatının en ilginç yapıları, mezar anıtlarıdır (→MEZAR, Anadolu'da Ölü Gömme Gelenekleri). Ölüyü ev biçiminde bir mezara yatırmak ve onu yüksek bir düzeye kaldırmak tümüyle Lykia'ya özgü bir gelenektir. Lykia mezar anıtlarında başlıca iki tip görülür. Bunlardan birincisi, yüksekliği 3-6m arasında değişen ayaklar üstüne oturtulan, düz çatılı tip; ikincisiyse çatısı semerdam (beşik çatı) biçiminde olup yüksek bir podyum üstüne oturtulan mezar anıtı tipidir. Birincide Anadolu mimarlık geleneğinin sürdürüldüğü görülür. Genelde ahşap evlere benzeyen ve ayrıntıları açısından ahşap ev konstrüksiyonunu yansıtan bu mezar anıtlarının benzerlerine başka yerlerde rastlanmamıştır. Üslup açısından MÖ 6. ve 5.yy başlarına tarihlenirler ve tümüyle Lykia sanatı özellikleri taşırlar. Yunan sanatının etkileri MÖ 5.yy'da ilk önce bezeme örgelerinde, yüzyılın sonlarında da yapılarda kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde biçim açısından İon tapınaklarını (→İONİA) andıran, ancak bazı eski Lykia geleneklerini de koruyan mezar anıtları yapılmıştır. Bunların en ünlüsü bugün British Museum'da (Londra) bulunan *Nereidler Anıtı*'dır. Trysa'daki *Heroon*, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndeki *Lykia Lahti* (→LAHİT) ve son yıllarda Limyra'da ortaya çıkarılan ve yapısal benzerlik bakımından *Nereidler Anıtı* türünde bir yapıt olan *Heroon* öteki önemli örneklerdir. Bu anıtlarda görülen plastik bezemeler, figürlü kabartmalar üslup açısından Yunan karakteri gösterir. Pek çoğunun İonialı sanatçılar tarafından yapıldığı söylenebilir. Bununla birlikte ruh, karakter ve anlatım açısından Lykia sanatının, dolayısıyla Lykia kültürünün de o dönemde etkisi altında kaldığı Pers sanatının özelliklerini yansıtırlar. Bunların yanı sıra Lykia'da Yunan mimarlık özelliklerini taşıyan KAYA MEZAR'lar da vardır. En güzel örneklerine Telmessos ve Myra'da rastlanan bu mezarlar doğrudan kayaya oyulmuşlardır ve İon tapınağı biçimindeki cepheleriyle ilginç örneklerdir. Ancak Lykia mezar sanatının en geliştiği dönem, MÖ 6.yy'la Helenistik Dönem (→YUNAN) arasındaki 200 yıl olmuş; MÖ 4.yy'dan itibaren giderek artan Yunan etkisiyle birlikte Lykia sanatı, plastiğinde olduğu kadar mimarisinde de geleneksel özelliklerini hemen hemen bütünüyle yitirmiştir.

0055, 0062, 0360, 0525, 0837, 0953, 1213, 1457, 2341, 2342. *G.Yümer Tigrel*

LYNN, Jack → **BRÜTALİZM**

**LYSİPPOS** (MÖ 4.yy)

Yunan heykelci.

Klasik Dönem YUNAN heykelciliğinin son büyük ustası ve Helenistik sanatın (→YUNAN) öncülerindendir.

Peloponnesos'un Sikyon kentinden yetişmiş, bronz [tunç] yapıtlarıyla ve yeni oranlar sistemiyle ünlenmiş, çeşitli konu ve boyutlarda yapıtlar vermiştir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), onu en verimli Yunan heykelcisi olarak niteler; çünkü, söylentiye göre Lysippos, yaptığı her heykel için kumbarasına bir altın atarmış; ölümünden sonra bu kumbaranın içinden 1500 altın çıkmış; dolayısıyla sanatçının 1500 eser yarattığı varsayılmıştır. Yapıtlarındaki özenli ayrıntı işçiliğiyle tanınan Lysippos'un kaynaklarda adı geçen en erken yapıtı, Yunan coğrafyacı Pausanias'a (MS 143-176) göre 102.Olimpiyat Oyunları'nda (MÖ 372-368) at yarışı galibi olan Troilos adlı bir sporcunun heykelidir. En son yapıtlarından biri, I.Selevkos'un (hd.MÖ 305-281) kral unvanını almasından sonra yaptığı portre heykelidir. Buna göre Lysippos'un MÖ 4.yy'ın hemen başlarında doğup son yıllarında öldüğü kabul edilmektedir. Genç yaşta ün kazanan Lysippos'a, hangi sanatçıyı örnek aldığı sorulduğunda, yalnızca doğayı taklit edilmeye değer bulduğunu söylemiştir. Ama POLYKLEİTOS'un *Doryphoros*'unu da tek rehberi kabul etmiş; oranlar sistemini yeniden düzenlemiştir. Polykleitos'un *Kanon*'una göre baş, vücudun 1/7'si oranındayken, Lysippos bu oranı 1/8 olarak uygulamıştır. Sanatçıya göre, kendinden önceki heykelciler insanları oldukları gibi, kendisi ise onları göründükleri gibi betimlemiştir. Lysippos'un, MÖ 316'da yeniden kurulan Kassandreia (Eski Poteidaia, Khalkidike Yarımadası) kenti için, Mende şarabının ihracına elverişli özel bir kap geliştirdiği de bilinmektedir. Lysippos, Sikyon'da büyük bir atölye ve heykelcilik okulu yönetiyordu. Ölümünden sonra, onun ekolünü [üslup] devam ettiren öğrencileri arasında en ünlüleri Antiokheia am Orontes Tykhe'sini yapan EUTYKHİDES ile DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri olan *Rodos Heykeli*'nin yaratıcısı Lindoslu KHARES'tir. Lysippos'un kardeşi olan LYSİSTRATOS, ilk kez canlı insan yüzlerinin ve tüm heykellerin alçı kalıbını çıkartmasıyla tanınmıştır.

Lysippos, kaynakların bildirdiğine göre çok sayıda galip atlet, tanrı ve kahraman heykeli ile tarihsel kişilerin ve filozofların portre heykellerini yapmıştır. Bunların çoğu doğal büyüklükte olmakla birlikte, sanatçı devasa heykelleriyle de ünlüdür. Örneğin, Tarent'te 40 *elle* (1 *elle* = 52.3cm) yüksekliğinde bir *Zeus* heykeli yapmış ve bunu rüzgârdan korumak için, önüne belli uzaklıkta bir sütun diktirmişti. Konstantinopolis'in (→İSTANBUL) 1204'te Haçlılar tarafından işgalinden sonra, yağma ve yangından arta kalan birçok bronz heykel, SİKKE basımı için ergitilmişti. Bizanslı tarihçi Niketas Akominatos'un (1150-1216) tanıklığına göre, bunlar arasında Lysippos'un *Hipodrom*'da duran dev boyutlu *Herakles* heykeli de vardı. Kral Augias'ın ahırlarını temizledikten sonra dinlenmek için, başaşağı duran bir sepet üstüne oturmuş, göğe bakmakta olan bu Herakles'in aslında Tarent için yapıldığını, ama önce Roma'ya, sonra da (MS 4.yy'da) İstanbul'a getirildiğini tarihçi Niketas yazmaktadır. Paris'te, Ulusal Kütüphane'de küçük bir bronz kopyası bulunan heykelin, Lysippos'un son yapıtı olduğu ileri sürülmektedir. Bazı kaynaklarda *Rodos Heykeli* de yanlışlıkla Lysippos'a atfedilmektedir. Sanatçının hayvan heykelleri yaptığı da yine kaynaklardan bilinmektedir. Roma'da *Juno Tapınağı*'nda duran köpek heykeli MS 69'da tapınakla birlikte yanmıştır. Bekçilerin yaşamları pahasına korudukları belirtilen bu değerli bronz heykel, yaralarını yalayan bir dişi köpeği betimliyordu. Helios'un, Roma'da Neron (hd.54-68) tarafından altın kaplatılan bronz QUADRIGA'sı da çok ünlüydü.

Lysippos'un üslubunu ve yeni oranlar sistemini en iyi biçimde yansıtan *Apoksyomenos* (MÖ 330/320), antik kaynaklar ve kopyalar yardımıyla tanınan ünlü bir heykelidir. Büyük olasılıkla Olimpiyat galibi Patraslı atlet Khelion'u betimleyen bronz orijinali,

Plinius'un anlattığına göre, Augustus'un yardımcısı Marcus Vipsanius Agrippa yaptırdığı hamamın önüne koydurmuş; İmparator Tiberius (hd.14-37) bunu sarayına taşıtmış, ama halkın, bu güzel sanat yapıtını görmekten yoksun bırakılmayı şiddetle kınaması üzerine heykel yeniden eski yerine yerleştirilmiştir. En iyi mermer kopyası, 1849'da Roma'da Trastevere'de Geç İmparatorluk Dönemi'ne ait büyük bir yapıda ortaya çıkarılan ve bugün Vatikan Müzeleri'nde korunan 2.05m yüksekliğindeki yapıttır. Tümüyle ve iyi korunagelmiş olan bu heykel, PALAİSTRA'da bir antrenman sonrası, sağ kolundaki kirli yağı *strigilis* ile kazıyarak temizleyen genç bir erkeği betimlemektedir. Vücut ağırlığı sol bacak tarafından taşınmaktadır; sağ bacak ise dizden bükülü olarak yana ve hafifçe geriye doğru atılmış olup, ayak, parmak kısmıyla yere basmaktadır. Önden bakıldığında mekânı delercesine, yere paralel ileri uzatılmış sağ kol ile bunu temizlemek üzere vücudu göğüs hizasında kesen sol kol, heykelcilik sanatında yepyeni bir derinlik anlayışının göstergesidir. Uzun bir boyna sahip olan küçük ve yuvarlak baş, sağ omuza doğru çevrili ve eğiktir. Saçlar, dağınık, kısa bukleli perçemler halinde işlenmiş, yanaklardaki geniş favoriler ise hafifçe belirtilmiştir. Bakışlar uzaklara dalmış olup, dudaklar yarı aralıktır. Gergin adaleli vücutta, duruş ve işlenişten kaynaklanan gizli bir hareket hissedilmektedir. Sol bacağın arkasında, bronz orijinalde bulunmayan bir ağaç gövdesi yer alır. Ayrıca sol bileği sağ göğse, sağ bileği de sağ üst bacağa bağlayan destekler eklenmiştir. Vatikan'da bulunan ve MS 1.yy'a tarihlenen bu kopyadan başka, Side Müzesi'nde korunan bir TORSO (Env.No: 85) ile Fiesole'deki küçük bir kopya da önemlidir.

Büyük olasılıkla Lysippos'un kendi evinde duran *Kairos* (En Uygun An; MÖ 330) adlı bronz heykelin yalnızca kabartma biçiminde yapılmış Roma dönemi mermer kopyaları bilinmektedir. Bu heykel, MÖ 4.yy'da tanrı mertebesine çıkarılan *Kairos*'un bilinen en erken betimidir. Antik kaynaklardaki açıklamalara ve Torino Müzesi'ndeki kabartmaya (Env.no: 317) göre *Kairos*, sırtındaki ve ayaklarındaki kanatların yardımıyla, parmaklarının da ucuna basarak uçarcasına ilerliyordu. Bir elinde, bıçak sırtında dengelemeye çalıştığı bir terazi tutuyordu. Kairos'un alnında "en uygun an"ı yakalamaya yarayan bir saç perçemi varmış; başının arka tarafı ise kaçırılan bir anlık fırsatı arkadan yakalamaya olanak vermemek için saçsızmış. Tıpkı Polykleitos'un *Kanon*'u gibi, *Kairos*'un da Lysippos için düşünü ve yaratı gücünü simgeleyen bir örnek olduğu kabul edilmektedir.

Yay geren kanatlı Eros heykelleri de yaptığı bilinen Lysippos'un MÖ 360'ta gerçekleştirdiği *Herakles* (Ny Carlsberg Heykel Gal., Kopenhag), en erken yapıtlarından sayılır. Yaşlı, sakallı, yorgun Herakles, sol koltuk altına yerleştirdiği sopasına abanmış olup, vücut ağırlığını sağ bacağı taşımaktadır. Sağ elini beline dayamıştır. Aynı duruşa sahip *Herakles Farnese* (MÖ 320) heykelinde ise sağ el kalçanın arkasında Hesperid elmalarını tutmaktadır. Bu tipin en tanınmış kopyası, Atinalı Glykon tarafından MS 3.yy'ın başlarında yapılmış olan ve bugün Napoli Ulusal Müzesi'nde korunan 3.17m yüksekliğindeki mermer heykeldir. Vücut kaslarını çok ayrıntılı ve abartılı işlemiş olan Glykon, damarları dahi plastik olarak betimlemiştir. Altmışa yakın kopyası bulunan bu ünlü *Herakles*'in orijinali bronzdandır. Floransa'daki bir kopyasının yazıtında Lysippos'un yapıtı olarak belirtilmiştir. Side Müzesi'nde de 1.50m yüksekliğinde bir kopyası (Env.No: 154) vardır. *Herakles Farnese*, kopyaların çeşitli üslup özellikleri göstermesi nedeniyle başlıca üç grupta incelenir: 1) Orijinale sadık kopyalar (Antikythera, Uffizi vb), 2) Helenistik çeşitlemeler (Baltimore, Side vb), 3) Roma çeşitlemeleri (Napoli, Pitti Sarayı vb). Lysippos, MÖ 330'da yaptığı *Herakles Epitrapezios*'ta kült yemeğine başkanlık edip kadeh kaldıran Herakles'i betimlemiştir. Bazı Romalı yazarlarca küçük boyutta bir masa ayağı süslemesi biçiminde olduğu ileri sürülüyorsa da, aslında büyük bir heykel olmalıdır.

Lysippos'un Atina'daki *Pompeion* için yaptığı bronz *Sokrates* (MÖ 330/320) bir portre heykeldir. Büyük olasılıkla küçük bir kopyası (yüksekliği 275cm) bugün British Museum'dadır. *Sokrates*, Atina sokaklarında kendisiyle diyaloğa girebilecek birini arar gibi yürüyüş pozisyonunda betimlenmiştir. İkiye katlanmış ve sol omuzunun üstüne atılmış mantosu tüm vücudunu örtmektedir. Çehresinde, küçük ve yassı burnu, derindeki kısık gözleri ve karışık saç sakalı ile Silen'e benzer bir ifade gözlenir.

Plinius'a göre Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323), resmini ressam APELLES'ten, mermer heykellerini Pyrgoteles'ten ve bronz heykellerini de Lysippos'tan başkasına yaptırmazmış; çünkü, cesaretini ve iradesini en iyi biçimde Lysippos'un bronza geçirebildiğine inanıyormuş. Plinius, sanatçının sayısız Büyük İskender portre heykeli yaptığını ve bunlardan mızraklı bir tanesinin çok ünlü olduğunu belirtmektedir. Bugün Paris Louvre Müzesi'nde bulunan, 165cm yüksekliğindeki bronz bir heykelcik bu heykelin kopyası sayılmaktadır. Büyük İskender, tanrısal bir kahraman olarak çıplak betimlenmiş, enerjik yürüyüşü ve başını yana çevirişiyle yeryüzünün hâkimi pozunda gösterilmiştir. Lysippos'un atlı bir Büyük İskender heykeli, Roma'da Augustus'un (hd.MÖ 27-MS 14) emriyle Caesar'a dönüştürülmüştür.

Kaynaklarda Lysippos'un grup heykelleri arasında Alyzia'da (Akarnania) bulunup Roma'ya götürülen ve Herakles'in 12 işini betimleyen grup ile Büyük İskender'in komutanlarından Krateros'un Delphoi'a adadığı bronz aslan avı grubundan söz edilmektedir. Krateros kendini, Büyük İskender aslanla mücadele ederken onu büyük bir tehlikeden koruyan kurtarıcı konumunda betimletmiştir. Grupta, aslan ve çok sayıda köpek heykeli de yer alıyormuş. Ayrıca, orijinali Lysippos'a atfedilen birçok heykel arasında, Ny Carlsberg Heykel Galerisi'ndeki *Sandalını Bağlayan* adlı genç erkek (bir olasılıkla Hera'yı ırmaktan geçirmek için sandalını çözen İason) heykeli ile MÖ 338'den sonra Pharsaloslu Daokhos tarafından Delphoi'a diktirilen, Tesalya kralları grubundan Agias'ın Delphoi Müzesi'ndeki orijinal heykeli önemlidir. Lysippos, bunlardan başka *Sikyon Agorası* için yaptığı *Zeus* heykeli ile bir olasılıkla yarı uzanmış konumdaki *Dionysos* heykelinin yanı sıra, yine kaynaklara göre Peloponnesos, Boiotia, Delphoi, Akarnania, Aitolia, Tesalya, Makedonya, Anadolu, Rodos ve Tarnet için de çeşitli heykeller yapmıştır. Gerek yeni oranları, gerek Helenistik-Barok sanatı hazırlayan gerçekçi üslubuyla Lysippos, uzun bir dönem etkinliğini sürdürmüş ender sanatçılardandır.

0505, 0626, 1546, 1784, 2199, 2878, 3155.

***E.T.Tulunay***

**LYSİSTRATOS** (Sikyonlu) (MÖ 4.yy)
Yunan heykelci.
Çağdaşlarının en güzeli, en ideali betimleme amacında olduğu bir dönemde, kardeşi Sikyonlu LYSİPPOS ile yaptıkları heykellerden ve gerçek insan yüzünden kalıp alma tekniğini geliştirerek, figürlerde gerçeğin yansıtılabilmesi konusunda önemli bir adım atmışlardır.

**MA YUAN** (1160/65-1225)
Çinli ressam.
Özellikle ipek üstüne yaptığı ve *şuimo* olarak anılan tek renkli mürekkep (SUİBOKU-GA) manzaralarıyla tanınan Ma Yuan (Wade-Giles yazımında Ma Yüan), XİA GUİ'yle birlikte, ÇİN'de Song Hanedanı döneminde (960-1279) Kuzey Okulu (→DONG QİCHANG) içindeki akademik ressamların önde gelen temsilcilerindendir ve bu sanatçıyla birlikte, daha sonra MA-XİA OKULU adıyla anılan ve özellikle fırçanın olanaklarını irdelemeye yönelik farklı bir üslup oluşturmuştur.

Hangzhou'da Güney Song Sarayı'nda etkinlik göstermiş, buradaki Resim Akademisi'nin başkanlığını yapmıştır. Akademi'nin kurucusu olarak benimsenen Lİ TANG'ın izleyicisi olan sanatçı, kökeni Ma Fen'e (12.yy) değin uzanan bir ressamlar ailesinin üyesidir. Tüm aile içinde kayıtlara geçmiş beş kuşak arasında, en çok ün kazanan ressam olmuştur. İmparator Guang Zong döneminde (1190-94) çalışmalar yapan sanatçı, onu izleyen Ning Zong'un (hd.1194/95-1224/25) gözdeleri arasına girmiş ve Altın Kemer'le ödüllendirilmiştir. İmparator Li Zong döneminde de (1225-64) resim yapmış olduğu kayıtlara geçen Ma Yuan, yaşadığı dönemde ünlenmiş, daha sonraki yıllarda eleştirmenlerce de yüceltilmiş olmasına karşın, yaşamı üzerine bilgiler çok azdır. Xia Gui'den yaşça büyük olan sanatçı, daha sınırlı ve bağımlı bir anlayışla resim yapmıştır. Düzenlemelerindeki en ilginç özellik, resimde yer alan kaya, ağaç ve figürlerin simetriyi bozacak biçimde bir köşeye yerleştirilmiş olması, mekân duygusunun da kesin tanımlamalardan çok, belli sezdirimlerle verilmesidir. Bu yolla yarattığı gizli denge, resimlerinin tüm dünyaca beğenilmesinde önemli bir etken olmuştur. Kuzey Okulu'nun temel özelliğini oluşturan aslında simetrik olmayan bu tür manzara düzenlemeleri, Ma Yuan'ın yaratıcılığıyla Güney Okulu'nun (→DONG QİCHANG) lirik atmosferi içinde yetkin bir anlatıma ulaşmıştır.

Ma Yuan'ın Çin resmi üzerindeki etkisi çok uzun süreli olmuş, yapıtları bu ülkenin yanı sıra JAPONYA'da da taklit edilmiştir. Çok değişik yetenek ve nitelikteki akademisyenler ve profesyonellerce taklit edilmiş olması, ona atfedilen yapıtların özgünlüğü konusunda birçok sorun çıkarmaktadır. Ancak kesinlikle ona ait olduğu bilinen *İlkbahar Başı* (Güzel Sanatlar Müz., Boston) adlı yelpaze resmiyle *Mebtapta Düşünen Bilgin* (Hakone Sanat Müz., Kanagava), üslubunun tipik özelliklerini yansıtır. Gerek kullandığı sert ve kırık çizgiler, gerek ağaç dallarının çizilişindeki keskinlik, Li Tang'ın üslubunu anımsatmaktaysa da resmindeki şiirsel ortam tümüyle Ma Yuan'a özgü bir özelliktir. İmgelerin yalınlığının yanı sıra geniş fırça kullanımındaki denge ve temizlik de sanatçının tipik özellikleri arasında yer alır.
0676, 3143. *U.Tükel*

**MA-XİA OKULU**
"Maxia" olarak da yazılır. ÇİN'de Güney Song Hanedanı döneminde (1127-1279) başkent Hangzhou'daki Güney Song Akademisi üyelerinden MA YUAN'la XİA GUİ'nin birlikte oluşturdukları MANZARA resmi okulu. Bu iki sanatçının üslupları o denli birbirine benzer ki çoğu kez bir resmin hangi sanatçıya ait olduğu kolaylıkla anlaşılamaz. Ma-Xia (Wade-Giles yazımında Ma-Hsia) üslubunun en temel niteliği asimetrik kompozisyon anlayışıyla kompozisyondaki boşluk-dolulukların oluşturduğu karşıtlıktır. Bu üslubun yarattığı romantik hatta dramatik etki, bir önceki manzara ressamlarının, özellikle de Kuzey Okulu (→DONG QİCHANG) sanatçılarının anıtsal, karmaşık ve dengeli kompozisyonlarından farklıdır. Karmaşık ayrıntıdan uzak duran Ma-Xia sanatçıları genellikle "balta vuruşu" olarak adlandırılan sert ve kesik fırça vuruşlarından yararlanmışlardır. Okul bu niteliklerinden ötürü DONG QİCHANG ve Güney Okulu'nun aydın-ressamlar grubu (→WENREN RESSAMLARI) tarafından, düşünceleri yansıtmak yerine fırça vuruşları üzerinde durduğu için Kuzey Okulu tanımlaması içinde değerlendirilerek hor görülmüştür. Bu nedenle de okul Çin'den çok JAPONYA'da etkili olmuş; ŞUBUN ve SESŞU'yla KANO OKULU'nun ilk ustaları Ma-Xia üslubunu benimsemişlerdir. *Z.Rona*

MABARTUM → **KARUM**

MABET (Ar.*mabed*) = **TAPINAK**

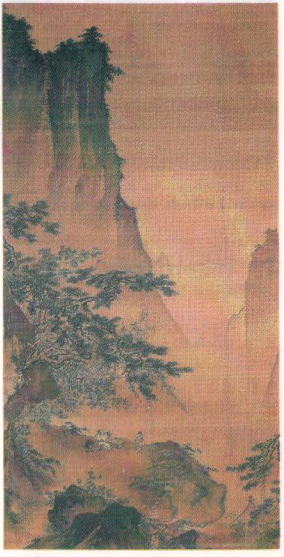
MABEYİN ODA → **ODA**

**MABEYN** (Ar.*ma-* ve *beyn*: ara'dan)
"Mabeyin" de denir.
**1.** Eski KONAK ve SARAY'larda HAREM'le SELAMLIK bölümleri arasında yer alan ve her iki bölüm tarafından kullanılabilen oda ya da daire. "Zülvecheyn oda" da (iki yüzlü oda) denir. Sarayda padişahın erkekleri kabul ettiği özel daire Mabeyn-i Hümayun ya da Mabeyn Dairesi, haremle selamlık arasındaki kapı da Mabeyn Kapısı adıyla anılır.
**2.** Saraylarda mabeyinci dairesi.

MABLAK (Ar.) = **SPATULA**

MABUSE → **ANVERS OKULU**

**MACABRE** (Fr.)
Ölümün çeşitli görünümleri ve ayrıntıları üzerinde duran, ürkütücü ve acı verici biçimde betimlenen yazınsal ve sanatsal KOMPOZİSYON türü. Bu nitelikteki çalışmalara ilk kez eski Yunan ve Latin yazarlarında rastlamak olasıdır. Sözcük bir terim olarak gerçek anlamını, Fransızca'daki *danse macabre* kullanımıyla kazanmıştır. İngilizce'de daha sonraları *dance of death*, Almanca'daysa *Totentanz* olarak tanınan ve ölümün evrensel gücünü o zamana değin bilinmedik bir biçimde resim, heykel ile halı ve kilim sanatında alegorik (→ALEGORİ) olarak yansıtan bu sanat türünün tipik biçimleri, ya resmedilmiş ya da heykeli yapılmış bir dizi dans eden iskelet ya da her yaş ve meslek grubundan, her çevreden insanın kefen giymiş olarak mezar başında yaptığı ölüm danslarından oluşmaktaydı. Avrupa'da ortaçağ boyunca MANASTIR ve KILISE duvarlarına yapılan çeşitli resim ve heykellerden günümüze ahşap örnekler ve OYMABASKI'lar dışında pek az örnek kalmıştır. Bunlardan en ünlüsü 14.yy'ın başlarında Basel *Dominiken Manastırı*'nda (1440) bulunan bir dizi *macabre* kompozisyonudur. 15.yy'ın ortalarında bu yapıt Basel'deki *Predigerkirche*'ye taşınmış ve 1568 dolayında Hans Kluber tarafından onarılmıştır. 1805'te üstünde yer aldığı duvarın yıkılması sonucunda ancak bazı resimler ve parçalar kurtarılabilmiştir. Bir ölüm dansı kompozisyonunun en yalın biçimi bugün, 15.yy'da manastır duvarlarına resmedildiği Lübeck *Meryem Ana Kilisesi*'nde (*Marienkirche*) bulunmaktadır. II.Dünya Savaşı sırasında yok olan, 1463 tarihli bu kompozisyonda 24 çift figür, el ele tutuşmuş gruplar halinde, ölümün yönlendirdiği bir "ölüm dansı" yapmaktadır. Dresden'de eski *Neustädter Kirchhoff*'ta yaşamın çeşitli görünümlerini dile getiren bir dizi heykel de, bir yangından sonra 1701 dola-



MA YUAN, *Ay Işığında Peyzaj*, 1200, duvar rulosu, ipek üzerine mürekkep ve boya, 149.7x78.2 cm.



MACKE, August, *Rus Balesi I*, 1912, kağıt üzerine yağlıboya, 103x81 cm.

yında Dük George'un sarayına taşınmıştır. Rouen'da *St.-Maclou Kilisesi*'nde "ölüm dansı"nın betimlendiği ahşap kabartmalarla, Londra'da eski *St.Paul Katedrali*'nde konuyla ilgili ünlü bir fresk yer almaktadır. Salisbury'de *Hungerford Manastırı*'nda dünyadaki tek ahşap oyma örnek olan *Ölüm ve Yigit* adlı yapıt da bu türün ilginç bir örneğidir. Ayrıca Genç HOLBEIN'ın yapmış olduğu bir dizi oymabaskıda büyük daireler çizerek dans eden çiftlerin bu halkadan tek tek ayrılarak yalnız kaldıkları ve "ölüm dansı"nın bu kişilere bir tür "ölüm imgesi" esinlendirdiği izlenmektedir. Ayrıca →TÖRE RESMİ; VANITAS. ***N.Bozkurt***

**MACCHIAIOLI** (İt.*macchia*: leke, taslak'tan) 19.yy'ın ikinci yarısında bir grup İtalyan gerçekçi ressam ve yazarın Floransa'da geliştirdiği okul. Daha sonra yanlış olarak bütün 19. ve erken 20.yy Toscanalı sanatçılar da bu gruba dahil edilmiştir. Terim ilk kez 1861'de bir grup ressamın, bir manzara sergisinde, resimlerinde kullandıkları renk lekelerinden ötürü kendilerini *macchie* olarak tanımlamalarıyla ortaya çıkmış, kısa sürede grubun öncüsü Telemaco Signorini (1835-1901) tarafından *macchiaioli* olarak uyarlanmıştır. Grup o sıralarda akademinin yitirmiş olduğu gerçekçi anlatımı yeniden canlandırmayı amaçlamış ve akademik eğitimin verdiği bütün değerlere karşı çıkmıştı. 1850'den başlayarak Floransa'da bir *café*'de toplanan bu sanatçılar İtalya'da gelişmekte olan birlik havası içinde sanatın, toplumu canlı ve doğru olarak yansıtması, sanatçının da yaşadığı bu ortamı kendi yorumuyla değerlendirmesi gereği üzerinde durmuşlardır.

BARBIZON OKULU'yla sıkı bir ilişki içinde olan Nino Costa (1827-1903) grubun öncülerindendir. İlkelerin gelişmesinde ve grubun en önemli temsilcisi sayılan Giovanni Fattori (1825-1908) üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Vincenzo Cabianca (1827-1902), Raffaello Sernesi (1836-66), Giuseppe Abbati (1836-68), Serafino De Tivoli (1826-92), Vito D'Ancona (1825-84), Adriano Cecioni (1838-86), Cristiano Banti (1824-1904), Odoardo Borrani (1834-1905) ve Silvestro Lega'nın (1826-95) katıldığı okul, 19.yy'ın başlarında Fransız Romantikleri tarafından uygulanan IŞIK-GÖLGE kullanımını benimsemiş; İngiliz MANZARA resminden etkilendiği düşünülse de en önemli esin kaynağı Barbizon Okulu'yla COROT, DELACROIX ve COURBET gibi Fransız sanatçılar olmuştur. Doğaya sıkı sıkıya bağlı olan Macchiaioli sanatçıları açık havada çalışarak izlenimlerini anında tuvale aktarmışlardır. Romantik bir yaklaşımla görünümleri uzaktan betimlemiş, kompozisyonda yer alan figürlerin özellikle küçük olmasına özen göstermişlerdir. Toscana okulu, asıl Macchiaioli'nin romantik havasından uzaklaşarak parlak güneş ışığını buğulu atmosfere yeğlemiş, görünen her nesneyi net bir biçimde betimlemeye çalışmıştır. 1860'lara gelindiğinde artık ışık-gölge karşıtlığı bütünüyle bir yana bırakılmış, çizgiyi ön planda tutan son derece keskin hatlı ve yalın bir anlatım biçimi egemen olmuştur. Çok renkli KAKMA'larda olduğu gibi Macchiaioli sanatçıları da TON ve RENK değerlerinin dengesi üzerinde durmuş, gerçeğin, renk noktalarının yanı sıra açık-koyu değerlerle ortaya çıktığını, her bir noktanın kendi etkisi olduğunu, ancak bu etkinin noktalar arasındaki ilişkiler aracılığıyla ölçülebildiğini savunmuşlardır. Her renk noktasının değer-ton bağlamı içinde ikili bir ilişkiye sahip olduğunu, doğru tona sahip bir rengin değer açısından yanlış olabileceğini vurgulamışlardır. Ton açısından sarı, beyazdan daha yüksek bir değere sahipse de açık-koyu değerler çerçevesinde daha düşüktür. Bu kuramın geliştirildiği ve uygulandığı 1860-80 arası Macchiaioli'nin en başarılı olduğu dönemdir. 1880'den sonra grubun yavaş yavaş çözüldüğü ve kısa sürede dağıldığı görülür. Macchiaioli'nin 19.yy Avrupa Gerçekçiliği'ne (→GERÇEKÇİLİK) önemli katkıları olmuştur. *Z.Rona*

**MACDONALD-WRIGHT, Stanton** (1890, Charlottesville, Vir.-1973, Pacific Palisades, Cal.) ABD'li ressam.
SOYUT SANAT'ın ilk temsilcilerinden sayılan RUSSELL'la birlikte 1913'te SİNKROMİZM akımını kurmuş ve 1910'lardan sonra bu ülkedeki çağdaş sanat çabalarında sürekli etkin olmuştur.

Los Angeles Sanat Öğrencileri Birliği'nde başladığı sanat eğitimini, 1907'de gittiği Paris'te önce Sorbonne Üniversitesi'nde, sonra Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu ve Julian Akademisi'nde sürdürmüştür. 1912'de Paris'te karşılaştığı Russell'la birlikte, Alman bilim adamı Hermann L.F. von Helmholtz'un optik çalışmaları ve Fransız kimyacı Michel Eugène Chevreul'ün (1786-1889) RENK kuramı üzerine çalışarak katıksız, saf renk kullanımıyla ilgili yöntemlerini geliştirmiştir. "Sinkromizm" adını verdikleri bu akım DELAUNAY'nin oluşturduğu ORFİZM akımıyla koşutluk gösterir. İkili, 1913'te ABD'deki ARMORY SHOW sergisinde soyut resimleriyle yankı uyandırmıştır. MacDonald-Wright insan vücudunun adale yapısının ritmik koordinasyonuyla ilgilenmiş, bu ritmi estetik bir yapı olarak resminin soyut biçim ilişkilerine uygulayarak renkleri soğuk, sıcak ve karşıt olarak kullanmıştır. BENTON'un klasik kompozisyon öğretilerinden de etkilenen sanatçı, renk karşıtlıklarının ve geçişlerinin insanda uyandırdığı dokunsal duyuyu ve derinlik yanılsamasını resminin önemli niteliklerinden biri haline sokmuş ve saydam renk alanlarının üst üste yerleştirilmesiyle son derece hareketli ve atmosferik bir resim türü oluşturmuştur.

1914-16 arasında Londra'da yaşadıktan sonra ABD'ye yerleşen MacDonald-Wright, 1919'da California'ya geçmiş, 1925 dolayında soyut sanattan vazgeçerek renkli sinema alanında çalışmalara başlamış, bir yandan da Los Angeles Sanat Öğrencileri Birliği'nin başkanlığını yapmıştır. 1933-35 arasında duvar resimleri üzerine çalışan sanatçı, 1935-42 arasında FEDERAL SANAT PROJESİ'ne (WPA-FAP) katılmıştır. Bu çalışmaları sonucunda mimari bezemeye ilgi duyarak duvar bezemesinde kullanılmaya elverişli "petrakrom" adını verdiği bir gereç geliştirmiştir. 1942'de California Üniversitesi'nde Doğu sanatı ve çağdaş sanat tarihi dersleri vermeye başlayan MacDonald-Wright 1952'de bu görevinden ayrılarak kendini tümüyle soyut resme vermiştir. Sanatçı ilk kez 1937'de Japonya'ya gitmiş, 1958'den sonraysa her yıl belli bir süreyi buradaki bir Zen manastırında geçirmiştir.
0871. *J.N.Erzen*

**MACELLUM** (Lat.)
Antik Roma'da içinde her türlü erzak satılan pazar yapısı (→ROMA).

MACIUNAS, George → **FLUXUS**

MACKAY, David → **BOHIGAS, José Oriol**

**MACKE, August** (1887, Meschede-1914, Perthes-les-Hurlus, Fr.)
Alman ressam.
Fovistler'den (→FOVİZM) aldığı parlak renkler ve DELAUNAY'nin "eşzamanlı karşıtlıklar" deneyimleriyle Alman Dışavurumculuğu (→DIŞAVU-

RUMCULUK) içinde yetkin bir renk duyarlığını yansıtmıştır.

1904-06 arasında Düsseldorf Akademisi'nde eğitim görmüştür. Gençliğini geçirdiği Köln ve Bonn'da Ren Bölgesi'nin görünümlerinin çekiciliği Macke'de daha o zamanlarda görsel bir duyarlık uyandırmıştır. İlk kez 1907'de gittiği Paris'te gerçek anlamda resimsel bir dünya bulmuştur. Bu yıllarda MATISSE, saf renkleri soyut anlamda düzenlemeye çalışıyordu. Paris'te Macke'nin resim evreni GAUGUIN'in ve Matisse'in resimsel yaklaşımlarıyla büyük oranda genişlemiş, Matisse'in bu yıllarda yazdığı "Notes d'un peintre" (Bir Ressamın Notları) adlı denemesinde açıkladığı düşünceler sanatçıyı derinden etkilemiştir. 1909'da Tegernsee yakınlarına yerleşen Macke, YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ yoluyla MARC'la ilişki kurmuş, 1910'un sonuna doğru da KANDINSKY ve JAWLENSKY'yle tanışmış, Der BLAUE REITER grubunun kuruluşunda rol almıştır. Marc'ın ve Rus sanatçıların duygusal eğilimlerini paylaşmamış, onlarla salt rengin tinsel anlamda yeniden kavranışı konusunda birlikte olmuştur. 1912'de Marc'la birlikte Paris'e Delaunay'yi görmeye gitmiş ve bu sıralarda devinim kavramını, renklerin eşzamanlı karşıtlıklarına dayanarak verme ve bu yolla bir soyutlamaya ulaşma denemeleri yapan Delaunay'nin, biçimleri Kübist anlamda (→KÜBİZM) çözümleme çalışmaları Macke'yi çok etkilemiştir. Macke'nin amacı, görünen "gerçeklik"i, renklerin yardımıyla görsel bir "şiirsellik"e dönüştürmekti. Kübistler'in düzlem ayrıştırmasını ve Fovistler'in sıcak renklerini, Delaunay etkileriyle parlak ve birbirine karşıtlık oluşturacak bir biçimde uygulamıştır. Renkli düzlemler kimi zaman birbirinin içine girerek, kimi zaman da karşıtlık içinde yan yana gelerek resmin yapısını oluşturmuştur. Bu dönemde Macke, gezinen, alışveriş yapan, vitrinlere bakan kent insanını konu almıştır. Algıları ayrıştırma ve bir resim içinde onları çevreye dağıtma açısından GELECEKÇİLİK düşüncelerinden de etkilenmiş, vitrinlere bakan kadınları konu edinen resimlerini bu anlayışla yapmıştır. Şiirsel ve resimsel duyarlığı, onu görünen dünyanın bireysel bir yorumunu yapmaya yöneltmiştir. 1913'te yaptığı Thun Gölü resimlerini (ör.*Thun Gölü Kıyısındaki Bahçe*, 1914) bu anlayışla gerçekleştirmiştir. Bu dönem yapıtlarında, Fransız üslubu, öteki Alman ressamlarında olduğundan çok daha güçlü bir biçimde fark edilir. 1914'ün baharında, KLEE ve İsviçreli ressam Louis Moilliet'le (1880-1962) birlikte birkaç aylığına Tunus'a yaptığı gezi sırasında bir dizi suluboya çalışması da gerçekleştirmiştir. Macke'nin Afrika baharını Delaunay'nin renk deneyimlerinden de yararlanarak son derece kişisel bir yaklaşımla görselleştirmeye çalıştığı bu yapıtları, Klee'nin resimsel üslubunun gelişmesinde etkin olmuştur. *Tunus'ta Liman* (1914) adlı yapıtında biçimler daha katı bir hal almıştır. Birkaç temel çizgi ve yüzey betimlemesinden oluşan bu yapıt önemini soyuta yakın biçimlerin düz renklerle tanımlanmasından alır. *Küçük Bir Hayvanat Bahçesi* (1914) adlı resmindeyse, yakın arkadaşı Marc'ın üslubu olan hayvan betimlemesini kendi renk ve ışık anlayışı içinde gerçekleştirmiş, aynı yıl katıldığı I.Dünya Savaşı sırasında ölmüştür.

1099, 1730, 3500. *U.Tükel*

**MACKINTOSH, Charles Rennie** (1868, Glasgow-1928, Londra)

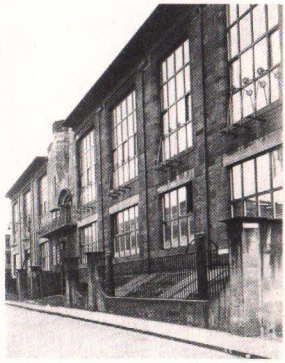
İskoç mimar ve mobilya tasarımcısı.

Geometrik biçimlerden oluşan ve ART NOUVEAU'nun bir uzantısı olarak kabul edilen Mackintosh Üslubu'nun yaratıcısıdır. 19.yy sonlarında İngiltere'de en gözde akım olan ARTS AND CRAFTS üzerinde etkili olduğu gibi, 20.yy rasyonalizminin de (→RASYONALİZM) habercisi olmuştur.

On altı yaşındayken Glasgow'da mimar John Hutchinson'ın bürosuna öğrenci olarak giren Mackintosh, 1885'te Glasgow Sanat Okulu'nun gece derslerini izlemeye başlamış, 1889'da John Honeyman (1831-1914) ve John Keppie (1863-1945) firmasına teknik ressam olarak girmiştir. 1891'de İtalya ve Fransa'yı görmesine olanak sağlayan Alexander Thompson Bursu'nu kazanmıştır. Aynı yıl Margaret (1865-1932) ve Frances (1874-1921) Macdonald kardeşlerin Glasgow Sanat Okulu'na girmelerinin ardından öğretmenleri Francis H.Newbery, onların çalışmalarıyla Mackintosh ve arkadaşı Herbert McNair'in (1868-1955) çalışmaları arasındaki benzerliği keşfedince, dörtlü biraraya gelmiştir. 1895'te Dört Mac'ler (*The Four Macs*) adını alan dörtlü, insan vücudunun ve çiçek biçimlerinin alışılmamış grotesk çizgilerini taşıyan suluboyalar, afişler, metal, cam ve alçı işleriyle dokumalar üretmeye başlamıştır. 1896'da Londra'da Arts and Crafts sergisine gönderdikleri çalışmaları, daha sonra Art Nouveau diye anılacak yeni üslubun izleyicisi olarak sert eleştiriler almasına karşın 1897'de, Avrupa'da dekoratif sanatlar alanındaki ilk dergi olan *The Studio*'da yer almış, dolayısıyla ABD'de WRIGHT, Charles Sumner (1868-1957) ve Henry Mather (1870-1954) Greene kardeşlerle başka pek çok mimar, bu İskoç tasarımcılardan haberdar olmuş, yüzyılın sonlarında da "Glasgow Üslubu" artık iyice tanınmıştır.

Mackintosh'un gerçekleşen ilk tasarımı, Honeyman ve Keppie'de çalışırken yaptığı *Glasgow Herald Binası*'nın kulesidir (1893). Akademik gelenekleri reddettiği erken dönem tasarımlarındaki mimari yaklaşımını yaşamı boyunca uygulayan Mackintosh, 1896'da Honeyman ve Keppie'nin yarışma sonucu kazandığı *Glasgow Sanat Okulu* yeni binasının tasarımını üstlenmiştir. Art Nouveau'nun özgün örneklerinden sayılan bu işlevsel ve yalın yapı, geleneksel tarzda inşa edilmiş kaleye benzer doğu ucu ve kulemsi güney cephesiyle dikkati çeker. Okulun yapımı sürerken Mackintosh, Catherine Cranston'ın ünlü çay salonlarının dördünden birincisinin (Buchanan Sokağı'ndaki) duvar bezemelerini ve aydınlatma elemanlarını tasarlamış, bu arada İskoç *Queen's Cross Kilisesi*'ni (1897-99, b.Mackintosh Derneği'nin merkezi), Cranston'ın Argyle Sokağı'ndaki çay salonunun mobilyalarını (1896-97), 1901 Glasgow Dünya Sergisi için çeşitli tasarımları, Kilmacolm'da W.Davidson'ın evi *Windy Hill*'i (1899-1901) ve pek çok mobilya tasarımını gerçekleştirmiştir. 1898'de McNair'in Liverpool Üniversitesi'ne gitmesiyle dörtlünün çalışmaları son bulmuş, 1900'deyse Mackintosh ve Margaret Macdonald evlenmişlerdir. Mains Sokağı'nda, tüm mobilya ve aydınlatma elemanlarının tasarımının Mackintosh çiftine ait olduğu evleri, tasarım tarihinin en önemli iç mekânlarından biri sayılmaktadır.

Artık üslubu iyice belirginlik kazanan Mackintosh'un Argyle ve Ingram Sokakları'ndaki çay salonlarında kullandığı yüksek arkalıklı sandalyeler, onun adıyla ünlenen tasarımlardan biridir. Beyazı oturma odalarıyla yatak odalarında, koyu renkleri yemek odalarıyla koridorlarda kullanmaya özen gösteren Mackintosh'un doğal ve yapay ışığı değerlendirmedeki ustalığı da tasarımlarının ortak özelliğidir. Mackintoshlar 1900'de OLBRICH'in *Sezession Binası*'nda sergi açmak üzere Viyana'ya git-



MACKINTOSH, Charles Rennie, *Glasgow Sanat Okulu*, 1897-1909.

mişler ve buradaki *avant-garde*'lar tarafından coşkuyla karşılanmışlardır. Sergileri Viyana Sezessionu'nu (→SEZESSION) etkilemiş, yeni bir incelik ve zarafet kazanmasını sağlamıştır. 1902'de Mackintosh, Viyana'daki tek uygulamasını, mobilyaları da dahil olmak üzere Fritz Wärndorfer için bir müzik salonunu tasarlamıştır. Adı, VOYSEY ve P.WEBB gibi W.MORRIS izleyicileriyle birlikte anılan Mackintosh, Belçika ve Fransız Art Nouveau'cularıyla neredeyse hiç ilişki kurmamıştır. Hatta Art Nouveau'yu beğenmediği söylenir. Cranston'ın üçüncü çay salonunun (Ingram Sokağı'ndaki) dekorasyonunu (1900-12) yaparken 1901'de Glasgow'da gerçekleştirdiği *Daily Record Binası*'nın ardından, Helensburgh'de W.W.Blackie için İskoç geleneğinde, küçük pencereleri ve yüksek çatısıyla soğuk iklime dayanıklı *Hill Evi*'ni (1902-06), mobilyaları, bahçesi ve bahçe mobilyalarıyla birlikte tasarlamıştır. Mackintosh, 1903-19'da gene Cranston için Sauchiehall Sokağı'nda tasarladığı *Willow Çay Salonu*'nda bir balkon, bir köprü ve hoş bir merdiven kullanarak ince uzun bir mekânda büyülü bir ortam yaratmıştır. Dövme demir işçiliğinin dikkati çektiği salonda metal ve cam öğeler, söğüt ağacı örgesine dayanan geometrik alçı friz, yüksek arkalıklı sandalyeler ve öteki mobilyalar, iç mekânı estetik bir yetkinliğe ulaştırmıştır. Buradaki ve *Hill Evi*'ndeki çalışmaları sürerken, 1904'te Scotland Sokağı'ndaki okulu da yapan Mackintosh, 1909'da *Glasgow Sanat Okulu*'nun, mobilyasıyla birlikte kitaplığı da dahil olmak üzere batı kanadını tamamlamıştır.

1913'te Mackintosh, 1904'te Honeyman'in emekli olmasından sonra Honeyman, Keppie & Mackintosh adını alan firmadan ayrılmaya ve kendi şirketini kurmaya karar vermişse de, yalnızca bir ay süren bu şirketin ardından 1914 yazında Margaret'la birlikte Glasgow'dan ayrılmış ve bir süre için Walberswick'e yerleşmiştir. 1916'da *W.J.Bassett-Lowke Evi*'nin dekorasyonunu ve mobilyalarını üstlenmiştir. Tipik bir 19.yy İngiliz sıraevi olan bu konutun duvar, tavan ve mobilyalarını sarı, mavi, pembe, yeşil ve kırmızı geometrik örgelerle (özellikle üçgenlerle) bezemiş, ana renk olarak da siyahı kullanmıştır. Daha sonra yalnızca mobilya tasarımları ve dokumalar yapmayı sürdüren Mackintosh, 1923'te eşiyle birlikte Fransa'nın Akdeniz kıyısındaki Port Vendres'a yerleşerek suluboya resimler yapmıştır. Tüm çizimleri bugün Londra'da Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü'nde (→RIBA) korunan Mackintosh'un yapıtlarındaki üslupsal çizgiler Art Nouveau'ya benzemekle birlikte, mimarın giderek Arts and Crafts'tan da çok Viyana Sezessionu'na yaklaştığı kabul edilmektedir.

0444, 0445, 0446, 0831, 1437, 1456. *M.Ergüler*

**MACKMURDO, Arthur Heygate** (1851, Londra-1942, Wickham Bishops, Essex)
İngiliz mimar, tasarımcı ve kuramcı.
1883'te başladığı MOBİLYA ve DOKUMA çalışmalarıyla İngiltere'de ARTS AND CRAFTS'in öncülerinden olan Mackmurdo, ART NOUVEAU'nun da habercilerindendir.

Mimarlık eğitimini T.Chatfield Clark ve James Brooks'un yanında tamamladıktan sonra, 1876'da SHAW ve RUSKIN'in etkilerinin izlenebileceği ilk yapısını, Londra, Enfield'da Private Yolu'ndaki *6 No'lu Ev*'i yapmıştır. Daha sonra gene aynı sokakta Erken İtalyan Rönesansı ve KRALİÇE ANNE ÜSLUBU etkileriyle biçimlendirdiği *Kendi Evi*'ni (1886-87) ve Cadogan Gardens'daki *27 No'lu Ev*'i (1893-94) gerçekleştirmiştir. 1882'de Mackmurdo, Ruskin ve W.MORRIS'in öğretilerini izleyen bazı Arts and Crafts tasarımcılarıyla sanatçılarını biraraya toplayarak, 1884'te The *Hobby Horse* adlı dergiyi birlikte çıkartacağı Yüzyıl Loncası (*Century Guild*) adlı grubu kurmuştur. 1883'te *Wren's City Churches* (Wren'in Kent Kiliseleri) adlı kitabın kapağında, 10 yıl sonra özellikle BELÇİKA'da Art Nouveau'ya temel olacak çiçek örgelerinden kaynaklanan eğrisel çizgili bezemeyi kullanmıştır. Bu arada iki boyutlu çalışmalarını dokuma alanında da sürdürmüştür. Mackmurdo'nun strüktürel bir yalınlık ve açıklığa sahip olan mobilya tasarımları, VOYSEY'yi ve MACKINTOSH'u da etkilemiştir. 1904'te mimarlığı bırakan Mackmurdo, daha sonra sosyoekonomik kuramlar üzerine yoğunlaşmış, yaşamının bu dönemine kuramcılığı ve yazarlığı egemen olmuştur.

2077, 3198. *M.Ergüler*

**MADALYON**

**1.** Genellikle bir çerçeveyle sınırlanmış, daire, çokgen ya da oval biçimli örge (İng.*medallion*, Fr.*médaillon*, Alm.*Medaillon*). Mimari BEZEME'nin yanı sıra geleneksel EL SANATLARI'nda da kullanılmıştır. Mimari bezemede KABARTMA ya da boyama tekniğiyle oluşturulan madalyon, içi boş bırakılmış bir çerçeve görünümünde olabileceği gibi, bir figür ya da örgeyle de doldurulmuş olabilir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında kullanılmış, RÖNESANS döneminde yeniden ortaya çıkmıştır. 18.yy'ın ikinci yarısında MOBİLYA bezemesinde özellikle oval biçimlileri yaygındır.

**2.** Değerli metallerden yapılıp, zincirle boyna takılan, metal para biçiminde takı (İng.*medallion*, Fr.*médaille*, Alm.*Medaille*). Madalyon tipinde levhaların ilk kez Antik YUNAN'da para gibi kullanılmak üzere yapıldıkları bilinmektedir.

**MADEN sanatı**

Çeşitli madenlerden, çeşitli teknikler uygulayarak ürünler yapma ve bezeme sanatı; metal işçiliği. Maden sanatı teknikleri, madenlerin keşfedilmesine ve özelliklerinin anlaşılmasına bağlı olarak gelişmiştir.

***Gereçler:***

Maden sanatında kullanılan başlıca madenler altın, gümüş, bakır, tunç, pirinç ve sert kalaydır *(pewter)*. Demir-çelik daha çok silah ve alet yapımında; kurşun lehimcilikte ve soy madenlerin (altın ve gümüş) saflaştırılmasında; cıva yaldızlamada ve soy madenlerin saflaştırılmasında kullanılır. Madenler doğada metalik halde ya da cevher olarak bulunur. Metalik haldeki madenlere "doğal madenler", içinde kimyasal bileşikler halinde madenler bulunan kayalara da "cevher" denir. Örneğin, altın doğal bir madendir. Gümüş, bakır ve demir hem doğal maden hem de cevher olarak bulunur. Kurşun, kalay, çinko ve cıvaysa ancak cevherden ısısal işlemle arıtma/tasfiye *(smelting)* yoluyla elde edilebilir.

***Altın:*** Bu doğal maden, dağ ırmaklarının yataklarında, alüvyon birikintilerinin arasında ufak külçecikler ya da kırıntılar halinde bulunur. Pas tutmayan altın, sarı rengi ve parlaklığı nedeniyle kolay göze çarpar. Ayrıca kuvars kayaların içinde damar halinde de görülür ve kayadan kırılarak çıkarılabilir. Yumuşak, kolay işlenebilen ve soğukken çekiçlenebilen altın, saf bir maden değildir; içinde az oranlarda gümüş, bakır ve demir gibi madenler de yer alır. Altını içindeki madenlerden ayırarak saflaştırma *(purifying, refining)* yöntemlerinin başlıcası "kurşun kupelasyonu" yani altını potada kurşunla birlikte eriterek ayırma yöntemidir. Altın, cıvayla malgama yapılıp, yani bir alaşım haline getirilip ardından ısısal işlem uygulanarak da saflaştırılabilir.

***Gümüş:*** Gri ve parlak renkli gümüş, doğada hem doğal maden hem de cevher olarak bulunur. Doğal gümüş, altın gibi dere yataklarından toplanır; ender olarak da kayaların içinde damar halinde görülür. Ancak doğal gümüş çok az bulunduğundan gümüş, galen ve gümüş klorürleri gibi cevherlerden ısısal işlemle arıtılarak elde edilir. Gümüş de altın gibi yumuşak bir madendir ve soğukken çekiçlenebilir.

***Bakır:*** Doğada hem doğal maden hem de cevher olarak bulunur. Doğal bakır dere yataklarında ya da bakır cevherlerinin aşınmış üst katmanlarında görülür. Bakır, okside olan bir madendir; yüzeyi zaman içinde morumsu yeşil bir renk aldığından altın gibi kolay göze çarpmaz. Ancak okside olmuş bakır parçaları elle ovulunca alttaki kırmızı renk ortaya çıkar. Doğal bakır çok az bulunur; bakır cevherleriyse bol ve yaygındır. Bu cevherler bazan kimyasal bileşik, bazan da fiziksel karışım halindedir. Üst katmanlarda bakır oksitleri ve bakır karbonatları, derinlerde bakır sülfürleri olarak bulunurlar. Bakır cevherlerinden arıtmayla bol oranda metalik bakır elde edilebilir. Doğal bakır, arıtılmış bakırdan daha saf bir madendir. Doğal bakırda çok az oranda altın, gümüş, demir ve antimon bulunmasına karşın, cevherden sağlanan bakırda bunların yanı sıra çinko, kurşun, arsenik, nikel ve kalay gibi madenler de bulunur. Cevherden arıtılan bakır, ikinci bir işlemle saflaştırılır. En kolay saflaştırma yöntemi, erimiş madenlerin üstüne hava akımı vererek, örneğin üfleyerek, oksidasyon sağlamaktır. Hava üflendiğinde, bakırın içindeki öteki madenler bakırdan önce okside olarak yüzeye çıkarlar ve bu cüruf (maden posası) potadan alınarak bakır saflaştırılır. Bakır, altın ve gümüşten daha sert bir madendir. Soğukken dövülürse sertleşir ve işlenemez. Dövülürken sertleşen bakır ateşte ısıtılarak yumuşatılır. Ancak bakır çok sıcakken (akkor halde) de çekiçlenemediğinden, soğuk suya daldırılarak ılıklaştırılır; ani soğumayla daha da yumuşar. Bakırın önce ısıtılıp, sonra suya daldırılarak yumuşatılmasına "tavlama" denir. Tavlamanın keşfi, maden sanatının ana yapım tekniklerinden biri olan dövme tekniğinin gelişmesine yol açmıştır. Bakır, özellikle dövme tekniği için elverişlidir; eridiği zaman kabarcıklandığından döküm için uygun değildir. Ayrıca →BAKIR.

***Tunç:*** İçinde kalay bulunan bir bakır alaşımıdır. Saf bakır, altın ve gümüşten daha sert bir maden olmakla birlikte, sağlamlık bakımından taştan üstün bir gereç değildir. Bakıra başka madenler karıştırılarak elde edilen alaşımlar, örneğin tunç, saf bakırdan daha sert ve dayanıklıdır. En nitelikli tunç, içinde %10 oranında kalay bulunan bakır alaşımıdır. Kalay, bir kalay oksidi olan kasiterit cevherinden arıtılarak elde edilir. Sert bir maden olan tunç soğukken işlenemez; çekiçlenen tuncun bakır gibi, sık sık tavlanması gerekir. Dayanıklı olmasının yanı sıra üstünlüğünü arttıran bir başka özelliği de, eridiği zaman bakır gibi kabarcıklanmamasıdır. Bu nedenle tunç, döküm için çok uygun bir gereçtir. Kızılımsı sarı bir rengi vardır; ancak kimyasal yapısına ve dış etkenlere bağlı olarak sarıdan griye, kahverenginden siyaha kadar çeşitli renkler alabilir. Ayrıca →TUNÇ.

***Pirinç:*** İçinde çinko bulunan bir bakır alaşımıdır. Çinko, kalamin (tutya) cevherinden arıtılarak elde edilir. Pirinç, hem tunç kadar sert ve dayanıklı hem de altın gibi sarı ve parlak bir madendir. Altına en çok benzeyen pirinç, içinde %20 oranında çinko bulunan bakır alaşımıdır. Pirincin içindeki çinko oranı arttırılırsa madenin rengi beyazlaşır ve parlaklığını kaybeder. Çinko oranı azaltılınca da pirinç parlaklığını ve dayanıklılığını yitirir. Sert bir madendir, soğukken işlenemez, bakır ve tunç gibi işlenirken sık sık tavlanması gerekir. Pirinç, döküm için de uygun bir gereçtir.

***Kurşun:*** Bir kurşun sülfürü olan galen cevherinden arıtılarak elde edilir. Galen arıtıldığında gümüş-kurşun karışımı bir alaşım verir, sonra kupelasyon yöntemiyle kurşun gümüşten ayrılır. Erimiş haldeki gümüş-kurşun alaşımının üstünden hava akımı geçirilerek kurşunun okside olması sağlanır. Gümüşten ayrılan kurşun oksidi ikinci kez arıtılarak metalik kurşun elde edilir. Erime noktası düşük olan kurşun, maden sanatında daha çok lehimcilikte ve soy madenlerin saflaştırılmasında kullanılır. Bazan da döküm yapılacak tunç ve pirinç alaşımlarına, akıcılık kazandırmak için düşük oranda karıştırılır. Ayrıca →KURŞUN.

***Sert Kalay*** *(pewter):* Genellikle dört ölçü kalay, bir ölçü kurşundan oluşan bir alaşımdır. Rengi gümüşe benzeyen ve Batı'da kap kacak yapımında kullanılan bu alaşım özellikle döküm için elverişli bir gereçtir. Ayrıca →SERT KALAY.

***Demir-Çelik:*** Demir doğada hem doğal maden hem de cevher olarak bulunur. Doğal demir, içinde yüksek oranda nikel bulunan meteorik demirdir. Doğada çok az bulunan meteorik demirin, demir teknolojisinin gelişimine bir katkısı olmamıştır. Oysa demir cevherleri (demir oksitleri) bol ve yaygındır. Demirin cevherden ayrılabilmesi için çok yüksek ısı sağlayan arıtma fırınları gerekir. Demir, bakır cevherlerinin arıtıldığı 800°C ısıda arıtılacak olsa, sünger dokulu bir topak elde edilir ve bu topak tavlansa da işlenemez, ufalanır. İşlenebilen demir en az 1100°C ısıda, yakıt olarak da odunkömürünün kullanıldığı bir fırında arıtılan ve arıtıldıktan sonra yeniden ısıtılıp defalarca çekiçlenerek elde edilen demirdir. Kızgın demir çekiçlenirken, arıtma sırasında odunkömüründen demirin yapısına karışan karbonun demir kristallerinin arasına yayılması sağlanır. Bu yöntemle elde edilen, yeterli sertlik kazanmış, işlenebilir demire "dövme demir" *(wrought iron)* denir. Demirin niteliği, içine karışan karbon oranına bağlıdır. Karbon oranı yükseldikçe demir sertleşir ve dayanıklılığı artar. Demir teknolojisinde ilk aşama olan dövme demir, işlenebilir bir maden olmakla birlikte, ancak tunç sertliğindedir. Bu nedenle de alet ve silah yapımında kullanılmak için tunçtan daha üstün bir gereç değildir. Dövme demirden daha sert ve dayanıklı olan maden, içinde daha yüksek oranda karbon bulunan çeliktir. Çelik, dövme demirin ikinci bir ısısal işlemden geçirilmesiyle elde edilir. Dövme demir uzun süre yüksek ısıda, toz halindeki odunkömürü ateşinde bırakılarak, demir kristallerinin arasına yüksek oranda karbon girmesi sağlanır. Sonra bu demir-karbon alaşımı, akkor haldeyken tekrar tekrar çekiçlenerek çelik yapılır. Başka madenlerden farklı olarak, akkor haldeyken dövülebilen çelik, soğuk suya daldırıldığında, bakır gibi yumuşamaz, tersine daha da sertleşir. Ayrıca →DEMİR; ÇELİK.

***Cıva:*** Bir cıva-kükürt bileşiği olan sinabar (zincifre) cevherinden arıtılarak elde edilir. Sinabar ısıtılınca, içindeki cıva önce buharlaşır, sonra yoğunlaşarak sıvı halde potanın dibinde toplanır. Cıvanın başlıca özelliği, altın ve gümüşle malgama oluşturmasıdır. Bu madenler cıvanın içinde çözünerek cıva alaşımları oluşturur. Malgamalar, cıva oranına göre, sıvı, yarı-sıvı ya da katı hallerde olabilir. Cıva, maden sanatında soy madenleri saflaştırma ve yaldızlama işlemlerinde kullanılır.

***Yapım Teknikleri:***
Maden sanatında en yaygın yapım teknikleri, dövme ve dökümdür. Tornada çekme, sanat değeri olmayan seri üretimde kullanılmıştır. **1) *Dövme:*** İnce bir levhanın kütük ya da örs üstünde çekiçle dövülerek biçimlendirilmesidir. Sığ ve ağzı geniş olan tas, tabak, sini, sahan gibi kaplar genellikle "çökertme" yoluyla içten çekiçlenerek; yüksek ve derin olan ibrik, maşrapa, vazo gibi kaplarsa "yükseltme" yoluyla dıştan çekiçlenerek yapılır. Bu teknikle yapılan parçalarda emzik ve kulp gibi bölümler ayrıca üretilip gövdeye lehimle birleştirilir. Ancak çok becerikli ustalar, tek parça levhadan kulplu ve emzikli kaplar yapabilir. **2) *Döküm:*** Eritilmiş madenlerin istenen biçimlerde hazırlanmış kalıplara dökülerek dondurulmasıdır. Eski ve orta çağlarda döküm için kil kalıplar kullanılmış, sonralarıysa kum kalıplardan yararlanılmıştır. Büyük boyutlu yapıtlar genellikle birkaç parça halinde dökülüp sonra lehimle birleştirilir. **3) *Lehim:*** İki maden parçasını birleştirmek için kullanılan, erime noktası düşük bir maden alaşımıdır. Birleşmesi istenen kenarlar yan yana getirilerek üstlerine lehim sürülür, sonra bu bölüm ateşe tutularak lehimin sıvılaşıp ekin içine akması ve kendini yapıtın madeniyle alaşımlayarak kenarları birleştirmesi sağlanır.

***Bezeme Teknikleri:***
Maden sanatındaki en yaygın bezeme teknikleri, kazıma, çalma, kabartma, TELKÂRİ, SAVAT, delikişi (ajur), kakma, mine (emay), yaldız ve kaplamadır. **1) *Kazıma ve Çalma:*** Madeni yapıtların üstünü derin çizgiler ve yivlerle bezeme tekniğidir. Kazıma'da ucu keskin çelik kalemler ya da keski kullanılarak yivler açılır. Bu yöntemle yivin içindeki maden oyularak dışarı çıkartılır. Çalma'daysa gene çelikten ancak ucu küt kalemler kullanıldığından, kalemin ucu yivi açarken maden yivin yan duvarlarına itilir, kazıma'da olduğu gibi oyulup dışarı çıkartılmaz. **2) *Kabartma*** *(repoussé):* Çeşitli biçimlerde uçları olan kalemler ve çekiç kullanarak madenin üstüne kabartma bezemeler yapma tekniğidir. Kabartmalar dıştan, yani yapıtın yüzünden ya da içten, yani tersinden çalışılarak elde edilebilir. Dıştan çekiçlemede hafif ve düz yüzlü bir çekiçle zemin çökertilerek ya da oyularak desenlerin kabartma halinde kalması sağlanır. Kabartmaların iyice yüksek olması isteniyorsa, daha ağır ve yuvarlak yüzlü bir çekiçle, desenler içten çekiçlenerek yükseltilir. Kabartma desenler döküm tekniğiyle de elde edilebilir. Kabartmaların yapıldığı parçada belli bir desenin yinelenmesi gerekiyorsa, örneğin eş örgeler yan yana dizilerek bir friz oluşturulacaksa, kalıp basma (zımba) denen yöntem uygulanır. Kalınca bir mil'in (kalem) ucuna kabartılması istenen desenin negatifi oyulur ve bu uç tavlanmış madenin üstüne yerleştirilerek milin arka ucuna çekiçle kuvvetli bir darbe indirilir. Kalıptaki desen, yapıtın üstüne pozitif olarak çıkar. Bu işlem yinelenerek friz ortaya çıkarılır. Ayrıca →KABARTMA. **3) *Telkâri*** *(filigrane):* Altın ve gümüş telleri eğip bükerek desenler yapma ve bu örgeleri lehimle birbirlerine ya da madeni bir zemine tutturma tekniğidir. İnce lehim işçiliği gerektiren bu teknik özellikle süs eşyasının bezenmesinde kullanılır. **4) *Savat*** *(niello):* Madeni yapıtların üstüne açılan yivlere ve yuvalara, kükürt-bakır-kurşun karışımı olan siyah macun doldurularak elde edilen bezemedir. Potada eritilen savat macunu soğuduktan sonra havanda dövülerek toz haline getirilir. Bu toz yivlerin ve yuvaların içine doldurularak yapıt düşük ısıda fırınlanır. Isıyla sıvılaşan savat, madene sıkıca yapışır. Savat daha çok altın ve gümüş yapıtların bezenmesinde kullanılır. **5) *Delikişi*** *(ajur):* Kesici ve delici aletlerle madeni yapıtların üstüne delikli bezeme yapma tekniğidir. Delikişiyle bezemede genellikle desenlerin dışındaki zemin kesilip çıkartılır. **6) *Kakma:*** Madeni yapıtların üstüne açılan yivlerin ve yuvaların ya da zemine tel lehimleyerek elde edilen gözelerin içine başka cins ve renkte malzeme doldurularak yapılan bezemedir. Bu dolgu malzemesi başka cins bir maden, savat macunu, değerli bir taş, renkli cam ya da mine olabilir. Kakmada temel olan, yapıtın madeniyle zıtlık oluşturacak, onu renklendirecek değişik bir malzemenin kullanılmasıdır. Madene maden kakma tekniğinde, dolgu olarak yivlerin içine altın, gümüş ve bakır tel; yuvalara altın, gümüş ve bakır varaklardan desene göre kesilmiş parçalar kakılır. Böylece tunç ya da pirinç gibi tekrenkli (MONOKROM) bir malzemenin üstünde çokrenkli (POLİKROM) kompozisyonlar elde edilir. Ayrıca →KAKMA sanatı. **7) *Değerli taş, renkli cam ve mineyle bezeme:*** Renkli dolgular, madenin üstüne çökertilerek ya da oyularak açılmış yuvaların ya da tel lehimleyerek elde edilen gözelerin içine yerleştirilir. Yakut, zümrüt, firuze, elmas, lal ve zebercet gibi değerli taşlarla bezemeye Osmanlı döneminde "murassa" denirdi. Renkli cam parçalarını bir yapıştırıcıyla yuvalara ya da gözelere tutturmak, yuva ve gözeleri toz halinde bir cam bileşimi olan ve ısısal işlemle elde edilen mineyle doldurmaktan farklı bir tekniktir. Ancak cam dolgunun yapıştırıcıyla mı, yoksa ısıyla mı madene tutturulduğunu anlamak son derece güçtür. Mine, toz cam ve rengi veren maden oksidi karışımından yapılır. Bu bileşim potada eritilerek tabakalar halinde dökülür; soğuduktan sonra kırılıp havanda dövülerek toz haline getirilir. Yıkanan toz, madenin üstündeki yuvalara ya da gözelere doldurulur; kuruduktan sonra parça fırınlanır. Isıyla cam madde eriyip madene yapışarak mine dolguyu oluşturur. Mine için en uygun madeni yüzey altın, gümüş ya da saf bakırdır. Bu teknik denetlenebilir bir ısı gerektirir. Renk tonu ısının derecesi ve fırında kaldığı süreyle ayarlanır. Ayrıca →MİNE. **8) *Kaplama ve Yaldız:*** Bakır ve alaşımlarından yapılan parçalar ya da ahşap iskeletler, üstlerine çok ince altın ve gümüş levhalar çekiçlenerek, perçinlenerek ya da bir yapıştırıcıyla yapıştırılarak kaplanabilir. Ancak bu çeşit kaplamalar, kimyasal yöntemlerle elde edilen yaldız kaplama kadar sağlam ve düzgün olmaz. Yaldızlama yöntemlerinden birinde, altın ya da gümüş tozu civanın içine karıştırılarak malgama elde edilir. Yaldızlanması istenen yüzeye bu malgama sürülerek yapıt fırınlanır. Civa ısıyla buharlaşırken, altın ya da gümüş tozu madenin yüzeyine yapışarak yaldızı oluşturur. İkinci yöntemde, bir süre sıcak sirkede bırakılan yapıtın üstüne civa sürülüp, istenen kalınlıkta altın ya da gümüş varaklar (ince yaprak) yerleştirilerek fırınlanır. Civa buharlaşırken varaklar madenin yüzeyine yapışır. Böylece hem çok düzgün hem de istenen kalınlıkta bir yaldız tabakası elde edilir. Bakırın altınla yaldızlanmasına Osmanlı döneminde TOMBAK denirdi.

***Tarihsel Gelişim:***
***Neolitik, Kalkolitik ve Tunç Çağı*** (MÖ 7000-MÖ 2000)***:*** Maden sanatı büyük uygarlıkların beşiği olan Yakındoğu topraklarında, MISIR, MEZOPOTAMYA, Anadolu ve İRAN'da gelişmiştir. Maden, rengi, parlaklığı, işlenebilirliği ve dayanıklılığıyla taştan, kemikten ve tahtadan daha nitelikli bir gereçtir. Kırmızı renkteki doğal bakır, altın ve doğal gümüş, Neolitik Çağ insanının (→PREHİSTORYA) dikkatini çeken ilk madenler olmuştur. Meteorik demir de, üstü oksit tabakasıyla kaplı olmasına karşın, ağırlığı nedeniyle oldukça erken bir

dönemde fark edilmiş, örneğin MÖ 3800'e ait Mısır mezarlarında meteorik demirden örnekler bulunmuştur. Başlangıçta, dere yataklarından toplanan doğal maden parçacıkları, henüz özellikleri bilinmediğinden, taş ve kemik gibi kullanılmıştır. Sapsız taş çekiçle taş örs üstünde dövülerek, kesilerek, eğilerek biçimlendirilen doğal madenlerden iğne, biz, kanca, mızrak ucu gibi ufak aletler ve süs eşyası yapılmıştır. Zamanla madenlerin çeşitli özellikleri keşfedilmiş, örneğin ısıtılınca kolay işlenebildikleri, ateşte uzun süre bırakılınca eridikleri ve soğuduktan sonra yeniden katılaştıkları anlaşılmıştır.

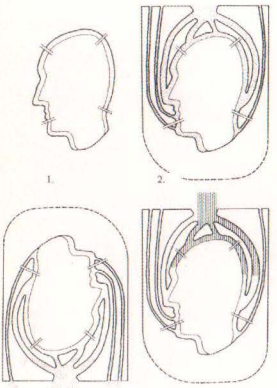
*Tavlama:* Maden teknolojisinde, buna bağlı olarak da maden sanatının gelişiminde ilk önemli adım tavlama'nın keşfidir. Yumuşak madenler olan altın ve gümüş soğukken çekiçlenebilir. Bakırsa dövüldükçe sertleşir, işlenemez duruma gelir. Dövülürken sertleşen bakır ateşte ısıtılınca yumuşar. Tavlama gerçekleştirildikten sonra, daha önce işlenemeyen iri ve yumru biçimindeki bakır parçalarının da çekiçlenmesi mümkün olmuştur. Arkeolojik kazı sonuçları, tavlamanın ilk kez Anadolu'da, Neolitik Çağ'da gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. ÇATALHÖYÜK, ÇAYÖNÜ ve SUBERDE kazılarında MÖ 7.binin sonlarına ait doğal bakırdan dövülerek yapılmış ufak aletler ve süs eşyası bulunmuştur. AKERAMİK (çanak-çömleksiz) bir seviyeden çıkan bu parçalar, şimdilik bilinen en eski madeni örneklerdir.

*Dövme:* Tavlamanın keşfiyle gelişen dövme tekniği, taşla madenin yan yana kullanıldığı dönem olan Kalkolitik Çağ'da (MÖ 5.bin; →PREHİSTORYA) özellikle de MÖ 4000'den sonra Yakındoğu'nun çeşitli bölgelerinde uygulanmıştır. Mısır'da Badarien (MÖ 4000), Amratien (MÖ 3800) ve Gerze (MÖ 3600) kültürlerine ait, doğal bakırdan dövülerek yapılmış yüzük, küpe, mızrak ucu, iğne ve cımbız gibi örnekler bulunmuştur. Dövme tekniği uygulanarak içi boş heykel ve kap yapma MÖ 3000'den sonra Mezopotamya'da SÜMER sanatında görülür. Irak'ta Tel-el-Ubaid'de (Obeyd →MEZOPOTAMYA) bulunan bakır levhadan biçimlendirilmiş içi boş boğa heykelleri ve *Imdigud Kabartması* olarak anılan, ortada aslan başlı kartal, iki yanda geyik kompozisyonundan oluşan büyük kabartma, MÖ 3.binin başlarına tarihlendirilmektedir. Ur kral mezarlarından (MÖ 2600) çıkan heykel ve kaplar da levha madenden dövülerek yapılmış içi boş örneklerdir. Mısır sanatında, insan boyundaki *Firavun I.Pepi ve Oğlu heykeli* (MÖ 2300), bakır levhadan dövülerek biçimlendirilmiş bir başka içi boş örnektir. Bu heykelin yalnızca baş, el ve ayak kısımları dökümle yapılmıştır. Eski çağın büyük boy heykel ve kabartmaları, birkaç parça halinde dövme tekniğiyle yapılmış, sonra bu parçalar bitümle kaplı tahta bir kalıp üstüne çekiçlenerek perçinlenmiştir. İçi boş kaplar tek parça levhadan yapılmış; ancak emzik, kulp, ayak gibi bölümleri ayrıca hazırlanıp gövdeye perçinle ya da lehimle tutturulmuştur.

*Arıtma:* Doğada sınırlı oranlarda bulunan doğal madenlerin maden teknolojisinin gelişimine önemli katkıları olmamıştır. Gerçek anlamda metalurji, cevherlerin ısısal işlemle arıtılmasıyla başlamıştır. İlk arıtılan, doğada yaygın olarak bulunan bakır cevherleridir. Cevherden bol oranda metalik bakır elde edildikten sonra, eritme, saflaştırma, döküm ve alaşımlar yapma gibi önemli keşifler birbirini izlemiştir. Metalurjik keşiflere bağlı olarak da çeşitli maden sanatı teknikleri gelişmiştir. Metalurji, ancak cevher ve yakıtın bol olduğu bölgelerde gelişebilir. Arkeolojik bulgular, metalurjinin temelini oluşturan arıtma yani cevherden ısısal işlemle maden elde etme tekniğinin de, tavlama gibi ilk kez Anadolu'da gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Anadolu'da 400'ü aşkın yerde bakır cevheri yatağı bulunduğu ve Ergani bakırlarının 7000 yıldan uzun süredir işlendiği saptanmıştır. Tarihöncesi çağlarda ormanlarla kaplı olan Anadolu'nun yakıtı da boldu. Anadolu'daki MÖ 7.bin sonu ve 6.binin ilk yarısına ait yerleşme merkezlerinden Çatalhöyük ve Çayönü kazılarından çıkan bakır topaklarının analizleri, daha bu erken dönemde doğal bakırın yanı sıra cevherden arıtılmış bakırın da kullanıldığını kanıtlamıştır. Çatalhöyük'te cevherden arıtılmış kurşun topakları da bulunmuştur. Anadolu'daki bu duruma karşılık büyük uygarlıkların geliştiği bölgelerden Mezopotamya'da yakıt olabilecek ormanlar, Mısır'daysa bakır cevherleri yoktu. Oysa bu bölgelerde maden sanatı daha MÖ 3000'de ileri bir düzeye ulaşmıştı. Mısır ve Mezopotamya, büyük olasılıkla bakırı arıtmış durumda Anadolu'dan ve İran'dan getirtiyordu. Mısır'da MÖ 5.bine ait mezarlardan bakır örneklerin çıkması, bu erken dönemde bile maden ticareti yapıldığını göstermektedir.

Bakır cevherlerinin arıtılması için 800°C ısı gerekir. Üstü açık ocakta (kamp ateşinde) bakır tavlanabilir, ancak cevherden ayrıştırılamaz. Bakır cevherinin arıtılması için yüksek ısı veren kapalı bir fırın gereklidir. Neolitik ve Kalkolitik Çağ'ın çömlek fırınlarında, arıtma için gerekli ısı sağlanabiliyordu. Arıtmada yakıt olarak odunkömürünün kullanılması ve fırındaki ısıyı yükseltmek için dışarıdan içeriye hava akımı verilmesi zorunludur. Başlangıçta cevher ve yakıt, fırının içine kat kat döşeniyor, ısının yükselmesi için fırına kamış ya da kilden yapılmış borularla üfleniyordu. Fırındaki ısı 800°C'yi bulunca, cevherdeki madeni bileşikler sıvılaşıp fırının dibine akıyordu. MÖ 4.binde arıtma fırınları ve yöntemleri daha gelişmiş, cevherin fırına kil bir pota içinde konmasına başlanmıştır. Bu yöntemle arıtmada, cevherle yakıt birbirine değmediğinden daha saf bir maden elde edilmiştir. Zamanla fırına hava pompalayacak, hayvan derisinden yapılmış el ve ayak körükleri icat edilmiştir. Örneğin MÖ 2400'e ait bir Mısır mezar resminde üfleme boruları, MÖ 1500'e ait başka bir mezar resminde de ayak körüklerinin kullanıldığı görülmektedir. Arıtma gerçekleştirildikten sonra, madenlerin potada eritilmesi, bunun ardından da erimiş madenlerin istenen biçimlerde hazırlanmış kalıplara dökülerek dondurulması, yani döküm keşfedilmiştir.

*Döküm:* MÖ 5.binde başlayan dökümcülüğün teknik gelişmeler gösteren çeşitli aşamaları olmuştur. Başlangıçta döküm, taş ya da kilden hazırlanmış üstü açık kalıplarla yapılmıştır. Taş kalıbın özelliği, sıcak maden döküldüğünde çatlamaması ve kil kalıplarda olduğu gibi, her döküm için yeni bir kalıp hazırlamayı gerektirmemesidir. Ancak taştan kalıp yontmak güç ve zaman alan bir iş olduğundan, döküm için genellikle kil kalıplar kullanılmıştır. Kil ıslakken kolay biçimlendirilebilir. Yüksek ısıda fırınlanmış kilin erime noktası madenlerin erime noktasından daha yüksek olduğundan, döküm kalıbı için kil çok elverişli bir gereçtir. Kalkolitik Çağ'ın ilk dökümleri olan ufak bakır aletler üstü açık kalıplara dökülmekteydi. İran'da Sialk (Kâşan yak.) ve Susa'da, bu yöntemle üretilmiş, MÖ 4250-4200'e ait örneklere rastlanmıştır. Ancak sıvı bakır dökülürken gazlanıp kabarcıklandığından, hem aletler sünger dokulu olmakta hem de bakırın bir bölümü oksidasyonla kaybolmaktaydı. Dökümden iyi sonuç almak için madenin yavaş soğuması gerekir. Açık kalıba döküm yapılınca, maden çabuk soğuyup donduğundan döküm başarısız olur. Üs-



1. Kilden çekirdek oluşturulması.
2. Dış kalıbın ve kanalların oluşturulması
3. Fırınlama ve balmumunun erimesi
4. Boşalan kanallara madenin akıtılması

Yitik mum yöntemi.

tü açık kalıpların sakıncalarını fark eden Kalkolitik Çağ insanı, kalıpların üstüne taş ya da kilden kapak koymayı denemiş ve daha başarılı sonuçlar almıştır. MÖ 4.bin sonlarında tunç alaşımının keşfiyle, döküm tekniğinde hızlı gelişmeler izlenir. Bakır-kalay karışımı olan tunç, eridiği zaman saf bakır gibi kabarcıklanmaz ve kalıbın ufak ve derin girintilerinin içine kadar yayılabilir. Soğurken geri çekilen tuncun kalıptan ayrılması da kolay olur.

Tunç Çağı'na girildikten sonra, MÖ 3000 dolaylarında döküm için çok parçalı, kapalı kalıplar kullanılmaya başlanmıştır. Böylece aynı kalıp birçok kez kullanılabilmiştir. Çok parçalı, kapalı kalıba döküm yönteminde, önce istenen parçanın kilden bir modeli yapılır; sonra bu modelin üstüne gene kilden bir dış kalıp hazırlanır. Dış kalıba madenin döküleceği ve hava kabarcıklarının çıkabileceği delikler açılır. Kalıp iki ya da dört parçaya kesilerek modelin üstünden çıkartılır. Kalıp parçaları fırında pişirildikten sonra yeniden birleştirilerek dıştan bağlanır. Ardından kalıbın deliklerinden içeriye erimiş maden akıtılarak döküm yapılır. Maden donunca parçalı kalıplar kırılmadan çıkartılır. Kalkolitik Çağ'da üstü açık kalıplara ve Tunç Çağı'nın başlarında çok parçalı, kapalı kalıplara yapılan dökümlerin hepsi "içi dolu" dökümlerdir. İçi dolu örnekler hem ağır hem de masraflı olduğundan, bu yöntemle genellikle ufak boy parçalar yapılmıştır. MÖ 3.binin ilk yarısında "içi boş"" döküme geçilmiş, böylece büyük boy yapıtlar da dökülebilmiştir. İçi boş dökümde, kil kalıbın içine gene kilden hazırlanmış bir çekirdek yerleştirilir ve döküm, kalıpla çekirdeğin arasındaki boşluğa yapılır. Dış kalıp tek parçaysa, maden donduktan sonra kalıp kırılarak çıkartılır. Kalıp çok parçalıysa, parçalar kırılmadan çıkartılıp daha sonra yeniden kullanılabilir. Döküm sırasında çekirdeğin yerinden oynamaması için, çekirdek dış kalıba madeni çivilerle tutturulur. Ancak bu çivilerin, erime noktası yapıtın dökülece-ği alaşımın erime noktasından daha yüksek olan saf bir madenden yapılması zorunludur. Tersi durumda, döküm sırasında çiviler de eriyerek yapıtın madenine karışır. Alaşımların erime noktaları, saf madenlerininkinden daha düşüktür. Bu nedenle çekirdeği tutturmak için saf madenden yapılmış çiviler kullanılmıştır. İçi boş dökümde, dış kalıba madenin akıtılacağı ve hava kabarcıklarının çıkacağı delikler ve kanallar açılır. Kil kalıpların ve çekirdeğin hamuruna kum, kiremit kırıntısı, talaş, kemik tozu, saman ve gübre gibi maddeler karıştırılarak, kilin hava kabarcıklarının çıkabileceği gözenekli bir dokuda olması sağlanır. Kalıplar fırında pişti-kten sonra, kil daha sıcakken döküm yapılır. Çekirdekli, içi boş döküm yöntemiyle iri boy yapıtlar dökülebilmiştir. Ancak çok büyük parçalarda, kil kalıp erimiş madenin ağırlığını çekemeyeceğinden, kalıp toprağa gömülerek döküm yapılmıştır.

MÖ 3.binin ikinci çeyreğinde, "yitik mum yöntemi" *(cire perdue)* denen, balmumunun kullanıldığı bir döküm yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntemle içi dolu ya da boş, büyük ya da küçük, en karmaşık biçimlerin bile dökülmesi mümkün olmuştur. Yitik mum yöntemi ilk olarak MÖ 2700-2600 dolaylarında Mezopotamya'da uygulanmıştır. Bilinen en erken örnek, Irak'ta Tell Agrab'da bulunan, dört eşekli ve iki tekerlekli bir araba heykelidir. Bu yöntem MÖ 3.binin ortasından sonra Yakındoğu'da yaygın olarak kullanılmıştır. Anadolu'da ALACAHÖYÜK kazılarından çıkan tunç STANDART'lar ve SISTRUM'lar (MÖ 2300-2100) bu yöntemle dökülmüş örneklerdir. Mısır ve YUNAN heykellerinin yapımında da uygulanmıştır. Bu yöntemle içi dolu döküm yapmak için, önce balmumundan istenen biçimde bir model hazırlanır. Yapıtın pozitifi işlendiği için balmumunun üstünde kolay çalışılır. Sonra bu model kille sıvanır ve kile delikler açılır. İçi balmumuyla dolu olan kil kalıp baş aşağı çevrilerek fırına konur. Bir yandan kil pişerken, öte yandan ısıyla eriyen balmumu deliklerden dışarıya akar. Kalıp sertleşince fırından alınır ve daha sıcakken, balmumundan boşalan yere, gene aynı deliklerden erimiş maden akıtılır. Maden donunca, kil kalıp kırılarak yapıtın üstünden çıkartılır. Yitik mum yöntemiyle içi boş döküm yapmak içinse önce istenen yapıtın biçimine uygun, kilden bir çekirdek hazırlanır. Sonra çekirdeğin üstüne, dökülecek yapıtın kalınlığında balmumu sıvanır. Ilık aletler kullanılarak balmumuna istenen biçim verilir ve isteniyorsa üstüne kabartma ya da oyma desenler yapılır. Sonra balmumunun üstü bir kat ince kil, bir kat da kaba kille kaplanır. Çekirdekle dış kalıp birbirlerine, balmumu tabakasını da delip geçen madeni çivilerle tutturulur. Dış kalıba delik ve kanallar açıldıktan sonra, kalıp baş aşağı fırına sürülür. Kil kısımlar pişerken, balmumu eriyip dışarı akar. Kalıp sertleşince, balmumundan boşalan yere, gene aynı deliklerden maden akıtılarak döküm yapılır. Donunca dış kalıp kırılır ve çekirdek parçalanarak yapıtın içinden çıkarılır. Döküm sırasında kanallar da madenle dolduğundan, yapıtın üstünde çivi gibi çıkıntılar kalır. Sonra bu çıkıntılar dipten kesilip yerleri törpülenir. Döküm hangi teknikle yapılırsa yapılsın, çok büyük yapıtlar birkaç parça halinde dökülüp, lehimle birleştirilir. Dökümün gerçekleştirilmesi, dövme tekniğinin gelişiminde de önemli rol oynamıştır. Madenler istenen kalınlık ve çaptaki yuvarlak kalıplara dökülmüş, sonra bu diskler çekiçlenerek dövmede kullanılacak levhalar haline getirilmiştir.

*Alaşım:* Saf bakır sağlamlık bakımından taştan üstün bir gereç değildir. Bakıra başka madenler karıştırılarak elde edilen alaşımlar, örneğin bakır-kalay alaşımı tunç, bakırdan daha sert ve dayanıklı bir madendir. Tunç metalurjisinde çeşitli aşamalar olmuştur. İlk tunçlar, MÖ 4.bin sonlarında, bakır cevheriyle kalay cevheri kasiterit'in birlikte arıtılmasıyla elde edilmiştir. Bu dönemde henüz içinde istenen oranlarda bakır ve kalay bulunan kontrollü tunç alaşımları yapılamamıştır. MÖ 2000'den sonra, metalik bakırla kalay cevheri karıştırılarak tunç alaşımları yapılmıştır. Ancak bu alaşımlarla da kalay bakıra gene rastlantısal oranlarda karışmıştır. MÖ 1600 dolaylarında, kalay saf maden olarak cevherden ayrıştırıldıktan sonra, metalik bakır ve metalik kalay istenen oranlarda karıştırılarak kontrollü tunçlar yapılabilmiştir. Tuncun dayanıklı ve sert bir maden olmasının yanı sıra, önemli bir başka özelliği de eridiği zaman kabarcıklanmamasıdır. Bu nedenle tunç, döküm için çok elverişli bir gereçtir; MÖ 3000'den başlayarak özellikle silah ve alet yapımında taş ve bakırın yerini almıştır. Tuncun keşfi maden teknolojisinde yeni bir çığır açmış; bir çağa adını veren bu alaşımın elde edilmesinden sonra, çeşitli maden sanatı teknikleri gelişmiştir. Maden sanatının başlıca aletleri olan çekiç, örs ve kalemlerin tunçtan yapılması, altın, gümüş ve bakır gibi daha yumuşak madenler üstünde çalışmayı kolaylaştırmıştır. Tunç, Demir Çağı'na kadar, silah, alet ve kap kacak yapımında kullanılan başlıca maden olmuştur. Arkeolojik kazı sonuçları, tuncun ilk kalay cevherlerinin bol bulunduğu Mezopotamya'da, MÖ 4.bin sonunda kullanıldığını göstermektedir. Kalay cevheri bakımından fazla zengin olmayan Anadolu'da Tunç Çağı MÖ 2800 dolaylarında başlamıştır. Anadolu'ya ait tunç örneklerin çoğu, MÖ 2500-2000 arasına tarihlenir. Bu dö-

nemde Orta ve Güneydoğu Anadolu'da Hattiler (→HATTİ) yaşamaktaydı. Hatti yerleşme merkezlerinden çıkan, özellikle Alacahöyük kral mezarlarında bulunan tunç yapıtlar, yapım ve bezeme teknikleriyle maden sanatı tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Hatti ayinleriyle ilgili kült eşyası oldukları anlaşılan güneş kursları (→GÜNEŞ KURSU) ve stilize boğa ve geyik figürleri biçimindeki tunç standartlar, yitik mum yöntemiyle dökülmüş örneklerdir. Analiz sonuçları, bu döneme ait Anadolu tunç yapıtlarındaki kalay oranının düşük olduğunu göstermektedir. KÜLTEPE tabletlerinden (MÖ 2000) Anadolu'ya kalayın Mezopotamya'dan geldiği ve karşılığında bakır satıldığı öğrenilmektedir. Mısır'da kalay cevheri bulunmadığı için bu bölge Tunç Çağı'na daha geç girmiştir. Mısır maden sanatında, MÖ 2000 öncesine ait tunç örneklerin sayısı çok azdır. Mısır, MÖ 1400'de Suriye'yi aldıktan sonra kalaya kavuşmuş ve bu ülkede gerçek Tunç Çağı başlamıştır.

MÖ 3.binde, Yakındoğu maden sanatında büyük bir gelişme görülür. Bu dönemde bakır ve tuncun yanı sıra, altın, gümüş ve elektrum (doğal altın-gümüş karışımı) gibi soy madenler de geniş ölçüde kullanılıyordu. Mezopotamya'da Ur kral mezarlarında (MÖ 2600), Anadolu'da TROİA'nın ikinci katında ve Alacahöyük kral mezarlarında (MÖ 3.binin 2.yarısı) soy madenlerden yapılmış çeşitli örnekler bulunmuştur. Bu yapıtların bezemesinde çalma, kabartma, delikişi, taş kakma, telkâri, granüle ve kaplama gibi bezeme teknikleri başarıyla kullanılmıştır. Troia II'ye ait altın süs eşyası, Anadolulu kuyumcuların, ince ve düzgün tellerden yapılan ve çok özenli lehim işçiliği gerektiren telkâri tekniğini büyük ustalıkla uyguladıklarını kanıtlamaktadır.

*Lehim:* Telkâri tekniğinde kullanılan lehim, erime noktası düşük olan bir maden ya da bir maden alaşımıdır. Kazılardan çıkan yapıtlardan, lehim tekniğinin MÖ 3000 dolaylarında bilindiği ve ilk olarak da altın lehimlerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Doğal altında az oranda gümüş ve bakır gibi madenler de bulunduğundan, değişik kaynaklardan toplanan altın topaklarındaki öteki madenlerin oranları ve erime noktaları da değişik olur. Madenler saflaştırıldıkça erime noktaları yükselir. Eski çağın maden sanatı ustaları, değişik kaynaklardan toplanan altın külçeciklerini aynı potada erittiklerinde, bazı külçelerin daha çabuk eriyerek ötekilerin üstüne aktığını ve onları birbirine yapıştırdığını fark etmişler, böylece altın lehimi keşfetmişlerdir. Başlangıçta, çabuk eriyen külçelerin geldiği kaynaklar saptanarak, bu bölgeden alınan altın topakları lehim olarak kullanılmıştır. Daha sonra, altına belirli ölçüde gümüş ya da bakır katılarak bilinçli altın lehimleri yapılmıştır. Gümüş lehimleri gümüş-bakır, daha sonraki dönemlerde de gümüş-çinko alaşımlarından hazırlanmıştır. Bakır ve tunç yapıtlara lehim olarak, kalay oranı yüksek bir tunç alaşımı; pirinç yapıtlara da çinko oranı yüksek bir pirinç alaşımı kullanılır. Demir lehimleri, demir-bakır alaşımlarından yapılır.

*Tel:* İnce tel ve lehimcilik gerektiren telkâri tekniği, MÖ 3.binde Mısır, Mezopotamya ve Anadolu'da biliniyordu. İnce teller, MÖ 4.binde yapılıyordu. Mısır'da MÖ 3500'e ait bir mezarda ince altın teller bulunmuştur. Eski çağda tel, çeşitli yöntemlerle elde ediliyordu. En kolay yöntem, altın ya da gümüş levhalardan kesilen ince şeritleri, çekiçle düzelterek, bükerek yassı ya da yuvarlak kesitli teller haline getirmekti. Uzun teller, yuvarlak levhadan sarmal şeritler kesilerek elde edilmekteydi. Altın tellerin uçları üst üste bindirilip, ek yerleri çekiçlenerek de tel uzatılabiliyordu. Kapaklı döküm kalıplarının kullanımına geçildikten sonra (MÖ 3000 dol.) döküm yöntemiyle de tel yapılabilmiştir. Dökümle elde edilen teller, çekiçlenerek yassı ya da yuvarlak kesitli tel haline getiriliyordu. MÖ 3000'in sonlarında "delikten tel çekme" yöntemi geliştirilmiştir. Mısır'da MÖ 2000'e ait, taştan tel çekme kalıpları bulunmuştur. Daha sonraki dönemlerde metalden tel çekme kalıpları yapılmıştır. Tel çekme kalıpları 5cm eninde, 0.5cm kalınlıkta ince uzun madeni parçalardır. Üstlerinde büyükten küçüğe doğru sıralanmış, huni biçiminde, konik delikler bulunur, yani deliğin telin gireceği ağzı, telin çıkacağı ağzından daha geniştir. Tavlanmış metal şerit, kalıptaki en büyük deliğin geniş ağzından sokulup itilir ve dar ağızlı ucundan dışarı çekilir. Sonra bu şerit sırayla küçülen deliklerden geçirilerek inceltilir. Kalıptaki delikler kare, oval, üçgen, yarım daire, yıldız gibi biçimlerde de olabilir. Bu yöntemle istenen madenden istenen kalınlık ve biçimde tel yapılabilir. İnce teller el gücüyle çekilebilir. Sol elle deliğe sokulan tel, sağ elde tutulan ucu kıskaçlı bir aletle dışarı çekilir. Uzun tel çekilirken, 2m kadar sonra usta, teli gövdesine dolamaya başlar ve döne döne teli sardırır. Çeşitli boy deliklerden geçirilen tel, başlangıçta tavlanmış olmasına karşın zamanla soğuyup sertleşir. Telin kopmaması için arada bir kangal biçiminde sarılarak tavlanır.

*Granüle:* Altın ve gümüş telkâri yapıtların üstü çoğu kez ufak toplar, yassı pullar ya da konik parçalarla bezelidir. Altın ya da gümüş topçukların yan yana lehimlenmesiyle yapılan bu bezeme tekniğine "granüle" denir. Ufak pullar ve konik parçalar, ince bir levhaya kabartma aletlerinin ucuyla bastırılarak çıkartılır. Altın topçuklar da çok basit bir yöntemle elde edilir. Kömür tozu üstüne açılan ufak çukurların içine serpilen altın kırıntıları, ısıtıldıklarında damla gibi erirler ve soğurken kendiliklerinden top biçimini alırlar. Bu topçuklar boylarına göre ayrılarak istenen yere lehimlenir. MÖ 3.binde, Mezopotamya'da Ur kral mezarlarından ve Anadolu'da Troia II ve Alacahöyük kazılarından çıkan altın örneklerde granüle bezeme görülmektedir.

*Kaplama:* MÖ 3.binin maden sanatında kaplama tekniği de başarıyla uygulanmıştır. Bakır ve tunç yapıtlar ya da tahta modeller, üstlerine çok ince altın ve gümüş levhalar (varak) çekiçlenerek ya da bir yapıştırıcıyla yapıştırılarak kaplanabilirler. MÖ 2500'e ait Mısır mezarlarında zar gibi ince altın varaklar bulunmuştur. Aynı dönemin mezar resimlerinde varakların nasıl dövüldüğü gösterilmiştir.

*Varak:* Zar haline getirilecek altının çok saf olması gerekir. Kupelasyonla saflaştırılan altın, eritilip kare biçiminde, sığ kalıplara dökülür. Soğuduktan sonra, üstü tırnakla çizildiğinde iz kalacak inceliğe gelinceye kadar dövülür. Bu ince levhadan 5cm'lik kareler kesilir ve aralarına 12cm'lik kağıtlar döşenir. Kağıdın icat edilmediği dönemlerde, bu amaçla PAPİRÜS ya da bağırsak zarı gibi gereçler kullanılmıştır. 200 kadar altın tabakası ve kağıt üst üste konup, PARŞÖMEN bir keseye yerleştirilir. Kese, düzgün taş bir blok üstünde, düz yüzlü, 7kg ağırlığında bir çekiçle yarım saat kadar dövülür. Ağız kenarından altın görününce kese açılır. Kağıtla aynı büyüklüğe gelmiş olan altın tabakaları yeniden kesilip dört parçaya ayrılır. Tabakaların arasına sığır bağırsağından kesilmiş, altından daha büyük boyda parçalar döşenerek bir paket yapılır. Bu paket de 4kg ağırlığında bir çekiçle, altın yapraklar bağırsak parçalarının boyutlarına ulaşıncaya kadar, iki

saat süreyle dövülür. Artık çok incelen altın yapraklar, üçüncü kez dörde bölünerek ve gene aralarına bağırsak parçaları döşenerek paket yapılır. Bu paket 3kg'lık bir çekiçle dört saat kadar dövülür. Böylece altın yaraklar saydam denebilecek bir inceliğe erişir.

*Taş Kakma:* MÖ 3.bine ait altın yapıtlarda görülen başka bir bezeme tekniği de taş kakmadır. Mısır, Mezopotamya ve Anadolu kazılarında, LAPİS LAZULİ, AKİK ve renkli MERMER'le bezeli süs eşyası bulunmuştur. Bu örneklerde renkli taşlar, ince altın teller lehimlenerek hazırlanmış yuvalara oturtulmuştur. Mısır'da, değerli taşlardan başka, renkli CAM ve SERAMİK parçaları da madeni yapıtların bezemesinde kullanılmıştır.

***MÖ 2. ve 1.bin:*** Maden teknolojisinde çok önemli bir aşama, demir cevherlerinin arıtılması ve bir demir-karbon karışımı olan çelik alaşımının yapılmasıdır. Çok erken bir dönemde bakır, gümüş ve kurşun cevherlerini arıtmayı başaran Yakındoğulu metalurjistler, parlak ve metalik görünümlü demir oksitlerini de arıtmayı denemiş olmalıdırlar. Teknoloji tarihçileri, demir cevherlerinin arıtılmasının ve dövme demirin elde edilmesinin ilk kez Anadolu'da, Eski HİTİT Krallığı döneminde (MÖ 1800-1400) gerçekleştirildiğini; çeliğin de Hitit İmparatorluğu döneminde (MÖ 1400-1200) yapıldığını belirtmektedirler. Hititler demiri tekelleştirmişler ve çeliğin yapımıyla ilgili teknik bilgileri MÖ 1200'e değin sır olarak saklamışlardır. Metalurjide bir çığır açan ve insanın yaşantısını büyük ölçüde değiştiren demir, MÖ 2.binin ikinci yarısında Yakındoğu'nun en değerli madeniydi. Hititler'e bağlı Mitanni kralının Mısır firavunu III.Amenofis'e (hd. MÖ 1417-1379) demir bir hançer ve demir yüzükler yolladığına ilişkin yazılı belgeler vardır. Firavun Tutankamon'un (hd.MÖ 1361-1352) mezarında değerli taşlarla bezeli altın yapıtların yanı sıra bulunan, Hititler'in armağanı demir hançer, bilezik ve baş desteği de, demirin bu dönemdeki önem ve değerini kanıtlamaktadır. MÖ 1200'de Hitit konfederasyonu çözüldükten sonra, Anadolu'daki demirci ustaları doğu ve güneydeki bölgelere göç etmişler, böylece çeliğin yapımıyla ilgili bilgileri komşu ülkelere yaymışlardır. MÖ 2.bin sonunda, demir ve çeliğin yaygın olarak üretilmesiyle Demir Çağı'na geçilmiştir. MÖ 3000'de nasıl tunç, taşın yerini aldıysa, çelikleştirilmiş demir de, MÖ 1000'den sonra, özellikle alet ve silah yapımında tuncun yerini almıştır. Çelik aletlerin kullanılması, maden bezeme tekniklerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Çelikten örs, çekiç ve maşa yapıldıktan sonra, madenlerin sıcakken işlenmesi kolaylaşmıştır.

*Kazıma:* Tunç yapıtların gerçek kazıma tekniğiyle bezenmesi, yani ucu sivri bir aletle kanalın içinden maden çıkartılarak, oyularak derin yivlerin açılması, ancak çelik aletlerin yapımından sonra gerçekleştirilmiştir. Tunç Çağı'na ait yapıtları bezeyen yivler, madenin yan duvarlara itildiği çalma tekniğiyle yapılmış yivlerdir.

*Savat:* MÖ 2.binde bazı yeni bezeme tekniklerinin geliştiği görülür. Bunlardan biri olan savat bezemeyle ilk kez MİKEN dönemi yapıtlarında karşılaşılmıştır. Güney Yunanistan'daki Miken mezarlarından (MÖ 16.yy) çıkan tunç hançerlerin üstünde ve Kıbrıs'taki Enkomi'de bulunan MÖ 1400'e ait bir gümüş tasta savat dolgular kullanılmıştır.

*Mine:* Savatın yanı sıra MÖ 2.binde gelişen bir başka maden bezeme tekniği de minedir. Mine, toz cam ve maden oksidi karışımından yapılan parlak renkli bir dolgudur ve madenin üstündeki yuvalara (hücrelere) "bölmeli mine" *(cloisonné)* ya da "gömme mine" *(champlevé)* teknikleriyle doldurulur. Yapıtın fırınlanmasıyla da eriyerek madene yapışır. Bu teknik, altın, gümüş ve saf bakıra uygulanır. Şimdilik bilinen en erken mineli örnekler, Kıbrıs'taki Kouklia'da MÖ 1200'e ait bir Miken mezarından çıkan yüzüklerdir.

*Pirinç:* MÖ 1.binin maden sanatına getirdiği yeniliklerin en önemlisi, bakır-çinko karışımı olan pirinç alaşımının keşfidir. Rengi altın gibi sarı ve parlak olan pirinç, dövme tekniği için olduğu kadar, döküm için de uygun bir gereçtir. Pirinç MÖ 1.binin ikinci yarısından sonra, bakır ve tuncun yanı sıra kullanılmış, özellikle ROMA döneminde yaygınlık kazanmış, İmparator Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) MÖ 20'de pirinç SİKKE bastırmıştır. Pirinç alaşımının da demir-çelik gibi, Anadolulu metalurjistler tarafından keşfedildiğini gösteren belgeler vardır. ASUR kralı II.Sargon dönemine (MÖ 721-705) ait Horsâbad saray kayıtlarında, sarayın ahşap kapılarının kaplandığı madeni levhaların, Fırat'ın batısındaki Musasir bölgesinden getirtilen "beyaz tunç"tan yapıldığı belirtilmektedir. MS 2.yy yazarlarından Pseudo-Aristoteles de, pirinç alaşımını ilk elde edenlerin Anadolu'da PONTOS'un güneyinde yaşayan Mossynoeci (Muşkiler) olduğunu söylemekte, Muşkiler'in bu parlak ve tunçtan daha açık renkteki alaşımı, yalnızca kendi ülkelerinde bulunan değişik bir cevherle bakırı karıştırarak elde ettiklerini belirtmektedir. Anadolu'da Pontos yöresinde, Van dolaylarında ve Murat Suyu vadisinde zengin çinko cevheri (kalamin) yataklarının bulunması, bu kanıyı desteklemektedir. Eski çağda pirinç alaşımı, bakırla kalamin karıştırılarak elde ediliyordu. Kalaminin bazı özelliklerinden dolayı, ortaçağın sonlarına değin bu cevherden metalik çinkonun ayrıştırılması mümkün olmamıştı. Çinkonun cevherden ayrılabilmesi için 1300°C ısı gerekir. Oysa metalik çinko 950°C'de kaynamaya başlar. Yani arıtma yapılırken, daha metalik çinko cevherden ayrılmadan kaynama noktasına erişip buharlaşır. Ancak ortaçağın sonlarında, arıtma fırınlarında indirgeyici atmosfer sağlama aşamasına geçilebilmiş, böylece çinkonun erken buharlaşmayla kaybolması önlenerek metalik çinko ayrıştırılabilmiştir.

*Cıva:* MÖ 1.binin önemli keşiflerinden biri de, maden sanatında kullanılan sekiz madenin sonuncusu olan cıvanın keşfidir. Yunan metalurjistleri tarafından keşfedilen cıvayla ilgili en erken kayıt MÖ 370 tarihlidir. Aristoteles de cıvaya değinmiş ve "sıvı gümüş" deyimini kullanmıştır.

*Yaldız:* Bir cıva-altın alaşımı olan malgamayla ısının kullanıldığı kimyasal kaplamaya "yaldız" denir. Yaldızla ilk kez Yunan ve Roma dönemi madeni yapıtlarında karşılaşılır.

Görüldüğü gibi, metalurjik keşiflerin ve maden sanatı tekniklerinin hemen hepsi Hz.İsa'dan önceki 7000 yıllık süreç içinde, Yakındoğu topraklarında gerçekleştirilmiştir. Eski çağı izleyen orta ve yeni çağlarda maden sanatını etkileyen önemli metalurjik keşifler olmamış, ancak metalurjik yöntemlerde ve maden bezeme tekniklerinde gelişmeler kaydedilmiştir.

0026, 0179, 0234, 1116, 1252, 1253, 1254, 2285, 2286, 2287, 2288, 2640, 2998, 3411.

***Selçuklu Maden Sanatı:***

SELÇUKLU madeni yapıtları, bir yandan istila ettikleri toprakların eski kültürlerinin, öte yandan da ORTA ASYA göçebe sanatının etkilerini taşır ve malzemeleri, teknikleri, kap türleri, kap biçimleri

ve bezeme konularıyla büyük çeşitlilik gösterir. Selçuklu döneminde gerek altın ve gümüşten, gerek bakır, tunç ve pirinçten yapıtlar üretilmiş; dövme, döküm, kazıma, çalma, kabartma, telkâri, savat, delikişi, kakma ve yaldız gibi teknikler büyük ustalıkla uygulanmıştır. Özellikle madene maden kakma tekniği, maden sanatı tarihinde daha önce hiçbir dönemde görülmediği ölçüde geliştirilmiştir. 12.yy'ın ortalarında Horasan'da geliştirilen kakma tekniği, 13.yy'ın başlarında, Moğol istilasından batıdaki bölgelere kaçan ustalar tarafından Mezopotamya'ya götürülmüştür. Selçuklu Atabekleri'nden Zengiler'in (→ATABEKLER) hüküm sürdüğü Musul kentinde daha da geliştirilen kakma tekniği, bu kere de Musullu ustalar tarafından Suriye, Mısır ve Anadolu'ya yayılmıştır. Kakma tekniğiyle bezenen parçalarda, dolgu olarak kırmızı bakır, gümüş, altın ve siyah savat kullanılmış; böylece tunç ya da pirinç gibi tek renk bir malzeme üstünde, aynı dönemin MİNYATÜR'leri ve MİNAİ seramikleriyle boy ölçüşebilen çok renkli kompozisyonlar elde edilmiştir. Çok renkli bir bezeme tekniğinin gelişmesi, madeni yapılara işlenen ikonografik konuların çoğalmasına ve çeşitlenmesine yol açmıştır.

Selçuklu döneminde madenden tabak, tepsi, tas, ibrik, maşrapa, vazo, kandil, ayna, havan, BUHURDAN, mangal, kutu, kalemdan, hokka, bakraç, şamdan, leğen, kazan, GÜLABDAN gibi, çeşitli işlere yarayan, çeşitli biçimlerde kullanım eşyası yapılmıştır. Bunların büyük bir bölümü, özellikle dökümle elde edilen ve üstleri kazıma ya da çalma teknikleriyle bezenen tunç örnekler, günlük yaşamda herhangi bir kimse tarafından kullanılmak üzere yapılmış parçalardır. Sanatsal değerleri ve sosyal saygınlıkları daha yüksek olan altın ve gümüş parçalarla, büyük ustalık gerektiren delikişi ve kakma teknikleriyle bezenmiş tunç ve pirinç örneklerse, sultanların, meliklerin saraylarında, 12.yy'ın ortasından sonra da Selçuklu toplumunda soylular kadar önem kazanan varlıklı tüccar ailelerinin konaklarında, gücün simgesi olarak sergilenmek amacıyla ısmarlanmış parçalardır. Özenle işlenmiş madeni yapıtların üstünde genellikle kitabe frizleri yer alır. Kitabelerde çoğu zaman parçanın anonim sahibine iyi dilekler sıralanmıştır. Ancak bazı örneklerde yapıtın kaynağına ışık tutabilecek bir tarih, sahibi olan soylunun ya da tüccarın adı ya da bir usta imzası bulunur. Daha ender olarak da bir kent adına rastlanır. Toplumun çeşitli gereksinimlerini karşılamak üzere yapılan Selçuklu madeni yapıtları, kap türleriyle olduğu kadar, kap biçimleri ve bezemeleriyle de çeşitlilik gösterir. Bu dönemin madeni yapıtlarından birçoğunun hayvan figürleri biçiminde olduğu ya da ufak hayvan heykelcikleriyle bezendiği görülür. 12.yy sonu-13.yy başına tarihlenen, Horasan yapımı bir grup ibrikse, gövde biçimleri bakımından Selçuklu türbeleriyle yakın benzerlikler gösterir. Bu ibrikler Selçuklu ustalarının, hayvan biçimlerinden olduğu kadar anıtsal mimarlıktan da esinlendiklerini ortaya koyar.

Selçuklu madeni yapıtlarının bezenmesinde; bitki örgeleri, hayvan ve insan figürleri, geometrik desenler ve yazı olmak üzere, başlıca dört öğe kullanılmıştır. Öğelerin hepsinde Orta Asya göçebe sanatının etkileri güçlü bir biçimde hissedilir. Selçuklu yapıtlarını bezeyen komposizyonların boş formüller olmadıkları, Şaman inançlara bağlı simgesel anlamlar taşıdıkları anlaşılır. Selçuklu İmparatorluğu'nun, İran, Mezopotamya ve Anadolu gibi birbirinden uzak ve değişik kültür gelenekleri olan bölgelerine ait madeni yapıtlar, bölge özellikleri bakımından farklılık gösterir. İran'da 1040-1222 Moğol (İLHANLI) istilası sırasında hem soy madenlerden hem de tunç ve pirinçten parçalar yapılmış, altın ve gümüş örnekler daha çok saray ve çevresi tarafından ısmarlanmıştır. Tunç ve pirinç parçalara bir bütün olarak bakıldığında, iki ayrı maden sanatı okulunun varlığı anlaşılır. Birinci okula bağlı yapıtlar, dökümle yapılmış ve kabartma, kazıma, çalma ya da delikişiyle bezenmiş tunç örneklerdir. İkinci okulu oluşturanlarsa, döküm ya da dövme tekniğiyle yapılmış ve kakma tekniğiyle bezenmiş, tunç ya da pirinç parçalardır. Birinci okulun ustaları, özellikle biçim güzelliğine ve desenlerin yüzeye sıkıştırılmadan yerleştirilmesine önem vermişlerdir. Uçları yapraklı KIVRIMDAL'lar, koşan hayvan figürleri, madalyonlarda betimlenen harpi, SFENKS, GRİFON gibi efsanevi hayvanlar, KÛFÎ ve NESİH kitabe frizleri, bu grup yapıtları bezeyen başlıca kompozisyonlardır. İkinci okulu oluşturan kakmalı yapıtların çoğunun üstünde parçayla ilgili bilgiler veren kitabeler yer alır. Kitabelerde Heratlı ya da Nişaburlu ustaların adları geçtiğinden, kakma tekniğiyle bezeli İran Selçuklu yapıtları Horasan bölgesine mal edilir. Kakmalı yapıtlardan kitabesinde tarih olan en erken örnek 1148 tarihlidir. Böylece kakma tekniğinin uygulandığı İran Selçuklu yapıtları, 12.yy'ın ortasıyla 1222 Moğol İstilası arasına tarihlenebilir. Horasan okulu yapıtlarının bezemesinde kalabalık figürlü kompozisyonlar yer alır. Taht, av, şölen sahneleri, insan ve hayvan figürleriyle simgelenen astrolojik işaretler; üçlü ya da dörtlü hayvan kompozisyonlarından oluşan fırıldaklar; uçları hayvan başlarıyla sonuçlanan kıvrımdallar; İSLAM sanatında ilk kez Selçuklu döneminde ve yalnızca madeni parçaların üstünde görülen figürlü yazılar, kakmalı Horasan yapıtlarının tipik kompozisyonlarıdır.

Mezopotamya'da 11.yy sonuyla 1262 Moğol İstilası arasında BÜYÜK SELÇUKLU hükümdarı Melikşah'ın (hd.1072-92) ölümünden sonra, Selçuklu toprakları çeşitli Türk sülaleleri tarafından yönetilen ufak ve bağımsız bölgelere ayrılmıştır. Politik bölünmeler bu dönemin sanat gelişimini sarsmamış, tersine sanat yapıtlarını ısmarlayan soylu beylerin sayılarının artması, sanatsal canlılığa yol açmıştır. Zengiler döneminde maden sanatı çok ileri bir düzeye ulaşmıştır. Bu dönemden günümüze kalan madeni örneklerin büyük çoğunluğu, 1220-60 arasına ait, kakma tekniğiyle bezeli pirinç parçalardır. Mezopotamya kakmalı yapıtlarından birçoğunun üstünde Musullu ustaların ya da Musul atabeki Bedreddin Lulu'nun (hd.1233-59) adının bulunması, 13.yy'da Musul'da, kakma tekniği üstüne çalışan ve ünlü ustalar yetiştiren atölyeler olduğunu gösterir. Musul okuluna bağlı parçalar, gerek bezeme konularının çeşitliliği ve zenginliği, gerek kakmaların uygulanışındaki teknik ustalık bakımından, İslam maden sanatının en yetkin örneklerini oluşturur. Bu yapıtların bezenmesinde, taht, av ve şölen sahneleri, astrolojik simgeler, hayvan figürlerinden oluşan frizler ve figürlü yazılar gibi Selçuklu maden sanatının geleneksel kompozisyonlarından başka, günlük yaşamdan alınma sahnelere de yer verilmiştir. Mezopotamya yapıtlarının en tipik özelliği, geometrik örgelerin büyük alanlara yayılmasıdır.

1071'le 13.yy sonu arasında Anadolu'da, altın ve gümüş yapıtlar bulunduğu 13. ve 14.yy kaynaklarında belirtilmektedir. Ancak birkaç süs eşyasının dışında, bu dönemden günümüze kalan örneklerin hepsi tunç ya da pirinçtendir. Büyük çoğunluğu Konya ya da Artuklu bölgesine ait olan ANADOLU SELÇUKLU tunç ve pirinç parçaları, bezeme teknikleri ve konuları açısından çeşitlilik gösterir. Anadolulu ustalar, kakma tekniğiyle çalışmayı yeğ-

leyen Mezopotamyalı ustalardan farklı olarak, İranlı ustalar gibi, çeşitli bezeme tekniklerini denemişler ve çoğu kez aynı parçada birkaç tekniği birarada kullanmışlardır. Anadolu Selçuklu madeni yapıtlarının üstünde yer alan kompozisyonlar değişik bölgelerin ve kültürlerin etkilerini yansıtır. Orta Asya, İran ve Mezopotamya kökenli kompozisyonların yanı sıra, eski çağ Anadolu ve BİZANS sanatından aktarılma konular da işlenmiştir. Bu konuların en tipikleri, aslan, sfenks, grifon, tek ya da çift başlı kartal gibi, hem ışık hem de hükümdarlık simgesi olan hayvan tasvirleri; tılsımlı ve koruyucu anlamlar taşıdıkları anlaşılan gezegen ve burç işaretleri; astrolojik işaretlerden Güneş ve Ay simgesi olan figürler ya da Güneş-Ay simgelerinin kaynaşmasından oluşan kompozisyonlardır.
0315, 1115, 1116, 1174, 1208, 1588, 2069.

***Osmanlı Maden Sanatı:***
14. ve 15.yy'larda OSMANLI maden sanatı özellikle askeri eşyada varlık göstermiştir. Bu dönemden, silahlar, miğferler, kalkanlar ve zırhlar dışında, çok az sayıda madeni yapıt kalmıştır. Günümüze ulaşan örneklerin çoğu bakır ve alaşımlarındandır. Osmanlı döneminde tunç seyrek kullanılmış, genellikle pirinç ya da saf bakırdan parçalar üretilmiştir. Bunun başlıca nedeni, kalayın ithal malı olmasıydı. Dışardan getirtilen kalay, daha çok bakır yiyecek kaplarının kaplanmasında kullanılıyordu. Bu dönemin en önemli parçalarını, kitabelerinde sultan adları anılan örnekler oluşturur. Çoğu dış ülkelerdeki koleksiyonlara dağılmış olan bu yapıtlar, büyük ölçüde Selçuklu, İlhanlı ve MEMLÜK maden sanatı geleneğini sürdürür. Orhan Gazi'nin (hd.1324-62) adını taşıyan, kakma tekniğiyle bezenmiş, 1329 tarihli bir küçük vazo (Louvre Müz., Paris), gerek tekniği gerek bezemesiyle Selçuklu yapıtlarının bir devamıdır. Kitabesinde Sultan II.Murad'ın (hd.1421-44, 1446-51) adı ve unvanları bulunan, kakma tekniğiyle bezeli bir tas (Ermitaj Müz., Leningrad), 15.yy Memlük taslarının yakın bir benzeridir. Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) adının anıldığı kakmalı bir ibrik (Louvre), 1451 tarihli bir kutu (Harari Kol., Kahire) ve Fatih'in kızı Hatice Sultan'ın adını taşıyan bir gülabdan da (İslam Sanatı Müz., Kahire) Memlük formlarını yineler. Üstünde Sultan II.Bayezid'in (hd.1481-1512) adı anılan bir çift mihrap şamdanı ve bir kandil (İTİ-EM) formları ve bezemesiyle Memlük maden sanatı geleneğini sürdürürken, II.Bayezid'in TUĞRA'sıyla damgalanmış altın yaldızlı bir gümüş tas (N.Sursock Müz., Beyrut), 15. ve 16.yy'larda BALKANLAR'da yapılan dilimli taslara bağlanır. Bu yapıt, üstünde Osmanlı damga resmi bulunan en erken örneklerdendir. Tasın altında yer alan zikzak çizgi, gümüş ayarının denetlendiğini gösterir. 16.yy'la birlikte Osmanlı maden sanatında çok parlak bir dönem başlar. İmparatorluğun doruktaki döneminin sağladığı olanaklarla yapılan 16.yy madeni parçaları, kullanılan gereç ve tekniklerin zenginliği ve çeşitliliğiyle İslam maden sanatının en görkemli örneklerini oluşturur. Bu yüzyılda Osmanlı maden sanatı artık kendi benliğini bulmuş ve klasikleşecek örneklerini vermeye başlamıştır. Kaynaklarda, 16.yy'da Osmanlılar'ın dünyanın en zengin hazinesine sahip olduğu, Yavuz Sultan Selim döneminden (1512-20) başlayarak, saraydaki altın ve gümüş parçaların sayısının arttığı belirtilmektedir. Babası sarayın kuyumcubaşılarından olan Evliya Çelebi, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman (hd.1520-66), sanatlardan kuyumculuğu seçmişler ve Trabzon'da eğitilmişlerdir. Sultanların kuyumculukla uğraşmaları, kuyumcuların itibarını arttırmıştır. Yavuz, altın ve gümüş ayarlarının denetlendiği bir darphane kurmuş, Kanuni de kuyumcular için bir imalathane ve bir çeşme yaptırmıştı.

Günümüze kalan 16.yy madeni yapıtlarının arasında, hem altın ve gümüşten hem de bakır, pirinç ve tutyadan yapılmış örnekler vardır. Kazıma, çalma, kabartma, yaldız, telkâri, delikişi, savat ve kakma teknikleriyle bezenmiş olan bu parçaların üstünde, genellikle birkaç teknik birarada kullanılmıştır. Yüzyılın en tipik ve en görkemli örneklerini, büyük çoğunluğu İstanbul müzelerinde korunan altın üstüne "murassa" yapıtlar oluşturur. Bu parçalar çoğu kez yeşim paftalarla bezenmiş ve ayrıca yakut, zümrüt, elmas, firuze, lal, zebercet, mercan gibi değerli taşlarla kakılmıştır. Değerli taşlarla süslü örneklerin büyük bir bölümü Sultan III.Murad (1574-95) ve III.Mehmed (1595-1603) dönemlerine aittir. 16.yy'ın ÇİNİ'lerini ve kumaşlarını (→DOKUMA) bezeyen çiçek, gonca, yaprak örgeleri, altın ve gümüş parçaların üstüne değerli taşlarla işlenmiştir. Gül, lale, karanfil biçiminde hazırlanmış, dilimli altın yuvalara kakılan renkli taşlar, dönemin çok sevilen çiçek örgelerinin maden üstündeki bir çeşitlemesidir. Murassa yapıtların üstünde, taş kakmaların yanı sıra, kabartma, kazıma ve savat teknikleri de uygulanmıştır. Murassa yapıtların tipik bir özelliği olan bütün yüzeye yayılan bezeme, 16.yy'a ait, kabartma ve kazıma tekniklerinin uygulandığı gümüş ve tombak (bakır üstüne altın yaldızlı) parçalarda da görülür. Çeşitli üsluplarda yazılar, çiçek örgeleri, salbekli ŞEMSE'ler, saz yaprakları, PALMET, HATAYİ ve RUMİ'ler, bu yüzyılın gümüş ve tombak parçalarını bezeyen başlıca kompozisyonlardır. Bu dönemde sultan adları taşıyan, tarihli Kâbe kilit ve anahtarları da önemli bir grup oluşturur. Demir ya da gümüş üstüne altınla kakılmış ya da yaldızlanmış olan bu parçaların alınlık ve ayna bölümlerine Kuran'dan ayetler işlenmiştir. Kâbe kilitlerinden bazılarının üstünde usta adlarına rastlanır. Sarayın 16.yy'ın sonuna ait "ehl-i hiref maaş" defterlerinden, bu dönemde saraya bağlı 55 kuyumcu ve 55 *şakird* (çırak) bulunduğu öğrenilmektedir. Ancak, Osmanlı madeni yapıtlarının çok azında bir usta imzası vardır. Bu nedenle defterlerde adı geçen ustalardan hangisinin hangi parçayı yaptığını bilmek olanaksızdır.

17.yy'ın Osmanlı maden yapıtları, büyük ölçüde 16.yy klasik üslubunu sürdürür. Ancak bu yüzyılda bazı yeni kap biçimleri geliştirilmiştir. Örneğin selvi ya da şadırvan biçimindeki buhurdanlar, 17.yy ustalarının özgün buluşlarındandır. Bu yüzyılda murassa parçaların yapımı sürmüş, birkaç örnekte değerli taşların yanı sıra renkli mine dolgular da kullanılmıştır. Bu yüzyıldan günümüze çok sayıda gümüş parça kalmıştır. RAHLE, KANDİL, mihrap şamdanı, buhurdan, Kuran mahfazası gibi yapıtların büyük bir bölümü, saray ve çevresi tarafından camilere, türbelere vakfedilmek üzere ısmarlanmış parçalardır. Bu yüzyıla ait çok sayıda bakır örnek de vardır. Kaynaklardan, bu dönemde Diyarbakır, Erzurum, Tokat, Kastamonu'da bakır üstüne çalışan atölyeler bulunduğu öğrenilmektedir. 17.yy'ın ortasına ait bir narh defterinde (Osmanlı yönetiminin çeşitli mal ve hizmetler için belirlediği fiyatları içeren defter), özellikle İstanbul ve Kastamonu işi parçaların listesi ve Kastamonulu usta adları yer almaktadır. Örgü frizleri, HAYAT AĞACI, altı kollu yıldız, balık, lale, sümbül, karanfil, nar ve servi örgeleri, bakır yapıtları bezeyen tipik kompozisyonlardır.

18.yy'la birlikte Osmanlı sanatına yepyeni özellikler girmiştir. Bu yüzyıla değin Batı etkilerinden bü-

yük ölçüde uzak kalan Osmanlı sanatı, kendi bünyesi içinde geliştirdiği biçimleri ve desenleri olgunlaştırmıştır. Yüzyılın siyasal olayları, Osmanlı devletini Batı'ya yönelmeye zorlamış, Avrupa etkileri önce İstanbul'a, sonra taşra kentlerine kadar yayılmıştır. Batı'dan ithal edilen mallar, yavaş yavaş yerli imalatı azaltmıştır. Sultan III.Selim (1789-1807) ve II.Mahmud dönemlerinde Batı'ya yönelme hızlanmış; 19.yy'da Osmanlı sanatı, artık kendi gelişiminin devamı olmayan, özüne tamamen yabancı bir kültürün egemenliği altına girmiştir. Bu yüzyıllarda, sanatın her dalında olduğu gibi, maden sanatında da Avrupa beğenisi baskın olmuştur. 16. ve 17.yy'ların Klasik Osmanlı biçimleri ve örgeleri yerini büyük ölçüde Avrupa'dan ithal edilen BAROK ve ROKOKO biçimlere ve desenlere bırakmıştır.

0185, 0186, 0875, 1117, 2317, 2789, 2790, 3642.

**Ü.Erginsoy**

**MADERNO, Carlo** (1556, Capolago, Lugano Gölü kıyısı-1629, Roma)
İtalyan mimar.
Erken BAROK dönemin ilk ve en önemli mimarlarındandır.

1588'de Roma'ya geldikten sonra amcası D.FONTANA'yla birlikte çalışmaya başlamıştır. 1596'da inşaatına başlanan ve Barok mimarlığın da ilk önemli yapıtı sayılan *S.Susanna Kilisesi*'nin cephesini 1603'te tamamlamıştır. İlk büyük ürünü olan bu örnekte Maderno, yetişme yıllarında geçerli olan Maniyerist üslubu (→MANİYERİZM) bir ölçüde sürdürmekte, bazı açılardansa tümüyle yeni bir biçim dilinin ortaya çıktığını kanıtlamaktadır. 1603'te *San Pietro Kilisesi*'nin mimarlığına atanan Maderno, burada MICHELANGELO'nun tasarladığı yapının yetersiz kalması nedeniyle, kiliseyi öndeki meydana doğru bir nef ve cephe ekleyerek genişletme sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Yapımına 1607'de başlanan yapının cephesi 1612'de tamamlanabilmiştir. Söz konusu çalışmaları sonucunda *San Pietro*, BRAMANTE'nin öngördüğü ve Michelangelo'nun tasarlayıp gerçekleştirdiği merkezi plan şemasını yitirerek Latin haçı biçiminde klasik bir kilise durumuna gelmiştir. Bunların dışında aynı yapının altarı önünde bir *confessio* (RÖLİK saklanan niş ya da yeraltı odası) ve San Pietro Meydanı'nda da bir çeşme tasarlayıp inşa etmiştir. Cephe için düşünülen iki yan kule, cephe yüksekliğine kadar olan bölümleri bitirilmiş olsa da, sonradan yapımlarından vazgeçilerek tamamlanmamışlardır.

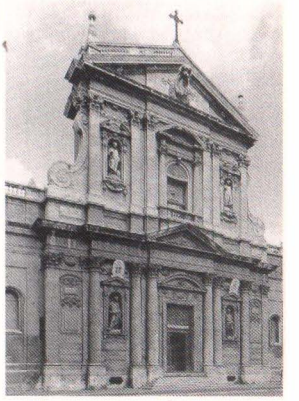
Maderno, başyapıtları arasında sayılan *S.Andrea della Valle Kilisesi*'nin kubbesi üzerinde 1608'den 1628'e değin çalışmıştır. Bu kubbe Roma'da *San Pietro*'nunkinden sonra en geniş açıklıklı strüktürdür. Ayrıca, Maderno'nun iki saray tasarladığı görülmektedir. Bunlardan yalnız birincisini, tümüyle kendisine ait tek yapı olan *Palazzo Mattei di Giove*'yi (1606-16) bitirebilmiştir. Bu yapı, genel olarak tasarım açısından büyük bir yenilik getirmemekte, Roma'da neredeyse geleneksselleşmiş klasik saray şemasını (→PALAZZO) yinelemektedir. Oysa, mimarın 1628'de başladığı ve ancak ölümünden sonra G.L.BERNINI tarafından uygulanan *Palazzo Barberini*, Barok sarayların ilki olarak değerlendirilmekte ve pek çok yenilik içermektedir.
1682.

**MADONNA** (İt.)
Hıristiyan sanatında Meryem Ana'nın ibadet amacı taşıyan betimlemelerine verilen ad. Erken Hıristiyan sanatında (yklş.3.-6.yy; →GEÇ ANTİK) Madonna ve Çocuk İsa teması ender olarak kullanılmış; 431'deki Ephesos (b.Efes) Konsili'nde Meryem Ana'nın THEOTOKOS (Tanrı'nın Anası) ilan edilmesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır.

BİZANS sanatında çeşitlenmeye başlayan Madonna tipleri en çok İKONA'larla kiliselerin doğu duvarında Hz.İSA resmi altında kullanılmıştır. Bu türlerden *Nikopoia*'da (zafer getiren) "şefaatçi" olarak betimlenen, tahtta oturan Meryem Ana kimi zaman başında taç, üstünde kraliyet giysileriyle (ör.*S.Maria Antigua Kilisesi* freskleri, 7.yy, Roma), çoğu kez de başlıklı bir pelerinle verilmiştir (ör.*S.Apollinare Kilisesi* mozaikleri, 6.yy, Ravenna). *Hodegetria*'da (yol gösteren) sol kolunda Çocuk İsa'yla ayakta gösterilir. Bu sahne, kilise MOZAİK'lerinin yanı sıra 10.-11.yy'ın fildişi HEYKELCİK'lerinde de (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) işlenmiştir. İstanbul'da *Blakhernai Kilisesi*'ndeki bir ikonadan kaynaklandığı sanılan, ellerini havaya kaldırmış ayakta dua eden (→ORANS) *Blakherniotissa*'da Meryem Ana yalnızdır (ör.*S.Venanzio in Laterano* mozaikleri, 7.-8.yy, Roma), ama göğsündeki madalyonda Hz.İsa'nın resmi bulunan örnekler de vardır (ör.*San Marco Bazilikası* kabartmaları, 12.-13.yy, Venedik). Meryem Ana'nın betimlendiği bir başka "yakarış" sahnesi de DEESİS'tir. Meryem Ana'yı İsa'ya süt verirken betimleyen *Galaktotrophousa* ve öperken gösteren *Glykophilousa*, ikiliyi daha sıcak bir ilişki içinde verir.

Ortaçağ boyunca özellikle Rusya'da ve BALKANLAR'da Bizans geleneği egemendi. Batı'daysa gene Bizans şemaları uygulanmakla birlikte figürler eski katılığını yitirmeye başlamıştı. Örneğin, GIOTTO ve izleyicileri, ikiliyi daha doğal pozlarda vermeye çalışıyordu. Bu dönemde Meryem Ana'nın dinsel önemi yerine güzelliği ve yumuşaklığıyla dinsel duyguların uyandırılması önem kazanmıştır. Meryem Ana kültü Batı'da 13.yy'dan başlayarak gelişme göstermiştir. Bu tarihten sonra Meryem Ana İKONOGRAFİ'si hızla genişlemiş ve çok çeşitli şemaların doğmasına neden olmuştur. Bugün bazı uzmanlar Meryem Ana'nın birincil öneme sahip olduğu betimlemeleri, ibadet amaçlı ve öyküsel nitelikli (→MERYEM ANA) olmak üzere ikiye ayırmaktadır. İbadet amaçlı yapıtlar üç ana grupta toplanmıştır: 1) Meryem Ana'nın, yanında Çocuk İsa olmadan betimlendiği örnekler, 2) Meryem Ana, Çocuk İsa'yla birlikte, 3) Meryem Ana, Çocuk İsa ve başkaları.

***Yalnız Betimlenen Meryem Ana:*** Meryem Ana'yı ayakta ya da tahtta otur durumda betimleyen bu örneklerde insanoğlunu koruması altına alan Bilge Meryem teması işlenmiştir. Ortaçağ örneklerinde çevresindeki figürlerden daha büyük betimlenen Meryem Ana genellikle bir peçe içinde verilmekle birlikte tahtta otururken gösterildiğinde başında taç bulunur. "Yas Tutan Meryem Ana" *(Mater Dolorosa)*, "Çarmıha Geriliş" ve PİETÀ gibi sahnelerde ikincil konumdadır, ama "Yedi Hüzün" adıyla anılan sahnelerde birincil öneme sahiptir. Genellikle Yedi Hüznü simgeleyen yedi mızrak kalbine saplanmış ya da başını çevrelemiş olarak betimlenir. Yedi Hüzün kavramı 1423'teki Köln Sinodu'nda kabul edilmiş ve 16.yy boyunca özellikle Kuzey sanatında yaygınlaşmıştır. Mızraksız sahnelerdeyse Meryem Ana yalnızdır. 16.yy'dan sonra yaygınlaşan bu sahne Karşı-Reform sırasında özellikle İspanya'da görülür ve *La Soledad* olarak anılır. "Merhametli Madonna"da *(Mater Misericordia)* başında tacıyla betimlenen Meryem Ana "şefaatçi" olarak işlenmiş, geniş pelerinini insanları korumak üzere yaymıştır. 13.yy'da Batı'da yaygınlaşan bu



MADERNO, Carlo, *S.Susanna Kilisesi*, 1596-1603, Roma.

tema daha çok MANASTIR tarikatlarınca benimsenmiş, 16.yy'da Karşı-Reform hareketiyle birlikte yok olmuştur. DUCCIO'nun Venedik Akademisi'ndeki bir resminde Meryem Ana üç Dominiken keşişi korurken görülür. "Günahsız Doğum" *(Immacolata)* Hz.İsa'nın değil, Meryem Ana'nın ana rahmine düşüşünü simgeler. Meryem'in bu andan başlayarak "ilk günah"tan bağışık olduğu görüşü 12.-13.yy'larda tartışılmış ve 1545'te Trent Konsili'nde kabul edilmiştir. İlk kez 16.yy'da işlenen bu sahnede önceleri Meryem, Tanrı imgesi önünde ayakta ya da diz çökmüş olarak, çevresindeki kilise bilginleri de konuyu tartışırken betimlenmiştir. Karşı-Reform hareketinden sonra 17.yy İspanyol sanatında Francesco Pacheco (1564-1654) yeni bir şema önererek bu sahneyi kurallaştırmıştır. Pacheco'nun şemasında Meryem, sırtında beyaz bir giysi ve mavi bir pelerinle ellerini göğsünde kavuşturmuş bir genç kız olarak betimleniyordu. Kimi örneklerde bekâreti simgeleyen hilal üstünde, başında yıldızlarla gökyüzünden inerken gösterilmiştir. VELÁZQUEZ'in *Günahsız Doğum* (yks. 1619, Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtı bu türün en yetkin örneklerinden biri sayılmaktadır. "Meryem Ana ve Tek Boynuz", Meryem'in bekâretiyle "İsa'nın Bedene Bürünüşü"nü *(incarnation)* simgeler. Başını Meryem'in göğsüne dayayan tek boynuz *(unicorn)* betimlemesi ROMANESK ve GOTİK kiliselerde, 15. ve 16.yy Kuzey sanatında ve RÖNESANS duvar halılarında sık sık kullanılmış, kimi örneklerde Meryem'in bekâretini simgeleyen çitli bir bahçe içinde ya da nar ağacıyla veya ana-tanrıçayı simgeleyen aynayla birlikte verilmiştir.

***Meryem Ana ve Çocuk İsa:*** Bu türün en yaygın şeması kucağında Çocuk İsa'yla ayakta ya da oturur durumda (tahtta ya da yerde) betimlenen Meryem Ana'dır. *Galaktotrophousa*'dan kaynaklanan "İsa'ya Süt Veren Meryem Ana"nın *(Maria Lactans)* en erken tarihli örneği *Priscilla Katakombu* fresklerinde (3.yy, Roma) görülür. Daha sonra mozaik ve heykelde de kullanılmış, resim sanatındaysa 14.yy'da yaygınlaşmıştır. Rönesans döneminde çok çeşitli örneklerine rastlanan bu tema kutsal kişilerin çıplak gösterilmesini yasaklayan Trent Konsili'nden sonra yok olmuştur. "Cennet'in Kraliçesi" *(Regina Coeli)* olarak betimlenen, tahtta oturan Meryem Ana ve Çocuk İsa şemasının İtalyan sanatında üç çeşitlemesi vardır: 1) Bizans sanatı kaynaklı cepheden verilen Meryem Ana ve Çocuk İsa, 2) Çocuk İsa'yı işaret eden Meryem Ana, 3) Çocuk İsa'ya sarılan Meryem Ana. "Dua Eden Meryem Ana" tahtta ya da Gül Bahçesi'nde yerde otururken betimlenir. Kimi örneklerde kucağında ya da yerde yatan Çocuk İsa'ya tapınırken de gösterilmiştir. Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın kitapla betimlendiği sahnelerde eğer kitap Meryem Ana'nın elindeyse Bilgelik Kitabı'nı, İsa'nın elindeyse İncil'i simgeler. "Meryem Ana Gül Bahçesinde" şeması ortaçağın sonlarıyla Rönesans'ın başlarında ortaya çıkmıştır. Çitlerle çevrili Gül Bahçesi, Meryem'in bekâretini; kırmızı gül, din şehitlerinin kanını; dikensiz beyaz gül de Meryem'in saflığını simgeler. Stefan Lochner'in (etk.1442-51) *Gül Kameriyesindeki Madonna* (Wallraf-Richartz Müz., Köln) adlı yapıtında olduğu gibi kimi sahnelerde bu ikiliye melekler, azizler ya da bağışçılar eşlik eder.

***Meryem Ana, Çocuk İsa ve başkaları:*** Bu sahnelerin içinde en yaygın olanı Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın azizler ve bağışçılarla birlikte olanıdır. Erken Hıristiyanlık döneminden beri görülen bu sahnelerde Meryem Ana ve Çocuk İsa, aziz figürleriyle çevrili olarak betimlenmiştir. Ortaçağın sonlarıyla Erken Rönesans döneminde özellikle altar panolarında figürler Meryem Ana ve Çocuk İsa'dan ayrı olarak bölmeler içinde verilmiş, 14. ve 15.yy'lardaysa KUTSAL KONUŞMA sahnelerinde olduğu gibi aynı kompozisyon içinde birleştirilmiştir. İtalya'da meleklerle çevrili Meryem Ana ve Çocuk İsa betimlemelerine MAESTÀ adı verilir. "Tespihli Madonna"da Meryem Ana ve Çocuk İsa Dominiken tarikatının kurucusu Aziz Domingo de Cuzman'la birliktedir. En tipik şema kucağında Çocuk İsa'yla tahtta oturan Meryem Ana'nın önünde diz çökmüş aziz betimlemesidir. Hıristiyanlık'ta özel anlamı olan tespihi bulduğu söylenen Domingo de Cuzman, Meryem Ana ya da Çocuk İsa tarafından uzatılan tespihi alırken gösterilir. 15.yy sonlarında ortaya çıkan bu tema, 16.yy boyunca Karşı-Reform sırasında sıkça kullanılmıştır. Bu türün en önemli örnekleri Giovanni Battis Crespi'nin (1575/76-1632) yks.1615 tarihli yapıtıyla (Brera Resim Gal., Milano) RENI'nin yks.1630'da yaptığı resimdir (Ulusal Resim Gal., Bologna). "Loreto Meryem Anası" olarak da anılan çatı üstünde Meryem Ana ve Çocuk İsa teması 15.yy'da ortaya çıkan bir söylenceden türemiştir. Bu söylenceye göre Meryem'le Yusuf'un Nasıra'daki Kutsal Evi *(Santa Casa)*, 1291'de Müslümanlar tarafından yıkılmak istenince, melekler evi önce Dalmaçya'daki Tersatto'ya, oradan da İtalya'da Ancona yakınlarındaki Loreto'ya taşımışlardır. Özellikle Karşı-Reform sırasında yaygınlaşan bu temada Meryem Ana ve Çocuk İsa, meleklerin dört köşesinden taşıdığı bir çatı üstünde otururken gösterilir. Bu grupta değerlendirilen bir başka sahne de 15.yy'da İtalya'da gelişen KUTSAL AİLE'dir.

Geç Gotik'ten başlayarak Rönesans boyunca dinsel konulu resimler yapan birçok sanatçı Madonna temasına ilgi duymuştur. Fra ANGELICO'nun *Yıldızlı Madonna*'sı (1425-30, San Marco Müz., Floransa), BOTTICELLI'nin *Şükran İlahisi Madonnası* (yks.1485, Uffizi Gal., Floransa), L.CARRACCI'nin *Bargellini Madonnası* (1588, Ulusal Resim Gal., Bologna), Fra Filippo LIPPI'nin *Madonna*'sı (yks.1452, Pitti Sarayı, Floransa) ve Duccio'nun *Rucellai Madonnası* (1285, Uffizi) bu türün en yetkin örneklerinden bazılarıdır. Ancak kuşkusuz bu türün en önemli ustası RAFFAELLO'dur. 17.yy'dan sonra dinsel konuların önemini yitirmeye başlaması sonucu Madonna resimleri de giderek azalmıştır.
0847, 1560. *Z.Rona*

MAES, Nicholas → **TÜR RESMİ**

**MAESTÀ** (İt.)
İtalyanca'da "haşmet" anlamına gelir. Hıristiyan sanatında melek figürleriyle çevrili, kucağında Çocuk İsa'yla tahtta oturan Meryem Ana betimlemesi. BİZANS sanatının, *nikopoia* (zafer getiren) temasını işleyen MADONNA resimlerinden türemiştir. CIMABUE'nun *Sta.Trinita Madonnası* (yks. 1290, Uffizi Gal., Floransa), SIMONE MARTINI'nin Siena'da *Halk Sarayı*'ndaki freski (1315) ve DUCCIO'nun *Siena Katedrali* altar panosu (1311), bu türün en yetkin örnekleridir. *Z.Rona*

**MAFAI, Mario** (1902, Roma-1965)
İtalyan ressam.
Faşist rejimin sanat anlayışını yansıtan NOVECENTO ITALIANO akımının kalıplaşmış YENİ-KLASİKÇİLİK'ine karşı, Yeni-Romantizm'i ve şiirsel anlatımı savunan ROMA OKULU'nun, Scipione (Gino Bonichi; 1904-33) ile birlikte kurucusu olan Mafai, ince bir duyarlık taşıyan üslubuyla gerçekleştirdiği yapıtlarında yalnızca kendi duyguları-

nı yansıtmayı amaçlamış ve konularını Roma kentinden seçmiştir.

Gençlik yıllarında öncelikle KANDINSKY'den etkilenerek soyut örnekler veren sanatçı, lirik-soyut renk kompozisyonlarından ve coşkulu fırça vuruşlarından oluşan manzaralar yapmıştır. Mafai'nin sanat yaşamının bu ilk evresinde beliren coşku ögesi, yks.1930'da KOKOSCHKA, SOUTINE ve ENSOR'un yapıtlarına duyduğu ilgiyle daha da pekişmiş ve sanatçı, Soutine'in ve PARİS OKULU'nun DIŞAVURUMCULUK anlayışından kaynaklanan Roma Okulu'nu bu dönemde kurmuştur. Yakın dostu olan Scipione'nin yapıtlarında görülen ölçüde zengin bir hayal gücünü yansıtmamasına karşın, Mafai yapı yönünden daha ustalıklı resimler yapmış, şiirsel yorumuyla gerçek nesnelerdeki güzelliği yakalamıştır. Sanatçı, bir demet çiçek ya da ıssız bir ev gibi basit ve gelip geçici nesnelerin gerçekliğini benzersiz bir renk kullanımıyla bezemiş ve bunlara melankolik bir görünüm kazandırmıştır. II.Dünya Savaşı sırasında gerçekleştirdiği *Fantezi*'lerde, geri plandaki maskeli figürler ve sakatlanmış, acı içinde kıvranan çıplak bedenler aracılığıyla, ezenlerle ezilenleri yansıtmaya çalışmıştır. Sonraki yıllarda daha çok Roma'ya ait birçok kent görünümünü tuvallerine aktaran sanatçı, 1945'ten sonra Dışavurumcu dönemindeki güçlü, coşkulu biçimini biraz yumuşatarak daha ılımlı bir üslupla çalışmıştır. Mafai'nin etkisi özellikle Toti Scialoja (d.1914) ve Tamburi gibi genç ressamların yapıtlarında belirginleşmiştir.

3475. *İ.Babacan*

**MAGAZİN** (Ar.*makhazan:* depo'dan çoğ.*makhazin*) ARKEOLOJİ literatüründe özellikle Girit (→MİNOS) ve MEZOPOTAMYA saraylarındaki silah, araç-gereç ve besinlerin saklandığı dar-uzun, yan yana depo yapıları için kullanılan sözcük. Örneğin, Girit'te *Knossos* ve *Phaistos Sarayları*'nda, içlerinde pek çok PITHOS'un (erzak küpü) ele geçtiği magazinler, bir koridora açılan ince uzun odacıklardan oluşur.

MAGICAL REALISM (İng.) – **BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK**

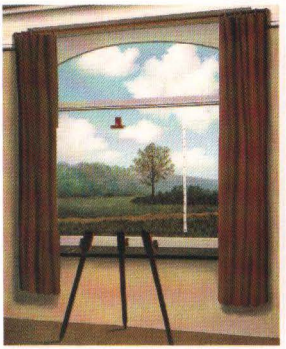
**MAGNELLI, Alberto** (1888, Floransa-1971)
İtalyan ressam.
II.Dünya Savaşı sonrasının en önemli soyut ressamlarından biri olan Magnelli, 1910 dolaylarında Floransalı Gerçeküstücüler'le (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) ilişki kurduktan sonra resim yapmaya başlamış, ama bu akıma resmen katılmamıştır. 1913-14'te Paris'te MATISSE, PICASSO ve Kübist ressamlarla (→KÜBİZM) tanışmış, 1915'te bir süre parlak renkli soyut resimler yaptıktan sonra FİGÜRATİF sanata dönmüş ve METAFİZİK RESİM etkisinde görünümler gerçekleştirmiştir. 1931'de Carrara'daki mermer ocaklarına yaptığı gezinin etkisiyle *Kırık Taşlar* gibi bir dizi yarı-soyut resim yapan sanatçı 1933'te Paris'te SOYUTLAMA-YARATMA grubuna katıldıktan sonra bütünüyle soyuta (→SOYUT SANAT) yönelmiştir. Alman işgali sırasında Grasse'de DELAUNAY-TERK, TAEUBER-ARP ve ARP'la birlikte çalışan Magnelli'nin yapıtları daha çok YAPIMCILIK çizgisinde değerlendirilebilecek keskin dış çizgili geometrik biçimlerden oluşan bir kurguya sahiptir. *Z.Rona*

**MAGNESİA AD MEANDRUM**
Aydın'ın Germencik ilçesi, Ortaklar bucağına bağlı Tekin köy sınırları içinde, Ortaklar-Söke Karayolu üzerindeki antik kent (Menderes Magnesia'sı), Helenistik Dönem'de (→YUNAN) en görkemli günlerini yaşamıştır.

Kuruluş mitosuna ve antik kaynaklara göre Magnesia, Teselya'dan gelen ve "Magnetler" olarak bilinen ve Anadolu'ya ilk gelen Helenler arasında sayılan bir kavim tarafından kurulmuştur. Leukippos adındaki efsanevi liderin öncülüğünde Girit Adası üzerinden Anadolu'ya gelen Magnetler, kendilerine kehanet yoluyla bildirildiği biçimde, o zaman bir körfez olan bugünkü Bafa Gölü ve Samsun Dağı yöresindeki, sonradan Magnesia adını alacak olan Mandrolytia kentini, Leukippos'a olan sevgisi nedeniyle kendilerine kentin kapısını açan Leukophryene sayesinde ele geçirmişlerdir. Leukophryene, Mandrolytos'un kızıdır ve Magnesia'nın baş tanrıçası Artemis'in ön adı olarak ün kazanmıştır. LYDİA kralı Gyges (hd.MÖ 680-652) tarafından ele geçirildiği, MÖ 657'de Kimmerler tarafından tahrip edildiği, MİLETOS'un yardımlarıyla yeniden inşa edildiği ve MÖ 530'larda Persler'in eline düştüğü bilinen bu kentin yeriyse hâlâ bulunamamıştır. Birinci ya da Eski Magnesia olarak adlandırılan bu kent, Menderes Irmağı üzerinde yer aldığından Antik Çağ'da "ad Meandrum" olarak bilinmekteydi. MÖ 460'larda PERS kralı I.Artakserkses'in sürgüne gönderilen Atinalı komutan Themistokles'e verdiği, onun da kendine başkent yaparak ölünceye kadar yaşadığı ve yalnız sikkeleriyle tanınan bu ilk Magnesia'nın MÖ 400'lerde bugünkü yerine taşındığı bilinmektedir. Gümüş Dağı (a.Thorax) yamaçlarında, Arkaik Dönem'den beri orada bulunan *Artemis Leukophryene Tapınağı*'nın olduğu yerde kurulan bu ikinci (bugünkü) Magnesia, artık Menderes kıyısında değil de, antik Lethaeos (b.Gümüş Çay) kıyısında olmasına karşın eskisi gibi "Menderes kıyısındaki Magnesia" olarak anılmaya devam etmiştir. Kentin taşınmasına neden olarak da, hem Magnetler'in Persler'e karşı daha güvenli, surla çevrili bir kente gereksinim duymaları hem de Menderes'in alüvyonlarının kenti tehdit eder duruma gelmesi, bataklık ve bunun getirdiği sorunlar gösterilmektedir. İONİA'da, EPHESOS, PRİENE, TRALLEİS üçgeni ortasında, bu kentleri birbirine bağlayan yollar üzerinde önemli bir ticari ve stratejik konuma sahip olan Magnesia, tahıl üretimi ve bugün olduğu gibi inciriyle ünlüydü. Persler tarafından ele geçirilmiş, Makedonya kralı Büyük İskender'e (hd.MÖ 336-323) kadar onların yönetiminde kalmıştır. Önce Selevkoslar, daha sonra da PERGAMON Krallığı'na bağlı kaldığı yıllarsa kentin en görkemli dönemi olmuştur. ROMA İmparatorluğu zamanında Magnesia bağımsız bir kentti ve MS 3.yy'a ait kent sikkelerinde kendisini Asia'nın (Anadolu'nun) 7.kenti olarak nitelendirmekteydi. BİZANS İmparatorluğu dönemindeyse, 12.yy'a kadar piskoposluk merkezi olduğu bilinmektedir.

Magnesia'da ilk kazı 1842-43'te Fransız hükümeti adına arkeolog ve gezgin Charles Texier (1802-71) tarafından gerçekleştirilmiştir. Kent hakkındaki asıl bilgilerse 1891-93 arasında Berlin Müzeleri adına Carl Humann tarafından yapılan kazılara dayanmaktadır. Toplam 21 ay süren bu kazılar, *Tiyatro, Artemision, Agora, Zeus Tapınağı* ve *Prytaneion*'da yürütülmüş ve ortaya çıkarılan heykeller İstanbul ve Berlin müzelerine gönderilmiştir. Kazılar 1984'ten beri Kültür Bakanlığı, Tabiat ve Kültür Varlıklarını Koruma Başkanlığı'yla AÜ DTCF adına Orhan Bingöl başkanlığında sürdürülmektedir.

Bugün kalıntılarıyla bilinen bu yeni, ikinci Magnesia, bir kent suruyla çevrili, yks.1.5km çapında bir alanı kaplayan, kuzey-güney, doğu-batı doğrultularında birbirlerini dik açı yaparak kesen cadde-so-



MAGRITTE, René, *İnsanın Yazgısı I*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 100x81 cm.

kak sistemine sahip bir kenttir. Magnesia'nın önemi, antik yazarlardan VITRUVIUS'un *De Architectura (Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı kitabında yeniliklerini aktardığı mimar HERMOGENES'ten gelmektedir. Vitruvius, Hermogenes'i oktogonal *pseudodipteros* (→DİPTEROS) tapınak planıyla, sütun aralarında ve yüksekliklerinde olması gereken uyumlu aralık ve yükseklik ilişkilerini saptayan mimar olarak tanımlar ve Hermogenes'in başyapıtının Magnesia ad Meandrum'daki *Artemis Leukophryene Tapınağı* olduğunu söyler. Hermogenes'in tapınağı, Arkaik Dönem'e ait olan *Artemis Tapınağı*'nın kalıntıları üzerine Helenistik Dönem'de yapılmıştır. İon düzeninde (→DÜZEN) 8x15 sütunlu, dokuz basamaklı bir kaide üstünde yükselen bu tapınak, 67.50x41m'yi bulan boyutlarıyla Anadolu'nun dördüncü büyük tapınağıdır. Üç bölümlü iç yapısında PRONAOS (*naos*'a giriş mekânı), NAOS kadar büyüktür. Duvarlarla sütunlar aynı eksenler üzerine yerleştirilmiştir. *Pronaos*'un ANTE'leri arasında ve içinde ikişer sütun yer alır. *Naos*'ta altı sütun, *opistbodomos*'un (*naos*'la arka portik arasındaki mekân) *ante*'leri arasında da gene iki sütun bulunur. Anadolu'da, ARŞİTRAV üzerinde figürlü FRİZ'in kullanıldığı ilk İon tapınağı olduğu varsayılmaktadır. Ayrıca Attika tipi sütun kaidesinin de (→SÜTUN KAİDESİ) ilk örneğini oluşturur. Tapınağın önünde "Pergamon" tipinde, belki de o tipin öncüsü olan bir sunak yer almaktaydı. 23.15x15.80m boyutlarındaki bu sunakta iki insan boyuna ulaşan kabartmalarla heykeller bulunuyordu. Magnesialılar, Artemis Leukophryene adına şenlikler düzenlemişler ve ilk şenliğe zamanın en önde gelen kent-devletleriyle yöneticilerini çağırmışlardır. Bu davetlere verilen yanıtlar, 26 bin m²'lik bir alanı kaplayan 420 sütunlu *Agora*'nın (MÖ 3./2.yy) batı duvarında yer almaktaydı. Bir PROPYLON'u, Athena'ya ait bir kutsal odası ve bir çeşmesiyle Hermogenes'in hiç olmazsa bir bölümünü yaptığı varsayılan *Agora*, Humann'ın ortaya çıkardığı bölümlerle birlikte bugün tamamen toprak altındadır. *Agora*'da yer alan *Zeus Sosipolis Tapınağı*'nı da (MÖ 3./2.yy) Hermogenes'in yaptığı varsayılır. Ön cephesi Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenen bu tapınak da bugün tamamen toprak altında kalmıştır. *Artemis Tapınağı* gibi batıya bakan, *opistbodomos*'u ve figürsüz frizi olan 15.60x7m boyutlarında İon düzeninde bir PROSTYLOS'tur. Sütunlarının arası Vitruvius'un övdüğü biçimde EUSTYLOS düzendedir. Planı, Vitruvius'un verdiği TİYATRO planına en fazla uyan ender örneklerden biri olan *Magnesia Tiyatrosu*, kentin belki de bilinen en eski yapısıdır (MÖ 4.yy sonu). *Cavea*'sı (seyirci bölümü) ve *skene*'si (sahne binası) bugün yoğun bitki örtüsü altında kalmıştır. *Tiyatro*'nun sırtını dayadığı tepede Athena'ya sunulmuş bir yuvarlak yapının (THOLOS) kalıntıları görülebilir. Magnesia'da görülebilen başka yapılar Roma İmparatorluğu zamanına ve daha sonralara aittir. Miletos'taki *Faustina Hamamı*'nın daha küçük ölçekteki bir kopyası olan *Hamam*, *Tiyatro* ile *Artemision* arasında yer alan *Odeon*, 25 bin kişilik *Stadion*, suyolu, spor ağırlıklı bir eğitim merkezi niteliği taşıyan, derslikleri, spor sahaları ve hamamıyla bir kompleks oluşturan *Gymnasion*, Roma İmparatorluğu döneminde kentin ulaştığı görkemi simgeleyen yapılar arasındadır. Niteliği henüz bilinmeyen bir Bizans yapısı ve *Artemision*'u çevreleyen, 600'lerde Persler'e karşı yapılmış olduğu söylenen sur, Bizans döneminden günümüze ulaşan yapılardandır. 15.yy'a ait enine planlı *Çerkez Musa Camisi* tek İslam yapısıdır. Günümüzde Orhan Bingöl başkanlığında sürdürülen kazılarda bir *theatron* (izleyici yeri) ortaya çıkarılmıştır. Yazıtlarla belgelenmiş Dioskurlar Kutsal Alanı kapsamı içinde olabileceği varsayılan bu tek *diazoma*'lı (*theatron*'u yatayda ikiye ayıran geçit) ve yedi *kerkis*'li (*theatron*'un merdivenlerle ayrılmış bölümleri) *theatron*, bitirilemeden toprak altında kalmış bir yapı oluşu açısından ilginçtir. Ayrıca *Gymnasion*'da sürdürülen kazılarda, *apodyterion*'un (soyunma mekânı) köşelerindeki girişler ortaya çıkarılmış ve üç katlı olan yapının *kryptoportikos*'unun (tonozlu yeraltı koridoru) temizlenmesine başlanmıştır.

0477, 0921, 1749.

***O.Bingöl***

MAGNESİA AD SİPYLUM → **MANİSA (Merkez İlçe)**

**MAGRITTE, René** (1898, Lessines-1967, Brüksel) Belçikalı ressam.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının Doğrucu (*veristic*) eğilimini benimseyen Magritte, bu doğrultuda gerçekleştirdiği FİGÜRATİF yapıtlarıyla tanınır.

1910'da ailesi Châtelet'ye yerleştiğinde Magritte de resme başlamış ve 1916'da Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Burada Pierre-Louis Flouquette (1900-67) ve E.L.T.Mesens (1903-71) gibi AVANT-GARDE sanatçılarla birlikte olmuş ve KÜBİZM'le GELECEKÇİLİK etkisi altında resimler yapmıştır. 1922'de kısa bir süre için bir duvar kağıdı fabrikasında çalışan Magritte'in sanat yaşamındaki en önemli değişiklik De CHIRICO'nun *Aşk Ezgisi* adlı yapıtının bir renkli baskısını gördüğünde olmuştur. 1924'te Mesens'la birlikte *Oesophage* (Yemek Borusu) adlı dergiyi çıkarmış ve Fransız Gerçeküstücüleri'ninkine benzer düşünceleri yayımlamıştır. 1925'te Galeri Centaure'la yaptığı bir sözleşme sonucunda tüm zamanını resme ayırmaya başlamıştır. 1927'de bu galeride bir sergi açtıktan sonra Paris'e gitmiş ve orada BRETON, Paul Éluard ve gruplarıyla birlikte olmuştur. Bu dönemden başlayarak Magritte, sanat yaşamı boyunca Gerçeküstücülük'ün alışılmış araçlarını sıkça kullanmıştır. Ancak bu kullanım tümüyle kişisel bir yolda olmuş ve felsefi bir içerikle zenginleştirilmiştir. Yapıtları ilgisiz nesnelerin uyuşmaz ilişkiler içinde yan yana getirilmesinden oluşmuştur. *Uçan Heykel* (1927) adlı yapıt, bünyesinde, öteki nesnelerin yanında klasik bir heykeli ve bir boru parçasını barındırır. Böylesi bir uyuşmazlık sonucunda De Chirico benzeri bir melankoli doğmuştur. Ama bu uyuşmaz nesneleri yan yana getirme tutumu, Magritte'in sanat yaşamı içinde belli dönemlerde artmış, belli dönemlerde de azalmıştır. *Sözcüklerin Kullanılışı I* (1929) adlı yapıtında son derece nesnel bir pipo resminin altına "Bu bir pipo değildir" yazısı yazılmıştır. Bu, bir gerçeklik yadsımasıdır; ama aynı zamanda nesnelerin görsel ve sözel anlamları arasında bir çatışma da söz konusudur.

Sanatçı 1930'da yeniden Belçika'ya dönmüş ve *avant-garde* sanatçılarla olan işbirliğini sürdürmüştür. 1940'a değin yaptığı resimlerde bilinçaltının Gerçeküstücü bir üretiminden çok, görsel biçimlerle metafizik sorunları irdelemeye yönelmiştir. *İnsanın Yazgısı I* (1933) adlı yapıtında bir pencere önüne yerleştirilmiş bir tuvali resimlemiştir. Ama bu tuvalin üstündeki görünüm de arkada yer alan görünümdür. Arkadaki manzara parçası, tuval üstünde de devam etmektedir. Magritte, resimsel düzlem, tuval yüzeyi, resimsel gerçeklik türünden tümüyle resmin kendine özgü sorunlarını ele almaktadır. Bu türde yaptığı bir başka çalışma da ikili imge üzerinedir. İki farklı imge bir resimde eşzamanlı bir biçimde üst üste sunulmaktadır. Bu yaklaşım, iris'inde bulutlu bir gökyüzünün yer aldığı bir gö-

zün betimlendiği Göz (1935) adlı yapıtında açık bir biçimde görülebilir. 1945 tarihli *Tecavüz*'de hem bir kadın yüzünü hem de bir kadın gövdesini üst üste sunmasıyla bu anlayışa bağlanır. 1940'ların sonuna doğru Magritte, nesnelerin özenli ve yetkin bir biçimde tanımlanmasına yönelerek İzlenimci bir anlayış (→İZLENİMCİLİK) içinde oldukça gerçekçi bir üslup sergilemiştir. 1947 tarihli *Yatak Odasında Felsefe*, birbirleriyle ilişkili ama yine de ayrı bağlamdaki iki farklı nesneyi, örneğin kadın göğsüyle iç çamaşırını, ayakkabıyla ayak parmaklarını birarada betimler. Bu, başlığından da anlaşıldığı gibi kavramsal bir çalışmadır. Bu dönem yapıtlarında aynı zamanda, parlak ve etkileyici renkler kullanan sanatçı 1950'den sonra büyük duvar resmi siparişleri de almıştır. Bunlar arasında Charleroi Güzel Sanatlar Sarayı için 1957'de yaptığı *Habersiz Peri*, sanatçının zengin renk kullanımını da sergiler. Magritte 1961'de de Brüksel Kongre Sarayı için *Gizemli Barikatlar* adlı bir duvar resmi gerçekleştirmiştir. Ölümünden kısa bir süre önce birkaç heykel deseni çizmiş; bunlar, 1968'de tunç döküm olarak Paris'te sergilenmiştir.

1337, 2645, 3161. *U.Tükel*

**MAGRİP mimarlığı ve sanatı**

Magrip, Kuzeybatı Afrika'nın Fas ve Cezayir'in batısını içine alan kesimini tanımlamakta kullanılan Arapça bir terimdir. Batı dillerinde, bu coğrafyada yaşayan halkları tanımlayan sözcükler (İng.*Moor*; Fr., Alm.*Maure*) FENİKE dilinden Latince'ye geçmiş olan Maurus'tan kaynaklanmaktadır. Maurus, ilk kez Romalılar tarafından bölgedeki Berberiler için kullanılmış; Maurus bölgesine de Mauretania denmiştir. Çok sonra 1610'da İspanya'dan çıkarılan bütün Arap kökenliler için kullanılan sözcük, 19.yy'da bazı Akdeniz limanlarında yaşayanları da tanımlamıştır. Türkçe'de, Arapça temel alınarak "Magribiler" ya da "Magripliler" terimleri kullanılmaktadır.

İslam tarihinde Dört Halife Dönemi'ni (632-661) izleyen Doğu Emevi Halifeliği (→EMEVİ [661-750]), Irak'taki Arap kabileleri ile Hz.Ali'nin soyundan gelen Şia İmamları'nın muhalefetleri ve fethedilen yerlerdeki Arap olmayan halkın kışkırtmaları sonucunda Horasan'da çıkan ayaklanmayla sona ermiş, halifelik Abbasiler'e (→ABBASİ) geçmiştir. Suriye merkez olmak üzere Yakındoğu'ya egemen olan Emeviler, bu yönetim değişikliğinden sonra varlıklarını Magrip ve El-Andalus (Endülüs, b.Andalucía) olarak adlandırdıkları İber Yarımadası'nın güney kesiminde yüzyıllarca sürdürmüştür. Tarihlerinin siyasal yönden en güçlü döneminde, I.Velid yönetimi (706-715) altında Kuzeybatı Afrika'yı fethetmişler; Berberi birlikleriyle Cebelitarık Boğazı'nı geçerek Endülüs'e girmişler, bir süre için Pireneler'i de aşıp Franklar'ın yönetimindeki Galya içlerine kadar ilerlemişlerdir. Fetihleri izleyen ilk yıllarda Arap valiler tarafından yönetilen bölgede, Horasan'daki ayaklanmanın yıkımından kurtulan I.Abdurrahman (hd.756-788), 756'da Emevi Birliği'ni oluşturmuştur. Coğrafi yapının güçlü bir merkezî denetimi engellediği İber Yarımadası'nda, İşbiliye (b.Sevilla) ve Kurtuba'yı (b.Córdoba) içine alan Kurtuba Emirliği kurulmuştur. Emirlerin eyaletlerdeki nüfuzunun zayıflaması, buna karşılık yerel askeri güçlerine dayanarak bağımsız davranmaya kalkışmaları, İslamiyet'i seçen halktan sayıca fazla olan Hıristiyan halkın, kuzeydeki bağımsız Hıristiyanlar'dan destek alması, 9.yy'da merkezî güce karşı bir ayaklanmaya zemin oluşturmuşsa da, bu ayaklanma başarılı olamamıştır. III.Abdurrahman döneminde (912-961) emirlik halifeliğe çevrilerek merkezî yetke güçlendirilmiştir. Bu yıllarda Kurtuba, üretim ve ticaret alanında büyük gelişme göstermiş, Kahire ve Bağdat'tan sonra Arap kültürünün en önemli merkezi olmuştur. Endülüs Emevi Halifeliği 1010'dan itibaren parçalanmaya başlamış, iç çekişmeler sonucunda 1031'de dağılmış ve Endülüs, "Tavaif-i Mülük" adı verilen Berberi kökenli yerel hanedanlar arasında paylaşılmıştır. Bölge yklş.50 yıl sonra Magrip hanedanlarından Murabıtlar'ın (1056-1147) denetimine geçmiştir. Murabıtlar'ı Muvahhitler (1130-1269), Meriniler (1196-1549) ve Nasriler (1230-1492) izlemiştir. Hem Endülüs hem de Magrip'teki bazı merkezler, bu hanedanların egemenliği altında önemli yapı etkinliklerine sahne olmuştur.

Sanatsal yaratma söz konusu olduğunda "Magrip", yalnızca tanımladığı coğrafya ile sınırlı tutulmamakta, Endülüs'ü de kapsayacak biçimde genişletilerek Arap ve Berberi kökenli yöneticilerin ve halkın birarada yaşayıp ürettiği bütün topraklar için kullanılmaktadır. Bu geniş çerçevede içerik ve üslup bütünlüğü gösteren bölge sanatı, Arap-Emevi sanatının, Berberi, antik (→MISIR; YUNAN; ROMA) ve Erken Hıristiyan (→GEÇ ANTİK) bileşenlerle beslenen bir türevidir. Söz konusu mimarlık ve sanat, yapı programındaki bazı farklı tercihlerle ayrıntı düzeyinde birbirinden değişik yaklaşımların vurgulanabilmesi için, yayınlarda iki farklı başlık altında ele alınmaktadır:

***Endülüs:***

"Córdoba sanatı" terimi, Endülüs'ün Emevi egemenliği altındaki döneminin sanatını anlatmakta sıklıkla kullanılır. Bunun nedeni, *Cami-ül-Kebir* gibi anıtsal boyutta bir yapının gerçekleşmesine ortam sağlayan kentte, mimarlık ve öteki sanatlarda izlenen üslup birliğidir. Kurtuba'nın fethinden sonra Müslümanlar, Hıristiyanlar'la anlaşarak kentin merkezindeki kiliseyi bir süre ortak kullanmışlar, daha sonra I.Abdurrahman yapıyı satın alarak yıktırmış, 784'te aynı yerde *Kurtuba Camisi*'nin *(Cami-ül-Kebir / Büyük Cami / Ulucami)* yapımını başlatmıştır. Yapı ilk biçimiyle revaklı, geniş bir AVLU ile mihrap ekseninde dokuz sahınlı kapalı bir ibadet mekânından oluşmaktaydı. Orta sahının ötekilerden daha geniş tutulması ve avlunun ibadet mekânından daha büyük bir alanı kaplaması gibi özellikleriyle yapı, Suriye geleneğini sürdürür. Duvarlar yine Suriye'deki Emevi yapılarında olduğu gibi payandalarla güçlendirilmiş ve dişli mazgal dizisiyle taçlandırılmıştır. Çekirdek yapı, 833'te II.Abdurrahman (hd.822-852), 961'de II.Hakem (hd.961-976) ve 987'de Vezir Mansur (hd.978-1002) tarafından genişletilmiştir. İlk iki yapım evresinde, iç mekânda iki kat kemerli bir düzen tasarlanmıştır. Geniş üzengitaşlarının oturduğu sütun başlıkları ikinci kemer dizisini de taşımaktadır. Bu başlıklar, Roma mimarlığında geliştirilmiş kompozit başlıkların (→SÜTUN BAŞLIĞI) bir türevidir. Alttaki kemerler bölge sanatı için tipik bir özellik olan at nalı biçiminde, üsttekiler ise yarım dairedir. Kemerler, açık renk taş ve kırmızı tuğlanın ARDIŞIK dizilmesiyle inşa edilmiştir. Mihrap önü kubbesi, GOTİK mimarlığı anımsatır biçimde kaburgalı bir strüktüre (→KUBBE) sahiptir. II.Hakem'in eklediği bölümde, eski kemerleme sistemini eksen doğrultusunda sürdüren, dolayısıyla üslup birliğini bozmayan uygulamada tek değişiklik, alt sıradaki kemerlerin çok dilimli, üsttekilerinse at nalı biçiminde olmasıdır. Alt sıranın "çok ayaklı" düzenine karşılık, üst sırada bezemeye olanak veren daha geniş yüzeyler elde edilmiştir. At nalı kemerli MİHRAP nişi ve fildişi kakmalı MİNBER, II.Hakem dönemi eklerindendir. *Kurtuba Camisi* 1238'de kiliseye çev-

rilmiş, 1538'de bazı yeni ekler ve değişikliklerle katedrale dönüştürülmüştür.

Endülüs Emevi döneminden günümüze kalan en önemli sivil mimarlık örneği, İspanyol mimar Velazquez Bosco tarafından 1910'da başlatılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılan Medinet-üz-Zehra yerleşmesidir. Kurtuba yakınında, 1500x750m'lik eğimli bir arazide, 936'da III.Abdurrahman tarafından kurulmaya başlayan kentin yapımı oğlu II.Hakem tarafından da sürdürülmüştür. Yaklaşık 40 yılda kurulan bu kraliyet kenti, daha 11.yy'ın başında isyancı Berberi gruplar tarafından harabe haline getirilmiştir. Endülüs Emevileri'nin KENT PLANLAMA anlayışını da sergilemesi açısından önemli olan tasarımın ana yapısı saraydır. Birbirine kemerli açıklıklarla bağlı üç büyük salonu ve yan mekânlarıyla bu yapı, plan açısından *Kurtuba Camisi*'yle benzerlik gösterir. Sarayın yakınında, batıda, büyük olasılıkla halife yakınlarına, idari ve askeri personele ait odalar avlu çevresinde sıralanır. Batı İslam dünyasında sıklıkla karşılaşıldığı gibi, Medinet-üz-Zehra da, birbirine yakın kulelerle güçlendirilmiş surlarıyla bir KALE görünümündedir.

Endülüs Emevileri, gerek iç, gerek dış güçlerden korunmak için çok sayıda sur, kale, gözetleme kulesi gibi askeri yapılar gerçekleştirmiştir. BİZANS geleneğinin izleyicisi olan bu tür yapılardan *El-Vacar Kalesi* (Kurtuba), dikdörtgen planı, kalın duvarları, dördü köşede, dördü beden duvarlarında olmak üzere sekiz burcu ve köşelerden birine yakın tek kapısıyla dönem için tipik özellikler gösterir. II.Abdurrahman'ın 835'te yaptırdığı kalede de kare plan uygulaması görülürken, *Tarifa* ve *Gormoz Kaleleri*'nde topografya koşullarından dolayı plan değişikliğe uğramıştır.

Berberi kökenli hanedanlar da Endülüs'te önemli yapılar gerçekleştirmiştir. Muvahhitler'in Endülüs'teki başkentleri Sevilla'da bulunan *Ulucami*, mihrap duvarına dik sahınlarının belirlediği "çok ayaklı" kapalı ibadet mekânı ve revaklı avlusuyla planda yenilik getirmez. 1172-98 arasında inşa edilen minaresi ise çerçeve içine alınmış dantelsi ağ bezemeli cepheleri ve 70m'ye varan yüksekliğiyle kente egemen bir konumdadır. Minare bugüne çan kulesi *(Giralda)* olarak ulaşmış, cami korunamamıştır.

Magrip sanat ve mimarlığının Endülüs'teki doruklarından biri, Nasriler'in Granada'daki egemenlikleri sırasında aralıklı olarak gerçekleştirdikleri *Elhamra Sarayı*'dır. Yapımı I.Muhammed ibn-al-Ahmar döneminde 1238'de başlamış, 14.yy içinde tamamlanmıştır. Çok sayıda bahçe, iç avlu ve köşkten oluşan saray, bu genel tasarım özellikleriyle Doğu sarayları geleneğini izler. Birbirini dik açıyla kesecek biçimde tasarlanmış iki büyük dikdörtgen avlu ile bunların çevresinde toplanmış kapalı mekânlar yerleşim planını belirlemektedir. *Elhamra Sarayı*, sarı, mavi ve kırmızının egemen olduğu göz alıcı iç mekân düzenlemeleri, strüktürü gizleyen yoğun ALÇI ve ÇİNİ bezemeleri, maniyerist bir yorumla zenginleştirilmiş "moresk" *(mauresque)* sütun başlıklarıyla gezginler ve tasarımcılar tarafından 18.yy sonu-19.yy başlarında ilgi çeken ve uygulanan ORYANTALİZM modasının başlıca kaynağı olmuştur.

***Magrip:***
Magrip mimarlığının Kuzeybatı Afrika'daki en önemli örneklerinden biri, Murabıtlar'ın egemenliği sırasında, 1135'te Ali bin Yusuf tarafından yaptırılan *Tlemsen Camisi*'dir. Mihraba dik 13 sahınlı harimiyle bu yapı, genelde "çok ayaklı" tipik Arap camisi şemasını (→ULUCAMİ), özelde de dilimli kemerleriyle *Kurtuba Camisi*'nin iç mekân düzenlemesini izler. Mihrap önü kubbesinin kaburgalı yapısı, kaburgaların arasındaki alanların alçı bezemeyle dantelsi, şeffaf bir doku elde edilecek biçimde değerlendirilmesi, yapıya Magrip sanatı içinde özel bir yer kazandırmıştır. *Tlemsen Camisi*, dekorasyonun strüktür karşısında ağırlık kazandığı 13.yy anlayışının neredeyse zamansız bir öncüsüdür.

Muvahhitler döneminden kalan mimari örneklerin başında, ilk başkentleri Tinmel'deki *"Merkez" Camisi* ile Marakeş'teki *Kutubiye Camisi* gelir. Her ikisi de 12.yy'ın ortasında inşa edilmiş olan yapılar, Murabıt yapılarına göre daha yalın çizgileri, bezemesiz, sivri kemerlerin ritmik dizilişiyle dikkati çeker ve bu özellikleriyle, bezeme bolluğu içindeki *Kurtuba Camisi*'nden de ayrılır.

Muvahhitler'i izleyen dönemde, Fez'i merkez alan savaşçı ve dindar Meriniler de daha çok dinsel işlevli yapılara öncelik tanımıştır. Meriniler döneminden, Fas ve Cezayir arasında kalan bölgede çok sayıda MEDRESE korunmuştur. Bunların içinde en önemlisi Fas'taki anıtsal *Ebu İnaniye Medresesi*'dir (1355). Haçvari planlı yapıda aynı ekseni izleyen ana giriş ve mihrap duvarı boyunca gelişen cami Suriye geleneğine bağlanırken, at nalı biçimli sivri kemerler ve mihrabın ele alınışı Kurtuba kaynaklıdır.

Kuzeybatı Afrika ve Endülüs'teki Magrip sanatında mimari dışındaki sanatlar için de dönemlere, ilişkilere bağlı olarak değişen bir beğeni söz konusudur. Yedi yüzyıl boyunca varlığını sürdüren bir yaratma ortamı bu değişikliği doğal olarak beraberinde getirmektedir. Bezemenin yoğunluğu ve bezeme öğelerinin çeşitliliği Magrip sanatının dönemler üstü bir özelliği olarak belirmektedir. Bitkisel ve geometrik örgeleri içeren BEZEME ile HAT, bütün İSLAM sanatında olduğu gibi, Magrip'te de önde gelen bezeme öğeleridir. Bunlar, taş, alçı, ahşap, pişmiş toprak gibi malzemelere, oyma (→AHŞAP, Bezeme), KAKMA ve MOZAİK tekniklerileyle uygulanmıştır. Sivil mimarlıkta insan ve hayvan figürü de kullanılmıştır. Hat sanatında yalnız KÛFÎ yeğlenmiş, bitkisel bezemede Helenistik geleneğe (→YUNAN) bağlı bir teknik ve üslup geliştirilmiş, bitki sapları ve hurma dalları sıklıkla betimlenmiştir.

Magrip kültürü ve sanatı, Araplar'ın İspanya'dan çekilmesinden sonra da etkisini, ortaçağ İspanya'sında "Mudejar üslubu" adı altında, çoğu zaman Müslüman ustalar eliyle sürdürmüş (→MUDEJAR); 18.yy'ın sonundan başlayarak Batı Avrupa Oryantalizmi'ne de biçim ve esin kaynağı olmuştur. "Magrip yazısı" için →MAĞRİBÎ.
0174, 0318, 1434, 1463, 1712, 2158, 2262, 3329. *EA*

MAĞARA RESİMLERİ → **DUVAR RESMİ**

**MAĞRİBÎ** (Ar.)
"Magrip yazısı" da denir. İslam yazı sanatında (→İSLAM) Tunus, Cezayir ve Fas'ı içine alan ve adına MAGRİP denen coğrafi bölgeyle Endülüs'te gelişen ve kullanılan yazı (HAT). İslam yazısı 7.yy'da Magrip ülkesinde yayılmaya başladığı zaman ilk gelişmesi Tunus'taki Kayrevan kentinde olmuştur. Küfe'de ortaya çıkan ve adına o yüzden KÛFÎ denen yazının etkisinde gelişen Magrip yazısının ana özellikleri şunlardır: Harflerin gövdeleri küt ve bodurdur; dikey harflerinde tam bir diklik bulunmadığı gibi tepelerinde bir yuvarlaklık vardır; ayrıca tek başına ya da sonda yazılan harfler oldukça büyüktür. Önce Kayrevan'da geliştiği için "kay-

revani" adını alan Magrip yazısı, Fas'ta "fâsi", Endülüs'te de "Endülüs yazısı" (hatt-ı Endülüsî) adlarıyla anılmıştır. Bu değişik bölgedeki yazılar arasında çok büyük farklar yoktur. Bugün Afrika'da mağribi yazının dört değişik biçimi vardır: Tunus yazısı, Doğu Arap yazısına çok benzer. Cezayir yazısı, genellikle okunması güç olup sivri ve köşeli bir karakter taşır. Fas yazısı, harflerinin yuvarlaklığıyla Cezayir yazısından ayrılır. Sudan yazısıysa Batı Afrika'da Büyük Sahra'nın güney bölümünde ve Atlas Okyanusu sahillerindeki Müslüman ülkelerde kullanılmakta olup hantal bir görünüme sahiptir. Bugün, mağribi yazı ender olarak sanat göstermek amacıyla kullanılmaktadır. ***A.Alparslan***

**MAHALLE** (Ar.*maball*: yer'den)
KENT, kasaba ya da büyük bir köyün yönetim açısından bölündüğü parçalardan her biri.

**MAHÇE** (Far.)
"Küçük ay" anlamındadır. Saçak, MİNARE ve KUBBE tepelerine koyulan ay biçimindeki ALEM'e denir.

**MAHFE** (Ar.*mahaffe/mihaffe*'den)
"Mahmil" ya da "mihmel" de denir. Deve üstünde seyahat etmek için yapılan, üstü kapalı, kafesli sepet. Genellikle iki kişiliktir. Eskiden değerli eşya da bu tür sepetlerle taşınır; özellikle hac dönemlerinde halife ve hükümdarların Mekke ve Medine'ye gönderdiği hediyeler için mahfeli deve kervanları oluşturulurdu.

MAHFEL → **MAHFİL**

**MAHFİL** (Ar.)
"Mahfel" de denir.
1. Toplanılacak yer, toplantı yeri. MEVLEVİHANE'de saz heyetine ayrılmış olan ve genellikle ikinci kattan ortadaki geniş ayin alanına (SEMAHANE) bakan bölüme "mutrib mahfili", semahanenin çevresinde parmaklıklarla ayrılmış izleyici bölümüne "züvvar mahfili" denir.
2. CAMİ'lerde, parmaklıkla çevrili, yüksekçe yer. Sultan camilerinde (selâtin camisi) padişahın namaz kılması için ayrılmış, KAFES'le çevrili, basamaklarla çıkılan yüksekçe yer MAKSURE (1) ya da "hünkâr mahfili" adıyla anılır. Çoğunlukla oymalarla süslü olan bu mahfil, sütunlar ya da direkler üstünde bağımsız bir köşk oda olabileceği gibi, yapıya bağlı yüksekçe bir locaya da benzeyebilir. Hünkâr mahfili, caminin güneydoğusunda yer alır ve kimi örneklerde hünkâr dairesiyle bağlantılıdır. Camilerde kadınların ibadeti için düzenlenmiş ve çoğunlukla ana mekândan kafeslerle ayrılmış olan bölüm, "kadınlar mahfili"dir. Namaz kılınırken, müezzinin imamın tekbirlerini arka bölümlerdeki cemaate tekrarladığı yüksekçe yer ise "müezzin mahfili"dir. Son cemaat yerinde aynı amaç için MÜKEBBİRE'ler yapılmıştır.

MAHMİL → **MAHFE**

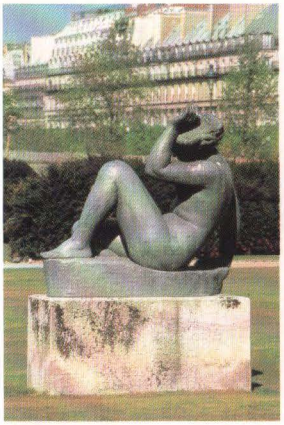
**MAHMUD BİN MUHAMMED** (13.yy)
Artukoğlu hükümdarı ve mimarı.
Tam adı Melik Salih Mahmud bin Muhammed'dir. Artuklu hükümdarlarından olup devlet adamlığının yanı sıra mimarlık ve mühendislik bilgisine sahip, felsefe ve sanatla yakından ilgilenen bir kişidir. Hükümdarlığı sırasında (1200-22) yapım etkinliklerine önem vermiş; CAFER BİN MAHMUD-EL-HALEBİ, YAHYA BİN İBRAHİM, İBRAHİM BİN CAFER gibi dönemin ünlü mimarlarını planlama ve yapımda görevlendirmiştir. İki ARTUKOĞLU yapısında imzası bulunan Mahmud bin Muhammed tarafından planlanan Diyarbakır kent surlarında *Yedi Kardeş Burcu*'nun (13.yy'ın 1.yarısı) uygulaması Yahya bin İbrahim'e aittir. Diyarbakır'ın 20km kuzeyinde yaptırdığı *Devegeçidi Suyu* ya da *Cümek Köyü Köprüsü*'nde de (1218) Mimar Cafer bin Mahmud'la birlikte çalışmıştır. Diyarbakır'da *Artuklu Sarayı*'nda (1200-22) bulunan yazıtta yalnızca Yahya bin İbrahim'in; Diyarbakır kent surlarındaki *Ulu* ya da *Evli Beden*'de de (1208-09) yalnızca İbrahim bin Cafer'in adları geçmekle birlikte her iki tasarıma da Mahmud bin Muhammed'in katkıda bulunduğu sanılmaktadır.
3171. *G.Yalçıner*

**MAHMUD BİN YAHYA-EL-VASİTİ** (13.yy ortası)
İranlı nakkaş.
Sanatçı, adından da anlaşılacağı gibi, Bağdat'ın yakınındaki Vasıt kentinden gelmektedir. 1237 tarihli *Schefer Makamatı* olarak tanınan bir Hariri *Makamat*'ını (Ulusal Küt., Paris, arabe 5847) resimlemiştir (→MİNYATÜR). Başka hiçbir yapıtı bilinmemektedir. ***G.İnal***

**MAHMUD CELALEDDİN** (?, Dağıstan-1837, İstanbul)
Osmanlı hattat.
HAT sanatında kendi adıyla tanınan bir okulun kurucusudur.

İstanbul'a geldiği tarih ve öğrenimiyle ilgili bilgi yoktur. AKLÂM-I SİTTE adı verilen altı çeşit İslam yazısını (→İSLAM), Ak Molla Ömer Efendi ya da Abdüllatif Efendi'den öğrendiği söylenmektedir. Mağrur ve inatçı bir kimse olduğu için kimse kendisine yazı (hat) göstermek istememiş ve yine söylendiğine göre yazı yazmak için başvurduğu Ebu Bekir Râşid Efendi'yse, "İyi yazmak için çok çalışmak lazımdır" diyerek kendisini baştan savmıştır. Güzel yazıyı kimden öğrendiği bilinmeyen Celaleddin'in bu sanatı, ünlü HATTAT'ların yapıtlarına bakarak öğrendiği ve ilerlettiği düşünülebilir. Genel kanıya göre, Şeyh HAMDULLAH'ın yazılarını incelemiş ve bunlarda hoşuna giden harfleri seçerek celi sülüs'te (→CELİ) kullanmıştır. Böylece zaten yazılması zor olan bu yazıda ayrı bir üslup geliştirmiştir. Hattatlar, celi yazıdaki bu yeni üsluba "M.Celaleddin çığırı" (M.Celaleddin okulu) adını vermişlerdir. Bununla birlikte SÜLÜS ve NESİH yazıları tamamen klasik yoldadır. Gerçekte güçlü bir hattat olan Celaleddin'in celi yazılarında bir külük ve sertlik vardır. Ayrıca okutma işaretlerinin küçük yazılmış olması, harfleri birbirinden ayrı düşmüş gibi göstermektedir. Eyüp'te III.Selim'in annesi *Mihrişah Sultan Türbesi*'nin (1795) yazılarını yazan hattatın yapıtları Türk müze ve kütüphaneleriyle özel koleksiyonlardadır.

M.Celaleddin okulunun temsilcileri arasında orta derecede bir hattat olan Sultan Abdülmecid (hd.1839-61), yazıyı Celaleddin'in öğrencisi Tahir Efendi'den öğrenmiş ve icazetname (diploma) almıştır. Bazı camilerde yazıları vardır. Oldukça güçlü bir hattat sayılan Esma İbret, Celaleddin'in karısıdır ve yazıyı ondan öğrenmiştir. Tahir Efendi, Celaleddin'in en usta çırağıdır. Sultan Abdülmecid'e hocalık etmiştir. Celi yazıda güçlü olan bu hattatın Üsküdar, Harem'de yaptırdığı, kendi adını taşıyan *Defterdar Tahir Efendi Camisi*'nde (1832) yazıları vardır. Okulun bir başka ustası olan Çukurcumalı Mahmud Cemaleddin'in yaşamıyla ilgili bilgi yoktur. Sanatı Tahir Efendi'nin derecesine yakındır. Bu okul uzun sürmemiş, temsilcilerinin ölümünden sonra yerini MUSTAFA RAKIM okuluna bırakmıştır.
1780. ***A.Alparslan***



MAILLOL, Aristide, Tuilleries Bahçeleri'nde heykel, 1937.

**MAHMUZ** (Ar.)
İng.*counterfort*, Fr.*éperon*, Alm.*Vorkopf*.
KÖPRÜ ayaklarında, akan suyun yarattığı basıncı azaltmak için, suyun geliş ve gidiş yönlerinde yapılan gemi burnu biçimindeki çıkıntı.
Çizim → KÖPRÜ

MAHŞER = SON YARGI → **DEESIS**

**MAHYA**
**1.** ÇATI'da eğimli yüzeylerin, içte 180°'den küçük bir açı yaparak birleştikleri tepe çizgisi; çatının en yüksek kesimi (İng.*ridge*, Fr.*faîte*, Alm.*Dachfirst*). Kırma ya da beşik çatılarda mahyayı oluşturan ve MERTEK'lerin oturduğu ahşap kiriş (AŞIK) "mahya kirişi", "mahya aşığı" ya da "mahya omurgası" olarak adlandırılır. Mahyayı örtmek için özel olarak biçimlendirilmiş üçgen ya da yarım daire kesitli KİREMİT'e de "mahya kiremiti" denir.
Çizim → ÇATI
**2.** Geceleri iki MİNARE arasına gerili iplerden sarkan kandillerle yazılmış ışıklı yazı, şekil ve resimler halindeki düzenleme. Yalnız Ramazan aylarına özgü olduğu için "bir aylık" anlamında *mâhiyye* (Osm.) adı verilmiştir. İlk gece hemen tüm mahyalarda "merhaba" yazılır; öteki günler genellikle dini sözlere ve tümcelere, dini ve ahlaki öğütlere yer verilir. Ramazan ayının 15. gününden sonraysa gemi, kayık, top, köşk, çiçek, fıskiye, çeşme, cami, ay-yıldız gibi şekiller düzenlenir. Mahya sloganları o gün için önemli toplumsal konular arasından da seçilebilmektedir.

Kaynaklar, tümüyle Türkiye'ye özgü olan mahyanın ilk örneğinin Sultan I.Ahmed döneminde (1603-17) *Fatih Camisi* müezzinlerinden ünlü hattat Hafız Ahmed Kefevi tarafından kurulduğunu belirtmektedir. Çok beğenilen bu ilk uygulamadan sonra *Yeni Cami* ve *Süleymaniye*, Üsküdar *Atik Valide Camileri*'nde, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın emriyle *Ayasofya*, *Fatih*, *Bayezid*, *Şehzade* ve *Eyüp Sultan* gibi öteki çift minareli camilerde mahyalar kurulmuştur. Başlıca gereçleri ip, makara, cam kandiller ve kandillerin içine konacağı tahta kutular olan mahyanın kurulabilmesi özenli bir çalışma gerektirir. İki minare arasındaki boşluk belirli bir oranda küçültülerek kareli kağıda çizilir. Yazılacak yazı ya da şekil bu alana işlenir, şeklin kavranabilmesi için gerekli kandil sayısı saptanarak yerleri belirtilir. Düşey ipler hazırlanır; bu iplerin üstüne, çizimden büyütülerek bulunan yerlere kandiller takılır. Her düşey ip üstte bir makaraya bağlanır. Düşey ipler, iki minare arasına gerilen ana ip (halat) üstünde bir çekme halatı ve makaralar yardımıyla kaydırılarak yerlerine oturtulur. Mahyaların yerlerine takılmaları ve toplanmaları genellikle gündüz saatlerinde yapılmaktadır. Işık kaynağı olarak eski dönemlerde içinde zeytinyağı yakılan cam kandiller kullanılmıştır. Günümüzdeyse elektrikten yararlanılmaktadır. ***A.Ödekan***

MAHYA KİREMİTİ → **KİREMİT**

**MAIANO, Giuliano da** (1432, Fiesole-1490, Napoli)
İtalyan mimar.
RÖNESANS'ın ikinci kuşak mimarlarından olan Maiano, yapılarıyla BRUNELLESCHI ve MICHELOZZO gibi ustaların temsil ettiği Erken Rönesans üslubunun İtalya'da yayılmasında rol oynamıştır.

Sanat yaşamına ağaç oyma ustası olarak girmiştir. Ancak mimarlığa oldukça erken başladığı sanılmaktadır. Önemli yapıtları arasında *S.Gimignano İlahiyat Okulu*'nun *S.Fina Şapeli* (1466), Siena'daki *Palazzo Spannocchi* (1470) ve *S.Domenico Kilisesi*'nin kapısı vardır. Bunlardan özellikle *Palazzo Spannocchi* onun Brunelleschi'yle Michelozzo'yu çok iyi incelediğini gösteren ipuçları içerir. 1474'te çağrılı olarak gittiği Bologna yakınındaki Faenza'da gerçekleştirdiği katedral, Maiano'nun başyapıtı sayılır. Bugün yıkılmış bulunan *Faenza Katedrali*'nde Brunelleschi tarzında yalın, anıtsal bir iç mekân yaratmak istemiş, ancak, küçük yapılara uygun düşen kendi heykelsi üslubuyla büyük ölçekli bir kompozisyonu bağdaştırmanın sıkıntısını çekmiştir. Yapı, Brunelleschi'nin çok sevdiği ve sık sık kullandığı bir öğe olan yelken tonozlarla örtülüydü. Maiano 1485'te II.Alfonso için çalışmak üzere Napoli'ye çağrılmış, orada kare planlı *Capuana Sur Kapısı*'nı (1485) ve *Poggioreale Villası*'nı (1487-92) inşa etmiştir. Köşelerinde bahçeye açılan PAVYON'lar bulunan dikdörtgen planlı bu yapı, Erken Rönesans VİLLA'ları içinde en önemlilerinden biri sayılır. 1477'de getirildiği Floransa kenti katedral başmimarlığı görevini ölümüne değin sürdüren Maiano, ayrıca mobilya, oyma ve kakma işleri üreten bir atölyeyi de yönetmiştir.

Giuliano da Maiano'nun kardeşleri Giovanni da Maiano (1438-78) ve Benedetto da Maiano'nun (1442-97) ikisi de heykelcidir. Benedetto ayrıca *S.Fina Şapeli*, *Faenza Katedrali* ve bugün büyük bölümü yok olmuş olan Loreto'daki *S.Maria Kilisesi* (1481-86) gibi birçok yapıda ağabeyi Giuliano'yla birlikte çalışmıştır. Mimar olarak da Erken Rönesans'ın iki önemli yapısını, Floransa'daki *Palazzo Strozzi* (1489) ve Arezzo'daki *S.Maria delle Grazie Kilisesi*'nin LOGGIA'sını gerçekleştirmiştir.
1045. *H.Kuruyazıcı*

MAIESTAS DOMINI → **PANTOKRATOR**

**MAILLOL, Aristide** (1861, Banyuls-sur-Mer-1944, Perpignan)
Fransız heykelci.
Yapıtlarında daha çok kadın vücudunu yansıtmış ve RODIN'in heyecanlı ROMANTİZM'ini, klasik sınırlamalar ve duyarlılıkla yumuşatmıştır.

1882'de Paris'e gitmiş ve Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda önce GÉRÔME'un sonra da Alexandre Cabanel'in (1823-89) resim sınıfında eğitim görmüştür. 1883'te BOURDELLE'le arkadaşlık kurmuş ve GAUGUIN'le tanışmıştır. Gauguin etkileri, Maillol'un 1886'da Banyuls'da kurduğu küçük halı fabrikasına yaptığı desenlerde ortaya çıkar. Sanatçı 1893'te NABİLER'e katılmış ve yapıtlarını 1903'e değin onlarla birlikte sergilemiştir. 1896'da ilk kez ahşap heykeller oymaya başlayan Maillol, 1898'de bir ara pişmiş toprak ve mücevherle uğraşmışsa da 20.yy'la birlikte kendini tümüyle heykele vermiştir. Çıplak kadın figürünü temel almış ve bu bağlamda bir biçim felsefesine yönelmiştir. *Gece* (1902) adlı yapıtıyla, kadın figürünü değişik bir pozda deneyen sanatçı 1905'te, model olarak eşini kullandığı ilk büyük heykeli *Akdeniz*'i (Orsay Müz., Paris) gerçekleştirmiştir. Bu heykelde kadın figürü ideal bir güzellik anlayışı içinde ve durağan bir biçimde verilmiştir. 1908'de Yunanistan'a yaptığı bir gezinin etkileri hem heykellerinde hem de 1926'da Vergilius'un *Eclogae*'si (Egloglar), 1937'de de Longos'un *Daphnis kai Khloe*'si (*Daphis'le Chloe*, 1965) için yaptığı resimlemelerde görülmektedir. Sanatsal üslubunun bu geziden önce belirmesine karşın, gezi sonrasında KLASİK sanatın etkileri daha açık bir biçimde ortaya çıkmıştır. Maillol heykel kavramını, yazınsal bildirilerden ve mimari bağlamdan sıyrılmış, tümüyle özgür bir sanat dalı olarak görmekteydi. Tüm çabası, bunun bilinçli bir biçimde gerçekleştirilmesi olmuştur. Yunanistan'dan döndükten

sonra 25 yıl sürekli kadın figürü üzerinde çalışmış, yapıtlarında, üç boyutlu bir plastik biçim anlayışı içinde yetkin örnekler vermiştir. *U.Tükel*

**MÂİL** (Ar.)
Dört Halife döneminde (632-661) Medine'de gelişmiş ve bu kentin adıyla tanınan "medeni" (hatt-ı medenî) yazıda beliren bir üslubun adı. Medine yazısının bu üslubunda dikey harfler uzunca ve sağdan sola doğru eğiktir. Adını da bu eğiklikten almıştır. Oldukça yalın olan bu üsluptaki örneklerden pek azı günümüze gelebilmiştir. Bunlardan Hûd Suresi'nden bir sayfa Vatikan Kütüphanesi'nde, eksik bir Kuran da British Museum'da bulunmaktadır. İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde de örneklerine rastlanan medine yazısının bir başka türü olan MEŞK yazısı Abbasiler'de (→ABBASİ) Harun Reşid dönemine (786-809) değin kullanıldığına göre mâil üslup da bir olasılıkla bu tarihe değin var olmuştur. ***A.Alparslan***

MÂİL KESİM (Ar.) = EĞRİ KESİM → **AHŞAP (Bezeme)**

**MAJOLİKA** (İt.*Majorca*'dan *majolica*)
İng.*majolica*, Fr.*majolique*, Alm.*Majolik*.
RÖNESANS döneminde İTALYA'da üretilen kalay sırlı SERAMİK ve ÇİNİ. Bu tür seramikler Fransa, İskandinavya, İspanya ve Almanya'da FAYANS, Hollanda ve İngiltere'de de DELFT İŞİ olarak anılır. Ortaçağın sonlarında Magripliler'in (→MAGRİP) İspanya'da ürettiği ve Mayorka Adası yoluyla İtalya'ya gönderdiği seramikler burada *majolika* adıyla anılmaya başlamıştır.

İtalya'da 14. ve erken 15.yy'larda üretilen yeşil-mor bezemeli, basit GOTİK desenli seramikler, İspanya'nın doğusunda Valencia yakınlarındaki Paterna'da 12.yy'dan beri üretilen Ortadoğu kaynaklı yeşil-mavi-mor-kahverengi stilize desenli kapları anımsatıyordu. İtalya'daki ilk seramik merkezleri Floransa ve Faenza'dır. Her iki merkezde de üretilen seramikler önceleri oldukça basittir. Floransa'da meşe yaprağı desenli, Faenza'da da aile armalı, Gotik harfli ve meşe yaprağı örgeli kaplar üretilmiştir. 1480 dolaylarında her iki merkezde de, turuncu ve sarının da dahil edildiği daha çok renkli tabaklar, şişkin karınlı vazolar, büyük kavanozlar ve *albarello*'lar (küçük ilaç kavanozu) yapılmaya, bu yüzyılda Faenza'da 14.yy'ın basit bezemelerinin yerini alegorik figürlü sahneler almaya başlamıştır. 16.yy'daysa ilk kez beyaz yerine açık mavi zeminli Faenza *majolika*'ları yapılmıştır. Bunlar genellikle dönemin ünlü ressamlarının yapıtlarından izler taşıyan tarihsel, dinsel ve mitolojik sahnelerle bezenmişti. *Bianchi di Faenza* (Fr.*faïence blanche*) adıyla anılan az bezemeli, beyaz zeminli *majolika*'lar özellikle yemek takımları olarak kullanılmıştır. Gene 16.yy'da hem Faenza'da hem de Urbino'da üretilen bir başka seramik türü de *bianco sopra bianco* (beyaz üstüne beyaz) olarak anılan kaplardır. Bunlarda genellikle süt beyazı kalay SIR üzerine mat ve soğuk bir beyazla yapılan desenler uygulanmıştır. Aynı dönemde Urbino'nun yanı sıra Siena, Caffaggiolo, Castel Durante (b.Urbania), Gubbio ve Pesaro'da da imalathaneler açılmış, resimsel bezeme yaygınlaşmıştır. Caffaggiolo, Castel Durante ve Urbino'nun *istoriato* (öyküsel) üsluplu ünlü *majolika*'larının çoğu dönemin tuval resmiyle boy ölçüşecek düzeyde mitolojik, dinsel ve tarihsel sahnelerle bezenmiştir. Kimi örneklerde ünlü ressamların resimlerinin doğrudan kopyaları uygulanmıştır. *Istoriato* üslubunun en önemli ustalarından Giovanni Maria, Castel Durante'de, Niccolò Pellipario (etk.yks.1525-42) Castel Durante ve Urbino'da çalışmıştır. Perugia yakınlarındaki Deruta'da da aynı yıllarda LÜSTER sırlı seramikler yapılmış, bunların büyük bölümünde İncil'den sahneler ya da klasik yazarlardan alınan konular işlenmiştir. 17.yy'da üretilen *majolika*'larda ÇİN porselenlerinin etkisi yoğundur. Özellikle Savona, Cenova ve Albissola'da yaygınlaşan Çin etkili seramiklerde manzara yanı sıra kuş, hayvan ve insan figürleri sıkça kullanılmıştır. 18.yy'da Milano, Torino ve Faenza'da yeni imalathaneler açılmış, buralarda genellikle Fransız ve Alman fayanslarını anımsatan yemek takımları üretilmiştir. *Istoriato* üslubuysa Napoli yakınlarındaki Castelli'yle Siena'da sürdürülmüştür. Bugün İtalya'da 14.yy'dan beri kesintisiz seramik üreten en önemli merkez Faenza'dır.
*Z.Rona*

MAJORELLE, Luis → **MOBİLYA (Art Nouveau)**

**MAKAS**
İng.*truss*, Fr.*ferme*, Alm.*Binderdreieck*.
Bir ÇATI'da basınç ve çekme çubuklarından oluşan taşıyıcı çerçeve ya da kirişler düzeni. Bulunduğu yapıya bağlı olarak AHŞAP, BETON, ÇELİK vb'den yapılabilir. Çatı yükünü dikmelerle (BABA) BIRAKMA KİRİŞİ'ne (gergi kirişi) aktaran çatı makası, üstüne oturan AŞIK'ları taşır. Çatı makasları, yapının dar kenarına paralel olacak biçimde düzenlenir. Türkiye'de ahşap makas aralıkları KERESTE ölçülerine bağlı aşık uzunluklarından dolayı genellikle 4m'dir. Çelik makaslarda, makas aralıkları 5-10m arasında yapılabilmektedir. Makaslardaki dikme ya da askı sayısı, makasın genişliğine ve mesnet açıklığına bağlı olarak saptanır. Yükleri dikmelerle aktaran "oturtma makas"ların yanı sıra yanlamalar aracılığıyla yük aktaran dikmesiz "asma makas"lar da vardır.
Çizim → ÇATI

**MAKAT** (Ar.*kuud*: oturma'dan)
**1.** Minderli alçak SEDİR.
**2.** Minder yüzü, minderin üstüne yayılan kumaş.
**3.** Doğu Karadeniz'de yazın serin olan oturma köşesi, ÇIKMA.

**MAKET** (İt.*macchietta*'dan Fr.*maquette*)
İng.*model*, Alm.*Modell*.
Var olan ya da tasarlanan bir yapının tümünün ya da bir bölümünün ya da bir yapı elemanının, belirli bir ölçekte küçültülerek ya da büyültülerek yapılan üç boyutlu temsili modeli. Antik Çağ'da Yunanlar'ın bir yapının tümünün ya da sütun gibi tek bir öğesinin maketini yaptıkları bilinmektedir. Eski bir MISIR evinin maketi, Firavun II.Mentuhotep'in (hd. MÖ 2008-1957) mezarında bulunmuştur. Osmanlılar'da da HASSA MİMARLARI OCAĞI'nın maket kullandığı minyatürlerden anlaşılmaktadır. Örneğin, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki 1582 (H.1344) tarihli bir *Sûrname*'de mimarların *Süleymaniye Camisi* maketini Şehzade Mehmed'in sünnet kutlamaları sırasında III.Murad'ın (hd.1574-95) önünden geçirişini gösteren bir minyatür yer almaktadır. Maket, mimarlıkta olduğu gibi TİYATRO'da dekorların hazırlanmasında da gerekli bir ön çalışmadır. Ayrıca kitap resimlemek (→İLLÜSTRASYON; KİTAP BEZEME; MİNYATÜR) için sayfa maketleri de hazırlanır.

**MAKİLİ** (Ar.*ma'kil*: kale, sığınılacak yer, yüksek dağ'dan *ma'kili*)
KÛFÎ yazının bir türü. Harfleri, dikdörtgen ve kare biçiminde, yalın bir yazı (HAT) olan makılı, genellikle çeşitli tarihi yapıların cephelerinde kullanılmış-

tır. Bu sözcüğün, İslam'dan önce Arabistan'da kullanılan makılı adlı bir yazıdan ya da Ma'kıl adlı yerden geldiği bildiriliyorsa da, bilimsel kaynaklarda bu savı destekleyen bir görüşe rastlanmaz. Makılı yazının harflerinin, bir kalenin burçlarını ve iç içe geçmiş satırlarıyla da duvarlarını çağrıştırdığı düşünülürse, adını "kale" anlamına gelen *ma'kıl*'dan aldığı varsayılabilir. *Küfî-i bennâi* de denen makılı yazı, okunuşu kolay, orta (mutavassıt) ve zor olmak üzere üçe ayrılır. Kolay olanda harfler serbestçe birbirini izler, arada ek çizgiler bulunabilir. Ortada, harfler arasında belli bir ölçü vardır, ama ek çizgiler bulunmaz. Zor olandaysa yazı, zemine harflerin hem siyah hem de beyaz bölümleri okunacak biçimde yerleştirilir. İran'da yaygın kullanılmış olan bu yazının çok güzel örnekleri vardır. Türkiye'deyse örnekleri azdır. İstanbul'da Büyük Postane'nin arkasındaki 1908 tarihli *Hobyar* adlı küçük mescidin dış duvarları üstünde 20.yy'ın başına ait bir örnek görülür. ***A.Alparslan***

MAKİ, Fumihiko → **JAPONYA (20.yy Mimarlığı)**

MAKİ-E → **LAKE**

**MAKİMONO** (Ja.)
JAPONYA'da el rulosu (→RULO RESMİ). Resimli el ruloları *emaki* ya da *emakimono* olarak da anılır. Birbirini izleyen öyküsel sahnelerin yer aldığı bu rulolar ykş.30cm eninde ve 3-15m uzunluğunda olup sağdan sola doğru izlenir. ÇİN sanatında el ruloları *juan* olarak anılır. Z.*Rona*

**MAKRAME** (Ar.*mahrama*, *makrama*: örtü, havlu, mendil'den)
İplerin düğümlenmesi tekniğine dayanan dekoratif örgü. 16.yy'daki düğümlü örgü tekniği *punto a groppo*'nun bir devamıdır. 19.yy'da özellikle Cenova'da makrame havlular ünlüdür. Ayrıca →DÜĞÜM.

**MAKSEM** (Ar.)
BENT'lerden borularla kente getirilmiş suların evlere, ÇEŞME ve ŞADIRVAN'lara, SARAY ve HAMAM'lara dağıtılacağı yerlerde yapılan, lüleli havuz ve tekneleri bulunan, üstü örtülü büyük su dağıtma tesisi. Maksemlerde sular, debileri sanduka ve lüleler yardımıyla ölçülerek önceden vakfiyelerinde saptanmış ölçülere göre kent içi şebekelerine verilir. Su işlerinde büyük başarıları ve anıtsal su yapıları olan Romalılar maksemlerden yararlanmışlardır. Osmanlılar'ın İstanbul'u almasından sonra eski su şebekesinin yetersizliği, yıpranmışlığı yeni düzenlemeleri gerektirmiş, yeni şebekeler içinde, bugüne kalan en büyük iki maksem, Taksim (Adını bu tesisten almıştır) ve Eğrikapı yer almıştır (→SUKEMERİ). OSMANLI döneminde su ölçümleri LÜLE'lerle yapılırdı. Uzun bir dikdörtgen havuzun üst kısmında su düzeyini ayarlamak üzere, SAVAK denen oluklar düzenlenir ve su düzeyi bu yolla sabit tutulurdu. Eksenleri savak düzleminden 96mm aşağıya gelecek biçimde yan yüzlere yerleştirilen değişik çaplı kısa pirinç borulardan su, daha alçaktaki ikinci grup teknelere akar ve buradan daha küçük ayırım yerlerine ulaştırılırdı. Yaklaşık 26mm çaplı bir pirinç borunun akıttığı su, bir lüle (36 lt/dk) olarak tarif edilmiştir . ***A.Ödekan***

**MAKSURE** (Ar.*kasr*: köşk'ten)
**1.** CAMİ'lerde padişahın namaz kılması için ayrılmış yüksekçe yer. Arap camilerinde maksure denen bu bölüm, OSMANLI'da hünkâr mahfili (→MAHFİL) adını almıştır.
**2.** Eski EV'lerde yabancıların girmesine izin verilmeyen en mahrem yer.

MAKTA (Ar.*kat*: kesmek'ten) = **KESİT**

MAKTA-İ ARZÂNİ = Enine **KESİT**

MAKTA-İ TULÂNİ = Boyuna **KESİT**

**MALAKÂRİ** (Far.*male*: mala, *kâr*: iş'ten)
Tavan ve duvarlara alçak kabartma olarak yapılan renkli alçı BEZEME. Malayla çalışıldığı için malakâri denmiştir. Malakâri, ALÇI bezemeyle KALEMKÂRİ'nin birleşiminden oluşan bir bezeme türüdür. Eskiden nasıl gerçekleştirildiği kesin olarak bilinmemekle birlikte, var olan örnekler üzerindeki incelemelerde uygulama yöntemiyle ilgili ipuçları elde edilmiştir. Normal iç sıva tazeyken desen çıkartılır. Örgelerin bulunduğu yüzeylere geniş başlı çiviler mıhlanır ve çivileri örtecek kadar alçı malayla sürülür. Böylece örgelerde hafif bir kabarıklık elde edilir. Alçı kuruduktan sonra önce ağaç sistireyle yüzü perdahlanır ve alçı bıçağıyla zemin düşürülerek desen çıkartılır. Zemin ve desenin gereken yerleri boyanır. Genellikle aralar boyalı, kabarık bölümlerse beyazdır. Eskiden zeminin önce horasan (→HARÇ) rengi kırmızı sıvayla sıvandığı ve alçının sonradan sürüldüğü sanılmaktadır. Daha sonra, desen aralarında kalan yüzeyler kazınarak zemin renginin ortaya çıkarılması gerekir. Bu tür alçı kabartmalı bezemelerin kumaş ya da keten lifleriyle de oluşturulduğu örnekler vardır. Direnci artırmak için kola kullanıldığı olmuştur. Günümüzdeki onarımlarda tutkallı suyla alçı karışımı uygulanmaktadır. Bezemenin sağlam kalabilmesi için desen, kısa aralıklarla birbirine bağlanan örgelerle tasarlanır. Uzaktan bakıldığında kalemkâri görünümünde olan malakâri bezemenin kabarık yüzeylerinin derinliği 5mm'yi geçmemektedir. Dik, normal ve kabarık malakâri olarak oyma türüne göre adlar alır. Dik malakâride örge kenarları eğimli olarak sıfıra iner. Kabarık malakârideyse örge yüzeyi yuvarlaktır.

Erken OSMANLI yapılarında saptanabilen tek malakâri örneği, Eski Bilecik'te, 14.yy'ın ortalarına ait imarettedir. Kemerlerde ve örtü sisteminde yer alan bezeme, RUMİ ve ŞEMSE'lerle düzenlenmiştir. Fatih döneminde (1451-81) İstanbul *Çinili Köşk*'ün (1472) merkezî kubbesi, kubbenin eğrisel yüzeyine uygun biçimde ışınsal düzenlemeyle malakâri tekniğinde değerlendirilmiştir. Malakâri 16.yy'da kubbe ve tavan bezemesinde ışık-gölge karşıtlığını vurgulamak için yaygın biçimde kullanılmıştır. Bu yüzyıldan kalan en seçkin örnek, *Topkapı Sarayı*'nın Harem Dairesi'nde III.Murad Odası'nın kubbesindedir. Veliaht Dairesi'ndeki malakâri bezeme de çarpıcıdır. 16.yy örneklerinde altın yaldız kullanılmaya başlamıştır. İstanbul, Kadırga *Sokollu Camisi* (1571) ile *Sultan Ahmed Külliyesi*'nde (1609-20) kubbe ve tavan düzenlemesinde malakâri bezeme tekniğine geniş ölçüde yer verilmiştir.

***A.Ödekan***

**MALATYA**
Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan ilin adı Hititler'e değin uzanmaktadır. Bu dönemde "Maldiye", Asur ve Urartu kaynaklarındaysa "Melid", "Melide", "Melitea", "Meliddu" ve "Malita" olarak geçmektedir. Geç Hitit kent-devletleri döneminde adı "Militia" olan kent Roma döneminde "Melita" ya da "Melitene" olarak adlandırılmış; bu ad zaman içinde değişerek günümüze bugünkü biçimiyle ulaşmıştır.

İl merkezinin 7km doğusundaki Arslantepe'de Son Kalkolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) İSLAM dönemine değin kesintisiz yerleşildiği ortaya çıkarıl-

mıştır. Son Kalkolitik Çağ'a tarihlenen ÇANAKÇÖMLEK gibi buluntular buradaki kültürün Güney MEZOPOTAMYA'daki Uruk kolonilerinden etkilendiğini göstermektedir. Arslantepe ve 45km kuzeybatısındaki Fethiye Höyük'teki İlk Tunç Çağı kültürlerininse Doğu Anadolu ve Transkafkasya kökenli kültürlerle ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. İlk Tunç Çağı örnekleri bütünüyle yeni bir çanakçömlek türünü sergilemektedir. Malatya, HİTİT döneminde de imparatorluğun başkenti Hattuşa'yla (BOĞAZKÖY) Mezopotamya yolları üzerinde bir yerleşim merkezi konumunu korumuştur. Hitit İmparatorluğu'nun 1200'lerde Ege kavimlerince yıkılması sonucunda oluşan GEÇ HİTİT kent-devletlerinden biri de Malatya'ydı. Bu devletler MÖ 612'de başlayan Med egemenliğine değin URARTU ve ASUR yönetiminde kalmışlardır. MÖ 550'lerdeki Pers yayılması sonucunda Malatya yöresi kurulan KAPPADOKİA Satraplığı'na bağlanmıştır. MÖ 330'larda Anadolu'ya girerek Pers egemenliğine son veren Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) ölümünden sonra generalleri arasında çıkan savaşlarda Malatya birçok kez el değiştirmiştir. MÖ 280-212 arasında Kappadokia yönetiminde kalan yörede Helenistik kültürel etki oldukça yüzeyde kalmış, daha çok PERS kültürü iz bırakmıştır. MÖ 66'ya değin Selevkos ve PONTOS krallıklarına bağlı olan yöre bu tarihten sonra Roma yönetiminde önemli bir askeri uç merkezi olarak varlığını sürdürmüştür. ROMA ve BİZANS döneminde Hıristiyanlık'ın yayılması yörede köklü bir kültürel değişimin başlangıcı olmuş; Bizans döneminde Sasaniler (→SASANİ) ve Araplar arasında yapılan savaşlarda Malatya çok kez el değiştirmiş ve en çok yıkıma uğrayan kentlerden biri olmuştur. Malazgirt Savaşı'ndan sonra yöre önce DANİŞMENDOĞLU, sonra da Selçuklu güçlerince ele geçirilmiştir. Bu dönemde Anadolu'yu Mezopotamya'ya bağlayan yollar üzerinde olmasından dolayı Malatya, farklı dinlerden toplulukların yaşadığı kalabalık bir kent durumuna gelmiştir. Yörede Ermeni ve Süryaniler de, Türk yönetimi altında uyumlu bir yaşam sürdürmüşlerdir. Malatya yöresi 1240'taki Baba İshak Ayaklanması'ndan önemli ölçüde etkilenmiş; Moğol (İLHANLI) yönetimin çöküşüyle 1339'da MEMLÜK Devleti'ne bağımlı Dulkadiroğlu Beyliği kurulmuştur. 1399'da Yıldırım Bayezid'ce (hd.1389-1402) alınan Malatya 1401'de Timur yönetimindeki Moğol ordularının talanına uğramış; Timur'un, Fetret Dönemi'nde (1402-13) Anadolu Beylikleri'ne topraklarını geri vermesiyle yöreye yeniden egemen olan Dulkadiroğlu Beyliği'ne 1515'te Yavuz Sultan Selim (hd.1512-20) son vermiştir. OSMANLI yönetiminde sancak yapılan Malatya önce Maraş'a, sonra Diyarbakır'a ve sonunda da Mamuret-el-Aziz'e bağlanmış, artık bir sınır kenti kimliğinden sıyrılan Malatya ve yöresi tarımın ön plana çıktığı büyük bir kırsal yerleşim niteliği kazanmıştır. Yöre 16.yy'daki Kiziroğlu Mustafa ve onun adamlarından Kelp İlyasoğlu Ali isyanlarında büyük zarar görmüştür. 1838'de Doğu Anadolu'daki Osmanlı orduları karargâhı Malatya'ya taşınınca halk kitlesel olarak sonradan "Yeni Malatya" olarak adlandırılan Aspuzu'daki bağ yerleşmelerine göçmüştür. Kurtuluş Savaşı döneminde Malatya yöresi; Eylül 1919'da Sıvas Kongresi'nde bulunan Mustafa Kemal'i tutuklamakla görevlendirilen Mamuret-el-Aziz valisi Ali Galip'in başarısız girişimlerinden öte bir olaya tanık olmamıştır.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Yerleşimin 7km doğusundaki Arslantepe Höyüğü'nde 1932'de başlayan arkeolojik kazılar höyüğün Son Kalkolitik Çağ'dan İslam dönemine değin kesintisiz bir yerleşim alanı olduğunu ve burada yerleşik kültürün Mezopotamya'yla ilişkisi bulunduğunu ortaya çıkarmıştır (→ARSLANTEPE). İl merkezinin 40km kuzeydoğusundaki CAFER HÖYÜK'te Neolitik ve İlk Tunç Çağı katlarına; 24km doğuda İmamoğlu köyü yakınlarındaki DEĞİRMENTEPE Höyüğü'nde de İlk Tunç ve Demir Çağı katlarına rastlanmıştır. Gelinciktepe ve Fethiye höyüklerinde Son Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı, İMAMOĞLU HÖYÜĞÜ'nde sırasıyla İlk Tunç, Orta Tunç ve Demir çağlarıyla Geç Helenistik ve Roma dönemi buluntuları; KÖŞKERBABA HÖYÜĞÜ'nde İlk Tunç Çağı, Urartu ve Roma yerleşmeleri; PİROT HÖYÜK'teyse İlk Tunç Çağı'ndan Bizans dönemine değin süren yerleşim izleri bulunmaktadır. Yazıhan bucağı Fethiye köyündeki *Abdülselam Camisi* (1566/67), *Karaban Camisi* (1589) ve 220m uzunlukta, 22 gözden oluşan *Kırkgöz Köprüsü* 16.yy'dan günümüze ulaşan yapılardır. Özgün biçimine uygun olarak onarılan *Silahtar Mustafa Paşa Hanı* revaklı, avlulu HAN'lar tipinde bir 17.yy yapısıdır. Valilik önündeki *Atatürk* ve *İnönü Anıtları*, 1946'da Nijat SİREL ve Hakkı ATAMULU tarafından ortaklaşa gerçekleştirilmiştir. Malatya Müzesi'nde; Kalkolitik, İlk Tunç, Asur Ticaret Kolonileri, Hitit, Helenistik, Roma ve Bizans dönemlerine ilişkin yapıtlarla Selçuklu ve Osmanlı yapıtları sergilenmektedir.

***Arapkir*** ilçesinin en eski adı "Daskuze"dir. İlçedeki Türk yapılarının çoğu yıkıktır. Minaresi bulunmayan *Ulucami*, mimarisi ve bezemeleri nedeniyle 14.yy'a tarihlenmektedir. Yanındaki yıkık *Hankâh*'ın da aynı tarihte yapıldığı sanılmaktadır. Plan özellikleriyle Akkoyunlular döneminde (1402-1502) yapıldığı sanılan *Yeni Cami* de çok yıkık durumdadır. 14.yy'da, İlhanoğulları'ndan Şeyh Hasan'ın yaptırdığı sanılan *Cafer Paşa Camisi*, 1694'te Cafer Paşa'ca onartılmıştır; ahşap minberinin güzel işçiliğiyle ilgi çeken bir yapıdır. *Çarşı Camisi* olarak da bilinen Mirliva Ahmed Paşa'nın 17.yy'da yaptırdığı kubbesiz yapı yaptıranın adıyla anılmaktadır. *Gümrükçü Osman Paşa Camisi* (1823), *Çoban Camisi* (1893) ve yanındaki türbeyle *Çarşı Hamamı* (1806) ilçedeki 19.yy yapılarıdır. Sonradan *Molla Eyüp Camisi* adıyla MESCİT'e dönüştürülen *Ispanakçı Mustafa Paşa Kütüphanesi*'yle yıkık durumdaki *Osman Paşa Hamamı*'nın yaptıranı ve yapım tarihi belli değildir.

***Battalgazi*** ilçesinde Derme Deresi yakınlarındaki *Eski Malatya Kalesi* MS 1.yy'da yapılmıştır. Alçak bir düzlük üstündeki beşgen planlı yapının özgün durumunda 11 kapısı ve 95 burcu olduğu belgelerden öğrenilmektedir. Eski Malatya'daki *Ulucami*, 13.yy'dan günümüze ulaşan tek yapıdır. Mimarlık tarihi açısından özellikle önem taşıyan camiyi I.Alâeddin Keykubad döneminde (1220-37) Mansur bin Yakub 1224'te yaptırmıştır. İran'daki BÜYÜK SELÇUKLU anıtsal camileriyle benzerlik gösteren ve bu türün (→ULUCAMİ) Anadolu'daki ilk örneklerinden olan yapı birçok onarım geçirmiştir. Zengin TUĞLA işçiliği özgün yapıdan kalmıştır. Klasik MEDRESE planının CAMİ'ye uygulandığı yapının TAÇKAPI'sı iki renk taştan yapılmıştır. Halk arasında *Vaizocağı* ya da *Vaiz Baba* adıyla da anılan *Melik Sunullah Camisi* 1394'te Abdullah Hüsnü oğlu Çerkez tarafından; oldukça yıkık durumdaki *Şahabiyye-i Kübra Medresesi*'yse Emir Şahabeddin Hızır tarafından yaptırılmış 14.yy yapılarıdır. 1573'te Zaim Yusuf oğlu Hikmet Bey'in yaptırdığı *Akminare Camisi* tek kubbeli, tek minareli tipik Osmanlı camisi türündedir.



MALEVİÇ, Kazimir, *Suprematist Kompozisyon*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 80.5x81 cm.

***Darende*** ilçesindeki en eski yerleşme, bugünkü kentin hemen yanındaki *Zengibar Kalesi* içinde gelişerek dışa taşmıştır. 1782'de Sadrazam Mehmed Paşa'nın yaptırdığı, cami, kitaplık ve türbeden oluşan *Sadrazam Külliyesi*'nin camisinden günümüze ancak minaresi ulaşabilmiştir. Yıkık durumdaki *Ulucami*'nin Dulkadıroğulları döneminden kaldığı sanılmaktadır. İlçede, yaptıranları ve yapım tarihleri bilinmeyen *Dana Bey, Hacı Hüseyin* ve *Hacı Müşrif Camileri*'nin günümüzde ancak minareleri ayaktadır. Mezarlıktaki *İkiz Türbe*, Hacı Hüseyin Paşa'nındır. Yazıtından 1640'ta yenilendiği anlaşılan ve günümüzde *Somuncu Baba* diye bilinen *Şeyh Hamid-i Veli Zaviyesi*, DERGÂH'tan cami ve türbeye dönüştürülmüştür. Yapıya medrese ve kitaplık mekânları da eklenmiştir. Türbede Şeyh Hamid-i Veli'yle oğlu Halil Tayyib'in ceviz işlemeli sandukaları bulunmaktadır. 18.yy'da yaşadığı bilinen Hacı Hüseyin Paşa'nın yaptırdığı *Bedesten, Hacı Hüseyin Paşa Arastası* olarak da bilinir. Yanındaki *Hasan Paşa* ya da *Çarşı Hamamı*'ysa 1837'de Hasan Ağa'ca yaptırılmıştır.

***Hekimhan*** ilçesi adını İ.İzzeddin Keykâvus'un (hd.1211-20) ünlü hekimlerinden El-Malati'den almaktadır. İlçedeki *Taşban*'ı da 1218'de El-Malati yaptırmıştır; ama avlu kapısı üstündeki yazıtsa İ.Alâeddin Keykubad dönemine rastlayan 1220-37 tarihlerini göstermektedir. Yapı sultan hanları (→KERVANSARAY) planındadır. Yazıtlarından 1661'de yapılıp 1815'te onarıldığı anlaşılan *Köprülü Mehmed Paşa Camisi*, sekizgen kasnağa oturan kubbe ve tonozlarla örtülüdür. Camiyle birlikte yapıldığı sanılan *Köprülü Mehmed Paşa Hamamı*'ysa çok yıkık durumdadır.

***Sivil Mimarlık:***
1838'de Aspuzu bağ evlerine göçün sonucunda tümüyle terk edilen Eski Malatya'nın özgün evleri yıkıntıya dönüşmüştür. Bir ya da iki kattan oluşan KERPİÇ yapılar yörenin iklimine ve yaşam biçimine uygun olarak duvarla çevrili bir AVLU içindedir. Sokak yönündeki iki kat genellikle sağırdır. İkinci kattaysa konsollara oturan ŞAHNİŞ'ler bulunur. Ortası havuzlu taş avlunun çevresinde ahır, samanlık, EYVAN, ODA'lar ve "tandır örtmesi" bölümleri vardır. Üst katta, avlu yönünde iki ya da üç yanı açık "köşk" bölümü bulunur. Merkez İlçe dışında Arapkir, Darende ve Balaban bucağının sivil mimarisi de özgünlük taşır.

***El Sanatları:***
Günümüzde yörede sönükleşmeye başlayan geleneksel el sanatlarını, ahşap işlemeciliği, bakırcılık, çömlekçilik ve dokumacılık oluşturur. Malatya KİLİM'leri bordürlerindeki burç benzeri örgelerle ayırt edilir. Göbekteyse genellikle kuş, deve boynu, akrep ayağı, koç boynuzu ve geometrik örgeler yer alır. "Yedi Dağ Çiçeği" olarak anılan yöre kilimleri yanında Ören halıları da ünlüdür. *D.Kımık*

MALET, Leo → **AFİŞÇİLER**

**MALEVİÇ, Kazimir** (1878, Kiev yak.-1935, Leningrad)
Rus ressam.
Erken yapıtlarında Rus halk sanatı etkili bir üslupla çalışırken sonraları soyutlamaya yönelmiş, giderek kendi adıyla birlikte anılacak olan SUPREMATİZM akımı doğrultusunda yapıtlar üretmiştir.

Rusça adı Maleviç Kazimir Severinoviç'tir. Kiev Sanat Okulu'nda eğitim gören Maleviç, 1905'te Moskova'ya gittiği zaman Rus İZLENİMCİLİK'i türünde resimler yapıyordu. Buradaki özel koleksiyonlarda gördüğü CÉZANNE ve LÉGER'nin resimlerinin yanı sıra FOVİZM örnekleri aracılığıyla sanattaki yeni eğilimleri tanımıştır. *Çiçekçi Kız* (1904-05, Rus Müz., St.Petersburg) adlı yapıtında Fransız ustaların üslubunu özümsediği görülür. 1906'da LARIONOV'la tanıştıktan sonra 1910'da GENÇLİK BİRLİĞİ'ne, ardından da KARO OĞLANI ve SIPANIN KUYRUĞU sergilerine katılarak Rusya'daki AVANT-GARDE eğilimlerin içinde yer almıştır. Bu dönemde sanatçının üslubu kökten değişmeye başlamış ve yapıtlarında toplumsal eğilimler ağırlık kazanmıştır. Bunun bir yansıması olan *Kilisedeki Köylüler* (1910-11, Devlet Müz., Amsterdam) gibi Rus köylülerini konu aldığı resimlerinde gelişmiş bir "ilkellik" (→İLKEL SANAT) egemendir. Ancak KÜBİZM'e ilgisinden ötürü Maleviç'in köy sahnelerindeki bazı figürleri, Léger'yi anımsatan tüp biçimini almış ve ayrıştırılmış düzlemler karşıt bir renk uygulanışıyla birbirlerine eklemlenmiştir. Sanatçı Kübizm'i bu biçimde kişisel bir tutumla yorumlarken, aynı zamanda hız ve devinim kavramlarına dayanan GELECEKÇİLİK akımıyla da ilgilenmiş ve bu iki üslubu birleştirerek *Oduncu* (1912, Devlet Müz., Amsterdam) gibi KÜBİK-GELECEKÇİLİK doğrultusunda çalışmalar yapmıştır. *Makas Bileyici* (1912, Yale Sanat Gal., New Haven, Conn.) adlı yapıtındaysa BOCCIONI'nin koyduğu ilkelerin ışığı altında devinimin ardışık görüntüsünü tuval yüzeyine yansıtmayı denemiş, her bir düzlemin farklı renklerle boyanmış olması, yapıta ayrıca renksel bir ağırlık katmıştır. Bu üslup 1913-14 arasında yerini KOLAJ tekniğinde temsili öğelerin ve birtakım yazıların yer aldığı daha değişik bir anlayışa bırakmıştır. 1914 tarihli *Moskova'da Bir İngiliz* (Devlet Müz., Amsterdam) adlı yapıtında Rus ve İngiliz yaşam biçimlerine özgü öğeler göze çarpar.

Bu kolaj denemelerinden sonra Maleviç, soyut geometrik biçimlere yönelmiş ve Suprematist adını verdiği düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar, görünen gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik ya da öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen, tümüyle saf "estetik bir duygu"nun yansımasıdır. Maleviç bu dönemde, tuval üstünde siyah, kırmızı, bazan da sarıyla, kare, daire, üçgen gibi temel geometrik biçimlerin biraraya kullanıldığı (ör.*Suprematist Kompozisyon*, 1915 öncesi) ya da salt beyaz tuvalin üstünde siyah bir karenin yer aldığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bu Suprematist düzenlemelerindeki biçimler, farklı renkte oluşları ve özel yerleştirilişleriyle bir boşlukta yüzüyorlarmış izlenimi verir. *Suprematist Resim: Kırmızı ve Siyah Kare* (1915, Modern Sanat Müz., New York) adlı yapıtında sanatçı, beyaz tuval üstüne ayrı renkte iki kare koymuş, kırmızı kareyi hafifçe eğri yerleştirerek yapıta bir devinim niteliği kazandırmıştır. Ayrıca yapıt izleyicide tuvalin beyazıyla üstündeki kareler arasında bir uzay boşluğu olduğu izlenimi uyandırmaktadır. *Dinamik Suprematizm* (1916) adlı resim karmaşık biçim yerleştirmesi ve farklı renk uygulamasıyla "devinim" düşüncesini sunar. Böyle yoğun bir biçim ve renk ilişkisi sunan yapıtlarından sonra sanatçı, 1917-18 arasında *Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üstüne Beyaz* (Modern Sanat Müz., New York) gibi en olgun ürünleri sayılan "beyaz üstüne beyaz" dizilerini yapmıştır. Bu uygulama resim sanatının, temsili öğelerin elenişi açısından vardığı en uç noktadır. Beyaz üstündeki beyazın fark edilmesi bile oldukça güçtür.

NARKOMPROS'un Görsel Sanatlar Bölümü'ne (İZO) bağlı bir araştırma merkezi olan İNKHUK içinde TATLİN ve çevresinin "Üretim Sanatı" anlayışına karşı, KANDINSKY, A.PEVSNER ve GABO'yla birlikte "Laboratuvar Sanatı"nı savunan Maleviç bir süre Narkompros'ta çeşitli görevlerde

bulunmuştur. 1919'da CHAGALL tarafından Vitebsk'e çağrılmış ve buradaki Sanat Okulu'nda ders vermeye başlamıştır. 1920-22 arasında ürettiği üç boyutlu çizimler ve modellerle Suprematist bir mimarlık anlayışını yerleştirmeye çalışmıştır. Resimlerindeki düzlemlerin bir kütle oluşturacak biçimde eklemlenmesiyle oluşan biçimler gelecekteki uzay kentlerinin yapıları olarak tasarlanmıştır. Ancak tüm bu çalışmalar Devrim Rusyası'nda ütopik düşünceler olarak karşılanınca Maleviç de seri üretim mallarının çizimleriyle ilgilenmeye başlamıştır. 1927'de önce Varşova'ya, sonra da Dessau'ya ve BAUHAUS'a gitmiş, burada ARP, SCHWITTERS ve öteki sanatçılarla karşılaşmıştır. Aynı yıl, yazılarının bir bölümü Bauhaus tarafından *Die gegenstandslose Welt* (Nesnesiz Dünya) başlığı altında yayımlanmıştır. Maleviç 1920'lerin sonunda Petrograd'a (s.Leningrad, b.St.Petersburg) dönmüş ve burada figüratif bir anlayış içinde, önceki gelişimine tümüyle karşıt resimler yapmış, 1930'dan sonraysa arkadaşlarının ve aile üyelerinin portreleri üzerinde çalışmıştır.

0138, 1479, 3592. *U.Tükel*

**MALİKÂNE** (Far.)

1. YURTLUK.

2. KÖŞK, KASIR, KONAK vbg büyük ve gösterişli özel ikamet yapısı (İng.*property*, Fr.*propriété*, Alm.*Besitz*).

MALLET-STEVENS, Rob → **ART DECO**

**MALTATAŞI**

İng.*Malta stone*.

Yakın (Senozoyik) Zaman'ın (yks.65 milyon yıl öncesinden günümüze) Neojen Bölüm'üne (yks.26-2.5 milyon yıl önce) ait, yumuşak, sarımtrak renkli, gremsi (KUMTAŞI benzeri) bir tür KALKER. Türkiye'de yaygın kullanılan yabancı taşlardan biridir. Büyük bloklar halinde İstanbul ve İzmir'e getirilen bu taşlar duvar kaplamalarında ve döşemelerde kullanılmıştır. Beyoğlu'nda 19.yy'ın sonlarıyla 20.yy'ın başlarında inşa edilen yapıların cephelerinde işlenebilme özelliğinden dolayı, bezeme amacıyla maltataşı yeğlenmiştir. Kolay ayrışabilen bir taş olduğundan korunması oldukça zordur.

***K.Çorapçıoğlu***

MALTEPE RESSAMLARI → **KOÇAK, Kasım**

**MANASTIR**

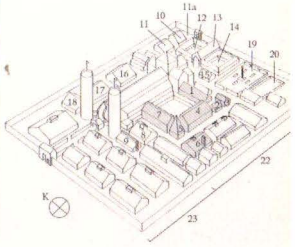
İng.*monastery, cloister*, Fr.*monastère, cloître*, Alm. *Kloster*.

Dünyadan el etek çekip toplumun uzağında, inzivada dua ve ibadet yoluyla Tanrı'yı arama, Hıristiyanlık'ın en erken yıllarında kökleşmiştir. İnziva yolunu seçen, *anachoretes / anachoret* (Gr.*anachoresis:* münzevilik) ya da *eremites / eremit* (Gr.*eremos:* çöl; *eremit:* çöl ıssızlığında yalnız yaşayan) olarak nitelendirilir. Bu olgudaki temel tavır (asketizm: zahitlik; asket: zahid; Tasavvuf'taki "çilekeşlik" kavramı bunun çok sınırlı bir ifadesidir), gereksinim duygularının mutlak körletilmesi, servetten, cinsellikten kesin feragat, kişisel ihtiras ve yarışma duygularının yok edilmesidir. Akımın oluşmasında Hint, Mezopotamya, İran, Yahudi dinlerinin ve pagan Antikite'nin benzer yaklaşımları etkili olmuş; ama İncil sözlerinin ve Hz.İsa'nın yaşamının bu yönde yorumlanması, Hıristiyanlık'a özgü kuramını da geliştirmiştir. Hz.İsa'nın yolunun, Havariler'in yaşantısının (*vita apostolica*) özümlenmesi, dolayısıyla dinin gereklerine ideal ve en ilksel biçimde uyulması, Hıristiyanlık dünyasında bireysel (*anachoret, eremit*) olduğu kadar manastır topluluğu içinde de gerçekleştirilmiştir (keşiş/rahip, İng. *monk*, Fr.*moine*, Alm.*Mönch*; Gr. ve Lat.*monos*'tan *monachos*: "yalnız", belki de "Tanrı'nın hizmetinde yalnız başına").

Özellikle MISIR her iki tür Hıristiyan asketizminin beşiği sayılmaktadır. Bu bölgede, Hıristiyanlık'ın ilk yıllarından beri bireysel "terk-i dünyalık" yaygındır. 4.yy'da Aziz Pachom (ö.346), Mısır'daki Tabennêse köyü yakınlarında bir *anachoret* (münzevi) kolonisini kapalı duvarlar arkasında ortak bir yaşama biçimine (Gr.*koinobion*) sokarak (320) Doğu ve Batı manastır kurumunun temelini atmıştır. Suriye bölgesi, asketizmin değişik türlerini barındırmış; Filistin, münzeviliğe esnek bir ortak yaşama biçimi öngören *laura*'yı (Kudüs'ün kuzeyindeki bir zahid kolonisinin adından alınmış deyim) geliştirmiştir. Anadolu ve ardından başkent Konstantinopolis (→İSTANBUL), Kaisareia'lı (b.Kayseri) Büyük Basileios'un Pachom'dan esinlendiği *koinobion*'u benimsemiştir. Justinianos Emirnameleri (*novellae constitutiones*) *laura* ve *koinobion*'u, geçerli zahitçe yaşama biçimi olarak kabul etmiş, *anachoret*'liği desteklememiştir. Batı'da tek başına Tanrı'yı arama yolundan manastır düzenine geçiş gene 4.yy'ın ikinci yarısında, Pachom modeli izinde gelişmiştir. Kuzey Afrikalı Augustinus (354-430) gibi bir ilahiyatçının Tanrı'ya yönelmeye manastır topluluğu ortaklığında bir biçim verme çabaları ve yazıları bu akımı büyük ölçüde güçlendirmiştir. Nursia'lı (İt.) Benedictus'un (480-550) *regula*'sı (Benedikten/Benedikt Kuralları) daha sonraki yüzyıllarda geçirdiği bazı değişikliklerle (9.yy) bütün Batı manastırları için bağlayıcı nitelik kazanmıştır. Bu *regula*'ya göre düzenlenmiş manastırlar, bir birlik halinde *ordo Benedicti*'yi (*ordo:* İslam tasavvufundaki "tarikat"ın az çok benzeri) oluşturmuştur. Charlemagne (Şarlman, Carolus Magnus; hd.768-814) yönetiminde, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun devlet düzeni içinde belli bir işlevi bulunan Benedikt manastırları, hanedanın sona ermesiyle birlikte eski dinamiğini kaybetmiş, ancak sonraki yüzyıllarda Cluny Manastırı çerçevesinde geliştirilen, yoğun dua ve ayin törenlerine yönelik iç reformla yeniden etkili bir konum kazanmıştır.

***Doğu'da Manastır:***

Batı *ordo*'larının özel ideolojilerine uyumlu mimari üslupların benzerleri, tarikat birliklerinin oluşmadığı Doğu'da gelişmemiştir. Başkent Konstantinopolis ve etki alanındaki BİZANS manastırlarının izlediği Basileios Kuralları, esnek bir çerçeve ilkeler niteliğindedir. Bu özelliğiyle Basileios *regula*'sı, mekân düzenlemesi ve bina programlaması konusunda açıklayıcı olamamaktadır. Ama kişilik sahibi manastır önderlerinin ayrıntılı özel kuralları ve bazı manastır kurucularının TYPİKON'ları (İslam geleneğindeki VAKFİYE'nin geniş kapsamlısı ve kurallar derlemesi) daha belirleyicidir. 795'te Uludağ'daki (Bursa) manastırını terk edip İstanbul'daki Studios Manastırı'na yerleşen ve buranın *hegumenos*'u (başyetkili) olan Theodoros'un yeni kurumu için geliştirdiği kurallar kataloğu ve öteki yazıları, Bizans manastırının mekân programı konusunda en önemli kaynaklardandır. Theodoros reformunun yansımaları, Konstantinopolis ve Aynaroz (Athos Yarımadası, Yun.) manastırları *typikon*'larında da görülmektedir. Bu sonuncular, manastırın nasıl işleyeceği, yönetimi, dua ve ibadet düzenlerinin kurallarını sıralamakta, buna karşı mimari düzenlemelere ilişkin çok kısıtlı bilgi vermektedir. Bütün kaynakların genel verileri, ideal bir Bizans manastırının bina programını belirlemeteyse de biçim ve mekân konusundaki tanımları yetersiz kalmaktadır.




1. Rahip evi/yatakhanesi
2. Hamam
3. Hela
4. Refectorium
5. Mutfak
6. Fırın ve içki yapım yeri/mahzeni
7. Claustrum'a giriş/Görüşme salonu/Ayak yıkama töreni salonu
8. Yoksul ve evliya konuk evi
9. Konuk evine bağlı mutfak
10. Hekim evi
11. Şifalı bitkiler havuzu
11a. Şifalı bitkiler bahçesi
12. Hasta koğuşu
13. Şapel
14. Okul
15. Mutfak ve banyo
16. Okul
17. Konuk evi
18. Öğretmen evi
19. Mezarlık
20. Sebze bahçesi
21. Bahçıvan evi
22. Tarım ve el işçiliğiyle ilgili mekân, depo ve ilişkiler
23. Ahırlar

Manastır (*Sankt Gallen Manastırı*, İsviçre, 9.yy).

Manastır kompleksi içinde KİLİSE ve ŞAPEL'ler vazgeçilmez yapı birimleridir; bazı durumlarda *typikon*'lar manastırın kurucu ailesi için ayrı bir mezar şapeli öngörmektedir. Kilisenin cemaati daha çok manastır mensuplarıydı; dış dünyayla kilise ilişkisi zayıftı. Kilise, rahipler tarafından gün ve gece boyunca ayin ve dua törenleri için kullanılmaktaydı (Pantokrator Manastırı *typikon*'u). Yatma yerleri genellikle koğuş biçiminde düzenlenmişti (ör.*Studios, Pantokrator, Pammacharistos Manastırları*), ama küçük hücreli de olabilmekteydi (ör.*Charsianos Manastırı*). Ayrıca Justinianos Emirnameleri'nin toplu yaşamayı zorunlu kılması nedeniyle ancak geç ortaçağda manastır içinde az sayıda *hesychastes / hesychast* ("nur" mistisizmine bağlı rahip) hücresi düzenlenebilmekteydi (Aynaroz *typikon*'ları). Theodoros, çocuk yaştaki rahip adayları için ayrı yatakhane öngörmektedir. Ortak yemek salonu (*trapeza*); idari işlevler için özel mekânlar, muhasebeci odası, para ve değerli eşya odası (*skeuphylakion*); mutfak, kiler, fırın, şaraphane; elbise deposu, buraya bağlı bir çamaşırhane, dikiş odası; kitaplık; hasta bakım odası (rahiplere özel); misafirhane (misafir rahip ve/ya da yoksullar için), ziyaretgâh manastırlarında ya da yol üstü manastırlarında konaklama evi (*xenodocheion;* ör.Kaisareia'da Basileios'un kurduğu manastırın *xenodocheion*'u), manastır çekirdek yapılarına ait başlıca işlev ve mekânlardandır. Yıkanma, kurallara bağlanmıştır ve yıkanma odaları manastır içinde düzenlenmiştir. Bütün temel gereksinimlerin rahiplerin bizzat çalışmaları ve el emeğiyle sağlanması Doğu ve Batı manastır kurallarının ana ilkelerindendir. Kırsal alanlardaki bütün kuruluşlar tarımsal çalışmaya ağırlık vermiştir; kent içi manastırların ise tarım üretimindeki katkıları sınırlıdır. Bizans'ta Theodoros kuralları yüzünden hayvan besiciliği gelişmemiş, ancak bahçecilik, zeytincilik ve bağcılık gibi alanlara eğilinmiştir. Bu nedenle kent içi manastırları zanaat ve yüksek düzeyde el işine önem vermiş, bazı büyük kuruluşlarda el yazması çoğaltma, kitap illüstrasyonu (→İLLÜSTRASYON; KİTAP BEZEME) ile İKONA yapımcılığı için özel atölyeler çalıştırılmıştır (ör.Studios, Aynaroz manastırları). Zanaatla ilgili işliklerin büyük bölümü temelde manastırın kendi gereksinimlerine yanıt verirken, üretim fazlasıyla ürün değişimi yapılabilmiştir. Studios Manastırı'nın saraçlığı ve ayakkabıcılığı büyük ün kazanmıştı; ham derinin her türlü işlenmesi tabakhane ve boyahanesi bulunan bu manastırda yapılabilmekteydi. Keşiş ve rahiplerin cüppeleri için sofun dokunması ve boyanması da manastırdaki işlerdendi. Manastır kiliselerinde aşırı tüketimi olan mum, kendi mumhanelerinde hazırlanırdı. Kaynakların *Studios Manastırı*'na ilişkin olarak sözünü ettiği bakırcı, kuyumcu, yapı ustası, balık ağı örücüleri, takunyacı, sepetçi, çömlekçi gibi zanaat adamı listesi Studios benzeri büyük manastırlardaki el işi çeşitliliğini sergilemektedir. Kaligrafların (güzel yazı ustaları →HAT; KALİGRAFİ) kullandığı PARŞÖMEN de manastır içinde deriden üretilmiş olmalıdır. Sözü geçen bu çok çeşitli işlikler Doğu'da az sayıdaki monastik kuruluşta yer almış, genelde ise sınırlı iç gereksinmeleri karşılayacak el ve beden çalışmasıyla yetinilmiş olmalıdır. Öte yandan el işi dışında, maddi yardımla geçinen kuruluş sayısının da çok olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Gerger (Adıyaman) yakınındaki Bar Şaûma Manastırı ana gelirini adaklardan elde etmekteydi.

Yunanistan'ın bugün etkinliğini sürdüren öteki manastırlarında, özellikle Aynaroz'da arazinin elverdiği durumlarda, kompleksin ortasında manastırın önemli mekân gruplarıyla çevrelenmiş genişçe bir iç AVLU yer almaktadır. Avlunun orta boşluğu kompleksin büyük kilisesi (*katholikon*) tarafından doldurulmaktadır. Yemekhane (*trapeza*) ortak yaşantının simgesi durumundadır. Erken dönem manastırlarında yemekhane planı antik TRICLINIUM'ları (ziyafet salonu) anımsatmaktadır: İki uzun duvardaki yan yana nişler içinde yer alan masalar, Yunan manastır yemekhanelerinde sıkça görülmektedir. 14.yy'ın sonundan bu yana başlayan *idiorrhythmik* akımla Aynaroz manastırlarının bir grubu, ortak yaşantı ritimlerini daha esnek kurallara göre biçimlendirebilen ve servetlerini koruyabilen rahiplere ayrılmıştır (ör.Laura, Vatopedi, Iviron ve Kseropothamou Manastırları). Dolayısıyla Aynaroz *koinobion*'ları ortak yatakhanelerle, *idiorrhythmon*'ları ise rahip hücreleriyle donatılmıştır. Her iki mekân türü de avluyu çevreleyen yapı kolları üzerindedir; bu bölümler öbür mekân gruplarına arkadlarla bağlanmıştır. Yunan manastırları, başka işlevler açısından, yapının büyüklüğüne ve manastırın iç kurallarına göre, yukarıda özetlenen Bizans kuruluşlarının mekân kataloğunu bir ölçüde izlemektedir.

Anadolu'da Bizans'ın Ortodoks manastır kurumu günümüzde yaşamamaktadır. Kaynaklar bu coğrafi alanın yoğun manastır yapılarıyla kaplandığını belgelemektedir. Siyasal ve ekonomik nedenlerle ortaçağdan sonra Anadolu monastisizmi canlılığını kaybetmiştir. Kuruluşların büyük çoğunluğu, Batı manastırlarının temel ilkelerinden *stabilitas loci*'nin (keşişlerin mekânsal olarak tek bir manastıra bağlı bulunmaları ve yer değiştirememeleri) Bizans'ta kökleşmemesi yüzünden sürekli olamamış, çabuk terk edilmiş, her terk edilişte yapılar da kaçınılmaz biçimde bozulmuştur. Manastır yapılarının aşırı mütevazı inşaata ve niteliksiz yapım tekniğine sahip oluşu bozulmalara hız kazandırmıştır. Bu nedenle mimari kalıntılar, Anadolu'daki Bizans manastırlarının mekân işlevi ve programı konusunda aydınlatıcı nitelik taşımamaktadır. Trabzon gibi, Ortodoks Hıristiyanlık'ın yakın zamana değin canlı olduğu bir bölgede bile manastır kültürünün örnekleri günümüze çok az sayıda gelebilmiştir. Verdikleri izlenim, mimarilerinin yöredeki yapı sanatı paralelinde geliştiğidir. Orta Anadolu'nun yükseklikelerinde rastlanan küçük kilise yapıları (ör.Ali Summasi Dağ [Konya], Binbirkilise-Deyle [Karaman]) bir manastır kompleksine ait ya da *anachoret* barınakları arasındaki liturjik odak noktaları olmalıdır; kompleksin öteki yapılarının ise ancak yıkıntısı saptanabilmektedir (ör.Yardıbaş, Aksaray). Bafa Gölü'nün ıssız, kayalık adaları üstündeki manastırlar, bazı açılardan Yunanistan'dakilerle paralellikler göstermektedir. Sık bir manastır ağıyla donatılmış Uludağ'da (Keşişdağ) geriye ancak niteliği kesin belirlenemeyen yıkıntılar kalmıştır. Karaman-Mut yolu üzerindeki ünlü *Alahan Manastırı*, kilise ve vaftizhanesi dışında az sayıda keşiş barınağı içermekte, düzenli ortak yaşama mekânlarına sahip bir manastır kompleksi sergileyememektedir.

Mısır, Filistin, Suriye gibi Monophysit Hıristiyanlık'ın (ete kemiğe dönüşmüş Tanrısal Söz olan Hz.İsa'nın bölünmez tek doğası bulunduğunu kabul eden inanç) egemen olduğu bölgelerde manastır kurumu, Basileios Kuralları dışında gelişmiştir. Bölge, ortaçağın erken tarihlerinde İslam'ın yayılma alanında kaldığından manastır yaşantısı zayıflamış, ama varlığını sürdürebilmiştir. Yapıların büyük bölümü, Anadolu'da da gözlendiği gibi, terk edilerek yıkılmıştır. İyi korunabilenlerden biri Sina Dağı'ndaki *Azize Katharina Manastırı*'dır. Justinianos'un (İustinianos; hd.527-565) emriyle yenilen-

miş olan kompleksin 6.yy yapılarından günümüze yalnızca kilisesi, çevre duvarları ve belki de misafirhanesi gelebilmiştir. *Abū Mīnā, Deyr/Dair- al-Abyaḍ* ve *Deyr/Dair-al-Aḥmar* Mısır'ın en eski ve ünlü manastırlarındandır. Teb yakınlarındaki Thebais'te *eremit* yerleşmeleri ve manastır kuruluşları yan yanadır. Bawīt ve Sakkara'daki manastırlar büyük kompleksler halindedir ve iyi araştırılmıştır. Natrun Vadisi ise özellikle dört büyük manastırıyla ünlüdür.

Anadolu'nun güneydoğusu, "monophysit" (Hz. İsa'da bölünmez "tanrısal ve insansal" iki nitelikte tek bir doğa bulunduğunu savunan görüş) ve "dyophysit" (Hz.İsa'da bölünmez "tanrısal ve insansal" iki doğa bulunduğunu savunan görüş) tartışmalarında heyecanlı taraftarlar olmuş manastırlarla doludur. Kaynaklar çok sayıda manastır kuralının burada kaleme alındığını belgelemektedir. Mardin'in dağlık doğu bölgeleri, zahid ve keşişlere atfen "Tūr-ʿAbdīn" (Tanrı Hizmetkârlarının Dağları) olarak anılmaktadır. Bugün bölgedeki manastırların ancak birkaçı, küçülmüş bir rahip ve rahibe sayısıyla yaşamaktadır. Hepsinde dışa kapalı bir çevre duvarı dış dünyadan soyutlanmayı sağlamaktadır. İç düzenlemeleriyse arazi darlığı yüzünden sıkışık, zaman içinde eklerle çoğaltılmış bir mekân demeti sunmaktadır. Odak noktası gene kilise binasıdır; çevresinde değişik kutsal mekânlar, mezar şapelleri ve yukarıda sayılan işlevlere ayrılan mekânlar yer alır. Midyat'ta zengin kitaplığı ve okuluyla ünlü *Deyr/Dair-al-ʿUmr*, yöredeki Süryani Hıristiyan topluluğun en önemli kültür merkezidir. Mardin yakınındaki *Deyr/Dair-al-Zaʿfarān Manastırı* üç kanatlı yonca plan şemasına oturan kilisesiyle önemli bir ziyaret yeridir. Tūr ʿAbdīn manastırları bugün Aramice'nin Türöyö diyalektini konuşan ve Kadim Süryani Kilisesi'ne bağlı Hıristiyan cemaata aittir; ama erken ortaçağda buradaki Nasturi manastırı sayısının da kabarık olduğu bilinmektedir. Adları İslam kaynaklarında da uzun listeler halinde geçen ve zaman zaman Halife ailesinden kişilerin de konakladığı Irak'ın Nasturi manastırları için Kerkük ve Musul'daki örnekler bilgi verebilmektedir. Bunların bazı özellikleri Tūr ʿAbdīn manastırlarına yakınlık göstermektedir. Ortaçağın çok ünlü Urfa ve Nusaybin'deki monastik kuruluşların adlarına artık ancak kaynaklarda rastlanmaktadır. Adıyaman'daki büyük *Bar Şaūma Manastırı* bile yalnızca taş yığını durumundadır.

Anadolu'nun doğusu, Ermenistan, Gürcistan ve İran'ın komşu bölgelerindeki ERMENİ ve GÜRCÜ manastırlarında, belli bir şemaya bağlı olmadan yan yana dizilmiş mekânlar düzeni egemendir. Burçlarla güçlendirilmiş çevre duvarları bölge manastırları için tipiktir; ortada bırakılan geniş avlunun egemen unsuru gene kilise ya da kiliseler grubudur. Arazinin durumuna göre kompleksin bütünü ya dörtgen şemaya sahiptir ya da arazi topografyasına uydurulmuştur. Başrahip evi, yemekhane, yatma hücreleri, mutfak, çamaşırlık, depolar, kitaplık, işlikler, okul, çevre duvarları boyunca ve orta avluyla ilişkili olarak dizilmiş ve serpiştirilmiştir. Manastır sessizliğini bozan işliklerin kilise ve yaşama bölümlerinden kopuk düzenlenmesi geç dönemlerde yaygınlaşmıştır. Zamanla ekler yapılarak genişletilmiş mekânlar topluluğu, manastırın genel karakterini oluşturmaktadır. Kitaplık ve okul, çoğunlukla avlu ortasındaki çekirdek gruba bağlıdır. Yemekhane ise ancak bazı örneklerde bu konuma sahiptir. Yaşama bloklarının öbür mekân gruplarıyla bağlantısı ahşap dikmeli bir sundurmayla sağlanmaktadır.

Suriye'nin dağlık bölgelerinde zahitçe yaşantılarını radikal biçimde sürdürenlerden Aziz Symeon Stylites'in (ö.459) üstünde 40 yıl yaşadığı söylenen sütunun (*stylos*) çevresi, Aziz'in ölümünden sonra da canlılığını korumuştur. Yakınında kurulan büyük manastır, ziyaretçi kalabalığına konaklama olanağı veren *xenodocheion*'a da hizmet etmiştir. Kilisenin anıtsal vaftizhanesi ziyaretçi çeken bir başka odak noktası olmuştur. Özel anlamı dolayısıyla ziyaretgâh manastırlarında VAFTİZHANE'ye sık sık rastlanmaktadır. Bir AYAZMA ise, örneğin İstanbul'daki *Christos Philantropou Manastırı* ve *Sulu Manastır*'da olduğu gibi yapı kompleksi içinde önemli bir kutsal öğedir.

***Batı'da Manastır:***

10.-12.yy'ın manastır dünyasını "Benedikt regula"sına bağlı Cluny (Fr.) ve çok sayıdaki şubesi belirlemekteydi. Bu kuruluşun *ordo* kurallarına getirdiği yeni yorumlama ile Batı'da manastır kurumu güçlü bir dinamik kazanmıştı. Ana manastır (Cluny) ve şubeleri arasındaki ilişkiye merkeziyetçi, hiyerarşik bir örgütlenme ilkesi getirilmişti. Cluny'nin ayin, dua ve yakarıştan oluşan ve aralıksız süren LİTURJİ'sine, elde edilen büyük zenginlik ve gösterişe, en önemlisi örgütün iç yapısına karşı duyulan şiddetli tepki, Benedikt Kuralları'na bağlı öteki manastırlarda ve din çevrelerinde yeni oluşumlara yol açmıştır. Manastır dışı asketlik, özellikle *eremit*'liğin her türlü uygulaması (ör.İtalya'da Camaldoli ve Valombrosa'da) Avrupa'da yeni bir yaygınlık ve ivme kazanmış; ancak bu dinamik kısa sürede yeni bir manastır düzenine yönlendirilerek değişik nitelikli *ordo*'lar oluşturulmuştur. *Eremit*'liğe yeni boyut getirerek bir manastır binası içine yerleştiren, Guigues du Pin olmuştur (12.yy başı). 11.yy sonunda Grenoble yakınındaki Cartusia'da (Grande Chartreuse, Fr.) biraraya gelmiş olan bir *eremit* kolonisinin az sayıdaki üyesine tek hücreli ve her hücreye bitişik küçük bahçecikli bir manastır kurmuş; kardeş kolonilerin gelişmesi üzerine bu yeni *ordo*'ya özgü kurallar geliştirmiştir (Fr.*ordre des Chartreux*, İng.*Carthusian order*, Alm.*Kartäuserorden*). Cluny manastır düzenine karşı oluşan tepki, Cluny içinde de filizlenmiş ve kısa sürede somutlaşarak kurumlaşmıştır. Yeni *ordo* adını, ilk manastırının (1098) bulunduğu yöreden (Cistercium, b.Cîteaux) almaktadır (Fr.*ordo Cistercien*, İng.*Cistercian order*, Alm.*Zisterzienserorden*). Cluny'nin gösterişli tören ve kesintisiz ayinlerine karşı yoksulluğu, el emeğini, topluluklardan uzak tefekkür içinde ibadeti yeniden ana ilke yapmayı amaçlayan *ordo*, Clairvaux Manastırı başrahibi Bernhard'ın (ö.1153) II.Haçlı Seferi'nin örgütlenmesine yoğun katkıları sayesinde siyasal ve dindar çevrelerin dikkatini çekmiştir. Kısa sürede geniş bir manastır ağı Avrupa'ya yayılmış, ama yüzyıllık bir etki sürecinden sonra duraklaması önlenememiştir.

Tepkiler yalnızca Cluny ve çevresindeki manastır kurumunun uygulamalarına karşı olmamış, Kilise adamlarının yaşam biçimi de eleştirilmiştir. Toplum içinde doğan bu tepki sonucunda Kilise de manastır içi yaşantının karizma'sına uymuş (11.yy), üyelerine manastır düzeniyle koşut bir ortam sunmuş, "İncil yolunda, Havariler'in izinde", "kuralların" ışığında ve topluca yaşayan, kişisel servetlerinden bütünüyle vazgeçmiş papaz-rahip gruplarını oluşturmuştur (Fr.*Chanoines réguliers*, İng.*Canons regular*, Alm.*Regularkanoniker; Augustinerchorherren: ordo* kurallarına bağlı yaşayan Kilise adamları, Kanonistler). Bu manastır düzeni erken ortaçağda Benedikt Kuralları temeline dayanmaktayken, 11.yy'ın sonundan başlayarak Aziz Augustinus'un Hippo'daki manastırı için geliştir-

diği ve Benedikt Kuralları'ndan daha eski olduğu söylenen *regula*'sını kılavuz kabul etmiştir. Bu nedenle söz konusu düzen, Latince *ordo canonicorum regularium S.Augustini* olarak da anılmaktadır. Aynı gruptan kopan bir başka akım ise (Fr.*Prémontré*, İng.*Premonstratensians*, Alm.*Praemonstratenser*) adını Prémontré'deki (Lat.*pratrum monstratum*) ana manastırdan (kuruluşu 1120) almıştır. Kuralları Augustinus *regula*'sını izlemekle birlikte Cistercium uygulamalarına yakındır. Ortaçağda 13.yy içinde ortaya çıkan ve manastır-kilise mimarisine damgasına vuran bir başka grup da Mendikantlar (Dilenci Tarikatlar) olmuştur. En önde gelenleri Dominikanlar (Dominikenler), Fransiskanlar (Fransiskenler), Karmelitler ve Kapuçinler'dir. Hz.İsa'nın yolunda ve Havariler'in izindeki asketik yaşantılarını inzivada gerçekleştirmek yerine, toplum içinde insanların ruhsal yardımcısı olma yolunu seçmişlerdir. İspanyol Aziz Dominicus (Domingo de Guzman, 1170-1221) önderliğindeki birinci tarikat (Dominicus tarikatı/Dominikanlar), "gezgin vaizlik"le (*ordo fratrum praedicatorum*) çeşitli misyon alanlarına yayılmıştır. Genellikle manastır dışından Kilise kurumuna hizmet eden ve ortaçağ Hıristiyanlık'ı içinde doğmuş "zındık" (heretik) akımlara karşı şiddetli mücadele veren keşişlerden oluşmuştur. Yüksek öğrenim görmeleri ve yüksek öğretime katılmaları özendirilmiş olan bu keşişler, entelektüel düzeyleriyle toplumda saygın bir yer edinmişlerdir. Yoksulluk erdemine tutarlılıkla bağlı kalmışlar, kent burjuvazisinin yardımıyla temel gereksinimlerini el işine başvurmadan karşılayabilmişlerdir. *Fratri minores* (Naçiz Biraderler) ise, Assisili Aziz Fransiscus'un (Francesco, 1181-1226) izinde (Fransiscus tarikatı/Fransiskanlar), gene yoksulluk ve asketlik içeren ilkelere aşırı bağlı kalmış, Dominikanlar gibi misyonerliğin hırslı propagandacıları olup Yakındoğu ve Kuzey Afrika'da, İslam topraklarından Çin'e kadar etkinlik göstermişlerdir. "Çalışma" (bedenen çalışma) anlayışları toprak ve zanaat dışı alanlara yöneldiğinden yüksek öğrenim kurumlarını da etkinlik alanları içine almışlardır. Batı manastisizminin geç ortaçağda uğradığı ağır eleştiriler, Kilise'nin uzun süren bunalımı ve Reform hareketi, manastır kurumunu derinden sarsmıştır. Geçirilen uzun toparlanma döneminde toplumsal atılımlara ve gelişmelere ayak uydurulmaya çalışılmış, bilimsel düzey yükseltilerek doğa bilimlerinde bile saygıdeğer katkılar gerçekleştirilmiştir. 18.yy sonundaki toplumsal bunalım, Fransız Devrimi ve ardından "sekularizasyon" (kilise mülkünün kamulaştırılması), yeni bir dönemi başlatmıştır.

***Batı Manastırı Mimarisi:***

Erken dönem manastır yapılarının plan ve ayrıntılı işlev şemalarını belirlemeye 12.yy'dan öncesine ait mimari kalıntılar yardımcı olamamaktadır. Buna karşılık 800 dolayında Charlemagne'nın yakın çevresinde hazırlanan *Sankt Gallen Manastırı* (İsviçre) "ideal planı", bütün erken ortaçağ için önem taşımaktadır. Adı geçen kroki, manastır başrahibine gönderilen bir öneridir. *Sankt Gallen Manastırı* kitaplığında bulunan plan, parşömen üstüne kırmızıyla çizilmiş, mekânların üstündeki yazılarla bütün işlevlere açıklık getirilmiştir. Komplekste kilisenin güney yanında bir *claustrum* (Fr.*cloître*, İng.*cloistre*, Alm.*Klausur*) düzenlenmiştir. *Claustrum*, erken dönemlerde manastırın çevre duvarlarına verilen ad iken, sonraları kilisenin bir yanına (genellikle güney) bitişik, dörtgen bir avlu çevresine dizilen, ortak kullanma ve yaşama mekânları dörtgenini anlatmak için kullanılmıştır. Mekânlar arası dolaşım ilişkisini, avluya açık, üstü örtülü, dört kollu bir koridor sağlamaktadır. Şema, somut olarak ilk kez *Sankt Gallen* planında kavranabilmekte, ama daha eski bir geçmişi bulunduğu düşünülmektedir. *Claustrum*'un kullanım programının çekirdeği ise, manastır kurumunun erken aşamalarında, Benedikt Kuralları'nda saptanabilmektedir. Programın ayrıntıları *Sankt Gallen* planında sunulmaktadır; *claustrum*'un üç kanadı kısmen iki katlı olarak düzenlenmiştir. Doğu kanatta kışın ısıtılabilir bir salon, üstte yatakhane, köşede yatakhaneden geçilen bir hela ve hamam; güneyde, alt katta yemekhane (*refectorium*), bunun ortasında dua kürsüsü (Benedikt kuralı); mutfak, mutfağa bağlı olarak fırın ve içki mahzeni; üst katta çamaşır-elbise deposu (*vestiarium*); batı kanatta *claustrum*'a giriş, görüşme salonu, ayak yıkama töreni salonu. Bu çekirdek yapıdan kopuk olarak batıda yoksullar ve evliya ziyaretçileri için konuk evi planlanmıştır. *Claustrum*'un dışında, güney yanda tarım ve el işçiliğiyle ilgili mekân, depo ve işlikler yer almaktadır. Kuzeydeyse, doğudan başlayarak sağlık evi ve ilgili mekânlar sıralanmaktadır: Hacamat odası, hekim evi, şifalı bitkiler havuzu, hasta koğuşu, mutfak, şapel, daha batıda genç keşiş adayları için okul, öğretmen evi ve misafirhane; doğuda keşiş adayları için yurt, mutfak ve hamam bulunmaktadır.

9.-12.yy arasında ayrıntıları daha iyi bilinen bir manastır kalıntısı ya da yazılı belge yoktur. Manastırların geç ortaçağda da yukarıdaki şemadan ayrılmadığı anlaşılmaktadır. Benedikt Kuralları'na bağlı *Sankt Gallen* program ve işlev şemasından öteki *ordo*'lar da yararlanmıştır. Cistercium'lulardan kalan (12.-14.yy) manastır sayısı daha fazla, *claustrum*'larının kalıntı durumu da daha iyidir. Benedikt Kuralları'nı temel alan bu *ordo*, iç avlulu, kiliseye bitişik *claustrum* şemasından vazgeçmemiştir. Genel olarak manastır binası yapılırken önceleri geçici ahşap lojmanlarda yaşanmış, ilk olarak *claustrum*'un yapımına başlanmış, daha sonra kiliseye geçilmiştir. Dörtgen avluyu çevreleyen yapılar zamanla teker teker ele alınmıştır; bütünün gerçekleştirilmesi bazan Geç GOTİK döneme değin uzamıştır. Yerleşim şeması çok esnektir, ama şöyle özetlenebilir: *Claustrum*'un arkadlı koridoru, dolaşımı sağladığı gibi yortu günlerinde tören geçidi (*processio*) için de kullanılmaktaydı. Dört kollu koridorun kilise binasına bitişik kanadında özel dua saatlerinde toplanılır ve liturjik "ayak yıkama töreni" burada gerçekleştirilirdi. Doğu kanatta, kilise tarafından başlayarak, kutsal eşya odası, kitaplık, *ordo* kurallarından (*consuetudines: ordo*'nun kural niteliğindeki töre ve geleneklerine ilişkin derlemeler) bölümlerin (*capitulum*) okunduğu ve günlük toplantıların yapıldığı salon (Lat.*capitulum*, Fr.*salle capitulaire*, İng.*chapter house*, Alm.*Kapitelsaal*) sıralanmıştı. *Capitulum* aynı zamanda manastırın en süslü, en özenli mimariye sahip yapısıydı. Doğu kanat bir iç yönetim odası ve bazan bir dinlenme salonuyla (*fraternei*) son bulmaktaydı. Yatakhanelere ayrılan üst katsa ortaçağdan sonra çoklukla hücrelere dönüştürülmüştür. İkinci kanadın en büyük bölümünü, "kışlık salon" ve mutfakla birlikte düzenlenen yemekhane oluşturmaktadır. Sonradan gelişen gelenek uyarınca yemekhanenin karşısına, koridor üstünde bir şadırvan düzenlenmiştir. Burada hem yemekten önce yıkanılır hem de *consuetudines*'in öngördüğü tepe tıraşı (*tonsura*) yapılırdı. Batı kanat, keşiş olmayan, ama manastır üyesi (Lat., Fr.*convers*; İng.*lay brothers*, Alm.*Konversen*) olarak kabul edilen hizmetlilere ayrılmıştı; içinde yemekhane, koğuşlar ve hizmetlerle ilgili kiler, depo gibi mekânlar dizilmişti. Geç dönemlerde bu kanatta, uzaktan gelen konuk rahiplere hücreler ve kitaplık düzenlenmiştir. Bu çekirdek *claustrum* dışında en

büyük kompleks gene keşiş adaylarının yurduyla hasta ve yaşlıların bakımevleriydi.

Cistercium manastırlarındaki günlük yaşam ayrıntılı olarak bilinmektedir. Bu *ordo*'da Tanrı'ya dönük ve manastır içi görev anlayışı daha yumuşaktır. Buna karşın günün büyük bir bölümü ibadete ilişkin törenlere adanmıştı: Gece yarısını biraz geçtikten sonra kalkılıp yaklaşık üç saat kadar sürebilen dua, ilahi ve ayet okumadan oluşan ilk törenden sonra asıl sabah ayini için kiliseye girilirdi. Ayinden sonra *ordo* görenekleri (*consuetudines*) kitabından kıraat için *capitulum*'da toplanılırdı. Ardından aynı yerde manastırın günlük işleriyle ilgili konular görüşülür; kural dışı davranışların cezalandırılması bu toplantıda ele alınırdı. Bundan sonra *claustrum* ve manastır dışı işlik ve arazide çalışanlar işyerlerine dağılırlar; akşam ayinine değin ortak törenlere katılmazlardı. Kuşluk vakti yeniden ayin için toplanılır; daha sonra öğle yemeğine değin dua kitaplarıyla bireysel çalışma yapılırdı. Öğle ayininin ardından etsiz bir gıdadan oluşan günün ilk yemeğine oturulur, dua ve ilahilerle başlayan yemek süresince bir görevli tarafından kürsüden dini kitaplardan parçalar okunurdu. Yazın kısa bir öğle uykusuna izin verilirdi. İkindi saati, kilisede gene dua, ilahi ve kıraat'tan oluşan törene ayrılmıştı. Akşam vakti günün esas ayin saatiydi; dışarıda çalışanlar da bu ayine katılırdı. Ayinden sonra günün ikinci ve son yemeğine oturulur, yemekten sonra kiliseye bitişik arkad altında vaaz dinlenir, buradan son dua için bütün keşiş ve rahipler sıralar halinde kiliseye geçerdi. Karanlığın basmasıyla koğuşlara çekilme zamanı gelmiş olurdu. Manastırın asıl üyeleri dışındaki *convers*'lerin ayinleri kendi aralarında ve ayrı yerde yapılırdı.

Her ne kadar Cistercium manastırlarında ilke olarak dış cephe düzeninde ve dekorasyonda sadeleşmeye eğilim varsa da, Benedikt Kuralları'nı temel alan öteki kurumların manastırlarından bina programı ve kütle biçimlenmesi açısından büyük bir farklılık yoktur. Buna karşı, dış ve iç görünüşte sadelik ve gösterişsizlik arayan, kule, tonoz gibi öğeleri kullanmayarak radikal bir tutum gösteren Mendikantlar, özellikle 13.yy'da önemli farklılıklar taşıyan bir mimari geliştirmiş; ama kent içindeki arsaların sıkışıklığına karşın, yüzyıllardan beri denenen iç avlulu ana yaşama mekânları şemasını uygulamışlardır. "Çalışma" ilkesini, toplum yararına ve "Kilise hizmeti"ne yönelttiklerinden tarım ve el işiyle ilgili mekânlar Mendikant manastırlarında yer almamıştır. Manastır için çalışan hizmetlilere de (*conversus*) gerek duyulmadığından kuruma alınmamışlar; dolayısıyla, öbür *ordo*'ların manastırlarında bulunan hizmetliler koğuşları programdan kalkmıştır. Keşiş koğuşlarıysa zamanla hücrelere dönüştürülmüştür.

Haçlı seferleriyle birlikte ortaya çıkan ve Ortadoğu'nun yakından tanıdığı "şövalye-keşişler", başlangıçta Kudüs hacılarını korumayı amaçlamışlar; bir bölümü sonraları kendini sağlık hizmetlerine adamıştır. En militanları olan "Templum Şövalyeleri" (*fratres militiae templi*; Kastedilen yapı Kudüs'teki Hz.Süleyman Tapınağı'dır), Kudüs'e giden hacıların yollarda korunması amacıyla 12.yy başında kurulmuştu. Merkezi, Kudüs'te Hz.Süleyman Tapınağı'nın yanındaydı. Haçlılar'ın elindeki topraklarda sahip bulundukları büyük arazilerden yüksek gelir sağlayan Templum Şövalyeleri, 13.yy başında papa tarafından lağvedilmiştir. Daha sonraları Rodos ve Malta Şövalyeleri adını alan S.Johannes Şövalyeleri (*ordo militiae S.Johannis Baptistae hospitalis Hierosolimitani*: Kudüs Vaftizci Yahya Hastanesi Muharipleri Tarikati) 11.yy ortalarında (1060-1070) Kudüs Hastanesi'nin mensupları tarafından, Kudüs hacılarının bakımını ve tedavisini sağlamak amacıyla kurulmuş, ama kısa süre sonra din savaşı güden şövalyelerin eline geçmiştir. Kutsal Topraklar'da İslam'ın üstünlük kazanması karşısında Kıbrıs üzerinden önce Rodos'a, Osmanlılar'ın Rodos'u fethinden sonra da Malta Adası'na geçmişlerdir. Bu *ordo*, Augustinusçu Kanonistler'in kurallarını izlemiş, ortak yaşama ilkesine uymada titizlik göstermiştir. Hastane hizmetleri için kadınlar da tarikate kabul edilmiştir. Manastır binalarına egemen şemada, dörtgen avlu çevresinde yatakhane, hasta koğuşu ve hücreleri dizilidir. Hasta koğuşunun yakınında bir şapel yer alır. Hasta bakımı, Avrupa içlerine dağılmış kardeş manastırları için de ön planda gelen işlevdir. Gene bu tür birliklerden *ordo hospitalis S.Mariae Theutonicorum Jerosolimitani* (Kudüs Alman Azize Meryem Hastanesi Tarikati; kısaca, Alman Şövalye Tarikati), 13.yy'da Hıristiyanlaşma'sı henüz tamamlanmamış bulunan Kuzeydoğu Avrupa'da "ateş ve kılıç" zoruyla dini yayma mücadelesine girişmiştir. Mimarilerinde de bu militan karakter yansımaktadır: Dörtgen planlı, yüksek çevre duvarlarıyla sarılı manastır, dıştan bir kale görünümündedir. Yaşama mekânları, çevre duvarlarına dayalı olarak düzenlenmiş, ortada dörtgen bir avlu oluşturulmuştur.

Reform hareketi sarsıntısından sonra 17.yy'da yeni atılımlar yapabilen monastik gruplar, toplum hizmetindeki işlevlerini zenginleştirebilen ve öğretim alanında da katkılarıyla söz sahibi olabilenlerdir. İlahiyat dışında öteki profan bilimlere de kendini adayan, araştırma ve üniversite kurumlarında üstün başarı gösteren bu *ordo* adamlarının itici gücü, çalışma, insan sevgisi ve insanlara yardım ilkesinden kaynaklanmaktadır. Tıp alanında araştırma ve hasta bakımındaki yoğun katılımları aynı davranış nedenini yansıtır. Benzer etkinlikleri Hıristiyan dünyasının dışında sürdürdüklerinde ise, dini yayma görevlerini unutmamışlardır. Bu son dönemin kilise ve manastır yapılarında mimari karakter, çağdaş BAROK biçim dünyasıyla özdeştir. Ortaçağın özgün tasarımlar üretme arayışları geride kalmış, dış dünyayla uzlaşmanın da bir sonucu olarak manastır dışından mimar ve ustalarla çalışılmış, dolayısıyla yapılara onların mimari anlayışları egemen olmuştur. Artık manastır yapısına model olarak Barok SARAY seçilmiş, dörtgen avlulu şema ise saray mimarisine uyarlanmıştır. Ön plana çıkan kilise binası, genel düzen içinde vurgulanan yapı durumuna gelmiştir. Bazı büyük kentlerdeki manastırların eyalet ya da devlet yönetim mekanizmasıyla bütünleşmesi (manastır yöneticisinin din dışı dünyanın soylularından olması nedeniyle) sonucunda, manastır binası içinde kral daireleri ve prenslik yüksek bürokratları için özel mekânlar öngörülmüştür. Bina programı içinde, bir tiyatro ile değişik düzeyde eğitim kurumları da önemli yer tutar. Bütün bu yüklü programın tek bir dörtgen içinde toplanmasına giden bir gelişim özellikle Orta Avrupa manastırlarında gözlenmektedir. Dörtgenin ana cepheyi oluşturan kanadı resmî törenlere, arka ve yan kanatlarsa manastırın iç yaşantısına ayrılmıştır. Geniş programlı yapılarda (ör.Almanya'nın Ottobeuron kentindeki manastır) tören kanadına dik bir beşinci kanat, dörtgeni ikiye bölmektedir; ek kanadın bir katına yemek salonu, mutfak gibi ortak servis mekânları sığdırılmıştır.

Bağımsız kadın tarikatleri yoktur; kadın manastırları ise belli bir *ordo* ile bağlantılıdır ve erkeklerin manastırları yakınında kurulmuştur; plan ve prog-

ram bakımından çok farklı değildir. Yalnız *claustrum*'ları iki katlı düzenlenmiştir. Bu çözüm yardımıyla kilisenin kadınlara ayrılmış olan batı galerisine dolaysız ulaşılabilir.

18.yy'ın ikinci yarısının Aydınlanma döneminde başlayan Kilise karşıtı tavır manastır dünyasını da karşısına almış, Fransız Devrimi'yle güçlenen ve Napoléon egemenliği süresinde şiddetle uygulanan "sekularizasyon" sonucunda manastır kurumu bütün Avrupa'da ağır darbe yemiş; manastır yapıları yakılıp yıkılmış; servetlerine ve sağlam kalabilen yapılara el konmuş, rahip ve rahibeleri kovulmuş ya da sürülmüştür. 19.yy'ın ortalarında manastır kurumu kendini tekrar toparlamaya başladığında çağın gerçeklerine ayak uydurmaya çalışıyordu. Eski geleneksel kuruluşlar kendi *ordo*'ları içinde yeni görüşler çerçevesinde yeni gruplaşmalar arıyor ve yeni akımlar oluşuyordu. Yeni topluluklar ise, geleneksel manastır kurumu içindeki yerini arıyor; zaman zaman eski büyük *ordo* kurallarıyla uyumlu doğrultular belirliyor, zaman zaman da ortak yaşama kuralının dışına çıkıp günlük yaşamı toplum içinde sürdürmeyi deniyordu. Geç 19. ve 20.yy'ın eski kurumlarının yeni oluşumlarındaki çeşitlilik ve yeni akımlar geniş bir yelpaze sergilemektedir. Hepsinin ortak yönü ise, Tanrı yolunda kişisel kutsallığa ulaşma çabası; servetten uzak durmanın erdemine bağlılık; kardeş insanın ruhsal bunalımına yardımcılık; toplum yararına eğitim, öğretim; muhtaç olana ilgi gibi, manastır kurumunun temel ilkelerinin izlenmesidir. Bu geç dönemin ve modern dünyanın "manastır" kavramı çeşitliliği içinde, içe dönük, Tanrı'yı bireysel tefekkürle arama yönünü uygulayan kuruluşların sayısı azdır (ör.Trapistler). Öte yandan, 19.yy ve 20.yy manastır binası da eski tipikliğini yitirmiş; kuruluşlar arası mimari farklılıklar yok olmuş; manastır kompleksi, salt mimari problem çözmeye yönelik yaklaşımlarla biçimlenmeye başlamıştır. LE CORBUSIER'nin Dominikanlar için Eveux-sur-Abresle'de (Lyon yak.) gerçekleştirdiği *Sainte-Marie-de-la Tourette Manastırı* (1953-59) ise yaratıcılığın manastır mimarisine bireyci bir katkısıdır.

0283, 0447, 0596, 1177, 1285, 1364, 1812, 2113, 2316, 2346, 2525, 2839, 3499. ***M.Ahunbay***

**MANDALA** (Sansk.)
Sanskrit dilinde "daire" anlamına gelir. Tantra Hinduizmi ve Budacılık'ta evreni temsil eden simgesel çizim. Kutsal ayinler ve meditasyon sırasında kullanılan *mandala*, evrensel güçlerin toplandığı noktadır. Kişi (mikrokozmos), düşünce yoluyla *mandala*'ya (makrokozmosun görsel simgesi) "girip"; onun merkezine doğru "ilerlerken", kozmik parçalanma ve yeniden bütünlenme süreçlerinden geçer. *Mandala*'lar kağıt ya da kumaş üstüne boyanabildiği gibi, özenle hazırlanmış farklı malzemeden bir zemin üstüne beyaz ve renkli ipliklerle ya da pirinç tozuyla çizilebilir ya da tunçla biçimlendirilebilir. Hatta, Orta Cava'daki Borobudur'da görüldüğü gibi taştan anıtsal bir yapı biçiminde inşa edilebilir. Burada merkeze doğru "ilerleme", STUPA çevresindeki tavafla gerçekleştirilir.

Tipik bir Tibet *thang-ka*'sı (rulo kumaş üstüne yapılmış resim) üzerindeki *mandala*, merkezinden dört köşesine çizgiler çizilmiş bir kare, onun çevresinde yer alan iç içe daireler ve tümünü çevreleyen bir dış çizgiden oluşur. Merkezde ve her üçgenin ortasında tanrıların, genellikle de beş Buda'nın tasvir ya da simgelerini içeren beş daire vardır. *Mandala*'yı en dıştan, mezhebe kabul edilmeyenleri engelleyen ve cehaletin yanışını simgeleyen ateş çemberi sınırlar. Bunun içinde "aydınlanma"nın simgesi olan elmas çemberi, onun içinde bireyselleştirici bilginin sekiz yönünün simgesi olan sekiz mezarlık çemberi ve son olarak da, merkezdeki *mandala*'yı çevreleyen ve ruhun yeniden doğuşunun anlatımı olan LOTUS yaprakları yer alır.

Hinduizm ve Budacılık dışında, örneğin Kuzey Amerika Yerlileri'nin kuma çizdikleri resimlerde de benzer törensel çizimlere rastlanmıştır.

**MANDORLA** (İt.)
İtalyanca'da "badem" anlamına gelir. Kutsal kişiyi çevreleyen badem biçimindeki ışık halesi (→HALE). Hıristiyan sanatında özellikle Hz.İSA figürü için kullanılmıştır. Kaynağı kesin bilinmemekle birlikte, bazı sanat tarihçilerine göre YUNAN vazo ressamlarının (→VAZO RESMİ) kutsal figürlerin çevresine koydukları yarım daireden, bazılarına göreyse ROMA döneminde dairesel biçimde çerçevelenmiş portre-büstlerden gelişmiştir. İlk kez Roma'da *S.Maria Maggiore Kilisesi*'nin (5.yy) mozaiklerinde Tevrat'tan figürlerin çevresinde kullanılmıştır. 6.yy'dan başlayarak "İsa'nın Nura Bürünmesi" ve "İsa'nın Göğe Yükselişi" sahnelerinde Hz.İsa figürlerini çevreleyen *mandorla*'nın, sonraları "Ölümden Sonra Diriliş", "Meryem'in Ölümü", "İsa'nın Limbo'ya İnişi", "Son Yargı" ve "İsa Tahtta" sahnelerinde Hz.İsa'nın çevresinde kullanılması yaygınlaşmıştır. Ortaçağın sonlarına doğru *mandorla*, MERYEM ANA figürü için de kullanılır olmuş; ancak, 15.yy'da sanatta doğalcılığın gelişmeye başlaması üzerine azizlerin başlarındaki haleyle birlikte gözden düşmüş, RÖNESANS'ta da tümüyle terk edilmiştir.

MANDY, Jan → **ANVERS OKULU**

**MANEJ** (Fr.*manège*'den)
İng.*manège*, Alm.*Manege*.
At eğitimi yapılan açık ya da kapalı yer.

**MÂNES SANATÇILAR BİRLİĞİ**
Prag'da 1900'lerin başında kurulan bir dernek. Paris'te Güz Salonu (*Salon d'Automne*) işlevleri doğrultusunda çalışarak Çek sanatçılarına ilerici akımları tanıtmıştır. 1905'te MUNCH'u, 1907'de Fransız İzlenimcileri'yle (→İZLENİMCİLİK) Ard-İzlenimciler'i (→ARD-İZLENİMCİLİK), 1910'da Fovistler'i (→FOVİZM), 1914'te de Kübistler'i (→KÜBİZM) tanıtan sergiler düzenlemiştir.

**MANESSIER, Alfred** (1911, Saint-Ouen, Somme-1993)
Fransız ressam.
II.Dünya Savaşı sırasında PARİS OKULU çerçevesinde ANLATIMCI-SOYUTLAMA akımının önde gelen temsilcilerinden biri olan Manessier, ışığın renkler üzerindeki etkisine ilgi duymuş ve sanatının en iyi örneklerini VİTRAY çalışmalarıyla vermiştir.

Amiens'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda mimarlık öğrenimi gördükten sonra, 1929'da Paris'e giden sanatçı, bir yandan Louvre Müzesi'ndeki resimlerin kopyalarını yaparak, bir yandan da Montparnasse'taki sanat okullarını dolaşarak resme başlamıştır. Manessier, bu ilk figüratif çalışmalarından sonra, 1930'dan başlayarak GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'e yönelmiş, 1935'te Ranson Akademisi'nde öğrencisi olduğu BISSIÈRE'in soyut çalışmalarından büyük ölçüde etkilenmiş, 1940'taysa ORFİZM'e, ortaçağ vitraylarına ve KLEE'nin sanatına duyduğu ilgi de buna eklenince, BİÇİM ve RENK öğelerinin ayrılmazlığını savunan Paris Okulu'na katılmıştır. 1941'de BAZAINE, Maurice Estève

(1904-?), Charles Lapicque (1898-?) ve Jean Le Moal (1909-?) ile birlikte "Fransız Geleneğinde Çalışan Genç Ressamlar" sergisine katılan sanatçı, birçok kilisenin vitraylarını yapmış, 1949'da Paris'te ve 1951'de Brüksel'de sergiler açmış, 1953'te de São Paulo Bienali'nde Resim Ödülü'nü kazanmıştır. Manessier, Bissière'i izleyerek doğal görünümlerden kaynaklanan bir soyutlamayı benimsemişse de, savaş sırasında bir manastıra çekildikten sonra gerçekleştirdiği yapıtlarında soyut biçim ve renklerden oluşan mistik bir nitelik belirmiş, son derece dinsel bir bağlam içinde doğa ve doğa olaylarının düzenini yansıtan simgeler yer almaya başlamıştır. 1949'da Paskalya konulu ünlü taş baskı dizisini gerçekleştiren Manessier'nin, Taşist sanatçılar (→TAŞİZM) üzerinde büyük etkisi olmuştur.

0721. *İ.Babacan*

**MANET, Édouard** (1832, Paris-1883, Paris)
Fransız ressam.
Çevresinde gördüklerini betimleyerek temelde gerçekçi (→GERÇEKÇİLİK) denebilecek bir tavır geliştirmiş ve bu yaklaşımıyla İzlenimciler'e (→İZLENİMCİLİK) yakınlık duymuştur.

1842'de Collège Rollin'e giren Manet, özellikle atletizm ve resim derslerinde başarılı olmuştur. Daha o yıllarda doğadan çalışmayı MULAJ'dan çalışmaya yeğlemiş, kişinin çağının insanı olması ve gördüğünü betimlemesi gerektiğini savunmuştur. 1848'de okulu bitiren Manet ressam olmak istemesine karşın babasının arzusuna uyarak denizcilik mesleğini seçmiş, aynı yıl "Le Havre et Guadeloupe" gemisiyle Güney Amerika'ya gitmiştir. Altı ay süren bu yolculuğun sonunda ressam olmaya kesinlikle karar veren sanatçı, Denizcilik Okulu'nun giriş sınavını da kazanamayınca, ailesinin tüm tepkisine karşın Thomas Couture'ün (1815-79) atölyesine girmiştir. Bu atölyede sağlam bir akademik eğitim alan Manet, bunu gerek Louvre Müzesi'nde, gerek İtalyan, Hollanda, Alman ve Avusturya müzelerinde yaptığı incelemelerle pekiştirmiştir. Bu arada TIZIANO, REMBRANDT, VELÁZQUEZ gibi eski, GOYA, DELACROIX, COURBET, DAUMIER gibi modern ustalardan kopyalar yapan sanatçı, 1856'da Couture'ün atölyesinden ayrılmıştır. İlk kez 1859 resmî Salon Sergisi'ne (→SALON SERGİLERİ) *Apsent İçen* (1859, Ny Carlsberg Heykel Gal., Kopenhag) tablosunu yollamış, ancak yapıt geri çevrilmiştir. Buna karşılık sanatçının 1861 Salon Sergisi'ne gönderdiği *İspanyol Şarkıcı* (1860, Metropolitan Sanat Müz., New York) hem kabul edilmiş hem de mansiyon kazanmıştır. Manet 1863'te Martinet Galerisi'nde aralarında *Tuileries Bahçeleri'nde Konser* (1860-61, Ulusal Gal., Londra) ile Paris'e gelen bir İspanyol dans grubundan esinlenerek yaptığı *Lola de Valence* (1862, Jeu de Paume, Paris), *İspanyol Balesi* (1862, Philips Kol., Washington D.C.) gibi yapıtların da bulunduğu 14 tabloluk bir sergi açmıştır. Bu tabloların çoğu, konularının çağdaşlığı ve tekniklerinin yeniliğiyle skandal yaratmış; yeni eğilimlere pek karşı çıkmayan eleştirmenler bile bunların bir renk karikatüründen başka bir şey olmadığını ileri sürmüşlerdir. Aynı yıl yapıtları Salon Sergisi'nden geri çevrilen sanatçılar için açılan Reddedilenler Salonu'na (*Salon des Refusés*) Manet de üç tablosuyla katılmış; bunlardan *Kırda Yemek* (1863, Orsay Müz., Paris) serginin en çok tartışılan ve eleştirilen resmi olmuştur. Böylece Manet kendine karşın, hem Reddedilenler Salonu'nun kahramanı hem de AKADEMİZM'e başkaldıran genç bağımsızların önderi haline gelmiştir. *Kırda Yemek*'e gösterilen tepkinin birinci nedeni konusudur. Sanatçı bu tablonun esin kaynağını GIORGIONE'nin *Kır Konseri*'yle RAFFAELLO'nun *Paris'in Seçimi*'nden almakla birlikte, hem yüzünü hem de vücudunu bireyselleştirdiği çıplak bir kadını çağdaş giysili erkeklerin arasına yerleştirerek konuyu güncelleştirmiştir. Ayrıca bu yapıttaki açık seçik kuruluş, hacimlerin renkle modle edilmesi ve fondaki ayrıntıların özet halinde verilmesi özentili kompozisyonlara ve Alexandre Cabanel'in (1823-89) resmî Salon'da sergilediği türden yapay bir ışığa bürünmüş çıplaklara alışkın halkı rahatsız etmiştir. Manet 1864'te yaptığı birkaç ölüdoğayla övgü kazanmışsa da, 1865 Salon Sergisi'ne katıldığı *Olympia* (1863,Orsay) adlı resmiyle eskisinden daha büyük bir skandal yaratmıştır. Halk bu tablonun konusu karşısında dehşete düşüp onda erotik bazı anıştırmalar görürken, eleştirmenler de desenin sertliğini, ışığın çiğliğini ve modlenin olmayışını eleştirmişlerdir.

Yapıtlarının bu denli anlayışsızlık ve tepkiyle karşılanmasına çok üzülen Manet, kısa bir süre için İspanya'ya gitmiş; Paris'e dönüşünde Velázquez'den bazı uyarlamalarla boğa güreşini konu alan tablolar yapmıştır. Bu dönemine ait en ünlü ve tipik yapıtı 1866 tarihli *Düdük Çalan Çocuk*'tur (Orsay). İspanya izlenimleriyle Japon baskılarının etkisinin özgün bir bireşimi olan bu tablo, tekdüze gri bir fonda yer alan büyük, açık tonlu alanlardan oluşur. Daumier'nin oyun kağıtlarına benzettiği bu renk alanları hiçbir ara tona başvurulmadan yan yana yerleştirilmiştir. O dönem için devrimci bir teknikle gerçekleştirilmiş olan yapıt 1866 Salon Sergisi'ne kabul edilmemiştir. Manet 1867'de açılan 2.Paris Dünya Sergisi'ne yolladığı tablolarının da geri çevrilmesi üzerine protesto olarak Paris'te Alma Meydanı'nda kendisine bir pavyon yaptırmış ve yapıtlarını burada sergilemiştir. Aslında tarihsel konulu resimlere karşı olan Manet, aynı yıl Meksika İmparatoru Maximilian'ın kurşuna dizilmesinden çok etkilenmiş ve bunu betimleyen *Meksika İmparatoru Maximilian'ın İdamı* (Kent Sanat Salonu, Mannheim) adlı büyük bir tablo yapmıştır. Sanatçı bu tabloyu da Alma Meydanı'ndaki pavyonda sergilemek istemiş, ancak siyasal nedenlerle buna izin verilmemiştir. Bütün bunlara karşılık Manet'nin *Émile Zola Portresi*'yle (1868, Orsay), *Öğle Yemeği* (1868-69, Yeni Devlet Gal., Münih) adlı tablosu 1868 Salon Sergisi'ne; *Balkon* (1868-69, Louvre Müz., Paris) adlı tablosu da 1869 sergisine kabul edilmiştir. Sanatçının Goya'dan esinlenerek yaptığı bu son tablo aynı zamanda onun İspanyol döneminin de son örneğidir.

Manet, 1870-71 Fransız-Alman Savaşı'nda Ulusal Muhafız Birliği'nde teğmen olarak görev almış, Paris'in kuşatılmasına ve Komün'e tanık olmuştur. Savaş bittikten sonra, 1872'de Paris'te Saint-Petersbourg Caddesi'nde bir atölye açan sanatçı Ağustos ayında Hollanda'ya bir gezi yapmış, bu gezi sırasında özellikle HALS'ın yapıtlarından çok etkilenmiştir. Nitekim Manet'nin 1873 Salon Sergisi'nde sergilenen ve oldukça başarı kazanan *Bira Bardağı* (1873, Philadelphia Sanat Müz.) adlı tablosunda bu etki belirgindir. Aynı dönemde İzlenimciler'le de yakın bir ilişki içinde olan sanatçı, 1874'te MONET ve RENOIR'la birlikte Argenteuil'de açık havada resim çalışmaları yapmıştır. İzlenimcilik'in etkisinde kalarak üslubunu değiştiren Manet, daha aydınlık renkler ve hafif fırça vuruşları kullanmaya başlamıştır. Ancak saf manzara yapmak yerine insanları açık havada incelemeyi yeğleyen sanatçı çoğunlukla arkadaşlarının oluşturduğu modellerini bahçe, ırmak kıyısı gibi doğal fonlar önüne yerleş-



MANET, Édouard, *Balkon*, 1868-69, tuval üzerine yağlıboya, 170x124.5 cm.

tirerek figürlerle çevreleri arasında bir birlik kurmaya çalışmıştır (ör.*Argenteuil*, Güzel Sanatlar Müz., Tournai). Manet, İzlenimciler'in duyumu tüm tazeliğiyle verme arzusunu paylaşmakla birlikte, onların sistematik ton bölme tekniğine başvurmamış ve onların tersine siyah rengi de paletinden atmamıştır. Tıpkı Franz Hals gibi onun da sık sık kullandığı siyah, kompozisyonlarının pek çoğuna olağanüstü bir parlaklık vermiştir. Kendi kişisel yaklaşımıyla İzlenimci etkiler arasında yetkin bir uyuma varan sanatçının 1875 Venedik gezisi sırasında yaptığı Büyük Kanal manzaraları (ör.*Venedik'te Büyük Kanal*, Webb Kol., New York) bunun en güzel örneklerindendir.

Sanat yaşamının son dönemlerinde eskisine oranla daha çok ürün veren Manet'nin bu yıllarına ait en başarılı yapıtları arasında 1877 tarihli *Erik* (Arthur Sachs Kol., New York), *Buz Pateni* (Fogg Sanat Müz., Cambridge, Mass.) ve *Nana* (Sanat Salonu, Hamburg) sayılabilir. Sanatçının 1878'de Saint-Petersbourg Caddesi'ndeki atölyesinin penceresinden görülen manzarayı betimlediği beş tabloysa onun en güzel kent görünümleri ve izlenimci üsluptaki en iyi denemeleridir (ör.*Rue Mosnier'deki Kaldırımcılar*, 1878, R.A. Butler Kol., Londra). Manet daha sonra birahaneleri ve çalgılı kahveleri konu alan bir dizi resim yapmıştır (ör.*Folies-Bergères'de Bir Bar*, 1882, Courtauld Enstitüsü Gal., Londra). Bunlar teknik açıdan olduğu kadar çağdaş yaşamı yansıtmadaki başarılarıyla da dikkati çeker.

1879'da, Manet'nin ölümüne yol açacak olan ataksi hastalığının (kas hareketlerinde düzensizliğe yol açan eşgüdüm bozukluğu) ilk belirtileri görülmeye başlamış, sanatçı bir yandan tedavi olurken, öte yandan resim yapmayı da sürdürmüştür. Bu sırada Amsterdam Caddesi'ndeki yeni atölyesine akın eden ünlüleri ve sosyete figürlerini betimleyen Manet bu döneminde pastelle çalışmış ve bu gerecin üslupsal, teknik olanaklarını geliştirmiştir. Tüm sanat yaşamı boyunca resmî kurumlarca tanınmak isteyen ve İzlenimciler'in sergilerine de hiçbir zaman katılmayan sanatçı sonunda 1881'de resimlerinin Seçiciler Kurulu'ndan geçmeden Salon Sergileri'ne kabul edilmesi hakkını kazanmış; aynı yıl *Légion d'Honneur* nişanını almıştır. Yaz aylarını sayfiyede Bellevue, Versailles ve Rueil'de geçiren Manet, felcinin giderek artmasına karşın resim çalışmalarını da aksatmamış, çoğunlukla meyve ve çiçek ölüdoğaları yapmıştır (ör.*Masa Örtüsü Üstünde İki Gül*, 1882-83, Paley Kol., New York). 1883'ün Nisan ayında tümüyle yatağa bağlanmış, kangren olan sol bacağının kesilmesinden kısa bir süre sonra da ölmüştür.

0323, 1199, 1563, 2237, 3473, 3674. *Z.İnankur*

MANİOĞLU, Mesut → **GRAFİK TASARIM (Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi)**

## MANİSA

Ege Bölgesi'nin iç kesiminde yer alan ilin adının, Magnetler'in Gediz kıyısında Sipylos (b.Yamanlar) Dağı'nın kuzey eteklerinde kurdukları "Magnesia" kentinden kaynaklandığı sanılmaktadır. Roma döneminde "Magnesia ad Sipylum" olarak kullanılan bu ad, günümüze değin değişerek bugünkü biçimini almıştır.

Yörede tarihöncesi dönem Paleolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) başlamakta, arkeolojik kazıların yetersizliği nedeniyle tüm gelişimi izlenememektedir. Ancak İlk Tunç Çağı'na tarihlenen ve kısmen araştırılabilen YORTAN mezar kültürü Batı Anadolu'nun bu dönemi için önemli buluntular vermiştir. Manisa yöresinin yazılı tarih dönemine ilişkin en erken bilgi, HİTİT Devleti'yle çağdaş olan Assuva Devleti'nin sınırları içinde kaldığıdır. Bu devlet, antik LYDİA ve MYSİA bölgeleriyle Küçük Frigya'nın (→PHRYGİA) güneyini içine alıyordu. Yöre MÖ 680-546 arasında Lydia Krallığı dönemini yaşamış, zengin topraklarına dayalı gelişmiş ekonomisi kadar bilim ve felsefe alanındaki üstünlüğüyle de tanınmıştır. Ancak Persler'in (→İRAN) Anadolu'ya yayılması sırasında MÖ 546'da Lydia Devleti de tarihten silinmiş ve Batı Anadolu'da MÖ 334'e değin süren yeni bir dönem başlamıştır. Lydia Devleti'nin merkezi SARDES, Persler'in Lydia Satraplığı'nın başkenti olmuş; ona bağlı 12 İONİA kıyı kenti Asya-Avrupa ticaretinde Fenikeliler'le (→FENİKE) rekabet edecek denli gelişmiş ve zenginleşmiştir. MÖ 334'te Persler'i yenilgiye uğratan Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) yörede üstünlük kurmuş, ölümünden sonra komutanları yönetimi ele almış, MÖ 282'de de PERGAMON Krallığı bölgede egemen olmuştur. Son Pergamon kralının vasiyetiyle MÖ 129'da ROMA topraklarına katılan Manisa ve yöresinde, Sardes kenti giderek eski önemini yitirmiş; BİZANS döneminde Manisa bir piskoposluk merkezi olmuş, 7.yy'dan başlayarak Thrakesion adlı *thema*'ya (vilayet) bağlanmıştır. 11.yy'dan başlayarak yöreye akınlar yapan Türk boyları uzun süre kalıcı üstünlük sağlayamamış, ancak 1313'te Saruhan Bey Manisa'yı ele geçirerek beyliğinin merkezi yapmıştır. 1390'da Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) Manisa'da üstünlük kurmuşsa da, Timur'a yenilince yöre yeniden Saruhanoğulları'nın eline geçmiştir. 1410'da bu beyliğe Çelebi Mehmed tarafından son verilmesiyle, Manisa kesin olarak OSMANLI topraklarına katılmıştır. Osmanlı yönetiminde Saruhan Sancağı diye anılan kent, Anadolu Eyaleti içinde yer almış, 19.yy ortalarında da Aydın vilayetine bağlanmıştır. 26 Mayıs 1919'da Yunan işgaline uğramış, 8 Eylül 1922'de kurtulmuş ve 1927'de kentin Saruhan olan adı Manisa'yla değiştirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe*** sınırları içindeki Yılan Hisarı, AİGAİ ve Sidas (Saittai) Antik Çağ yerleşmeleridir. Akpınar yöresinde Sipylos Dağı'nda ovaya bakan granit kayanın üstünde, bir olasılıkla MÖ 13.yy'ın ikinci yarısında yapılmış, düz kaya üstünde oturan bir kadını betimleyen yüksek bir kabartma (*Kybele Kaya Kabartması*) bulunmaktadır (→HİTİT). Hava koşulları etkisiyle günümüze oldukça aşınmış bir durumda gelen yapıtta, kadının sağ tarafında kare bir çerçeve içinde dört Hitit hiyeroglifinin (→HİYEROGLİF) belirsiz izleri görülmektedir. Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), bu kabartmada Tanrıça Kybele'nin betimlendiğini ve ayrıca bunun ana tanrıçanın bilinen en eski betimi olduğunu ileri sürmüştür. Aynı dağda, Manisa-İzmir Karayolu'nun yakınında, bir sanat yapıtı olup olmadığı Antik Çağ'dan beri tartışılan *Niobe Kayası* ya da *Ağlayan Kaya* bulunmaktadır. Yunan mitolojisinde (→MİTOLOJİ) Artemis ve Apollon'un oklarıyla 12 çocuğunu öldürdüğünü gören Niobe, Zeus tarafından Sipylos Dağı yamacında kayaya dönüştürülür. Bu efsaneye dayandırılan Niobe Kayası, boynu bükük ağlayan bir kadın görünümündedir.

İç ve Dış Kale'den oluşan *Manisa Kalesi*'nin yapım tarihi değil, ama Bizans ve Osmanlı dönemlerinde onarıldığı bilinmektedir. İlin en eski camisi olan *Manisa Ulucamisi* (1336) DEVŞİRME malzemeyle bir Bizans kilisesinin üstüne yapılmıştır. Mihrap önü mekânı, altı ayak ve mihrap duvarına mesnetlenen sekizgen bir kasnak üstünde yükselen kubbeyle örtülüdür. Camiyle aynı avluda yer alan *Ulu-*

*cami Medresesi* (1338), tek eyvanlı, iki katlı bir yapıdır. Camiyle medrese arasında yer alan kare planlı kubbeli türbede de İshak Bey ve yakınları gömülüdür. *Saruhan Bey Türbesi* (14.yy), piramit çatılı *Revak Sultan Türbesi* (14.yy), kubbeli *Yedi Kızlar Türbesi* (14.yy), dört kubbeli son cemaat yeri bulunan, tek kubbeli *Çeşnigir* (1474) ve *İvaz Paşa* (1488) *Camileri*'yle sekizgen planlı, kubbeli *Yirmi İki Sultanlar Türbesi* (15.yy) ilçede bulunan tarihsel yapılardandır. 1490'da II.Bayezid'in eşi Hüsniye Şaz Hatun'un yaptırdığı *Hatuniye Külliyesi*'nde cami, sıbyan mektebi, han, medrese ve hamam bulunmaktadır. Medrese tümüyle yıkılmış, *Kurşunlu Han* da onarımlarla özgünlüğünü yitirmiştir. Beş kubbeli son cemaat yeri bulunan caminin ana mekânı ortada sekizgen kasnaklı büyük bir kubbe, yanlarda küçük kubbelerle örtülüdür. Minare gövdesi zikzak burmalıdır. 1522'de Yavuz Sultan Selim'in eşi Ayşe Hafsa Sultan'ca yaptırılan *Sultan Külliyesi*'ndeyse cami, sıbyan mektebi, hamam, darüşşifa ve iç medrese yer almaktadır. Dış medrese yıkılmıştır. Mesir macunu, halka bu caminin minaresinden atıldığı için *Mesir Camisi* adıyla bilinen yapı beş kubbeli son cemaat yeriyle ana mekândan oluşmaktadır. Bugün Vakıflar Öğrenci Yurdu olarak kullanılan medrese, son cemaat yeri ve şadırvanı çevrelemektedir. Gene günümüzde Sağlık Müzesi'nin yer aldığı darüşşifaysa avlulu kare planlı bir yapıdır. Mimar SİNAN'ca tasarlanıp Mahmud Ağa ve Mehmed Ağa'ca yapıldığı sanılan *Muradiye Külliyesi* (1583-85) içinde cami, medrese (b.Etnografya Müz.), imarethane (b.Arkeoloji Müz.) ve sıbyan mektebi (b.yık.) bulunmaktadır. Kesme taştan yapılmış olan cami, beş kubbeli bir son cemaat yeriyle kubbeli bir ana mekândan oluşmaktadır. Kubbe içindeki renkli kalemişlerinin (→KALEMKÂRİ) yanı sıra fildişi, bağa ve ceviz ağacından iki kanatlı kapısı ilgi çekicidir. Dikdörtgen planlı, avlulu medresenin girişi revaklı, üç yanıysa odalarla çevrilidir. Manisa Hükümet Konağı önünde bulunan *Atatürk Anıtı* heykelci Hüseyin ÖZKAN tarafından yapılmıştır.

***Ahmetli*** ilçesinin Alahıdır köyünün kuzeydoğusunda bulunan üç TÜMÜLÜS, 1980'de yapılan kurtarma kazıları sonunda MÖ 575-550'ye tarihlendirilmiştir.

***Akhisar*** ilçesi Antik Çağ'da Thyateira adıyla bilinmekteydi. Kentteki *Yeni Cami* (1517) ve *Paşa Camisi* (?) özelliği bulunmayan Osmanlı dönemi yapılarıdır.

***Alaşehir*** ilçesi, antik Philadelphia kenti yerinde kurulmuştur. İlçede köy yolu kazılarında dört odalı ilginç bir Bizans mezarı bulunmuştur. Alaşehir'de az sayıdaki Osmanlı yapısı arasında; Yıldırım Bayezid'in kenti alınca yaptırdığı, ancak kubbeleri tamamlanmadan kalan *Yıldırım Camisi*, ANADOLU SELÇUKLU mimarisi özelliği taşıyan *Şeyh Sinan Camisi* (1465) ve üç katlı olduğu öne sürülen *Kurşunlu Han* (1535-48) vardır.

***Salihli*** ilçesinin 10km batısında bulunan SARDES antik kenti Lydia Krallığı'nın merkezi olan önemli bir yerleşim merkezidir.

***Saruhanlı*** ilçesinin Alibey bucağının 700m güneyinde bulunan *Mitralyöztepe Tümülüsü*, *dromos* (giriş koridoru), ön oda ve mezar odasından oluşmaktadır. Bu tümülüste çıkan buluntular yapının Arkaik Dönem sonlarında yapılıp Roma dönemi başlarına değin kullanıldığını göstermektedir. Bucağın 550km doğusunda bulunan ve benzer plan özellikleri gösteren *Bekçitepe Tümülüsü*'yse MÖ 525-500'e; onun yakınında bulunan ve gene aynı planda olan *Mangaltepe Tümülüsü* de Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlendirilmektedir. Her üç mezar yapısında da 1981'de kurtarma kazıları yapılmıştır.

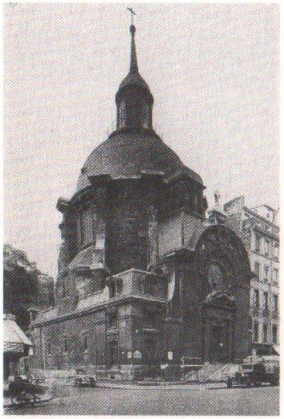
***Sivil Mimarlık:***
Manisa Dağı'nın kuzey etekleriyle, Gediz Irmağı'na uzanan ovada hafif eğimli bir alana kurulmuş olan Manisa, 1922'deki Yunan işgalinde büyük ölçüde yıkıma uğramıştır. Bugün ayakta kalan bölümünde dar ve çıkmaz sokaklarda sıralanan tek ya da iki katlı (hanay'lı), taş AVLU'lu evler, avluya bakan HAYAT'ları, ÇIKMA'ları ve pencere düzenleriyle geleneksel Türk Evi'nin (→EV) önemli örnekleridir. İlde ayrıca Soma, Kula ve Kırkağaç gibi merkezlerde geleneksel mimarlık örneklerine rastlanmaktadır. Arnavutkaldırımı sokakları, açık SOFA'lı, avlulu, çıkmalı, ahşap hatıllı taş evleriyle Kula, Osmanlı kent dokusunu günümüzde de koruyan bir kenttir ve eski mahalleleri SİT alanı kabul edilerek koruma (→ONARIM VE KORUMA) altına alınmıştır. Yüksek, sağır duvarlarla avlu ve hayattaki yaşam gizlenmiştir. Yer katında depo, ahır, mutfak, çamaşırlık yer alırken, üç katlı, dış sofalı evlerde ikinci katta hayat ve ona açılan ODA'lar, iki katlı evlerdeyse kışın kullanılan ara katlar bulunmaktadır. İç sofalı evlerde merdiven, sofa ve EYVAN ortada, aynı eksende yer almaktadır.

***El Sanatları:***
Osmanlı döneminde özellikle 17. ve 18.yy'larda Demirci, Gördes ve Kula halıları dünyaca tanınmıştır (→HALI). Saray Halıları adıyla anılan bu halılar yün ve pamuk dokumadır ve genellikle bitkisel bezemelidir. Özellikle, seccadeleriyle ünlü olan Gördes, Türkler'e özgü bir ilmek tipi olan çift düğüme de adını vermiştir (Gördes düğümü). Günümüzde de önemini koruyan Kula'da daha çok SECCADE tipi halılar dokunmaktadır. Bezeme ve renklerine göre çeşitli adlar taşıyan bu halılar dünya müzelerinde sergilenmektedir. İlde halıcılığın yanı sıra bez dokumacılığı, yapı bezeme sanatı olarak ağaç oymacılığı, tabaklık, saraçlık, boyacılık ve arabacılık gelişmiş el sanatlarıyken, ekonominin gelişmesiyle birlikte önemlerini yitirmişlerdir. KİLİM, heybe ve torba dokumacılığı günümüzde yöre köylerinde sürdürülmektedir. *M.Aydın*

## MANİYERİZM

İtalyanca *maniera* sözcüğünden kaynaklanan ve Osmanlıca "tasannuculuk" sözcüğüyle karşılanan terim, "yapmacık, yapmacıklı üslup" anlamına gelir. İlk kez 16.yy'da VASARI tarafından, dönemin MICHELANGELO, RAFFAELLO, LEONARDO DA VINCI gibi ünlü sanatçılarının tarzına uymak, benzemek anlamında kullanılmıştır. Maniyerizm, Geç RÖNESANS'la BAROK üslup arasında bir geçiş üslubu olarak da kabul edilmiştir. Oysa bu yüzyılın başında, özellikle Alman sanat tarihçileri 1510-1614 arasındaki dönemi Erken Barok'tan farklı bir üslup olarak değerlendirmişlerdir. Bu görüşe göre Maniyerist hareket, İTALYA'da, Michelangelo'nun işbaşında olduğu yıllarda başlayıp CARAVAGGIO'nun GERÇEKÇİLİK'i ve CARRACCI'lerin YENİ-KLASİKÇİLİK'iyle sona ermektedir. Kaynağını Yüksek Rönesans'ın ustalarından alan Maniyerizm özünde, Barok üslubun gerek tarihsel çıkış nedenlerinden, gerek anlatımcılığından çok farklıdır. Klasik bir üsluptur, ancak kurallı klasik örgelerin özgün anlamlarını, oran ve ölçüleri "bilinçli olarak" bozmuş ya da değiştirmiş olmasıyla klasik anlayıştan uzaklaşır. "Yenilik arayışı", Maniyerizm'in önemli niteliklerinden biridir. Mimarlık alanında, Rönesans örgelerinin bir yenilik getirmek üzere alışılmışın dışında kullanılmalarıyla sınırlı kalmasına karşın, resim alanında fantastik atılımlar dikkati

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



MANSART, François, *Ste.Marie de la Visitation*, 1632-34, Paris.

çekmektedir. Resim dalında, Rönesans'ın dinginlik, dengelilik, yalınlık, zihinsellik gibi üsluba "klasik" niteliğini kazandıran özellikler üzerinde yoğunlaşmış olmasına karşın, Maniyerizm, tüm bu özelliklerin daha da incelmiş ve çok özel durumlarını anlatmayı amaçlamış; "yeni"yi, "olağandışı"yı aramış ve üsluplaşmadan çok bireyselleşmeyle sonuçlanan bir yolu seçmiştir. Nesnel çevreye, Rönesans'tan farklı bir bakış açısı, yeni bir duyarlık getirmiş olan Maniyerist resim, beklenmedik yerlerden gelen ışık etkilerinden yararlanmıştır.

Floransa'da doğan ve olgunlaşan Maniyerist hareket, uluslararası bir nitelik kazanmadan önce, bölgesel bir sanat olarak mimarlık ve heykel alanlarında varlık göstermiş, önce bütün Orta İtalya'ya yayılmış, sonra öteki Avrupa ülkelerine sıçramıştır.

***Mimarlık:*** Floransa'da, Michelangelo'nun *Medici Şapeli*'nde ve *Medici-Lorenzo Kütüphanesi*'nde başlattığı Rönesans ötesi hareketi, Vasari *Uffizi Sarayı*'nda; AMMANATI *Pitti Sarayı*'nın ek bölümlerinde; BUONTALENTI Signa yakınında *Artimino Villası*'nda geliştirmişlerdir. J.SANSOVINO ve PALLADIO, Maniyerizm'in Venedikli iki ünlü temsilcisidir. Venedik'te, J.Sansovino *San Marco Kütüphanesi*'nde, Palladio ise *S.Giorgio Maggiore Kilisesi*'nde (1565) bu üslubun yetkin yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Palladio, Vicenza'daki *Villa Rotonda*'nın yanı sıra Venedik yakınında birçok VİLLA'yı da bu üslup doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Bütün bu örneklerde; cephelerin, antik öğelerin yüzeyden çıkıntılı kullanılmasıyla sistemli bir IŞIK-GÖLGE etkisinde hareketlendiği, yapıların genel düzenlemesinde eklemlenmelere yer verildiği izlenmektedir.

***Heykel:*** Bu alanda ürün vermiş olan sanatçılar, 15.yy heykel ustalarının yaptığı gibi doğaya öykünmek ya da onu aşmakla yetinmemişler, izleyicinin ilgisini insan vücudunun alabileceği en güç pozlara çekerek şaşırtıcı olmak istemişlerdir. GIOVANNI BOLOGNA'nın *Uçan Merkür* (yks.1580, Ulusal Müz., Floransa) ve *Sabinli Kadınların Kaçırılması* (1853, Loggia dei Lanzi, Floransa) gibi yapıtlarında olduğu gibi, Maniyerist heykelde devinim doruk noktasında dondurulmuş gibidir. Bu dönem yapıtları, dinsel ve kamusal yapılardan çok, özel malikâneler için soylular tarafından ısmarlanmış; çoğunlukla dindışı ve mitolojik konular işlenmiştir. Bologna'nın yanı sıra, Maniyerist heykelin Floransa'daki en ünlü temsilcileri CELLINI ile hem heykelci hem de mimar olan Ammanati'dir.

***Resim:*** 16.yy'ın başlarında Leonardo ve Michelangelo, İtalyan Rönesansı'nın ikinci dönemini açmış ve yeni Rönesans karşıtı düşüncelerin de öncüsü olmuşlardır. Michelangelo, biçimin şiddetiyle, Leonardo'ysa ışıkla ilgili çalışmalar yaparak, biçim, mekân, ışık ve renk sorunlarına yeni çözümler getirilmesini amaçlamışlardır. Rönesans'ın uyum kavramı yerini düş gücünün egemen olduğu bir anlatıma bırakmış, bu amaçla saydam ışıklar kullanılmış, biçimler uzatılmıştır. İtalya'da klasik karşıtı reforma kaynaklık eden Michelangelo'nun çalışmalarından esinlenen PONTORMO ve ROSSO FIORENTINO'nun yapıtları, 16.yy başında Toscana'da Maniyerist eğilimin ilk örnekleri sayılmaktadır. Bu örneklerde kuralcı bir temele dayanmayan PERSPEKTİF oyunlarından yararlanılarak, gerçek dışı mekânlar yaratıldığı, renklerin gölgesiz ışıkların içinde parlak bir etki sağladığı ve tüm görünüme derin bir melankoli katıldığı görülmektedir. PARMIGIANINO, PRIMATICCIO, GIULIO ROMANO, Domenico Beccafumi (yks.1485-1551) ve Angelo Bronzino (1507-72) gibi sanatçılar İtalyan Maniyerist resminin başlıca temsilcileridir.

Floransa'da doğan bu üslup, FRANSA'da FONTAINEBLEAU OKULU'yla gelişmiş ve buradan Flandre (→BELÇİKA), Felemenk (→HOLLANDA), ALMANYA ve İSPANYA gibi ülkelerin aristokratik çevrelerine yayılmış, bazı bölgelerde ALEVLİ GOTİK'in hemen ardından gelmiştir. Maniyerizm, Rönesansı yaşamış ve bu kültürle incelmiş aydın bir topluluğun estetik beğenisine seslenir. Rönesans sanatının İtalya dışına taşmasına neden olan bu üslup, pek çok Avrupa ülkesine, geç dönem İtalyan sanatçıları yoluyla, Rönesans'ın "antik tarzı" olarak girmiştir. Bu nedenle İtalya dışında Rönesans'la Maniyerizm'i ayırmak çok zordur. Fransa'da I.François'nın (hd.1515-47) *Fontainebleau Şatosu*'nda Rosso ve Primaticcio gibi İtalyan sanatçılar tarafından bezeme, ALÇI kabartma (→STÜK), heykel ve erotik konulu zarif resimlerle başlatılmıştır. Ayrıca Prag'da II.Rudolf'un sarayında çalışan ARCIMBOLDO, İspanya'da dinsel konulu, duygulu örnekler veren El GRECO, Elizabeth dönemi İngiltere'sinde minyatür portre alanında ünlü Nicholas Hilliard (yks.1547-1619) Maniyerizm'in İtalya dışındaki ünlü temsilcileridir.

0496, 0611, 2147, 2415, 2735, 3129. ***S.Germaner***

MANSART ÇATI → **ÇATI**

**MANSART, François** (1598, Paris-1666, Paris) Fransız mimar.

17.yy Fransız Klasikçiliği'nin (→KLASİKÇİLİK) öncüsü olan Mansart, yeni gelişmeye başlayan burjuvazi için yaptığı gösterişli şatoları ve HÔTEL'leriyle tanınmıştır. BAROK dönemde yaşamasına karşın, bu üslubun eğrisel çizgilerini benimsememiş, uyumlu oranlarıyla dikkati çeken yalın yapılar tasarlamıştır. Dikdörtgen plan, anıtsal giriş, çift pavyon, üçgen alınlıklı pencere, kabartma, demir donanım ve bağımsız çatı gibi gelenekselleşmiş mimari öğeler kullanmıştır.

Dedesi duvarcı, babası marangoz ustası, amcalarından biri heykelci, öteki mimar olan Mansart'ın, 1610'da babasının ölümü üzerine eğitimini mimar ve heykelci eniştesi Germain Gaultier üstlenmiştir. IV.Henri (1589-1610) ve Maria de'Médicis (1600-14) dönemlerinin ünlü mimarlarından DE BROSSE'un yanında çalışmaya başlayan Mansart, 1618'de *Coulommiers Şatosu*'nun tasarımında De Brosse'a yardım etmiştir. De Brosse'un klasik yaklaşımı Mansart'ı büyük ölçüde etkilemiş, Roma'ya hiç gitmemesine karşın, Antik Çağ mimarlığını kitaplardan ve tıpkıbasımlardan öğrenerek uygulamıştır. İlk bağımsız çalışması, Paris'teki *Feuilliants Kilisesi* (Paris; b.yık.) için 1623'te tasarladığı cephedir. Bugüne kalan tek erken yapısı ise yapımına 1626'da başlanan *Balleroy Şatosu*'dur. Kütlesel görünüşlü bir ana yapı ve iki küçük pavyondan oluşan bu şato, yapı köşeleri ve pencere çevreleri beyaz taşlarla vurgulanmış, yalın bezeli sarı-kahverengi tuğla duvarlarıyla IV.Henri döneminin mimarlık özelliklerini yansıtmaktadır. Klasik biçimlemenin geç maniyerist bezeme anlayışıyla (→MANİYERİZM) ustaca bileşimi diye yorumlanan küçük kilisesi *Ste.Marie de la Visitation*'u (1632-34, Paris) 1635'te *Hôtel de la Vrilliére* (1635-45) izlemiştir. Paris *hôtel* mimarisinin ilk örneği sayılan bu yapının kare plana oturmuş merdiveni, açık merdiven boşluğuyla yepyeni bir uygulama olmuştur. 1645'te Mansart, 15.-16.yy'lar arasında inşa edilmiş ve üç krallık döneminde de kraliyet konutu olarak kullanılmış olan *Blois Şatosu*'nun yeniden yapımına başlamıştır. Üç yılın sonunda yalnızca merkez yapısı ve arkadları bitirilebilen şato, dikdörtgen planlı büyük bir avlu çevresinde koleksiyon salonları-

nın bulunduğu bir SARAY biçiminde tasarlanmıştır. Tamamlanmamış durumunda bile 17.yy Fransız klasikçiliğinin başyapıtlarından biri sayılan yapının çift eğimli çatısı Mansart'dan önce de kullanılmış olmakla birlikte, sonraları kendi adıyla anılmış ve aynı özellikler Fransa'da yaygın biçimde yinelenmiştir.

1640'ı izleyen 10 yıl içinde Mansart'ın planlama anlayışı çok daha plastik bir anlatıma, dekorasyon anlayışı ise daha bütüncül bir klasikçiliğe yönelmiştir. Ustalığının doruğu sayılan ve günümüze değişmeden kalabilmiş olan *Maisons Şatosu* (b.*Maisons-Laffitte*; 1642-46) bu yılların ürünüdür. Oval planlı odaları, girişi ve taş işçiliğiyle Mansart'ın mimari kişiliğini çok iyi yansıtan bu yapı, Parlamento Başkanı René de Longueil için tasarlanmıştır. Yapı sahibinin eliaçıklığı, mimara yapım sırasında tasarımlarını çekinmeden değiştirme ve beğenmediği bölümleri yıkturabilme olanağını vermiş; ancak Mansart'ın kusursuzu elde etmek için geliştirdiği bu tutum dolayısıyla tasarımlarını sonuçlandırmada kararsız kalması ve yapım sürecinde sık sık düşünce değiştirmesi, daha sonraki uygulamalarında olumlu karşılanmayınca anlaşmaları bozulmuştur. Mansart, 1645'te tasarladığı *Val-de-Grâce Kilisesi*'nin yapımı sırasında bu nedenle yerini LEMERCIER'ye bırakmak zorunda kalmış; ancak yapı, hemen hemen bütünüyle onun tasarımlarına uygun biçimde inşa edilmiştir. 1645'ten sonra Paris'te varlıklı aileler için pek çok özel konut tasarlayan Mansart, 1648'de planıyla dikkati çeken *Hôtel de Jars*'ın (b.yık.) yapımına başlamış; 1655'te *Hôtel de Carnavalet*'yi yeniden düzenlemiştir. On yıl sonra *Hôtel d'Aumont* için çok sınırlı bir alana yerleştirdiği merdiven, usta işi olarak değerlendirilmiştir. XIV.Louis döneminde (1643-1715), 1644'te *Louvre Sarayı*'nın tamamlanmasına karar verilince sarayın yapı işlerinden sorumlu Devlet Bakanı Jean-Baptiste Colbert, Mansart'a doğu kanadı için bir proje ısmarlamış, ancak belirlenen sürede planlar kesinleştirilemeyince anlaşmayı bozmuştur. Mansart'ın, 1665'te yine Colbert'in isteği üzerine kubbeli bir merkezi mekân biçiminde tasarladığı Bourbons kraliyet ailesi mezar şapeli de uygulanmamıştır. Mansart'ın etkisi, çizimleri, notları ve kitaplarını devraldığı gibi, adını da alan yeğeni Jules HARDOUIN MANSART'la sürmüş; sanatçı, 18.yy'ın sonuna değin Fransa'da etkin olan mimar aileleri geleneğini başlatmıştır.

0496, 0583. *M.Beykan*

MANSART, Jules Hardouin – **HARDOUIN MANSART, Jules**

**MANSEL, Arif Müfid** (1905, İstanbul-1975, İstanbul)
Türk arkeolog ve müzeci.
İstanbul Üniversitesi'nde Klasik Arkeoloji Kürsüsü'nü kurmuş, başlattığı kazılar ve kaleme aldığı bilimsel çalışmalarla "Klasik Arkeoloji"nin (→ARKEOLOJİ) temelini oluşturmuştur.

Ortaöğrenimini Fransız lisesinde tamamlamış, mühendis olmak istemesine karşın, aile dostu Halil Edhem ELDEM'in önerisi üzerine klasik arkeoloji okumak amacıyla 1925'te Almanya'ya gitmiştir. Berlin Üniversitesi'nde eski çağ tarihi, prehistorya, klasik arkeoloji öğrenimi görmüştür. Bu yıllarda Wilhelm Unverzagt'ın Lossow (Frankfurt an der Oder), Gerhard Bersu'nun Goldberg (Nördlingen) kazılarına ve Güneybatı Almanya Eskiçağ Bilimleri Derneği'nin oturumlarına katılmış; Theodor Wiegand, Carl Schuchhardt ve Friedrich Sarre gibi ünlü Alman arkeologlarla tanışmıştır. *Stockwerkbau der Griechen und Römer* (Antik Yunan ve Roma Çok Katlı Yapıları) başlıklı doktora tezini verdiği 1930'da Türkiye'ye dönmüş ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri müdür yardımcılığına atanmıştır. 1932'de doktora çalışması İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün *Istanbuler Forschungen* dizisinde yayımlanmıştır. 1934'te aynı enstitünün muhabir üyeliğine seçilen Mansel, ertesi yıl İÜ Edebiyat Fakültesi'ne öğretim görevlisi olarak atanmış ve eski çağ tarihi dersleri vermeye başlamıştır. 1930-45 arasında Arkeoloji Müzeleri'ndeki görevi sürdüğü sırada, Atatürk'ün desteğiyle Yalova, Lüleburgaz, Kırklareli ve Vize'de (BİZYE) kazılar yapmış; 1936'da Trakya'da (a.THRAKİA) Türk Tarih Kurumu adına dört yıl sürdürdüğü TÜMÜLÜS kazılarına başlamıştır. 1938'de dönemin müze müdürü Aziz Ogan ile birlikte Küçük Çekmece'de (İstanbul) Region kazısında Justinianos (İustinianos; hd.527-565) dönemine ait bir yazlık BİZANS sarayını ve yapının ek bölümlerini ortaya çıkarmıştır. Bunlar, Türk klasik arkeolojisinin ilk yöntemli ve sistemli kazılarıdır. Aynı yıl Alman Arkeoloji Enstitüsü'ne ve Türk Tarih Kurumu'na asil üye seçilen Mansel, 1943'te Mudanya Kubbeli Mezarı kazısını yönetmiş; 1944'te profesör olmuş ve 1946'da Edebiyat Fakültesi'nde Klasik Arkeoloji Kürsüsü'nü kurarak klasik çağ sanatının yanı sıra, Ege, Yunan, Mısır ve eski Önasya tarihi derslerini vermeye başlamıştır. Aynı dönemde, Önasya dilleri filoloğu H.Th.Bossert'in kurmuş olduğu kütüphanedeki klasik arkeoloji kitaplarını biraraya getirerek bölüm kitaplığının çekirdeğini de oluşturmuştur. Yine 1946'da, ilk dönemini başlattığı Antalya ili PAMPHYLİA bölgesi araştırmalarına yönelmiş; çalışmalarda merkez olarak kullanılması amacıyla Antalya İli Arkeoloji İstasyonu'nun kurulmasına (1954) öncülük etmiştir. Bölgede bizzat yönettiği PERGE (baş.1946) ve SİDE (baş.1947) kazıları Türk klasik arkeolojisinin ilk önemli kazılarındandır. 1948'de Almanya'nın içinde bulunduğu karışık dönemde, İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde geçici olarak müdürlük yapan Mansel enstitünün savaş sonrası anlaşmazlıklar nedeniyle dağılmasını önlemiştir. 1951'de Edebiyat Fakültesi dekanlığına seçilmiş, 1952'de FİKİRTEPE (İstanbul) tarihöncesi yerleşmesi kazısına başkanlık etmiştir. Dekanlığının son yılı olan 1956'da ordinaryüs unvanı alan Mansel'e 1952'de Almanya Liyakat Nişanı verilmiştir. Avusturya ve Sofya akademilerinin de asil üyesi olan Mansel'in 200'e yakın bilimsel makalesinin yanı sıra 22 kitabı bulunmaktadır. Bunların en önemlileri *Stockwerkbau der Griechen und Römer* (1932), *Trakya'nın Kültür ve Tarihi* (1938), *Mısır ve Ege Tarihi Notları* (1938), *Eski Doğu ve Ege Tarihinin Ana Hatları* (1945), *Ege ve Yunan Tarihi* (1971 [1947]), *Türkiye'nin Arkeoloji, Epigrafi ve Tarihi Coğrafyası için Bibliyografya* (1993 [1948]), *Perge'de Kazı ve Araştırmalar* (1949; Aşkıdil Akarca ile), *1947 Senesi Side Kazılarına Dair Önrapor* (1951; C.E.Bosch, Jale İNAN ile), *İlk Çağda Antalya Bölgesi* (1956), *Die Ruinen von Side* (1963) ve *Side, 1947-1966 yılları kazıları ve araştırmalarının sonuçları*'dır (1978).

2250A. *G.Egeli*

**MANTEGNA, Andrea** (1431, Vicenza yak.-1506, Mantova)
İtalyan ressam.
PERSPEKTİF ve KOMPOZİSYON sorunlarını irdeleyen, bilimsel bulgular ve hümanist düşüncelerle yoğrulmuş yapıtlarıyla birçok sanatçıyı, özellikle de DÜRER ve POUSSIN'i etkilemiştir.

Köylü bir marangozun oğlu olan Mantegna ilk resim eğitimini Padova'da almıştır. Burada Frances-



MANTEGNA, Andrea, *Ludovico ve Francesco Gonzaga'nın Karşılaşması*, 1470-74, Gelin Odası freskleri.

co Squarcione'nin (1397-1468) yanında çalışmış, arkeolojiye meraklı bu ressamın bu konudaki çizim ve çalışmaları Mantegna üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde Padova, hümanist bir anlayışın kökleşmeye başladığı bir İtalyan kentidir. 1440'larda DONATELLO'nun da bu kentte çalışmış olması, Mantegna'nın üslubunu geliştiren etmenlerdendir. Donatello etkileriyle yoğrulmuş heykelsi biçimler ve arkeolojik kalıntıların kütlesel bir anlayışla verilmesi Mantegna'nın sanatını oluşturmaktadır. Sanatçının ilk büyük çalışması 1448'de gerçekleştirdiği *Eremitani Kilisesi*'nin *Ovetari Şapeli* freskleridir. İki iş arkadaşının ölümünden sonra, çalışmanın büyük bir bölümünü kendisi tamamlamıştır. Yapı II.Dünya Savaşı sırasında harap olduğundan günümüze az sayıda örnek gelebilmiştir. Mantegna burada Aziz Petrus, Aziz Paulus ve Aziz Christophorus'un yaşamına ilişkin sahneleri resimlemiştir. Perspektif sorunlarını ve arkeolojik kalıntıları işlediği bu çalışmalarda keskin ve kuru bir çizgi kullanımıyla güçlü resimsel yapılar yaratmıştır. Bir sonraki yapıtı 1456-59 arasında Verona'da yaptığı *S.Zeno Maggiore Kilisesi* altar panosudur. Bu çalışmasındaki yalıtılmış ve statik figürler, güçlü Donatello etkileri yansıtır ve renklendirilmiş tunç ya da taş parçaları izlenimi uyandırır. Bu resmin bir parçası olan *Çarmıhta İsa*'da Mantegna, çizgisel bir yapının oluşturduğu ve resimden dışarı taşıyormuş izlenimi veren güçlü bir mekân tanımlaması gerçekleştirmiştir.

1459'da Mantova'ya giden ve Marki Ludovico Gonzaga'nın hizmetine giren sanatçı, yaşamının sonuna değin burada kalarak kendini tümüyle çalışmaya vermiştir. Mantova'daki ilk döneminin büyük boyutlu yapıtları bugün kayıptır. Yalnızca *Kardinal Mezzarota'nın Portresi* (yks.1460, Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müz., Berlin) gibi portre tasarımında devrimci atılımlar öneren çalışmaları günümüze gelebilmiştir. Aynı dönemde gerçekleştirdiği *Ölü İsa* (Brera Gal., Milano) adlı resminde, RÖNESANS'ta matematiksel ölçümlemeler sonucunda sanata uygulanan perspektifin başarılı bir örneği bulunmaktadır. Resim yüzeyine dik yerleştirilmiş olan İsa aynı zamanda, bu güçlü biçimsel yapı içinde ilginç bir mekân tanımlaması da vermektedir. 1474'te Marki II.Ludovico Gonzaga'nın koruması altına giren Mantegna, aynı yıl Mantova *Düklük Sarayı*'nda *Gelin Odası* diye anılan odanın fresklerini tamamlamıştır. Bu çalışmalardaki ana tema, Gonzaga ailesinin yüceltilişidir. KLASİK mimarlık öğeleriyle süslü bu resimlerde, öyküsel sahnelerin içinde ailenin grup portrelerine de yer verilmiştir. Sanatçı bu odada YANILSAMA tekniklerinden (→QUADRATURA) yararlanmıştır. Örneğin tavanın ortası gökyüzüne açık gibidir ve kenarda bir balkondan aşağıya bakıyormuş gibi görünen figürler betimlenmiştir. Tüm bu çalışmalar, Mantegna'nın perspektif sorunlarıyla derinden ilgilendiğini göstermektedir. Bu yanıyla *Gelin Odası*'nın tavan süslemeleri, BAROK tavan resimlerinin Rönesans kalıpları içinde gerçekleştirilmiş öncülleri durumundadır.

1484'te Ludovico'nun torunu Francesco, Mantegna'nın patronu olma geleneğini sürdürmüş ve ona *Caesar'ın Zaferi* (Hampton Sarayı, Londra) adlı çalışmayı ısmarlamıştır. Yaklaşık 3m boyunda, dokuz kare tuvalden oluşan bu yapıt sanatçının ilk dönemindeki duru klasikçiliğini sergiler. Mantegna, bu resimler üzerindeki çalışmalarına 1489'da Roma'ya gitmesiyle bir süre ara vermiş, Roma'da papa için bir şapeli (b.yık.) resimlemiştir. Daha sonra, Francesco'nun eşi Isabella d'Este'nin özel odası için *Parnassus* (1497, Louvre Müz., Paris) ve *Doğrulugun Zaferi* (yks.1500, Louvre) adlı iki resim yapmıştır. Bunlarda, konu aldığı ilkçağ temalarını alegorik bir anlatımla (→ALEGORİ) ortaya koymuş, özellikle *Parnassus*, canlılığı, neşeli anlatımı ve güçlü devinim duygusuyla sanatçının yapıtları arasında tek örnek olarak kalmıştır. Yıllar sonra Poussin bu resme büyük bir hayranlıkla bakmış ve derinden etkilenmiş olmalıdır. Mantegna'nın keskin çizgi kullanımı ve perspektif sorunlarıyla ilgili çoğu düşünceleri oymabaskılarına da yansımıştır. Ama adını taşıyan oymabaskılardan yalnız yedi tanesinin onun elinden çıktığı kabul edilmektedir. Taklitçiler tarafından gerçekleştirilmiş olan öteki çalışmalar, nitelik açısından farklılık göstermektedir.

Mantegna'nın etkisi Kuzey İtalya'da güçlü bir biçimde, yks.50 yıl kadar sürmüştür. Başarısız izleyicilerinin yanında, Vincenzo Foppa (yks.1427-1515) ve Giovanni BELLINI gibi onun ışık ve MEKÂN anlayışını geliştirmiş sanatçılar da bulunmaktadır.
1230, 2252. *U.Tükel*

## MANUEL ÜSLUBU

Portekiz'de I.Manuel (1495-1521) döneminde ortaya çıkan ve adını I.Manuel'den alan bir mimari bezeme üslubu. GOTİK mimarlık ve bezemesinin son evresini kapsar. İSPANYA'da PLATERESQUE üslupta olduğu gibi, Manuel üslubu da Arap sanatı etkili Gotik'le, giderek RÖNESANS örgelerinin karışımından oluşmuş karmaşık bir üsluptur. I.Manuel'in Lizbon yakınlarındaki Sintra'da bulunan *Kraliyet Sarayı* Gotik ağırlıklı olmakla birlikte, sayılan öteki nitelikleri de barındıran bir örnektir. En iyi bilinen Manuel üslubundaki yapı, Diego de Arruda'nın (1508-31) Tomar'da gerçekleştirdiği *İsa Manastırı*'nın *Papazlar Meclisi Toplantı Salonu*'dur (1510). Bu salonun pencere çevrelerini oluşturan, bükülmüş ağaç gövdeleri ve dalları, mercan, enginar, ip ve düğüm biçimli taş oyma işçiliği örnekleri, gerçekçi bir anlayışla ve yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Manuel üslubu Portekiz'in büyük MANASTIR kiliselerinde gelişmiştir. Belém'deki *Jerónimos* (16.yy başı) ve Batalha'daki *S.Maria da Vitoria Manastırları* örnek oluşturmaktadır. Bu üslup aynı zamanda Portekiz'in denizlerdeki üstünlüğünün ve sömürgelere sahip oluşunun da sonucudur. Görkemli bir etki bırakmak için kullanılan bezemesel biçimler denizden esinlenmiş, halat, çapa, deniz hayvanlarının kabukları, egzotik bir görünüm yaratacak biçimde düzenlenmiştir. Başlıca uygulayıcıları özellikle *Batalha Manastırı*'nda çalışan Mateus Fernandes (1480-1515), Diego Boytac (etk.1490-1525), Diego de Arruda, Francisco de Arruda (1510-47) ve João de Castilho'dur (etk.1515-52). Manuel üslubuna Portekiz'den başka Doğu Hint Adaları'nda ve bazı 16.yy Meksika kiliselerinde de rastlanmaktadır. ***S.Germaner***

## MANZARA

İng.*landscape*, Fr.*paysage*, Alm.*Landschaft*.
"Peyzaj" da denir. Doğal görünümün ana konu olduğu ya da en azından FİGÜR bulunsa da ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türüdür ve büyük olasılıkla ilk ressamların insan ve hayvan betimlemelerine bir fon verme çabasından kaynaklanmıştır. İlk manzara betimlemelerine MEZOPOTAMYA ve MISIR uygarlıklarında rastlanmakla birlikte, bunlar genellikle konuya katkıda bulunan bir fon niteliğindedir. Bu tür örneklerde manzarayı oluşturan ağaç, dağ ve su gibi doğa öğeleri stilize edilmiş ve yüzeyde üst üste istiflenmiş bir düzen içinde verilmiştir. Girit'te de (→MİNOS) aynı düzenleme egemen olmakla birlikte, esin kaynaklarını içinde yaşadıkları çevreden alan Giritli sanatçı-

lar için doğa çok önemli bir yer tutar. Girit uygarlığının MİKEN döneminden başlayarak daha katı ve şematik bir biçimde betimlenen manzara, insan figürünü temel alan YUNAN sanatında eski değerini yitirmiştir. Bu duraklama döneminden sonra gerek KISALTIM, PERSPEKTİF ve ışık etkileri gibi teknik gelişmeler, gerek resimli ahşap panolar halindeki TİYATRO dekorları, gerekse Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) seferleriyle daha yakından tanınan Doğu'nun bahçe ve doğa sevgisi, Helenistik Dönem'de (→YUNAN) bir manzara okulunun oluşmasını sağlamış başlıca etmenlerdir.

***Batı:***

Batı sanatında manzara resminin başlangıcı Yunan sanatının Helenistik Dönemi'ne değin uzanmaktadır. Günümüze gelen ilk manzara örnekleriyse ROMA sanatına aittir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), İmparator Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) yaşamış olan Studius'tan (Ludius; MÖ 1.yy-MS 1.yy) "konutlarımızın duvarlarını hoş manzaralarla kaplama modasını çıkaran kişi" diye söz eder. Roma sanatında Studius'un başlattığı ya da yeniden canlandırdığı bu gelenek, Roma ve Campagnia konutlarının oda, PERİSTİL ve bahçe duvarlarını süsleyen düş ile gerçek karışımı manzaralarla yaygınlaşmıştır. Roma'da Esquilinus'ta bir konutta bulunan Odisseus manzaraları (Vatikan), Prima Porta'da *Livia Villası*'ndaki bahçe resimleri (Roma Ulusal Müz.) ve Pompei konutlarındaki manzaralar, bu türün en güzel örnekleridir. Ortaçağda sanatı egemenliğinde bulunduran Kilise'nin, dünyevi yaşamı, insanı Tanrı'dan ve sonsuz öte dünyadan uzaklaştıran bir günah gibi tanımlamasına bağlı olarak, resim sanatı da DOĞALCILIK'tan kopup soyut ve gizemli bir nitelik kazanmış; doğal biçimler doğaüstü bir gerçeğin simgeleri olmuştur. GOTİK dönemdeyse yeniden doğalcılık doğrultusunda bir gelişme başlamış, Antik Çağ'dan beri tüm anlam ve değerini yitirmiş olan organik yaşam bir kez daha önem kazanmıştır. Bu döneme ait manzaralarla genellikle el yazmalarındaki MİNYATÜR'lerde karşılaşılmaktadır (→KİTAP BEZEME). Bunlarda manzaralar figürlü konulara fon görevini yapmıştır. Örneğin, LIMBURG kardeşlerin yks. 1416 tarihli *Très riches heures du duc de Berry* (Berry Dükünün Dua Saatleri Kitabı; Condé Müz., Chantilly, Ms.65) adlı yapıtında böyle minyatürler vardır. Minyatür geleneği içinde yetişmiş olan Van EYCK kardeşlerin *Saint Bavon Katedrali*'ndeki *Kuzu'ya Tapınma* adlı yapıtı (Gent Altar Panosu), modern anlamdaki ilk manzara sayılır. Bir önceki dönemin parçaların birikimi biçimindeki manzara anlayışı bu yapıtla sona ermiştir.

Manzara resminin ilk saf örnekleri Alman ressam DÜRER'in 1494'teki İtalya gezisi sırasında yaptığı SULUBOYA manzaralardır. Ancak bunlar sanatçının kendisi için tuttuğu gezi notları biçiminde olduğundan, bu türün kurumlaşmasına bir katkı sağlamamıştır. Buna karşılık 16.yy'da özellikle Anvers'te gerçekleşen ekonomik ve toplumsal değişimler sanatta uzmanlaşmaya yol açmış ve buna bağlı olarak Joachim Patinir (etk.1515-24) gibi yalnız manzara resmi yapan profesyonel manzara ressamları ortaya çıkmıştır. Aynı yıllarda Dürer'in ALMANYA'da manzara resmine karşı başlattığı ilgi sonucunda oluşan TUNA OKULU, manzaranın bu ülkede de bir uzmanlık dalına dönüşmesinde rol oynamıştır. Kuzeyli ressamlara ait bu manzaralar 1520'lere doğru İtalyan koleksiyonlarına girmiş ve büyük ilgi toplamıştır; ancak bunlar, insan ve etkinliklerini sanatın ana konusu sayan RÖNESANS İtalyası için insanı dinlendirip oyalayan bir aksesuardan ibaret kalmıştır. Bir tek LEONARDO DA VINCI bu "insan için" anlayışını aşarak doğayla insanı eşdeğer görmüş ve doğaya gereken önemi vermiştir. Leonardo tarafından başlatılıp izleyiciyi figürle manzara arasındaki birliğin yarattığı ruh durumuyla etkileyen anlatımcı manzaralar, G.BELLINI, GIORGIONE ve TİZİANO gibi Venedikli ressamların şiirsel yapıtlarıyla sürmüş ve El GRECO'nun *Toledo Manzarası*'yla (1595-1600, Metropolitan Sanat Müz., New York) doruğuna ulaşmıştır. BAROK dönemde özellikle Felemenk'te (→HOLLANDA) Reform'un dinsel resme karşı olması, varlıklı burjuvaların tablo alımını bir yatırım ve saygınlık belirtisi olarak görmeleri ve bağımsızlığı için o denli savaştıkları ülkelerini betimleyen manzaralara düşkünlük göstermeleri, bu resim türünün gerçek anlamda bağımsızlaşmasını sağlamıştır. Nitekim Van GOYEN, Aelbert Cuyp (1620-91), HOBBEMA ve Van RUISDAEL gibi uzman ressamların manzaralarının çoğu öyküsüz ve figürsüz Felemenk görünümleridir. Aynı dönemde Alman Adam Elsheimer'le (1578-1610) Flaman Paul Brill (1554-1626) gibi Kuzeyli sanatçıların İTALYA'da, özellikle Roma'da manzara resmine karşı başlattıkları ilgi, Annibale CARRACCI'nin Antik Çağ ve Rönesans sanatının idealizmi ile doğa gözlemini birleştiren manzaralarıyla sürmüştür. Carracci'nin izleyicileri POUSSIN ve CLAUDE LORRAIN'in altın bir çağın özlemiyle dolu ideal manzaralarıysa uzun yıllar ressamlara esin kaynağı oluşturmuştur. ROKOKO döneminin karakteristik manzara türleri parklar ve VEDUTA'lardır. WATTEAU, FRAGONARD, CANALETTO ve F.GUARDI gibi ressamların yapıtları bunların en güzel örnekleridir.

Rokoko'yu izleyen YENİ-KLASİKÇİLİK manzara resmi açısından verimsiz olmasına karşın, onu izleyen ROMANTİZM dönemi, manzara resminin en başarılı çağıdır. 19.yy'ın başlarında İNGİLTERE'de PİTORESK manzara geleneğinden Romantizm'e geçişi temsil eden ve CROME ile COTMAN'ın birlikte oluşturdukları NORWICH OKULU, yerel görünümler üzerinde yoğunlaşmıştır. Yüzyılın ortalarında önce bilim alanındaki araştırmalarla önem kazanan ve ardından da felsefeyi, edebiyatı ve sanatı etkisine alan doğa, A.COZENS, J.M.W.TURNER, CONSTABLE, FRIEDRICH, COROT ve DAUBIGNY gibi çeşitli ressamların katkısıyla ilk kez bu dönemde figür resminin önüne geçmiştir. Romantik dönemde sanatçıyla manzara resmi arasında daha önce görülmeyen bir özdeşlik kurulmuş ve manzara, onu gerçekleştiren ressamın duygularının bir yansıması olmuştur. Gene bu dönemde, özellikle Constable ve BARBİZON OKULU ressamlarının açık havada yaptıkları çalışmalar sonunda, betimlemeli resimden salt görsel deneyimlerin iletişimine yönelinmiş ve ışık değişimleri, atmosfer koşulları gibi sorunlar ağırlık kazanmıştır. İzlenimci ressamlarla manzara artık başlıca resim konusu olmuştur (→İZLENİMCİLİK). Başta MONET olmak üzere İzlenimci sanatçıların her türlü önyargıyı bir yana bırakarak her şeyi bir anlık görsel izlenime indirgedikleri bu manzaralarla, Rönesans'tan beri süregelen doğalcı sanat geleneği son aşamasına varmıştır. İzleyen dönemde, Van GOGH'la GAUGUIN'in anlatımcı, CÉZANNE'la SEURAT'nın yapısalcı eğilimleri doğrultusunda kullandıkları manzaralarla yavaş yavaş dış gerçeklerden uzaklaşılmış ve doğa soyutlanmaya başlamıştır. 20.yy'daysa manzara örneklerine rastlanmakla birlikte, artık doğayla sanatın bağı kopmuş ve doğa yalnızca renk ile biçim yaratmak için kullanılan bir hammaddeye dönüşmüştür.

***Uzakdoğu:***
ÇİN'de çok eskilere dayanan ve *shan-shui* (dağ ve su) adı verilen manzara resmine yönelik ilginin temelinde, Çinliler'in doğa güçlerine duyduğu derin saygı yatar. Çinli ressamlar için manzara resmi, sanatçının, doğanın sonsuzluğuna dalarak onunla özdeşleştiği bir derin düşüncenin (meditasyon) ürünüdür ve Tao'yla bütünleşmek demektir; bu nedenle de Çinli sanatçı, doğayı Batı resmindeki gibi bir fon olarak kullanmaz. Çoğu kez geniş bir doğa görünümü içinde serpiştirilmiş ağaçlar, küçük bir kulübe ile doğanın güzelliği üzerine derin düşünceye dalmış bir ya da iki keşişin betimlenmesi, bir anlamda ressamın duygularının yansıması gibidir. Çinli ressamlar doğayı gerçeğe uygun olarak betimlemek yerine idealize etmeyi yeğlemişlerdir. İlk kez Han döneminde (MÖ 206-MS 220) DOKUMA ile metal işçiliğinde (→MADEN sanatı) soyut ve simgesel anlamda kullanılan doğa, daha sonra Altı Hanedan döneminde (220-589) GU KAİZHİ tarafından bir tema olarak ele alınmış, ama figürden bütünüyle arındırılması Tang döneminde (618-907) gerçekleşmiştir. Bu dönemin en önemli manzara ressamları Lİ SİXUN, WU DAOZİ ve WANG WEİ'dir. Beş Hanedan döneminde (907-960) yaşayan JİNG HAO'nun yapıtları, türün en yetkin örneklerinin gerçekleştirildiği Song dönemi (960-1279) manzaralarının esin kaynağını oluşturmuştur. Kuzey Song döneminin (960-1127) manzara resmi, sert biçimleri ve sağlam kuruluşuyla dikkati çeker. Geliştiği yörenin doğal yapısından kaynaklanarak daha yumuşak bir anlatımın benimsendiği Güney Song dönemi (1127-1279), Çin manzara resminin doruk noktası kabul edilir. Bu dönemde oluşturulan MA-XİA OKULU özellikle Japon manzara ressamlarını etkilemiştir. Kuzey ve Güney Manzara Okulları ayrımı, Ming Hanedanı döneminde yaşayan DONG QİCHANG ile sanat tarihçisi Mo Shilong (?-1587) tarafından yapılmıştır. Yuan Hanedanı döneminde (1260-1368) Güney Okulu geleneği doğrultusunda gelişen WENREN RESSAMLARI, yapıtlarında hemen hemen hiç figür kullanmamış ve doğayı göründüğü gibi betimlemeye önem vermişlerdir. HUANG GONGWANG ve Nİ ZAN, dönemin en önemli temsilcileri sayılır. Ming dönemindeyse (1368-1644) Song ve Yuan dönemi ustaları örnek alınmış, WU OKULU ve ZHE OKULU sanatçıları bu türün gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Qing (Mançu) döneminin (1644-1911/12) en yetkin manzara ressamları, Taocu ilkelere bağlı çalışan SHİTAO ile BATA SHANREN'dir. 18. ve 19.yy'larda eklektik (seçmeci) bir yaklaşımın egemen olduğu manzara resmi, 20.yy'da da birçok Çinli ressamın en sevdiği konulardan biri olmayı sürdürmüştür.

Manzara resmi JAPONYA'ya Asuka döneminde (552-645) Budacılık'la birlikte girmiştir. *Horyu Tapınağı*'nda bulunan minyatür *Tamamuşi Tapınağı*'ndaki (→LAKE) *cataka* (Buda'nın önceki yaşamına ilişkin öyküler) sahnelerinde soyut doğa görünümlerine rastlanır. Ancak Japon sanatına özgü ilk manzara resimleri Heian döneminde (794-1185) YAMATO-E akımıyla ortaya çıkmıştır. Kamakura döneminin (1185-1333) başlarında manzara resmi, figürlü kompozisyonlar için hâlâ fon niteliği taşısa da, dönemin sonlarına doğru Çin sanatı etkisiyle figürden bağımsız bir tür haline gelmiştir. Bu dönemin en güzel örnekleri el ve duvar rulolarıyla (→RULO RESMİ) sürme kapı (FUSUMA) ve katlanır paravana (BYOBU) üstüne yapılanlardır. İzleyen Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) manzara resmi Zen Budacılık doğrultusunda gelişmiş; Çin etkili tek renkli mürekkep resminde (SUİBOKU-GA; SUMİ-E) ustalaşmış ŞUBUN ve SESŞU, Çin manzaralarını andıran çalışmalar yapmışlardır. Çin etkilerinin bütünüyle ortadan kalktığı Momoyama döneminde (1573-1600) Japon resminin bezemeci yanını öne çıkaran bir manzara okulunun geliştiği izlenir. Bu dönemde soğunların şatoları için KANO OKULU sanatçıları tarafından çok sayıda sürme kapı, katlanır paravana ve duvar resmi yapılmıştır. Tokugava (Edo) dönemindeyse (1600-1868) Japon resmi bir kez daha Çin etkisi altına girmiş; *buncin-ga* olarak anılan aydın-ressamların oluşturduğu NANGA OKULU sanatçıları Çin etkili, MARUYAMA OKULU sanatçıları da Batı gerçekçiliği doğrultusunda manzaralar yapmışlardır; ancak dönemin en önemli manzara ustaları, UKİYO-E akımı içinde yetişen HOKUSAİ ile HİROŞİGE'dir.

***İslam:***
İslam'ın başlangıcında resim yasağı o denli güçlü olmadığından, EMEVİ döneminde (661-750) *Şam Ulucamisi* duvar mozaiklerinde görüldüğü gibi, Helenistik-BİZANS kökenli manzaralara sık sık rastlanır. ABBASİ dönemindeyse (750-1258) resim yasağı kesinleşmiş ve DUVAR RESMİ'nin yerini kitap resmi (→MİNYATÜR) almıştır. Bu resimlerde dış gerçekler soyutlanarak, tasvir yasağıyla çelişmeyen bir kavram ressamlığı yaratılmıştır. Hatta, bilgin Dioskorides'in (yks.40-90) *De materia medica*'sının (İlaç Bilgisi Üzerine) Arapça çevirisindeki (*Kitab-ül-Haşayiş*) bitki örnekleri bile soyut bir örgeye, bir nakışa indirgenmiştir. İSLAM resim geleneği, Moğollar'ın 13.yy'da Yakındoğu'ya yayılmalarıyla ortadan kalkmıştır. Bu dönemde kültür yaşamının merkezi olan İRAN'da Mazdacı kökenli doğa duygusunun, Orta Asya ve Uzakdoğu resim geleneğine dayanan Moğol (İLHANLI) üslubuyla kaynaşması sonucunda gerçek bir manzara ressamlığı ortaya çıkmış, manzara kendi başına bir sanat konusu olmuştur. Uzun süre baskı altında kalan İslam düşüncesi, 1336'da Moğol İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla yeniden güçlenmeye başlamıştır. Manzara geleneği sürmekle birlikte, Uzakdoğu etkisi azalmış ve doğa, gerçekliğinden arındırılıp bir kez daha soyut bir nakışa indirgenmiştir (ör.*Mistik Manzara*, şiir antolojisi, İTİEM, No.1950). 15., 16. ve 17.yy İran kitap ressamlığındaysa önemli bir gelişme olmamış ve resim sanatı, geleneksel örgeleri kalıp gibi yineleyen bir bezemeciliğe dönüşmüştür.

Osmanlılar'da manzara resminin ilk örnekleri tarihsel konulu el yazmalarındaki TOPOGRAFİK RESİM niteliğinde minyatürlerdir. OSMANLI sanatında 16.yy'dan başlayıp 17.yy boyunca süren bu topografik resim geleneğinin en önemli temsilcisi ve öncüsü, Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) yaşamış MATRAKÇI NASUH'tur (*Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*, İÜK, 1536). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açıldığı 18.yy'da minyatür sanatı gerek konu, gerek üslup açısından Avrupa'nın etkisine girmiş, tarihsel konulu sahnelerin yerini kır görünümleri, giysi ve çiçek resimleriyle kadın ve erkek PORTRE'leri almış, üçüncü boyut, IŞIK-GÖLGE gibi yenilikler de ilk kez manzara öğelerinde uygulanmaya başlamıştır. Manzara, 18.yy'ın ikinci yarısında minyatür sanatının yerini alan duvar resminde de başlıca konudur. Bu konu, dinsel ve toplumsal nedenlerle figürlü kompozisyondan kaçınan Osmanlı sanatçıları için Batılı teknik, içerik ve üslupların denenmesinde en uygun ortamı oluşturmuş; yeni bir sanat anlayışının benimsenmesinde aracı olmuştur. 19.yy'da çoğu askeri okul ve Darüşşafaka kökenli olan ilk YAĞLIBOYA ressamları da manzarayı temel almışlardır. Fransız sanat tarihçisi Renê Huygues tarafından

Primitifler diye adlandırılan bu ressamlar (→İLKEL SANAT), fotoğraftan yararlanarak yaptıkları ıssız saray, köşk ve park manzaralarında, görünümü en nesnel ve ayrıntılı biçimde tuvallerine aktarmışlardır. Onları izleyen Şeker AHMED PAŞA'yla HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA, manzarayı saray ve köşk bahçelerinden İstanbul sokaklarına çıkarmış; eskiye oranla çok daha özgür fırça vuruşlarının egemen olduğu yapıtlarında, çizgiden çok renge ve ışık-gölge karşıtlıklarına ağırlık vermişlerdir. 19.yy'la 20.yy arasındaki geçişin temsilcileri olan HALİL PAŞA ve Hoca ALİ RIZA, İstanbul manzaralarıyla Türkiye'deki İzlenimci akıma öncülük ederken, çağdaş Türk resminin ilk dönemini oluşturan 1914 KUŞAĞI sanatçılarıysa Avrupa'dan getirdikleri yeni görüş, duyuş ve teknikle 19.yy'ın resim estetiğine son vermişlerdir. İbrahim ÇALLI, Nazmi Ziya GÜRAN, Hikmet ONAT ve NAMIK İSMAİL gibi sanatçıların temsil ettiği bu kuşak, ayrıntıcı bir doğa kopyacılığına son vererek manzara resmine kişisel yorumu getirmiştir. Bu ressamlar parklar, bahçeler, eski sokaklar ve mezarlıklar gibi dondurulmuş konuları bırakarak açık havaya çıkmış ve İstanbul'un çeşitli görünümlerini betimledikleri manzaralarında İzlenimci bir teknikle çalışmışlardır. İzleyen yıllarda Eşref ÜREN, Şeref AKDİK, Hamit GÖRELE, Edip Hakkı KÖSEOĞLU, Şefik BURSALI, Arif KAPTAN, Bedri Rahmi EYUBOĞLU, Orhan PEKER ve Turan EROL gibi sanatçılar manzara konusu üzerinde çalışmalar yapmıştır. Doğa, Türk resminin daha sonraki gelişim süreci içinde de sanatçıların en önemli esin kaynaklarından biri olma özelliğini korumuş ve pek çoğunun ÜSLUP arayışlarında hammadde oluşturmuştur.

(0416, 0417, 0772, 1313, 1791, 2838. ***Z.İnankur***

**MANZÙ, Giacomo** (1908, Bergamo-1991, Bergamo) İtalyan heykelci.

Özellikle dinsel konulu KABARTMA'larıyla tanınır.

Resmî bir sanat eğitimi görmemesine karşın, çocukluğundan beri çizim yapmaya ve kille çalışmaya meraklı olan Manzù, gençlik yıllarında marangozluk, ahşap oymacılığı, yaldızlama ve alçı işçiliği gibi alanlarda çalışmış; ayrıca, Fantoni Ticaret Okulu'nda gece derslerini izlemiştir. İlk sanat bilgilerini 1920'lerin başlarında YUNAN heykelleriyle, DONATELLO, MICHELANGELO ve MAILLOL'un yapıtlarını gördüğü kitaplardan edinmiştir. Doğal eğiliminin Klasik Yunan sanatı doğrultusunda olduğu bu tarihlerde Manzù, henüz ROSSO'nun yapıtlarını tanımıyordu. 1927'de askerlik görevi için gittiği Verona'da ROMANESK dönem heykelcilik ürünlerini tanımış, aralıklı olarak Cignaroli Akademisi'ndeki dersleri izlemiştir. 1928'de görevi sona erince heykelci olmak amacıyla Paris'e gitmişse de, mali olanaksızlıklardan ötürü üç hafta içinde sınır dışı edilmiştir. Bunun üzerine Milano'ya yerleşen Manzù'nun aldığı ilk sipariş, Milano Katolik Üniversitesi kabartmalarıdır. Alçıdan yaptığı çok renkli *Meryem'e Müjde* (1931) ile dövme gümüşle gerçekleştirdiği *İsa'nın Mezara Konması* (1932), Manzù'nun dinsel konulara olan ilgisini açıkça gösterir. 1933'te Rosso'nun yapıtlarını tanıdıktan sonra yaptığı baş ve büstlerle döneminin en usta PORTRE heykelcilerinden biri haline gelmiştir. 1930'lar boyunca üslubunun olgunlaşmasına paralel olarak ünlenmeye başlayan Manzù, 1936'da kısa bir süre için gittiği Paris'te BRANCUSI'ye hayranlık duymasına karşın, AVANT-GARDE sanatçılarla ilişki kurmamış, Louvre Müzesi'ndeki Eski Yunan ve MISIR heykelleri ile Rodin Müzesi'ndeki RODIN yapıtlarıyla ilgilenmiştir. 1938'de Venedik Bienali'ndeki başarısının ardından 1940'ta Brera Sanat Akademisi'nde heykel profesörü olan Manzù, aralıklarla Torino Akademisi'nde dersler vermiştir. 1947'de *San Pietro Bazilikası*'nın ana kapısı için açılan yarışmayı kazanan Manzù, 1952-64 arasında *Ölüm Kapısı* olarak anılan bu kapı üzerinde çalışmış, 1957'de *Salzburg Katedrali*'nin, 1966'da da Rotterdam'daki *Sankt-Laurents Kilisesi*'nin ana kapılarını yapmıştır. Serbest heykelleri içinde en önemli yapıtlarından biri olan *Oturan Kız* heykellerinin ilki 1933 tarihlidir. Manzù, 1955'e değin bu temayı işlemiş ve beş tane *Oturan Kız* heykeli üretmiştir. Her yapıtından ya da çeşitlemelerinden yalnızca tek bir tunç döküm yapmıştır. İlkini 1936'da yaptığı *Kardinaller* dizisinin ise irili ufaklı yks.50 çeşitlemesi vardır. Manzù, Donatello ve DUCCIO gibi Erken RÖNESANS heykelcilerinin klasik geleneğinden hareketle gerçekleştirdiği yapıtlarıyla, kabartma tekniğini 20.yy'da yeniden canlandırmış bir sanatçıdır. *Z.Rona*

MARANGOZ → **DÜLGER**

MARAŞ – **KAHRAMANMARAŞ**

**MARC, Franz** (1880, Münih-1916, Verdun yak., Fr.) Alman ressam.

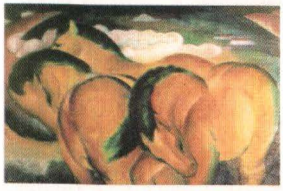
Der BLAUE REITER grubunun kurucularından olan sanatçı renksel bir SİMGECİLİK'e dayanan Dışavurumcu yapıtlar (→DIŞAVURUMCULUK) vermiştir.

Münihli bir ressamın oğlu olan Marc, resim eğitimine 1900'de Münih Akademisi'nde başlamış, 1903'te Paris ve İngiltere'ye yaptığı gezilerde İZLENİMCİLİK'i tanımış, Ard-İzlenimciler'den (→ARD-İZLENİMCİLİK) özellikle Van GOGH'un sanatına yakınlık duymuştur. 1906'da Athos Dağı'nı ziyaret ettiği sıralarda dinsel eğilimleri, resimlerini, gerçekliğin arkasındaki mistik özü verme çabasıyla gerçekleştirmesine neden olmuştur. Eğitimi sırasındaki akademik doğalcı anlayışının yerini yavaş yavaş basitleştirilmiş biçimlerle sunulan bir Dışavurumculuk almaya başlamıştır. 1910'da tanıştığı MACKE ince renk duyarlığıyla Marc'ı da renklerin evrenine sokmuştur. İki sanatçı bu yıllarda, renklerin ideal düzeni, ruhsal etkileri ve müzikle olan benzeşimleri üzerinde durmuşlardır. Marc, Macke'nin renkte bulduğu anlatımcı gücü, doğal bir simgeciliğe dönüştürmeye çalışmış, giderek her bir rengin simgesel bir anlatımını bulmuştur. Kırmızının Yeryüzü'nü, mavinin Cennet'i, sarının da Güneş'i simgelediğini ve her birinin kendine özgü nitelikleri bulunduğunu öne süren Marc, aynı yıl YENİ SANATÇILAR DERNEĞİ'ne katılarak KANDINSKY ve JAWLENSKY'le tanışmıştır. Bu dönemde, tümüyle renksel duyarlığı olan sanatçılarla birlikte olmuş ve rengin doğalcı bir anlayıştan çok, simgesel bir anlayışla kullanıldığı hayvan resimlerini yapmaya başlamıştır. *Kırmızı Atlar* ve *Mavi Atlar* (1911) bu dönemin tipik resimleridir. Marc hayvanın da insan kadar güzel ve insandan daha tinsel bir yaratık olduğuna inanmıştır. Bu dönem yapıtlarının hemen hepsi hayvanların gizli kalmış estetiklerini gözler önüne serer. Devinen hayvanlar, aynı zamanda göze hoş gelen resimsel biçimler de yaratırlar. Marc bunları rengin de yardımıyla heykelsi bir yoğunluk içinde vermeye çalışmıştır.

1912'de Macke'yle birlikte Paris'e DELAUNAY'yi görmeye gitmiş ve her ikisi de Delaunay'nin ORFİZM'inden büyük ölçüde etkilenmiştir. Marc'ın sanatına Kübist anlayışın (→KÜBİZM) girişi de bu gezinin sonucunda olmuştur. Aynı yıl Münih'te açılan GELECEKÇİLİK sergisinden etkilenen sa-



MANZÙ, Giacomo, *Kardinaller*, dizi, 1955, tunç, yük.208 cm.



MARC, Franz, *Küçük Sarı Atlar*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 66x104.5 cm.

natçının resimlerinde içerik her zaman baskın durumdadır. *Tirol* (1914) adlı yapıtı Kübizm ve Gelecekçilik'in etkisiyle vardığı soyut anlatıma bir örnektir. Bu dönemde farklı renklerle tanımlanan biçimlerin devingenliği hemen hemen tüm yapıtlarında görülmeye başlamıştır. Aynı yıllarda Kandinsky'nin kozmik görülerinin de (*visions*) yardımıyla, yapıtlarındaki temsili öğeleri elemeye başlayan sanatçı, giderek tümüyle soyut biçimlere (→SOYUT SANAT) yönelmiş, bu anlayış içinde resimleri birbiri içine geçen saydam öğelerden oluşmuştur. *Savaşım İçindeki Biçimler* (1914), Gelecekçilik etkisi de gösteren tümüyle soyut bir yapıttır. *Sığırlar* (1914) adlı resminde ise, artık imgeye rastlanmaz, kırık çizgilerin oluşturduğu iç içe geçen biçimler söz konusudur. Marc'ın bu son dönem yapıtlarında, toplumsal ve eğitsel niteliklerden uzak bir Dışavurumculuk'un anlatımcı bir soyutlamaya (→ANLATIMCI-SOYUTLAMA) yöneldiği görülür. I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte cepheye giden sanatçı, 1916'da Verdun'da ölümüne değin yalnızca bazı çizimler yapabilmiştir.

2087, 2257. *U.Tükel*

MARCOUSSIS, Louis → **KOLAJ; KÜBİZM**

## MARDİN

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin doğusunda yer alan ilin en eski adı olan "Marde"nin kaynağıyla ilgili çeşitli söylenceler vardır. Bir söylenceye göre çevrede çok kale bulunduğundan yöreye Süryanice "kaleler" anlamına gelen bu ad verilmiştir. Bir başka söylencede de yörenin ilk çağlardan beri bu adı taşıdığı, Marde adının yöreye yerleşen Marde boyundan geldiği anlatılmaktadır. Bu ad tarih boyunca "Maride", "Mardia" ve "Maridin" olarak kullanılmıştır.

MÖ 3.binden başlayarak Hurriler'in yerleşme alanı olan kent ve yöresi MÖ 16.yy'da Asya'dan gelen toplulukların etkisi altına girmiştir. MÖ 1375'te Mitanniler yörede üstünlük sağlamış, MÖ 1350'lerde yöreyi ele geçiren Hititler'se (→HİTİT) Kral IV.Tuthaliya döneminde (MÖ 1256-1220) Asurlular'a (→ASUR) boyun eğmek zorunda kalmışlardır. MÖ 608'de Medler'in (→İRAN) egemenliğini yaşayan yöre, MÖ 6.yy'ın ikinci yarısında Med ve BABİL devletlerini yıkan Persler'ce (→İRAN) ele geçirilmiştir. Pers ordularını bozguna uğratan Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323), MÖ 331'de Persler'in bu yöredeki üstünlüğüne de son vermiş, onun ölümünden (MÖ 323) sonra komutanlarından Selevkos, Ege ve Marmara'dan, doğuda Hindistan'a dek uzanan geniş bir egemenlik kurmuş, Mardin'i ve doğusundaki bölgeleri de tek bir yetke altında toplamaya çalışmıştır. MÖ 306'da Babil yerine Dicle kıyısındaki Seleukeia'yı başkent yapan I.Selevkos'tan (hd.MÖ 305-281) sonraki krallar da Mardin ve Hakkâri bölgesini, özellikle Partlar'ın (→İRAN) akınlarına karşı elde tutmuşlardır. Mardin, bu dönemde ekonomik açıdan gelişmiştir. Ancak Partlar, giriştikleri saldırılar sonucunda, MÖ 129'da Selevkoslar'ı yenilgiye uğratarak Fırat Irmağı'nın batısına sürmüşlerse de yörede kalıcı bir üstünlük sağlayamamışlardır. Bölgenin yerel Arami halkı bu kez, Pers kökenli olduğu sanılan Abgar adlı bir beyin çevresinde birleşmiştir. Abgarlar yörede egemen olmak için Partlar'la savaşan Romalılar'ın uydusu durumuna gelmiş ve MS 38'de beyliğin Arami halkı, ilk Hıristiyanlar olarak putperestliği bırakmışlardır. Bunlar daha sonra Süryani Kadim diye anılacaklardır. İmparator Septimius Severus'un (hd.193-211) 197'de ROMA vilayeti durumuna getirdiği Kuzey Suriye'yle birlikte yöre de kesin olarak Roma egemenliğine girmiş, ancak sürekli SASANİ saldırılarına uğramış ve bu saldırılar BİZANS döneminde de sürmüştür. Bu yıllarda Süryani Aramiler, Antakya'daki piskoposluklarını önce Amida'ya (b.Diyarbakır), sonra Nisibis'e (b.Nusaybin) taşımışlar ve dolayısıyla bölge içinde Nisibis'in önemi giderek artmıştır. Halife Ömer döneminde (634-644) Araplar 640'ta Mardin'i ele geçirmiştir. Daha sonra ABBASİ, Hamdani ve Mervani yönetimlerini yaşayan yöre, 1084'te BÜYÜK SELÇUKLU egemenliğine girmiş, 1104'te Haçlılar'ın yağma ve yıkımına uğramış, 1108'de de ARTUKOĞLU topraklarına katılmıştır. Artuklular döneminde sürekli mücadelelere sahne olan Mardin ve çevresini ele geçirmek isteyen Eyyubiler (→EYYUBİ), 1202'de Mardin'i kuşatmışlar, 1204'te Ahlat ve yöresine egemen olmak için harekete geçip Kızıltepe'yi yağmalamışlardır. 1220'de Eyyubiler Mardin'i yeniden kuşatmış, 1231'de Moğollar (İLHANLI) yöreyi yağmalamış ve 1257'de Mardin Artukluları, Moğol egemenliğini tanımıştır. Yöre 1298'de bu kez Memlükler'ce (→MEMLÜK) yağmalanmış, Mardin kenti de 1366'da Karakoyunlular, 1401'de Timur tarafından kuşatılmıştır. Timur, yerine Akkoyunlu Kara Yülük Osman Bey'i bırakarak Bağdat seferine çıkmış, kent bu tarihten sonra Akkoyunlular'la Karakoyunlular arasında çekişme alanı olmuş ve 1409'da da Mardin Artuklu Devleti tarihe karışmıştır. 1508'de SAFEVİ Devleti'nin kurucusu Şah İsmail, Akkoyunlular'ı ortadan kaldırmış, Mardin ve çevresini de ele geçirmiştir. 1517'deyse OSMANLI topraklarına katılan kent, 1534'te sancak durumuna getirilerek Diyarbekir Eyaleti'ne bağlanmış, 1870'te Diyarbekir Vilayeti içinde kalmıştır. Kurtuluş Savaşı sırasında yabancı işgaline uğramamış, yalnızca 1919'da üç ay süren Ali Batı Ayaklanması'na sahne olmuştur.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** 10.yy'da Hamdaniler'ce yapıldığı sanılan *Mardin Kalesi*'nden bugüne yalnızca bazı duvar parçaları, kalenin güney burcu ve girişi kalabilmiştir. Kale girişinin doğusunda yer alan *Kale Camisi* biri kubbeli, öbürü üç bölümlü çapraz tonozlu iki mekândan oluşmaktadır. Yıkık durumdaki yapı üslup açısından Akkoyunlu mimarlığını andırdığından 14.yy başlarına tarihlendirilmektedir. Gene kale içinde, bugün radar üssünün ortasında bulunan *Hızır* ya da *Akkoyunlu Camisi*, minare kaidesi ve bir duvarı dışında özgünlüğünü yitirmiştir. Kalenin güneyinde yer alan *Konak-Saray*'ın (15.yy) iki katlı bir yapı olduğu bilinmekle birlikte bugün yıkık durumdadır. 1932'ye değin Süryaniler'in patriklik merkezi olan Mardin, 1933'te patrikliğin Suriye'ye götürülmesine karşın dinsel önemini yitirmemiştir. Kentin 5km doğusunda, Eskikale köyünde bulunan *Deyr-üz-Zaferan Manastırı* (14.yy) günümüzde de bir ziyaret yeridir. Manastır, yakınındaki kayaya oyulmuş *Meryem Ana Kilisesi* ve kuzeydeki *Mar Yakup Manastırı*'yla bir üçlü oluşturmaktadır. *Mar İzozoil* ve *Mar Behnam Manastırı*'yla *Mar Mihail*, *Mar Behnam-Kırlar* vb kiliseler ilçedeki öbür dinsel yapılardır. Mardin'in en önemli yapıları Artuklu döneminin yöreye özgü bir taş işçiliği gösteren cami ve medreseleridir. Güneybatıda bulunan *Eminüddin Külliyesi*, Artuklu sultanı Necmeddin İlgazi (hd.1108-22) ve kardeşi Eminüddin'ce yapılmıştır. Külliye içinde cami, medrese, hamam, çeşme, maristan (darüşşifa) ve bimaristan yer almaktadır. Bu yapı topluluğunun doğusunda yer alan ve tarihi bilinmeyen *Necmeddin Külliyesi*'nden bugün yalnızca birbirini kesen iki beşik tonozlu mekânla, minaresinin kaidesi kalmıştır. Gene bir Artuklu yapısı olan *Mardin Ulucamisi* (12.yy) mihrap duvarı

na paralel üç sahınlı dikdörtgen bir ana mekânla, dikdörtgen bir avludan oluşmaktadır. Mihrap önü dıştan dilimli bir kubbeyle örtülüdür. *Bab-es-Sur* ya da *Melik Mahmud Camisi*'ninse (14.yy'ın 3.çeyreği) ana mekânı ortada kubbe, yanlarda beşik tonozla örtülüdür. Ana mekâna, düzgün olmayan bir avludan sivri kemerli bir TAÇKAPI'yla girilmektedir. 1371 tarihli *Abdüllatif* ya da *Latifiye Camisi* mihrap önü kubbeli, beşik tonoz örtülü iki sahından oluşmaktadır. Doğudaki, çift renkli taştan, bezemeli taçkapısı çok iyi korunmuş durumdadır. *Molla Hari* ya da *Süleyman Paşa Camisi* iki sahınlı, kare planlı ana mekânı ve tonoz örtü sistemiyle 14.yy sonuna tarihlendirilmektedir. Artuklu sanatının Mardin'deki en ünlü yapıtları MEDRESE'lerdir. Bunlardan, 1176/77-84/85 arasına tarihlendirilen *Hatuniye* ya da *Sitti Radviyye Medresesi*'nin kalıntıları, yapının revaklı avlulu, iki eyvanlı ve iki katlı olduğunu göstermektedir. *Marufiye Medresesi*'yse (13.yy) medrese, cami ve türbenin tek yapı içinde ele alındığı iki katlı açık medreselerin ilk örnekleridir. Medresenin dikdörtgen bir avlu çevresinde düzenlenmiş yapılardan oluştuğu sanılmaktadır. 13.yy'ın ilk yarısına tarihlenen *Şehidiye* ya da *Semanin Medresesi* eklerle özgünlüğünü yitirmiş durumdadır. *Zinciriye* ya da *Sultan İsa Medresesi* (1385) cami, türbe ve çeşitli ek mekânlardan oluşmaktadır. Dilimli kubbelerinin yanı sıra doğudaki anıtsal taçkapısıyla ilgi çekicidir. Doğudaki dilimli kubbe altında cami, batıdakindeyse türbe yer alır. Suriye ve Mısır etkisinde olan bu medrese, avlular ve koridorlar çevresinde düzenlenmiş zengin mekânlarıyla alışılagelmiş avlulu açık medrese tipinden ayrılmaktadır. Yapımına Artuklu döneminde başlanan ve Akkoyunlu sultanı Kasım döneminde, 1487-1502'de bitirildiği sanılan *Kasımiye Medresesi* de *Zinciriye Medresesi*'ne benzer mimari özellikler göstermektedir. *Melik Mansur* ya da *Haliliye Medresesi* (14.yy başı) ve *Altunboğa Medresesi* (13.yy sonu/14.yy başı) dışında *Sitti Radviyye Medresesi*'nin güneyindeki *Radviyye Hamamı* (12.yy sonu); çok yıkık durumdaki *Yeni Kapı Hamamı* (13.yy); *Ulucami*'ye VAKIF olarak yaptırılmış *Ulucami Hamamı* (14.yy başı); Artuklu Melik Salih dönemine (1312-63) tarihlenen ve Mardin EV mimarlığının önemli örneklerinden sayılan *Firdevs Köşk* bu dönemin Merkez İlçe'deki öteki yapılarıdır. Artuklu sonrası yapılarıysa, çok yıkık durumdaki *Cihangir Bey Zaviye ve Türbesi* (15.yy başı); enine gelişen plan şemasındaki *Şeyh Çabuk Camisi* (15.yy); TEKKE ya da ZAVİYE olduğu sanılan *Hamid Camisi* (15.yy); dıştan yalın bir ev görüntüsündeki *Şeyh Mahmud Türki* ya da *Şeyh Ali Camisi* (15.yy); günümüze yalnızca haç planlı, ortada kubbe, yanlarda beşik tonoz örtülü türbesi kalan *Hamza-i Kebir Zaviye ve Türbesi* (1438/39); günümüzde depo, soğutma havuzu ve jeneratör odası olarak kullanılan *Hamza-i Sagir Zaviyesi* (1474/75); büyük bölümü yıkılmış olan ve bazı araştırmacılara göre *Ulucami*'nin, bazılarına göreyse *Kasımiye Medresesi*'nin vakfı olan *Kayseriyye* ya da *Bezestan*; tarihlendirilemeyen *Revaklı Çarşı, Emir Hamamı* ve *Pamuk Camisi*; yıkık durumdaki *Şah Sultan Hatun* (15.yy sonu/16.yy başı) ve *Savurkapı Medreseleri*; enine planlı, mihrap önü kubbeli *Reybaniye Camisi* (15.yy sonu/16.yy başı) olarak sayılabilir. Osmanlı dönemindeyse, bugün depo olarak kullanılan *Kıseyri Camisi* (1559-60); tarihlendirilemeyen *Arap* ya da *Azap Camisi*; 16.yy'da yapıldığı sanılan ve hazireli, namazgâhlı küçük bir yapı olan *Şeyh Kasım Halveti Türbe ve Mescidi*; mihrap önü kubbeli *Zairi* ya da *Şeyh Muhammed-ez-Zerrar Camisi* (1690/91); 17. ya da 18.yy'a tarihlenen, dikdörtgen bir avlu çevresindeki revaklı mekânlardan oluşan, iki katlı *Kervansaray*; *Hacı Ömer* ya da *Halife Camisi* (1724/25?); dört türbeyle dikdörtgen planlı bir mescidin birleşmesinden oluşan bir yapılar topluluğu olan *Şeyh Hamid Türbeleri* (1880/81'den sonra) yapılmıştır.

***Gercüş*** ilçesinde, 1101-1231 arasında Artuklular'ın merkezi olan ve bugün yapıları çok yıkık durumdaki HASANKEYF bulunmaktadır. *Hasankeyf Kalesi* Dicle'nin güneyinde 100m yüksekliğinde bir tepede yer almaktadır. Kaynaklardan kalenin içinde birçok yapı bulunduğu bilinmekteyse de bugüne yalnızca 14.yy başında yapılmış *Ulucami* gelmiştir. 12.yy Artuklu dönemine tarihlendirilen *Hasankeyf Sarayı* ve Dicle üzerindeki büyük köprü de çok yıkık durumdadır.

***Kızıltepe*** ilçesi de Artuklular'ın önemli bir merkeziydi, ancak bugüne fazla yapı kalmamıştır. Kuzeybatıda bulunan *Kızıltepe Ulucamisi* (1204) kesme taştan ve tuğladan yapılmış, dikdörtgen planlı, üç sahınlı, mihrap önü kubbeli bir yapıdır. Zengin bir taş işçiliği gösteren mihrabı dikkat çekicidir. Zerkan Suyu kıyısında, ilçenin 8km kuzeydoğusunda bulunan *Harzem Taceddin Mesud Medresesi* yıkık durumdadır ve ev olarak kullanılmaktadır. Altı çapraz tonoz örtülü camisiyle, bugün mescit olarak kullanılan türbe ayırt edilebilmektedir. Kızıltepe-Derik yolunda Zerkan Suyu üzerindeki *Kızıltepe* ya da *Dunaysır Köprüsü* yıkıktır. Kireçtaşından yapı, sivri kemerli beş gözlüdür ve 13.yy'da yapılmış olmalıdır.

***Sivil Mimarlık:***
Mazı Dağları'nın güney yamaçlarında kurulu olan kent, ak taş döşeli, düzensiz, inişli çıkışlı dar, bazan tonozla örtülü sokakları ve sıkışık düzende yerleşmiş kesme taş evleriyle özgünlüğünü korumaktadır. Volkanik bir bölge içinde olan yerleşmede kalker taşı ana yapı gerecidir. Kalınlığı 0.60-1.50m arasındaki taş duvarlar yazın sıcağı, kışın da soğuğu önlemektedir. Sokak yönü sağır olan yapılar içe dönük bir yaşam biçimine göre planlanmıştır. Evler AVLU'dan ışık almakta, günlük yaşam çoğunlukla avluda ve EYVAN'da geçmektedir. Yamacın eğimine göre evlerin avlu yönü iki, arkası tek katlıdır. Harem ve selamlıktan oluşan bu evlerde, harem bölümü odalarında işlevsel bir farklılık yoktur. İklim koşulları nedeniyle pencereler küçük tutulmuştur. ODA'lar ve eyvan, anıtsal yapılarda görüldüğü gibi taş sütun ve kemerlere oturan tonoz ve kubbelerle örtülmüş, ancak bunlar dıştan düz toprak damla gizlenmiştir. Kapı ve pencere çevreleri, sütunlar, kemerler, saçak altları ve kat silmeleri, "Midyat işi" denen ince bir taş işçiliğiyle bezenmiştir. Kent dışındaki yerleşmeler de iç içe, sık dokuludur.

***El Sanatları:***
Metal eşya süslemeciliği, bakırcılık, kumaş dokumacılığı ve kuyumculuk ildeki yaygın el sanatlarıyken günümüzde eski önemlerini yitirmişlerdir. Ancak Mardin'de altın, Midyat'ta gümüş üstüne yapılan işlemeler, özellikle Midyat'ın gümüş TELKÂRİ işlemeciliği ünlüdür. *M.Aydın, M.Beykan*

MAREY, Jules Étienne → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Hareketin Fotoğraflanması)**

MARIA LACTANS → **MADONNA**

**MARIN, John** (1870, Rutherford, N.J.-1935, Cape Split, Maine)
ABD'li ressam.
Çoğunlukla serbest bir suluboya tekniğiyle uyguladığı manzara, kent görünümleri ve kıyı resimlerin-



MARINI, Marino, *Binici*, 1947, tunç, yük.101.6 cm.

de, doğal ve tinsel devinimleri önce KÜBİZM sonra da GELECEKÇİLİK anlayışı içinde aktaran Marin, 1910'dan başlayarak STIEGLITZ'in New York'taki Galeri 291'i çevresinde toplanan çağdaş sanatçılar (→GRUP 291) arasında yer almıştır.

Ressam olmaya karar vermeden önce dört yıl mimarlık eğitimi görmüş, 1894-1901 arasında Philadelphia Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve 1904'te de New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde resim çalışmıştır. Bundan sonra altı yıl Paris'te yaşayan ve birçok Avrupa ülkesini gezen sanatçı bu yıllarda Avrupa'daki çağdaş sanat hareketleriyle yakından ilgilenmemiş olmasına karşın, 1908'de Paris'te Güz Salonu (*Salon d'Automne*) ve 1909'da da Bağımsızlar Salonu (*Salon des Indépendants*) sergilerine katılmıştır. Marin'in Kübist etkiler altında çağdaş sanata yönelmesi, 1910'da yeniden New York'a yerleşip Stieglitz grubuyla ilişkiler kurmasıyla başlar. Bu dönemde *Brooklyn Köprüsü* (1910) gibi New York görüntülerini betimleyen sanatçı, 1914'te Maine eyaletine yerleştikten sonra yaptığı resimlerdeyse ayrıntıları ikinci plana atmış, serbest fırça vuruşları ve renk tuşlarıyla, çapraz ve keskin çizgilerin, karşıt tonların egemen olduğu manzara ve kent resimlerinde (ör.*Maine Adaları*, 1922) tinsel güçlerin karşılığını doğa hareketinde arayan bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu tarihlerde ABD sanatında sivrilen DOVE, O'KEEFFE ve Charles Burchfield (1893-1967) gibi çağdaş ressamlara benzer biçimde, Marin de doğayla iç içe yaşamış ve sanatındaki soyut biçimlerin ipuçlarını doğadan almış bir sanatçıdır. Öte yandan, resimlerindeki kaligrafik ögeler onu bir yerde KANDINSKY gibi soyut ressamlara yaklaştırmış; fırça vuruşlarındaki anlatımcı espriyse 1940'larda ABD sanatına egemen olan SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımına zemin hazırlamıştır.

0871, 3268. *J.N.Erzen*

**MARINETTI, Filippo Tommaso** (1876, İskenderiye, Mısır-1944)
İtalyan şair ve yazar.
GELECEKÇİLİK akımını başlatan kişi olarak tanınır.

20 Şubat 1909'da *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı *Manifeste du futurisme* (Gelecekçilik Bildirgesi) ile bu akımı başlatan ve ilkelerini belirleyen Marinetti, Sorbonne'da hukuk öğrenimi gördükten sonra 1893'te Paris'e gitmiş ve AVANT-GARDE edebiyat çevrelerine katılmıştır. Yaklaşık 1912'ye değin şiirlerini hemen hemen yalnızca Fransızca yazan şair, 1905'te sanatsal özgürlüğü, biçimsel yeniliği ve gelenekçiliğe başkaldırıyı savunan *Poesia* adlı dergiyi yayımlamaya başlamış ve bu dergide basılan "Le Démon de la vitesse" (Hız Şeytanı) ve "A l'automobile" (Otomobil) adlı şiirlerinde, Gelecekçilik'in temelindeki devingenlik ve makine teknolojisi kavramlarını dile getirmeye başlamıştır. Marinetti'nin çevresinde toplanan şairlerle BALLA, BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO ve SEVERINI gibi ressamların da 11 Şubat 1910'da imzaladıkları *Manifesto dei Pittori Futuristi* (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) amaçlı bir biçimde kışkırtıcı dille kaleme alınmış, geleneksel toplum ve sanat değerlerinin tümüyle yıkılması, geçmişin yadsınması ve bunların yerine hız, hareket, makine gibi modern çağın yeniliklerini yansıtan kavramların getirilmesi savunulmuştur. Gerçeğin geçmişte olduğu gibi yalnızca biçim ve renklerle yansıtılamayacağı, her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğu, sanatçının da bu "evrensel dinamizm"i yansıtmakla yükümlü bulunduğu görüşü bu bildirgenin temelini oluşturmuştur. Aynı zamanda Mussolini'nin dostu ve ilk yandaşlarından olan Marinetti, çok sık yolculuklar yaparak akımın görüşlerini Moskova ve Londra'ya kadar taşımış, 1914'te Londra'da NEVINSON ile birlikte *Vital English Art* (Dirimsel İngiliz Sanatı) adlı Gelecekçi bildirgeyi hazırlamıştır. Gelecekçilik'in kuramını *Le Futurisme* (1912; Gelecekçilik) adlı kitapta toplayan Marinetti, Gelecekçilik'in ilk döneminin sona ermesinden sonra, 1916'da İtalya'da Balla'yla birlikte genç sanatçılardan oluşan bir grupla bu akımı, Faşist rejimin sanat anlayışı doğrultusunda canlandırmaya çalışmış, ancak, sanatçıların faşizmi, ulusçuluğu ve savaşı öven konuları ele almaları yolunda gördükleri baskılar, Gelecekçilik'in bu ikinci dönemini ilk dönemdeki yaratıcılıktan yoksun kılmıştır. Marinetti 1929'da Mussolini'nin İtalyan Akademisi üyeliğini kabul etmekle birlikte, 1930'dan sonra düş kırıklığına uğrayarak rejime inancını yitirmiş, yine de Gelecekçi ilkeleri yaşamının sonuna değin savunmuştur.

1245. *İ.Babacan*

**MARINI, Marino** (1901, Pistoia-1980, Milano)
İtalyan ressam ve heykelci.
Hem resim hem de heykel alanında yeteneğini kanıtlamış sanatçılardan biri olan Marini, hiçbir akıma bağlanmadan kendi özgün üslubunu geliştirmiştir.

Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Domenico Trentacoste'den (1859-1933) resim ve heykel dersleri almıştır. Sanat yaşamının ilk dönemlerinde öncelikle resim ve grafik sanatlar alanında yapıtlar üreten sanatçı, 1928'den başlayarak heykele ağırlık vermiş ve yk.ş.20 yıl hemen hemen yalnızca bu alanda çalışmıştır. Marini, 1929-40 arasında Monza'daki Kraliyet Villası Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapmış ve 1940'ta Milano'da Brera Akademisi'nde profesör olmuştur. 1930'larda Avrupa ülkelerine sık sık yolculuk yapan ve ABD'ye giden sanatçı gerek bu ülkelerde ve gerek kendi ülkesinde egemen olan AVANT-GARDE sanat akımlarından hiçbirine katılmamış, sanatsal amaçlarında oldukça yalnız kalmayı yeğleyerek kendine özgü bir anlayışla yapıtlar vermiştir. İlk resimleri bir yandan çocukluğunu geçirdiği Toscana ortamından, bir yandan da RÖNESANS ve Antik Çağ sanatından esinler taşımaktadır. Heykele yöneldikten sonra da, bu esin kaynaklarının yanı sıra, RODIN ve RENOIR'dan kaynaklanan İzlenimci teknikler (→İZLENİMCİLİK) ve MAILLOL'un geliştirdiği güçlü Yeni-Klasik anlatım (→YENİ-KLASİKÇİLİK) Marini'nin yapıtlarında etkili olmuştur. Sanatçı, 1930'larda insan figürleri, özellikle dolgun göğüslü ve iri kalçalı mitolojik kadın figürleri yaratmış, 1935'ten sonraysa "at ve binicisi" temasını işleyen ünlü heykellerini gerçekleştirmeye başlamıştır. Devinimi değil, saklı enerjiyi yansıtmayı amaçlayan bu gerçekçi heykeller, Marini'nin bir çeşit "insanlığın şafağı" olarak tanımladığı belirsiz bir trajik simgeselliği taşımaktadır. Sanatçının bu tür ilk yapıtlarında, at ve binicisi ayrı ayrı, birbirlerinden bağımsız olarak biçimlenmişken (ör.*Bekleyen Binici*, 1937), sonraları iki figür birbirleriyle tümüyle kaynaşmıştır (ör.*Düşen At ve Binici*, 1953). Marini, şaha kalkmış atının üstünden düşmekte olan binicinin dramatik durumunu yansıtan *Mucize* adlı yapıtıyla heykel sanatının olanaklarını aşırı ölçüde zorlamış, 1957-58'de gerçekleştirdiği *Anıtsal Binici*'deyse aynı temayı kütlesel soyut biçimlerle dramatik bir etkileşim içinde vermiştir.

Marini, çağdaşı birçok heykelci gibi resim ve heykel arasında renk bakımından bir ayrım tanımayarak, çokrenkli heykeller yapmıştır. Farklı heykelcilik tekniklerini aynı yapıtta birlikte kullanan sanat-

çı, çoğu kez dökme tunç üstünde çelik kalem ya da asitle çalışmış ve asidin yarattığı kimyasal reaksiyon yoluyla renk elde etme yoluna gitmiştir (ör.*Dansçı*, 1949-54; *Boğa*, 1953). Aynı zamanda, DESPIAU'dan bu yana en duyarlı PORTRE ressamlarından biri sayılan Marini'nin önemli portreleri arasında *Curt Valentin* (1954) ve *Igor Stravinsky* (1951) vardır.

0297, 3380. *İ.Babacan*

**MARISOL** (1930, Paris)

Venezuela kökenli ABD'li kadın heykelci.

Ahşap prizmalardan ve panolardan oluşan yapıtlarında, gerçekçi ve nükteli bir figürasyon kullanan Marisol, POP SANAT'ın stilizasyonu ve renkliliği içinde halk sanatına da yaklaşmıştır.

Tam adı Marisol Escobar olan sanatçı, 1949'da Paris Güzel Sanatlar Yüsekokulu'na devam ettikten sonra, 1950'de New York'a taşınmış ve Sanat Öğrencileri Birliği'nde, figürlere getirdiği yalın ve içten anlayışla tanınan Japon asıllı ressam Yasuo Koniyoshi'yle (1893-1953) çalışmıştır. 1951-54 arasında, ABD'de SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'un başlamasında büyük katkıları olan HOFMANN'la çalışırken resmi bırakıp heykelle ilgilenmeye başlayan sanatçı, ufak toprak figür kabartmaları, pişmiş toprak karolar, tek figür heykelleri ve yontmalardan oluşan ilk sergilerini 1957 ve 1958'de Leo Castelli Galerisi'nde açmıştır. 1960'lara doğru kişiliğini bulan Marisol bundan sonra, genellikle kendi yakınlık duyduğu kişileri ve aileleri, figür grupları halinde gerçekçi bir biçimde ahşap üstüne boyamış, bu ahşap parçalarını biraraya getirip nükte dolu ve sevecen portreler oluşturmuştur. Yapıtlarında KOLAJ ve BİRLEŞTİRME teknikleri kullanan Marisol'un *Ziyaret* (1964) adlı heykeli üç kadın ve bir çocuk figürü içermekte, bunların bazılarında kafalar ağaca yontulmuş, bazılarında fotoğraf ve resim kullanılmış, vücutlarsa ahşap bloklardan, fıçıdan ve çeşitli gereçlerden yapılmıştır. *Aile* (1962) adlı heykeliyse ahşap panolar üstüne boyanmış beş figürü temsil etmektedir. Yüz ifadelerinin son derece gerçekçi olduğu bu yapıtın, bazı yerlerine parlak kağıtlar ve desenli kumaşlar yapıştırılarak zengin bir görsel etki de yaratılmıştır. Özellikle 1960'larda etkin olan Marisol 1970'lerden sonra Venezuela'nın endüstri merkezlerinden folklorik temalar işlemiş ve *Balıklar* adıyla bir de dizi yapmıştır.

0139, 0871, 2167. *J.N.Erzen*

MARİSTAN (Far.) = **DARÜŞŞİFA**

**MARKELIUS, Sven** (1889, Stockholm - 1972, Stockholm)

İsveçli mimar ve kent plancı.

Ülkesinin ULUSLARARASI ÜSLUP doğrultusunda yapıt veren ilk mimarlarındandır.

1913'te Stockholm Teknik Üniversitesi'ni, 1915'te de Stockholm Sanat Akademisi'ni bitirmiştir. Önceleri konut ve yönetim yapıları tasarlamış, Hälsingborn'da yaptığı bir *Konser Salonu*'yla (1932) dikkatleri üzerine çekmiştir. İlk yapıtları LE CORBUSIER'ye duyduğu yakınlığın etkisi altındadır. Hem annenin, hem babanın çalıştığı aileler için tasarladığı, ortak kullanılacağı düşünülen mutfak, yemekhane, çamaşırhane ve kreşlerle donatılmış *John Erikssonsgatan Evleri* (1935, Stockholm) bu alandaki öncü yapıtlardan biridir. 1939'da New York Dünya Sergisi için tasarladığı *İsveç Pavyonu*'yla da adını uluslararası alanda duyurmuştur. Stockholm'un içinde ve çevresinde çok sayıda konut ve işyeri gerçekleştirmiş olan Markelius'un kent tasarımı çalışmaları da vardır. Bu alandaki en önemli yapıtı 1944-54 arasında yöneticiliğini yaptığı Stockholm Kent Planlama Dairesi'ndeki çalışmaları sırasında tasarlamış olduğu bir uydu kent olan *Vällingby* planlamasıdır. 1952-59 arasında uygulanan bu tasarım nüfusları 10-20 bin arasında değişen dört konut yerleşmesinin bir merkez çevresinde düzenlenmesinden oluşmaktadır. Stockholm'un kıyısında yer alan ve küçük bir endüstri kuruluşuna da sahip olan bu yerleşmenin birimleri hem kendi aralarında hem de büyük kent merkeziyle metro bağlantısı içindedir. *Vällingby*, kendi yerel merkezleri bulunan küçük konut bölgelerinin daha büyük bir merkez çevresinde yerleştirilerek bir bütün oluşturmalarının ilk örneklerinden biridir.

*Ü.Alsaç*

**MARKETÖRİ** (Fr.*marque*: işaret, benek'ten *marqueterie*)

İng.*marquetry*, Alm.*Marketerie*.

Ahşap yüzey üzerine yapılan bir tür KAKMA. İslam sanatında SEDEFKÂRİ adıyla bilinir. Genellikle MOBİLYA işçiliğinde kullanılan bu teknikte, açılan oyuklar zemine diktir ve malzeme zemine kakılarak değil yapıştırılarak yerleştirilir. Marketöride kullanılan en yaygın malzeme ahşabın yanı sıra metal, sedef, fildişi ve kemiktir. Ahşap üzerine fildişi ya da kemikle yapılan marketöri türü *certosina*, ahşap üzerine ahşapla yapılanları "tarsi" ya da INTARSİA, BAĞA ve pirinçle yapılanları da BOULLE İŞİ (Buhl işi) olarak anılır. Fransa'da 16.yy'da mobilyalarda yaygınlık kazanan bu teknik, özellikle Fransız sarayının mobilyacısı André-Charles Boulle (1642-1732) tarafından yetkinleştirilmiş, 18.yy'da Jean Henri Riesener (1734-1806), Jean François Leleu (18.yy) ve François Oeben (ykş.1720-63) tarafından kullanılmış, kısa sürede Almanya ve İtalya'ya da yayılmıştır. Geometrik bezemeden GİRLAND'lara, çiçek sepetlerine ve kırsal konu silueterine kadar çeşitlilik gösterir.

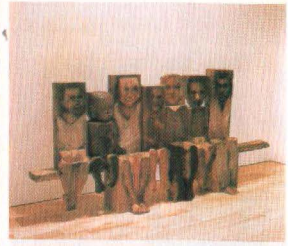
MARKİZ (Fr.*marquise*) = **SUNDURMA**

**MARKUS, Thomas A.** (1928, Budapeşte)

İngiliz mimar.

Bina bilimi uzmanı olan Markus, TASARLAMA'ya ve binaya sistem yaklaşımı uygulayarak öncülük etmiştir.

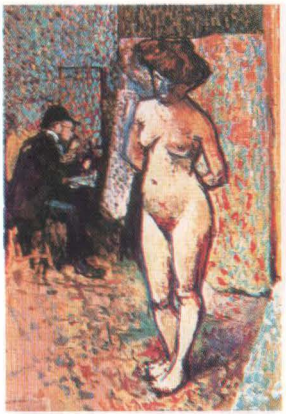
Mimarlık eğitimini tamamladığı Manchester Üniversitesi'nden lisansüstü derecesi almasına karşın, Fulbright Bursu'yla gittiği ABD'de Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nü (MIT) de aynı dereceyle 1955'te bitirmiştir. MIT'te yapı ve bina bilimi konularında yaptığı araştırmalar sonraki bilimsel yaşamı üzerinde etkili olmuştur. 1960'ta Glasgow'daki Strathclyde Üniversitesi'ne bina bilimi profesörü olarak atanmasından bu yana, 1982'de kısmen emeklilik durumuna geçmesine karşın hâlâ aynı konularda çalışmaktadır. Markus, BPRU (*Building Performance Research Unit* / Yapı Performansı Araştırma Birimi) başkanı olduğu 1960'larda tasarlama sırasında ve sonrasında binanın değerlendirilmesi ve PERFORMANS'ını ölçme konusunu bilimsel açıdan ele alan önemli bir yaklaşım geliştirmiştir. BPRU'yla birlikte 1972'de yayımladığı *Building Performance* (Yapı Performansı) adlı kitabı en önemli yapıtı olup, SİSTEMCİ TASARLAMA ve tasarlamaya bilimsel yaklaşımı bütünleştirmektedir. Burada, toplumsal ve psikolojik etkenlerin ilk kez bilimsel olarak fiziksel çevre değişkenleriyle birlikte bütün yönleriyle ele alındığı görülür. Markus'un bina bilimi ve planlaması, çevre fiziği (özellikle güneş enerjisi ve aydınlatma), mimarlık tarihi ve tarihi çevre koruma, tasarlama yöntemleri, bina kaynak



MARISOL, *Bankta Oturan Çocuklar*, 1994, ahşap ve karışık malzeme, 139.7x306.1x148.3 cm.



MARKELIUS, Sven, *Konser Salonu*, 1932, Hälsingborg.



MARQUET, Pierre-Albert, *Matisse, Manguin'in Atölyesinde Modelden Resim Yaparken*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm.



MARULYALI, Yaşar ve AKSÜT, Levent, T.İş Bankası *Balmumcu İş Hanı (Cam Han)*, 1982, Beşiktaş, İstanbul.

sistemleri ve teknikleri, mekân ve toplum düzeni ilişkileri konularında çok sayıda araştırma ve yayını vardır. ABD, çeşitli Avrupa ülkeleri, Türkiye, Malezya ve Suudi Arabistan'da konuk profesör ve konferansçı olarak bulunmuş, birçok İngiliz ya da uluslararası kuruluşun aktif üyeliğini ve endüstri kuruluşlarının danışmanlığını yapmıştır. Bu çalışmalarının kuram ve uygulamayı bütünleştirmede önemli rolü bulunmaktadır. ***N.Bayazıt***

MAROT, Daniel → **HOLLANDA (Mimarlık, 18.yy)**

**MARQUET, Pierre-Albert** (1875, Bordeaux-1947, Paris)
Fransız ressam.
FOVİZM'in en önemli temsilcilerindendir.

1890'da Paris'e giderek Dekoratif Sanatlar Okulu'na yazılan ve burada MATİSSE'le tanışan sanatçı, 1897'de MOREAU'nun atölyesinde çalışmaya başlamış, bu arada da Matisse, Charles Camoin (1879-1965) ve Henri Charles Manguin'in (1874-1949) oluşturdukları Fovistler'e katılmıştır. Marquet, 1900'de Büyük Saray'daki (*Grand Palais*) Paris Dünya Sergisi'nin dekorasyonlarında Matisse'le birlikte çalıştıktan sonra, 1901'de kendi resimlerini sergilemiş ve 1903'te de Güz Salonu'nun (*Salon d'Automne*) kurucu üyelerinden olmuştur. 1905-07 arasında bazan DUFY, Camoin ve FRIESZ gibi sanatçılarla birlikte St.Tropez, Le Havre ve Londra'ya kısa yolculuklar yapan Marquet, 1908'de Matisse'in atölyesini devraldıktan sonra Cezayir, Mısır, İspanya, Roma, Sovyetler Birliği (b.BDT), Kuzey Afrika, İsviçre ve Hollanda gibi birçok ülkeyi dolaşmış, II.Dünya Savaşı sırasında Cezayir'de kalmış ve 1946'da Paris'e dönmüştür.

Sanat yaşamının ilk dönemlerinde Moreau'dan, Louvre Müzesi'nde yürüttüğü çalışmalardan ve Fransız resim sanatındaki çağdaş eğilimlerden etkilenen Marquet'nin 1898-1900'da gerçekleştirdiği ÇIPLAK'lar, sanatçının İZLENİMCİLİK'ten uzaklaşarak SEURAT'nın NOKTACILIK anlayışına yaklaştığını göstermektedir. Marquet'nin, resimlerindeki görsel etkiyi güçlendirme yolu olarak kullandığı güçlü ve anlatımcı renk kullanımı, Matisse'in anlatımına yakındır. Buna karşılık paleti tümüyle soğuk renklerden oluşan sanatçının yapıtlarında, 1905'ten sonra grinin çeşitli tonları egemen olmaya başlamıştır. Sonraları tümüyle Fovizm'den uzaklaşan Marquet, doğalcı manzara çalışmalarına yönelmiştir. Sanatçı, resimlerine şiirsel bir nitelik kazandıran duru, yalın bir anlatım yolunu benimsemiş, hareket ve hareketsizlik alanları arasında karşıtlık kuran klasik kompozisyonları yeğlemiştir. 1925'ten sonra daha çok suluboya resimler yapan Marquet, özellikle rıhtım ve köprü görünümleriyle tanınmıştır.
0426, 1856. *İ.Babacan*

**MARS** (*Modern Architectural Research Group* / Modern Mimarlık Araştırma Grubu)
CIAM'ın MODERN MİMARLIK ve KENT PLANLAMA'yla ilgili görüşlerini benimseyen yenilikçi İngiliz mimar ve mühendislerin oluşturduğu araştırmacı grup. 1932'de Wells Coates (1895-1958) tarafından kurulan gruba, Amyas Douglas Connell (1900-80), Basil Robert Ward (1902-78), Colin Lucas (1906-?), Berthold Lubetkin (1901-?) ve E.M.FRY gibi genç mimarların yanı sıra eleştirmen P.M.Shand da katılmıştır. 1933'te İşlevsel Kent Kongresi'nde Coates tarafından temsil edilen MARS, 1938'de Burlington Galerisi'nde, kente ilişkin araştırmaları konu alan "Yeni Mimarlık" (*New Architecture*) adlı sergiyi düzenlemiştir. Alman mimar A.Korn'un yürüttüğü Londra nazım planı çalışmalarıyla araştırmacı girişimlerini sürdüren grup, altıncı ve sekizinci CIAM toplantılarında, kent merkezini oluşturmada izlenecek yollar üzerinde durmuş, geleceğin ayrıntılı çalışmalarla planlanması gerektiğini savunmuştur. MARS, Modern Mimarlık'ın İNGİLTERE'de yayılmasına öncülük etmiştir. Ayrıca →CIAM. *E.Erenler*

MARSİLYA KİREMİTİ → **KİREMİT**

**MARTIN, Kenneth** (1905, Sheffield-1984, Londra)
İngiliz ressam ve heykelci.
Yapıtlarında GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya varan Martin yetkin metalik biçimler yaratmıştır.

1921-29 arasında Sheffield Sanat Okulu'nda eğitim görmüş, bu sırada bir grafik sanatçısı olarak da çalışmıştır. 1929-32 arasındaysa eğitimini Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda sürdürmüştür. Burada tanıştığı Mary Balmford'la (Martin; 1907-69) evlenmiştir. 1930'larda doğalcı bir anlayışla çalışan sanatçı EUSTON SOKAĞI OKULU'yla sıkı ilişkiler kurmuştur. 1940'tan sonra yapıtlarındaki temsili nitelikler azalmaya başlamış, 1948-49'daysa eşiyle birlikte ilk soyut resimlerini yaparak Anthony Hill (d.1930) ve PASMORE'la birlikte İngiltere'de yeni bir Yapımcı (→YAPIMCILIK) anlayışın öncüsü durumuna gelmiştir. Yayımladığı *Broadsheet No 1*'de savaş öncesi Yapımcılar'ın ana amaçlarını yeniden belirlemiştir. 1950'den başlayarak resim, çizim gibi yapıtlarında çizgisel anlamda kuruluşlara (KONSTRÜKSİYON'lar) yönelen sanatçı giderek matematiksel bir anlatımla, belli oran ilişkilerini sunan çizimler yapmaya başlamıştır. KİNETİK SANAT doğrultusundaki devinen kuruluşlarının yanı sıra pirinci kullanarak çok sayıda küçük kuruluş da üreten Martin, bunlarda da mobil'lerinde (→CALDER, Alexander) olduğu gibi, birkaç temel öğenin basit ve birleştirici bir yapı dizgesi içinde biraraya gelerek karmaşık bir kuruluş oluşturmasını amaçlamıştır. Bu yapıtlarında temel biçimler ve yalın birleştirme dizgeleri, karmaşık ritimler ve iç içe ilişkiler üretmektedir. Martin, "The Development of the Mobile" (Mobilin Gelişimi) adlı denemesinde, en basit temel ilkelerden yola çıkarak yalın biçimler yaratmaya çalıştığını ve Yapımcılık'ın özünde de bu anlayışın yattığına inandığını söyler. Sipariş üzerine Uluslararası Mimarlar Birliği (UIA) Binası için *İkiz Vidalar* (1961) ve Londra Hayvanat Bahçesi'ndeki Nuffield Karşılaştırmalı Tıp Enstitüsü için *Kuruluş* (1961-67) gibi büyük boyutlu kuruluşlar da gerçekleştirmiştir. *Titreşim* (1962) gibi küçük heykellerindeyse ince uzun dikdörtgen biçimleri, üst üste ve sarmal bir yükselişle yerleştirmiştir. 1969'dan sonra *Rastlantı ve Düzen*'le *Değişimler* adını verdiği resim ve çizim dizileri yapan sanatçı, rastlantı öğesini keyfi ama aynı derecede akılcı bir tutumla belirtmiştir. En büyük ve özgün dizilerinden olan *Vida Mobiller*'i naylon ipliklere asılmış dikey pirinç çubuklardan oluşmakta, kuruluşun ana ekseni üzerinde bir devinim söz konusu olduğunda yeni görüntü ve ilişkiler ortaya çıkmaktadır. Gene pirinçten yapılmış *Döner Çanlar* (1967) adlı heykelinde bu kez belirli bir olgunlukla sunulmuş makine yapımı biçimlerin yerleştiriliş yöntemiyle kinetik bir enerji sergilenmiştir. Martin, İngiltere'de geometrik biçimlerin soyutlanışındaki değişik anlayışıyla öncü bir sanatçı olmuştur.
0094. *U.Tükel*

MARTİNEZ MONTAÑÉS, Juan → **İSPANYA (Resim ve Heykel)**

MARTORELL, Josè → **BOHIGAS, Josè Oriol**

**MARTYRIUM** (Lat.)
Gr.*martyrion*.
Dinsel inancından ötürü şehit düşen bir martir'in (İng.*martyr*) RÖLİK'ini barındıran ya da mezarının bulunduğu yapı ya da kutsal yer. Ayrıca →KİLİSE (Anı Kiliseleri).

**MARULYALI, Yaşar** (1931, Mersin)
Türk mimar.
Ortağı Levent AKSÜT'le birlikte gerçekleştirdikleri büro, eğitim, sağlık ve sanayi yapılarıyla tanınır.

1948'de Ankara Atatürk Lisesi'ni, 1953'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Marulyalı, mesleki çalışmalarını 1955'ten bu yana Aksüt'le birlikte Umumi Mimarlık-Mühendislik-Müteahhitlik ve Müşavirlik Ortaklığı'nda (UMO) sürdürmektedir. Ayrıca, 1965-71 arasında İDMMA (b.YTÜ) Mimarlık Bölümü'nde proje dersi öğretmenliği yapmıştır. 1977'de Aksüt'le birlikte kurdukları, Türkiye'de ilk kez prefabrike uzay kafes örtü sistemi (→KAFES SİSTEMLER) üreten şirketleri (USKON), yurt içinde ve dışında, spor, sergi ve konferans salonları ve yüzme havuzları gibi büyük açıklıklı mekânların çatı örtülerinin proje, imalat ve uygulamalarını gerçekleştirmektedir. Gene Aksüt'le birlikte katıldığı mimari proje yarışmalarında sekiz Birincilik, yedi İkincilik ile çok sayıda derece ve mansiyon kazanmıştır. Yapıları için →AKSÜT, Levent. *M.Aydın, MK*

**MARUYAMA OKULU**
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) Kyoto'da, MARUYAMA OKYO tarafından oluşturulan ve 18.yy'daki Batılılaşma hareketi içinde NAGASAKİ OKULU'ndan etkilenerek, gerçekçiliği benimseyen okul. Okyo'nun ÇİN fırça işçiliğiyle Batı çizim tekniklerini birleştiren üslubunu benimsemiştir. Okulun sanatçıları arasında, Komai Genki (1747-94), Hara Zaiçu (1750-1837), Matsumura Gekkei (Goşun, 1752-1811), Nagasava Rosetsu (1755-99) ve Yamaguçi Soken (1759-1818) sayılabilir. Gekkei daha sonra Kyoto'da oturduğu "Dördüncü Cadde" Köprüsü'nden (Şico) esinlenerek Maruyama-Şico Okulu'nu kurmuştur. Gekkei'nin kardeşleri Okamoto Toyohiko (1773-1845) ve Matsumura Keibun'un (1779-1843) sürdürdüğü bu okul Edo döneminin sonlarında Kyoto'nun en önemli sanat merkezi durumuna gelmiş, etkinliklerini Meici Restorasyonu döneminin (1868-1912) başlarında da 20 yıl kadar sürmüştür. Büyük ölçüde Batı gerçekçiliğinin etkisi altına girdiği bu dönemde okulun önemli temsilcileri Mori Kansai (1814-94), Kişi Çikudo (1826-97), Kono Bairei (1844-95), Kikuçi Hobun (1862-1918), TAKEUÇİ SEİHO ve Tsuci Kako'dur (1870-1931). 19.yy'ın sonlarında aşırı Batılılaşma'ya karşı bir tepki başlamış ve Maruyama-Şico Okulu etkinliğini yitirmiştir. *Z.Rona*

**MARUYAMA OKYO** (1733-95)
Japon ressam.
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) MARUYAMA OKULU olarak bilinen üslubun kurucusudur.

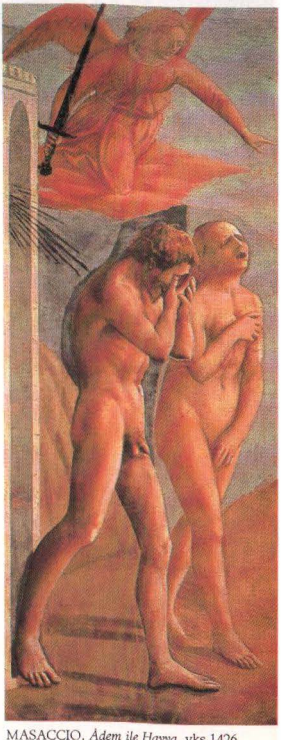
Kyotolu olan Maruyama, önceleri KANO OKULU ilkelerine bağlı olarak çalışmıştır. Ancak, bir gün sokakta büyüteçle küçük bir delikten seyredilen resimler *(peep-show)* görmüş ve bu resimlerdeki Batı perspektifi ve ışık-gölge karşıtlığından büyük ölçüde etkilenerek, bu alet için çok sayıda resim gerçekleştirmiştir. Batı perspektifi ve Çin'in Ming dönemi (1368-1644) ressamlarını inceledikten sonra daha bezemeci ve gerçekçi bir üsluba yönelen sanatçı, Kano Okulu ve TOSA OKULU gibi, temalarını geleneksel konulardan almayıp doğayı doğrudan gözlemlemiş; ÇİN'in fırça işçiliğiyle Batı'nın taslak tekniklerini birleştirmiştir. En çok MANZARA ve hayvan resimleriyle tanınan Maruyama üstün bir gözlem gücüne sahipti. Yeni bir MEKÂN anlayışıyla biçimlendirdiği büyük boyutlu manzaraları değişik atmosferik etkileriyle dikkati çeker. Maymunları, köpekleri, kedileri, tilkileri ele aldığı hayvan resimlerindeyse hayvanların postlarını dokusal özellikleriyle ustaca betimlemiştir. Bu tür bağımsız hayvan figürlerinde görülen yumuşak hareketler, manzara içine yerleştirdiği hayvan resimlerinde şiddete dönüşür. Bu manzaralarda hayvanların sert doğa koşullarıyla mücadeleleri betimlenmiştir. Maruyama ayrıca kuş ve çiçek resimleriyle zarif figür çalışmaları da yapmıştır. Kyoto'daki *Nişi Hongan Tapınağı*'nın toplantı salonu resimleriyle Şiga'daki *Onco Tapınağı*'nda bulunan *Tavuskuşu ve Şakayıklar* bu tür yapıtlarının en güzel örnekleridir. Maruyama'nın üslubu Maruyama Okulu sanatçıları tarafından sürdürülmüştür.
2619. *U.Tükel*

**MASACCIO** (1401, San Giovanni Valdarno, Arezzo-1428, Roma)
İtalyan ressam.
Döneminde resim alanında egemen olan ULUSLARARASI GOTİK üsluba tümüyle karşı olmuş, DONATELLO'yla BRUNELLESCHI'nin uyguladığı gibi insancıl ve düşünsel bağlamda bir doğalcı anlayışı benimsemiştir. Yapıtlarında renk ve ışık gibi resimsel öğelerle YANILSAMA yöntemleri ve çizgisel perspektifi (→GÖRSEL KAVRAMLAR) devrimci bir biçimde uygulamış, ayrıca insanı yücelten hümanist tavrıyla seçkinleşmiştir. Masaccio, GIOTTO sonrasında modern anlamda bir resim anlayışının oluşmasında rol oynamış, İtalyan RÖNESANS resminin en parlak dönemi onunla başlamıştır.

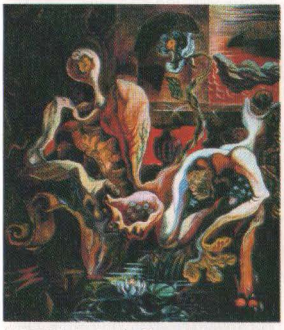
Tam adı Tomasso di Giovanni'dir ve ressam olarak adına ilk kez 1422'de rastlanmaktadır. Aynı yıl Floransa Hekimler ve Eczacılar Loncası'na girmiş olduğu bilinen sanatçının belgelerle doğrulanan ilk büyük çalışması, Piza'daki *Karmelit Kilisesi* için gerçekleştirdiği *Piza Poliptiği*'dir. Büyük bir bölümü yok olan yapıtın *Meryem ve Çocuk İsa* bölümü bugün Londra Ulusal Galeri'dedir. Yapıtın öteki parçalarından Piza'daki *Aziz Paulus* ve Napoli'deki *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* göz önüne alındığında, yapıtta Giotto'nun anlayışını andıran bir doğalcılık söz konusudur. Mekân ve ışık kullanımının desteklediği sağlam bir biçim kavrayışı, jestler ve anlatımdaki gerçekçilik, Masaccio'nun oluşturduğu bu yeni anlayışın en tipik özellikleridir. Sanatçının, resim anlayışını en olgun bir biçimde ortaya koyduğu çalışma, Floransa *S.Maria del Carmine Kilisesi*'nin *Brancacci Şapeli*'ndeki freskledir. Masaccio'nun yanı sıra bu yapıta, Masolino da Panicale (yks.1383-yks.1447) ve Filippino LIPPI'nin de katkıları vardır. Havariler'in yaşamından sahnelerin yer aldığı *Brancacci Şapeli*'nde tarihsel açıdan iki aşamalı bir çalışma gerçekleşmiştir. Masolino, 1424-25 arasında fresklerin yapımında çalışmış, daha sonra Macaristan'a gitmiştir. 1427'de dönmüş, çalışmalar yeniden başlamışsa da kısa bir süre sonra sanatçı bu kez Roma'ya gitmiş; fresklerin tamamlanması işi Masaccio'ya verilmiş, ancak onun da Roma'ya gitmesi ve 1428'de de ölümü üzerine bitirilemeden kalan alt dizi, 1480'lerde Filippino Lippi tarafından tamamlanmıştır. Lippi'ye ait olan bölümler, 15.yy sonunun tümüyle farklı üslubu nedeniyle kolayca anlaşılmaktadır. Oysa Masolino ve Masaccio'nun



MARUYAMA OKYO, *Karlı Çam Ağaçları*, altı panolu paravana (ayrıntı), kağıt üzerine boya, 152.4x355.6 cm.



MASACCIO, *Âdem ile Havva*, yks.1426, fresk, Brancacci Şapeli, 208x88 cm.



MASSON, André, *Aşıkların Başkalaşımı*, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 100x89 cm.

yapıtları, gerek kronolojik, gerek üslupsal açıdan büyük benzerlik göstermekte, kolay kolay birbirinden ayırt edilememektedir. Bazı sanat tarihçilerine göre, iki sanatçının birlikteliği daha önceki bazı çalışmalarda da görülmektedir. Uffizi Galerisi'ne Floransa *S.Ambrogio Kilisesi*'nden gelen *Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Meleklerle Birlikte* adlı altar panosu VASARI'ye göre Masaccio'nun yapıtıdır. Ancak günümüz araştırmacıları, bu yapıtta Azize Anna'ya tanınan önemin ve arkasındaki soyluluk perdesinin 15.yy başından çok, 14.yy sonunun özellikleri olduğunu savunmakta; Masaccio'nun bu yapıtta daha yaşlı bir usta tarafından ona verilen taslağa göre çalışmış olduğunu, aynı zamanda Masaccio'nun öğretmeni olan bu ustanın da Masolino olduğunu öne sürmektedirler. İki sanatçının da aynı bölgeden, Floransa'nın güneyinden gelmiş olmaları bu savı desteklemektedir. İtalyan sanat tarihçisi Roberto Longhi'nin 1940'ta ÜSLUP açısından yaptığı incelemeye göre Azize Anna ve dört melek Masolino'nun, sağdaki melek ve Meryem'le Hz.İsa da Masaccio'nun çalışmasıdır. *Brancacci Şapeli*'ndeki fresklerde de iç içe bir işbirliği söz konusudur. Bunun yanı sıra bazı düzenlemeler, tüm açıklığıyla Masaccio'ya aittir. Örneğin, *Cennet'ten Kovuluş*'un, gerek ışık ve renk yardımıyla formun biçimlenişi, gerek jestlerdeki anlatımcılıkla; Âdem ve Havva'nınsa hem yüzeye bağlılığı hem de dinginliği nedeniyle Masolino'nun çalışması olması gerekir. Bu şapeldeki ortak bir çalışma da *Sakatların İyileştirilmesi ve Tabitha'nın Dirilişi* adlı düzenlemedir. Masaccio'nun şapeldeki en önemli çalışması olan *Vergi Parası*, gerek düzenlemenin biçimlenişi, gerek öykünün anlatılış tekniğiyle sanatçının başyapıtı olarak kabul edilmektedir. Masaccio, olayı öyküsel bir anlatımla, yani olayın belli aşamalarını tek bir resimde verme anlayışıyla ele almış, ayrıca arkadaki doğalcı manzaranın verilişinde ve mimarinin resimlenişinde Brunelleschi tarafından geliştirilen "merkezî perspektif" anlayışına bağlı kalmış, böylelikle ortaya doğalcı bir görünüm çıkmıştır. Düzenlemenin özellikle ortadaki sıkışıklığına karşın her bir figürün mekân içinde özgür bir biçimde yer alışı, formların sağlamlığı, yapıtı Masaccio anlayışının bildirisi durumuna getirmektedir. Düzenlemenin ortasında yer alan Hz.İsa figürü, ilk çizgisel perspektif denemesi olan ve *S.Maria Novella Kilisesi*'nde bulunan *Kutsal Üçleme*'de olduğu gibi, gerek fiziksel, gerek ruhsal açıdan resmin merkezi olarak belirmekte, bu orta noktaya göre belirlenen resimsel yapı, tutarlı bir bütün oluşturmaktadır. *Vergi Parası*'nın yanı sıra, *Aziz Petrus'un Gölgesiyle Hastaları İyileştirmesi*, *Aziz Petrus'un Sadaka Dağıtması* ve *Aziz Petrus'un Tahta Çıkışı* konulu freskler de Masaccio'nun çalışmalarıdır. *Neophytes'in Vaftizi* de büyük olasılıkla onun elinden çıkmıştır. Alt dizide yer alan *Theophilus'un Oğlunun Dirilişi* adlı çalışmaya Masaccio tarafından başlanmış, onun ölümünden sonra yapıtı Filippino Lippi tamamlamıştır.

Donatello'nun Antik Çağ heykelleri üzerine yaptığı kavramsal yorumlama, Masaccio'nun biçimlerini büyük oranda belirlemiş, sağlam figürler yaratmasında etken olmuştur. Ama resim alanındaki en büyük başarısı, biçimleri hacimlendirmede ışığı bir araç olarak kullanmasıdır. *Cennet'ten Kovuluş* bu bağlamda, neredeyse heykelsi etkiler yaratan figürleriyle en tipik örnektir. Söz konusu nitelikleriyle Masaccio, Giotto'yu resim alanında en iyi yorumlayan sanatçı olmuştur. Hiçbir 14.yy ressamı, Giotto'da biçimlenmeye başlayan bu özellikleri Masaccio'nun gözüyle görememiştir. Dolayısıyla *Brancacci Şapeli* freskleri uzun bir süre genel bir beğeniden uzak, ama üst düzeyde bir sanat okulu olarak benimsenmiş, Rönesans sanatçılarının, özellikle de MICHELANGELO'nun rehberi olmuştur.

0421, 2761, 2942. *U.Tükel*

MASCAGNI, Arsenio → **QUADRATURA**

**MASKARON** (İt.*maschera*: mask'tan *mascherone*) İng., Fr.*mascaron*; Alm.*Fratzengesicht*.
KEMER kilittaşlarında, sütun başlıklarında, saçak altlarında, vazo kulplarında ya da ÇEŞME ağızlarında kullanılan, ahşap, taş ya da metalden, insan ya da hayvan başı biçiminde, çoğu kez GROTESK görünümlü BEZEME örgesi.

MASKE → **AFRİKA KÜLTÜRLERİ; TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM (Tiyatroda Kostüm)**

**MASLAK**
**1.** İçinden sürekli su akan boru.
**2.** Suyolunda su haznesi.
**3.** Büyük yalak.

**MASSON, André** (1896, Balagny, Oise-1987, Paris) Fransız ressam.
GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımı içinde yer alan Masson, daha sonra gittiği ABD'de özellikle Soyut Dışavurumcu sanatçılar (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) üzerinde etkili olmuştur.

Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi gördükten sonra, Émile Verhaeren'in önerisi üzerine 1912'de Paris'e gitmiş ve Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na girmiştir. Bu arada I.Dünya Savaşı'na katılmış ve yaralanmıştır. Savaşta edindiği izlenimler sanatçıda derin etkiler bırakmış, doğa ve insanın geleceğine ilişkin yargılarıyla düşünsel gelişimini belli bir felsefeye oturtmaya, bunu da sanatsal etkinliklerle dile getirmeye çalışmıştır. 1919'da Paris'e dönmüş, 1922'de aynı kentte koleksiyoncu ve eleştirmen Daniel-Henri Kahnweiler'le tanışmıştır. Bu tanışma kendini tümüyle resme adamasına neden olmuştur. Bu dönem yapıtları KÜBİZM, özellikle de GRİS ve DERAİN etkileri taşır. 1922'den sonra MIRÓ ve ERNST'le birlikte Gerçeküstücü bir grubun kurulma çalışmalarına başlamıştır. *Dört Öğe* adlı yapıtı, evrensel ritimleri ve yarattığı kozmik dengeyle eleştirmen BRETON'un ilgisini çekmiş ve sanatçı 1924'te Gerçeküstücü toplulukta yer almıştır. Gerçeküstücülük'ün özellikle OTOMATİZM yöntemini benimsemiş ve bu yöntemi "bilinçaltı güçlerini araştırma" olarak nitelemiştir. Bu dönem yapıtları figüratif ve soyut bir anlatımı birlikte sunar. Bilinçaltının derinliklerini zengin renk kullanımıyla görselleştirmek isteyen sanatçı Otomatizm yöntemini, Breton'la bir çatışması sonucu Gerçeküstücü gruptan ayrıldığı 1928'e değin sürdürmüştür. Sanatçının otomatik resim yapma yöntemi, bu anlayışla çizip boyamanın yanı sıra renkli kumların tuval yüzeyine serpiştirilmesini de içerir.

Masson, 1929-32 arasında Almanya ve Hollanda'yı dolaşmış, 1933'te de Léonide Massine'in *Les Présages* (Kehanetler) balesi için dekor çalışmaları yapmıştır. 1934-37 arasında Katalonya'da yaşamış ve İspanya İç Savaşı sırasında, savaşın dehşetini ve kıyımını simgesel bir biçimde anlattığı *Katliamlar, Kurbanlar* ve *Boğa Güreşleri* dizilerini gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarında kıyım ve şiddet öğelerini genellikle erotik anlatımlarla birleştirmiştir. Aynı dönemde Jean-Louis Barrault'nun, Cervantes'in *La Numancia* adlı yapıtı üzerine yaptığı çalışma için sahne düzenlemeleri gerçekleştirmiştir. 1937'lerde

ikinci bir Gerçeküstücü dönem yaşayan Masson, Gerçeküstücüler'in BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK'ine ilgi duymamış, kendine özgü simgesel ve spontane çalışmalarını sürdürmüştür. Katalonya'dan Fransa'ya döndükten sonra da Knut Hamsun'un *Sult (Açlık)* adlı romanından uyarlanan *Faim* (1939) ile Darius Milhaud'un *Médée* (1939) yapıtları için sahne düzenlemeleri yapmıştır.

1940'ta gittiği ABD'de Gerçeküstücüler'in New York grubuyla birlikte olmuş, ABD'deki soyut sanatçılar, özellikle de GORKY üzerinde etkiler bırakmıştır. Sanatçının kum resimlerindeki Otomatizm'le, anlatımını POLLOCK'ta bulan HAREKETLİ SOYUT arasında sürekli bir benzeşme aranmıştır. 1946'da döndüğü Fransa'da Aix-en-Provence'a yerleşmiş, burada bir dizi manzara çalışması yapmıştır. Bir *Hamlet* çalışması için sahne tasarımı, André Malraux'nun *L'Espoir*'i (1937; *Umut*, 1989 [1967]) ve *Les Conquérants*'ı (1928; *Fatihler*, 1977) için kitap resimleri yapmış, bu arada bir dizi taş baskı ve çizim gerçekleştirmiştir. 1963'te Alban Berg'in *Wozzeck* operası için sahne düzenlemesini üstlenen sanatçı, ertesi yıl da Paris Odéon Tiyatrosu'nun tavanına soyut imgelerin zengin bir renkçilikle lirik bir anlatım getirdiği resim çalışmasını tamamlamıştır.

1553, 1748, 2131. *U.Tükel*

MASSYS, Quentin → **ANVERS OKULU; BELÇİKA (Resim)**

**MASTABA** (Ar.)

Arapça'da "sedir, bank, kürsü" anlamına gelir. Eski MISIR'da, kesik dikdörtgen prizma biçiminde mezar yapısı. Eski Krallık Dönemi'nin (ykş.MÖ 2613-2160) yapı tipi olan mastaba, yeraltındaki gömü odasıyla buna dar ve dik bir geçitle bağlanan, dikdörtgen planlı, düz çatılı, eğik dört duvarlı bir üst yapıdan oluşur. Dış görünümü yalın ve bezemesiz olmasına karşın, iç duvarları kabartma ve resimlerle kaplıdır. Erken örnekler kerpiçten, daha sonrakiler taştan yapılmıştır. Önceleri ölünün, mastabanın doğu yüzüne yerleştirilmiş bir niş ya da kapı biçiminde bir stelden ("sahte kapı") geçerek yandaki sunak masasından hediyelerini alacağına inanılırdı. Bu "sahte kapı"nın önünde yer alan ve çevresi alçak bir duvarla sınırlandırılmış olan avluda ibadet edilirdi. Bazı örneklerde bu avluda bir mezar şapeli de bulunmaktadır. Daha sonraları, ayinlerin yapıldığı bu mekânlar mastabanın içinde bir dizi oda, salon ve galeri biçimine dönüşmüş; "sahte kapı" iç batı yüze alınmıştır. İç duvar yüzeyleri, ölüyü, sevdiği işlerde ya da hizmetkârlarıyla birlikte gösteren kabartma ve resimlerle kaplıdır. Duvarların içinde, genellikle girilemeyen ve yalnızca havalandırma geçitleri bulunan gizli niş ya da odacıkta (SERDAB) ölünün ve ailesinin heykelleri yer almaktadır. Mastabaların biraraya gelerek bir *nekropolis* (mezarlık) oluşturdukları Sakkara ve El-Gize'de bu yapı tipinin en güzel örnekleri bulunmaktadır. *N.Kozikoğlu*

**MASTAR** (Ar.)

"Mıstar" da denir. Sıvacıların ve duvarcıların pürüzlü SIVA yüzeyini düzgünleştirmek ve DUVAR yüzeyinin düzgünlüğünü denetlemek amacıyla kullandığı bir tür uzun cetvel. Mermer ve taş yüzeylerin düzgünlüğünü denetlemek için de kullanılır.

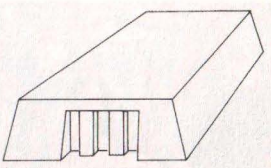
**MASTOS** (Gr.)

Eski Yunanca'da "göğüs" anlamına gelir. Antik Çağ'da kullanılan, kadın göğsü biçiminde içki kabı. Dibi sivridir, dolayısıyla içi doluyken ancak bir altlıkla dik durabilir. Bazı örnekler, biri yatay biri de düşey olmak üzere iki ilmek kulpludur.

Çizim → KRATER

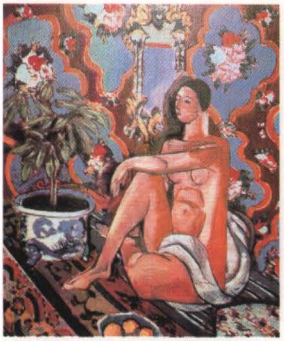
**MAŞATHÖYÜK**

Tokat'ın Zile kasabasının ykş.20km güneyinde Yalınyazı (e.Maşat) köyünün 1.5km batısındadır. Yüksek dağlarla çevrili ovaya İç Anadolu'nun Karadeniz'e geçişini sağlayan bölgede yer aldığından sürekli olarak yerleşilmiştir. Höyük doğal bir kalker kütlesinin üstündedir ve ova düzleminde yüksekliği 28.80m'dir. Boyutları doğu-batı doğrultusunda 450m, kuzey-güney doğrultusunda 225m'dir. Dolgu kalınlığıysa ykş.6m'dir. Yerleşmede, bir tablet parçası bulunması üzerine 1945'te Ekrem AKURGAL başkanlığındaki ekip tarafından bir ay kazı yapılmış, uzun bir aradan sonra 1973'te Tahsin ÖZGÜÇ başkanlığında yeniden başlanan kazılar 1985'e değin aralıksız sürdürülmüştür.



Mastaba

Höyükte Kalkolitik'ten Demir Çağı'na (MÖ I.binin ilk yarısına) değin kesintisiz bir kültür sıradüzeni izlenmektedir. Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) yerleşmeleri çok küçük alanlarda açılabilmiş ve Kalkolitik yerleşmenin daha çok tepenin kuzey ve doğusunda yer aldığı ve Orta Anadolu Kalkolitik kültürleriyle benzerlik gösterdiği saptanmıştır. İlk Tunç Çağı III yerleşmesi tepenin orta kesiminde hemen anakayanın üstünde ve teraslardadır. İki ana tabakadan (VI.-VII.tabakalar) oluşan bu kültür dolgusunda *bocker* durumunda (dizler karna çekik) çocuk iskeletleri ve 1.50-1.80m çapında fırınlar, tek renkli (kırmızı ve siyah) açıklı (perdahlı) ÇANAK-ÇÖMLEK ve ALİŞAR III çanak-çömleği bulunmuştur. Höyüğün esas kalın dolgusu HİTİT dönemine aittir. Bu yerleşme, "Büyük Kral"ın egemenliği altında, Kaşka ülkesiyle Hititler'in başkenti BOĞAZKÖY (Hattuşa) arasında, sınırda yer alan bir Hitit beyinin yönetiminde stratejik önemi büyük bir merkezdi. Tepede (iç kalede) ykş.130 TABLET'ten oluşan bir ARŞİV'in yer aldığı görkemli yapı kalıntıları Hititçe "Tapigga" adlı yerleşme merkezinin önemini vurgulamaktadır. Yerleşme tepenin yanı sıra terasta da oldukça geniş bir yer kaplamaktadır. İç kaleyi çeviren bir surun varlığı henüz belirsizdir. Tepedeki üç, terastaki beş yapı katının içinde en görkemli ve en önemli olanı tepedeki III.yapı katıdır: MÖ 1400'e tarihlenen anıtsal yapı, kısmen yapay bir teraslamayla kayalık tepenin bir bölümü düzleştirilerek, kısmen de tepenin topografyasına uydurularak inşa edilmiş bir saraydır. Kuzey duvarı 90m, doğu duvarı 80m uzunluğunda, iki yönden açık revaklı odaların çevrelediği açık orta avlulu çok odalı bir yapıdır. Temeli 1.50m genişliğinde, 1.40m yüksekliğinde tüm yüzeyleri düzeltilmiş ve birbirine özenle alıştırılmış kireçtaşındandır. Bodrum katı tamamen depo olan yapının üst yapısı kerpiçtir, aralarda yoğun olarak ahşap dikme ve hatıllar kullanılmıştır. Odalar sıvalıdır, bazılarında kırmızı bant bezeme bulunmuştur. Bu plan ve yapı tekniği Hititler'e özgüdür ve çok yinelenmiştir. Yapının tümü çok büyük bir yangın geçirmesine karşın bodrum katları oldukça iyi korunagelmiş, ancak üst katı ya da katları yıkılmıştır. *Saray*'ın yıkılmadan önce eşyasının boşaltılmış olduğu, yalnızca büyük küplerin, PİŞMİŞ TOPRAK testilerin, kaba kapların ve arşivin IN SITU (ilk yerinde) bulunmuş olmasından anlaşılmaktadır. Tabletler, kralın önemli kişilere gönderdiği resmî mektuplardır. Bodrum katın dolgusundan dağınık olarak HİYEROGLİF'li BULLA'lar (mühür baskılı kil topak) benzerleri Boğazköy ve İNANDIK'ta ele geçmiş boğa, geyik gibi hayvan heykeli parçaları, bir taş MÜHÜR ve çeşitli kap parçaları toplanmış-



MATISSE, Henri, *Süslü Zemin Üstüne Dekoratif Figür*, 1925, tuval üzerine yağlıboya.

tır. *Bulla*'lardan birinin üstünde bir tanrı ve atribüleriyle (YÜKLEM) iki tanrıça figürü görülmektedir. Çanakların ortak özelliği kırmızı, kızılımsı kahverengi ve devetüyü renkli astarlı ve parlak açkılı olmalarıdır. Yuvarlak ya da oval gövdeli, ağız kenarları dışta kalınlaştırılmış, omuzları üstünde çift üçgen kulplu, halka dipli kaplar en yaygın kâse biçimleridir. Kulpsuz çanaklar, kapaklar, iri fincan ya da maşrapalar çok kullanılmış öbür biçimlerdir. İri küpler ve uzun boyunlu, uzun yuvarlak gövdeli, sivri dipli testiler *Saray*'ın deposunda bol miktarda bulunmuştur.

III.yapı katı büyük olasılıkla Kaşkalar tarafından yakılıp yıkıldıktan hemen sonra, I.Şuppiluliuma döneminde (yks.MÖ 1380-1346) yeniden inşa edilmiştir. I.Şuppiluliuma'nın, üstünde simgesi bulunan bir *bulla*'nın II.yapı katına ait binanın depo odalarından birinde ele geçmesi bu yenileme işleminin bu kral döneminde yapıldığını belgelemektedir. Yangın geçirmediği anlaşılan bu yapı katının çanak-çömleği daha önceki yapı katınınkiyle benzeşmektedir. Ayrıca dolgudan çok miktarda hiyeroglifli *bulla* bulunmuştur. Tepede Hititler dönemine ait MÖ 1275/50-1200'e tarihlenen en son yapı katında yerleşme eski önem ve görkemini yitirmiş, basit bir köy yerleşmesi niteliğine dönüşmüştür. Burada iyi korunmuş dikdörtgen planlı, üç odalı bir yapı ele geçmiştir. Odalardaki çanak-çömlek miktarı oldukça fazladır, çoğunluğu yumurta gövdeli, yuvarlak dipli, bir ya da üç kulplu, uzunca boyunlu testiler oluşturur; hemen hemen hepsi devetüyü renkli, soluk kırmızı ya da gri astarlı ve açkılıdır. Bu biçim I.yapı katına özgüdür ve daha eski tabakalarda yoktur. Mataralar da yaygın uygulanmış bir biçimdir; İlk Tunç Çağı mataralarından daha kabadır. Kuzey Suriye kökenli içki şişeleriyle birlikte kol biçiminde libasyon (sıvı sunu) kaplarına rastlanması tarihlendirme açısından önemlidir. MİKEN IIIB grubuna giren ithal kaplar da ele geçmiştir. Hitit hiyeoglifli *bulla*'lar, uzun boyunlu şişelerin ve testilerin ağızlarını kapatmak için kullanılmıştır.

Terastaki beş yapı katının IV.katı tepeyle koşut giden bir tabakalanma ve aynı mimari özellikleri gösterir; daha küçük boyutta taş temelli ve kerpiç üst yapılı binalar vardır. Yanık İlk Tunç Çağı yerleşmesinin üstüne kurulmuş olan V.yapı katının mimarisiyse tamamen değişiktir: Küçük yapılar, toprağa basan kalın ahşap kalasların üstüne kerpiçle inşa edilmiştir. Bu yapı katı da büyük bir yangınla sona ermiştir. Tüm yapı katlarında MADEN son derece azdır. İlk Tunç Çağı'na ait yerleşmede hiç ok ucu bulunmamıştır. Hitit dönemine ait yapı katlarından kanatlı ve söğüt yaprağı biçimli ok uçları vardır. Kuzey Suriye kökenli olup, Büyükkale dışında başka hiçbir yerde rastlanmamış üç çatallı bir tunç silah bulunmuştur. Madenden bıçaklar, iğneler ve süs eşyası az sayıdadır. Tek altın buluntu bir şişe ağzıdır.

2600, 2602, 2603. ***A.Özdoğan***

**MATBAH** (Ar.*tabb*: pişirmek'ten)
**1.** Mutfak, AŞHANE.
**2.** MEVLEVİHANE'de Mevlevi tarikatına katılan kişinin eğitildiği, "çiğ" olanın pişirildiği bölüm.

MATER DOLOROSA → **MADONNA**

MATER MISERICORDIA → **MADONNA**

**MATHIEU, Georges** (1921, Boulogne-sur-Mer)
Fransız ressam.
ANLATIMCI-SOYUTLAMA'nın PARİS OKULU kurucularından olan Mathieu, bir yandan döneminde geçerli olan GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya karşı çıkmış, bir yandan da klasik geleneğin sınırlamalarından kurtulmayı başarabilmiş ilk modern ressamlardandır.

Felsefe ve hukuk öğrenimi gördükten sonra 1942'de resim yapmaya başlayan sanatçı, 1944'te GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'e yaklaşan soyut yapıtlar vermiştir. 1947'de Paris'e yerleştiğinde görme olanağını bulduğu WOLS'un tabloları, Mathieu'nün sanat yaşamında bir dönüm noktası yaratmış ve sanatçı bu yapıtların etkisiyle SERBEST BİÇİMLİ SANAT'a yakınlık duymaya başlamıştır. Mathieu, Amerikalı Soyut-Dışavurumcular'ın (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) yapıtlarından da etkilenerek, KÜBİZM sonrası figüratif anlayıştan kendini tümüyle koparmış ve daha özgür bir anlatım sağlayan SOYUT SANAT'a yönelmiştir. Camille Bryen'le (1907-?) birlikte birkaç Soyut-Dışavurumcu sergi düzenleyen sanatçı, ilk kişisel sergisini Paris'teki Drouin Galerisi'nde ve 1952'de New York'taki Stable Galerisi'nde açmıştır. Mathieu kısa bir süre içinde uluslararası üne kavuşmuş, Anlatımcı-Soyutlama ve HAREKETLİ SOYUT türü akımlara duyulan ilginin artmasıyla da yapıtları sık sık sergilenmeye başlamıştır. Hiç hazırlık yapmaksızın çok hızlı çalışan ve resimlerinde bir tür KALİGRAFİ kullanan sanatçı, 1957'deki Tokyo gezisi sırasında, sergisinin açılmasından önceki birkaç gün içinde çok büyük boyutlarda tablolar yaparak Japon sanat çevrelerini büyülemiştir. Mathieu bu büyük boyutlu yapıtlarında, us gücünün denetimini ya da ani çağrışımını olanaksız kılacak ölçüde hızlı çalışarak, tek renkli bir zemin üstünde egemen olan mavi, kırmızı, beyaz ya da siyah renklerden oluşan yoğun kaligrafik çizgilerle "ruhsal izlenimlerini" aktarmıştır. Sarah Bernhardt Tiyatrosu'nun (Paris) sahnesine yaptığı 3x6m'lik *Tüm Dünya Şairlerine Saygı* (1956) adlı tablosu da buna bir örnektir.

0743. *İ.Babacan*

**MATISSE, Henri** (1869, La Cateau, Cambrésis-1954, Nice)
Fransız ressam ve heykelci.
FOVİZM akımının önde gelen temsilcilerinden olan Matisse'in 20.yy sanatının oluşmasında önemli bir yeri vardır.

Tam adı Henri Émile-Benoit Matisse'tir. Hukuk öğrenimini tamamladıktan ve bir süre St.Quentin'de bir avukatlık bürosunda çalıştıktan sonra Matisse, 1890'da resim yapmaya başlamış, ertesi yıl da mesleğini bırakarak resim öğrenimi için Paris'e gitmiştir. Önce Julian Akademisi'nde klasik ressam Adolphe William Bourguerau'nun (1825-1905) öğrencisi olmuş, 1892'deyse Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda, MARQUET, Henri Charles Manguin (1874-1943), Charles Camoin (1897-1965) ve ROUAULT'nun da bulunduğu MOREAU atölyesine geçmiştir. Matisse bu yıllarda arkadaşlarıyla birlikte Louvre'da eski ustalardan kopyalar yapmış, COROT'yu anımsatan, kahverengi tonların egemen olduğu geleneksel düzenlemeler gerçekleştirmiştir. 1896'da PISSARRO'yla tanıştıktan sonra İzlenimciler'in (→İZLENİMCİLİK) açık renklerine ilgi duymaya başlamış ve 1898'de gittiği Londra'da Pissarro'nun önerisiyle J.M.W.TURNER'in yapıtlarını incelemiştir. Bu dönem, sanatçının renk üstüne yoğunlaşmaya başladığı yıllardır. CÉZANNE'in yapıtlarını tanıması onu biçimlerin yapılarını incelemeye, Van GOGH ve GAUGUIN'inkiler de rengin anlatım olanaklarını irdelemeye yöneltmiştir. 1900'lerin başları, sanatçının yaşamında maddi sıkıntıların

arttığı bir dönemdir. Bir yandan yaşamını sürdürmek için *Büyük Saray*'ın (*Grand Palais*) dekorasyonu gibi işler üstlenirken, öte yandan da Manguin ve Marquet ile birlikte çalışmalar yaparak üslubunu geliştirmeye çaba göstermiştir. DERAIN ve VLAMINCK'le tanıştıktan sonra 1903'te bu iki sanatçıyla birlikte Güz Salonu'nun (*Salon d'Automne*) kuruluşunda etkili olmuş ve daha sonra Fovistler adıyla anılacak olan Dışavurumcu grubun (→DIŞAVURUMCULUK) öncüsü durumuna gelmiştir.

1904'ün yaz aylarını SIGNAC'la Fransa'nın güney kıyılarında geçirmesi Matisse'in sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Yeni-İzlenimciler'in (→YENİ-İZLENİMCİLİK) NOKTACILIK tekniğine bu dönemde ilgi duymuş ve bu teknikle kromatik soyutlamaya varabileceğini sezinlemiştir. 1905'te Fovistler'in ilk sergisine verdiği *Şapkalı Kadın* adlı yapıt, Matisse'in renk arayışlarının erken örneklerindendir. Aynı yıl başladığı *Madam Matisse: Yeşil Çizgi* (Devlet Sanat Müz., Kopenhag) onun renk duyarlılığını tümüyle ortaya çıkartmıştır. Bu dönem yapıtları kırık fırça vuruşlarıyla elde edilmiş saf renkli alanların kesin dış çizgilerle tanımlanmasından oluşmuştur. Matisse'in renk kullanımındaki en büyük özelliği, saçlarda yeşil ve kırmızı, yüzlerde yeşil ve parlak pembe gibi nesnenin doğasına aykırı renkleri kullanmasıdır. Sanatçı bu farklı kullanım yoluyla nesnenin gerçekçi bir biçimde betimlenmesinden çok, bir bütün olarak uyandırdığı etkiyi yansıtmayı amaçlamıştır. 1906'da sergilenen *Yaşama Sevinci* (Barnes Vakfı, Merion, Penn.) adlı tablosunun ünlü koleksiyoncu Leo Stein tarafından satın alınmasının ardından Matisse, tanınmış koleksiyonlarda yer almaya başlamıştır. 1908'de *La Grande Revue*'de yayımlanan "Notes d'un peintre" (Bir Ressamın Notları), sanatçının ilkelerini açıklaması ve ileride genç ressamları etkilemesi açısından önemli bir denemedir. 1909-10 arasında yaptığı *Dans* ve *Müzik* (ikisi de Ermitaj Müz., St.Petersburg) adlı resimler, güçlü bir çizgi kullanımı ve kırmızı, mavi, yeşil renkleriyle, önceki Fovist düzenlemelerinden daha yalındır. Renk ve çizginin kullanımına dayalı resim dengesi arayışı bu yapıtların ana amacıdır. Denge, renkli düzlemlerin tuval üstüne yerleştirilme biçimiyle sağlanmıştır. Bu arada *Kırmızı Stüdyo* ve *Mavi Pencere* (ikisi de 1911, Modern Sanat Müz., New York) gibi yapıtlarında Matisse, tüm yüzeyi bir tek renge boyamıştır. Bu rengin üstünde yer alan ve devingen dış çizgileriyle süsleme etkisi yaratan biçimlerin tümü, kırmızı, mavi bir uzay içinde yüzüyor gibidir. Kıvrak çizgiler de bu uzay parçasını tanımlar.

Matisse, 1910'da R.E.FRY'ın Londra'da düzenlediği Ard-İzlenimciler Sergisi'nde ve 1913'te de New York'taki ARMORY SHOW'da yer almıştır. Bu tarihten sonra sanatçının kısa bir süre KÜBİZM'in etkisi altına girdiği görülür. *Irmakta Yıkananlar*'da (1916-17, Chicago Sanat Ens.) görülen stilize figürler ve kesin ayrımlı düzlemler bu etkileri yansıtır. Sanatçının Kübist dönemi kısa sürmüş ve 1920'lerde çizgileri yeniden ARABESK'e varan boyutlarda kıvraklaşmıştır. Bu dönemde yaptığı *Nice'te Ev İçi* (1921, Chicago Sanat Ens.) gibi bir dizi ev içi görünümünde Matisse, hem renge hem de çizgiye dekoratif nitelikler kazandırmış, ayrıca geleneksel PERSPEKTİF anlayışıyla İran MİNYATÜR'lerinde izlenen düz mekân anlayışını birlikte kullanmıştır. 1930'larda Fovist dönemine geri dönüş sezilir; ancak, bu kez daha ince ve olgun bir teknik uygulamıştır. Ahşap üstüne yaptığı *Dans* (1932-33, Barnes Vakfı) adlı friz biçimindeki resminde düz renkli yüzeyler ve keskin dış çizgilerle soyutlamaya varan bir gelişim gösterir. Yalınlaştırılmış çizgilerin devinimi figürlerin tanımlandığı renkli alanları da belirler. *Pembe Çıplak* (1935, Baltimore Sanat Müz.) ve *Müzik* (1939, Albright-Knox Sanat Gal., Buffalo) gibi resimler Matissse'in bu döneminin en olgun örnekleridir.

Matisse II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Paris'i terk ederek Cenova'ya gitmiş, ancak kısa bir süre sonra geri dönerek Fransa'da kalmaya karar vermiştir. Resmi bırakmak amacıyla 1943'te Vence'a çekilmiş, 1946'da Pierre Reverdy'nin *Visages*'ını (Çehreler), 1947'de Charles Baudelaire'in *Les Fleurs du mal*'ini (1857; *Kötülük Çiçekleri*, 1984 [1966]) 1948'de de Pierre de Ronsard'ın *Florilège des Amours*'unu (Aşk Şiirleri Derlemesi) resimlemiştir. 1947'de şablon kullandığı örnekleri de içeren *Jazz* kitabında, yalnızca renksel düzenlemelere dayalı süslemeci örneklere yer vermiş, 1948'deyse *Kırmızı, Geniş İç Mekân* (Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) gibi yeniden parlak renklerin kullanıldığı ev içi resimleri yapmaya başlamıştır. Bu yılın en önemli olayı sanatçının, Vence'da Dominiken rahibelerinin *Rosaire Şapeli*'nin resimlenmesine başlamasıdır. Olgun bir çizgisel anlatımın yer aldığı bu düzenlemeler 1951'de tamamlanmıştır. Sanatçı bu arada kesilmiş guvaş (*gouaches découpées*) yöntemiyle de bir dizi düzenleme yapmıştır. *Salyangoz* (1953, Tate Gal., Londra) tümüyle soyut bir yapı oluşturan renkli kağıt parçalarının renk skalasına göre düzenlenmelerinden oluşmuştur. Sanat yaşamının en soyut düzenlemeleri olan bu yapıtlar, Matisse'in renk dengesi arayışlarını gözler önüne serer. Sanatçı hemen tüm resimlerinde resimsel öğelerin dengeli bir biçimde düzenlenmesi sonucunda ortaya çıkan uyumu aramıştır. Dışavurumcu nitelikler bile ancak bu yöntem içinde belirli BİÇİMBOZMA'lar ya da bilerek gerçekleştirilmiş uyumsuzluklar aracılığıyla dile gelir. Estetik bir duyarlık, süslemeci soyutlamaları da dahil olmak üzere hemen hemen tüm resimlerinde ona yol göstermiştir.

Matisse, sanat yaratımını salt resim düzenlemeleriyle sınırlamamış, daha 1900'lerden başlayarak 1930'ların sonuna değin heykeller de yapmıştır. Fovizm öncesi dönemde yaptığı heykeller pozları açısından RODIN etkisi gösterir. Ama bu yapıtlarda bile Rodin'in İzlenimciliği'nden ayrı bir anlayış geçerlidir. *Köle* (1900-03, Baltimore Sanat Müz.), görünümü açısından Rodin'in *Yürüyen Adam*'ını anımsatır. Ama yapıta insan figürünün ayrıntılı gözlem anlayışı egemendir. *Madeleine I* (1901, Baltimore Sanat Müz.) ise Matisse'in arabesk anlayışının heykel alanındaki tipik bir örneğidir. İnsan figüründe kas gerilimlerinin biçimbozmalarla ifade edilişi, *La Serpentine* (1901, Baltimore Sanat Müz.) gibi yapıtların abartılmış formlarıyla Dışavurumcu bir niteliği de gündeme getirmektedir. İnsan figürü ve onun yuvarlak hatlı biçimi, Matisse için vazgeçilmez bir tema olmuş, heykellerinde sürekli üç boyutlu bir arabesk anlayışını biçimlendirmeye çalışmıştır. *Oturan Çıplak* (1925, Baltimore Sanat Müz.) adlı heykeli aynı dönemde yaptığı çıplak resimlerindeki gibi yetkin bir biçimle somutlaştırılmıştır. Büyük olasılıkla sanatçının heykel alanındaki en önemli yaratısı, farklı tarihlerde dört ayrı örnek olarak gerçekleştirdiği *Sırt I-IV* (1909-29, Tate Gal.) dizisidir. Dizinin 1930 tarihli son yapıtında insan sırtı, ancak uzun, stilize bir saç lülesi yoluyla anlaşılabilmektedir. Matisse bu dizide adım adım soyutlamaya varmıştır. Uzanan figür teması, Matisse'in heykellerinde ayrıntıların elenişi ve güçlü dokusal etkilerle dile gelir. Tuncun olanaklı kıldığı pürtüklü yüzey, bu alandaki hemen tüm yapıtlarının bi-



MATRAKÇI NASUH, *Boğaz Kıyısından Galata Sırtları*, (Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn'den).

çimsel yapılarına ilişkin en önemli özelliktir. Sanatçı, heykellerindeki insan figürü şemasını daha sonra gerçekleştireceği resim, çizim ve baskılarında da kullanmıştır. Vence'daki *Rosaire Şapeli*'nde tunçtan yaptığı ince ve küçük bir haç modeli de vardır. Bunu, basit bir altar düzenlemesi içinde düşünmüştür. Bu heykelcik, aynı zamanda Matisse'in üç boyutlu yapıtları içinde en soyut olanıdır. Bu konuda sanatçının, GRÜNEWALD'ın Hz.İsa figürü üstüne çalıştığı bilinmektedir, ancak gerçekleşen tasarım Tirol ve Pireneler'in tunçtan halk sanatı örneklerine daha yakındır. Matisse'in yetkin biçim arayışı resimlerindeki uyum arayışı gibi, tunç ve pişmiş topraktan ürettiği tüm heykellerine egemen olmuştur.

0151, 0310, 1077, 1089, 1269, 1449. *U.Tükel*

**MATRAB** (Ar.*tarab:* şenlik'ten)
Mevlevi TEKKE'lerinde, müzik çalınıp naat okunan, zeminden yükseltilmiş platform. KİLİSE'de bu bölmeye KORO YERİ adı verilir.

**MATRAKÇI NASUH** (?, Bosna-1564?, İstanbul)
Osmanlı nakkaş, hattat, tarihçi ve matematikçi. TOPOGRAFİK RESİM niteliğindeki MİNYATÜR'leriyle OSMANLI resim sanatında bir gelenek başlatmıştır.

Asıl adı Nasuh bin Karagöz bin Abdullah olan ve Nasuh-el-Silâhî-el-Matrâkî olarak da bilinen Matrakçı, II.Bayezid döneminde (1481-1512) devşirme olarak saraya girmiş ve Enderun'da yetişmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın (hd.1520-66) oğullarının 1529'da yapılan sünnet düğünü şenlikleri için icat ettiği matrak oyunu nedeniyle "matrakçı" unvanını almış; ayrıca, silahşörlükteki ustalığı da Kanuni tarafından beratla ödüllendirilmiştir. Bu beratta kendisinden "üstad" ve "reis" olarak söz edilir. Matematik, geometri ve silahşörlükle ilgili çalışmaları bulunmakla birlikte tarih kitapları çoğunluktadır. İlk kitabı 1518'de yazdığı *Cemal-ül-Küttab ve Kemal-ül-Hüssab* (İÜK, T.2719) adlı matematik kitabıdır. Aynı kitabı daha sonra genişleterek *Umdet-ül-Hüssab* (Nuruosmaniye Küt., 2984) adıyla yeniden yazmıştır. Silahşörlükle ilgili olan *Tuhfet-ül-Guzat* (1529; Süleymaniye Küt., Esad Efendi 2206), ok atma, kılıç-kalkan kullanma ve at talimi gibi konularda bilgiler içerir. Matrakçı, bu kitapta Kanuni'nin şehzadelerinin sünnet şenlikleri için hazırladığı karton kale maketlerinin iki çizimine de yer vermiştir. Matrakçı Nasuh'un tarih kitapları, ünlü tarihçi Taberi'nin Arapça dünya tarihinden Türkçe'ye çevirerek bazı eklerle yazdığı *Mecmuat-ül-Tevârih* (Viyana Devlet Küt., cod.mixt.999, 1187; Paris Ulusal Küt., supp.turc 50; Fatih Millet Küt., 4278); Kanuni'nin ilk İran seferini içeren 1537 tarihli *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn* (İÜK, T.5964, 128 minyatürlü); Kanuni'nin Karaboğdan seferini anlatan 1538 tarihli *Fetihname-i Karaboğdan* (TSMK, R.1284); 1542-43'te Kanuni'nin Macaristan ve Barbaros Hayreddin Paşa kumandasında Osmanlı donanmasının Akdeniz seferlerini kapsayan *Tarih-i Feth-i Şiklos, Estergon ve İstunibelgrad* (TSMK, H.1608, 32 minyatürlü); Kanuni'nin 1543-51 arasındaki etkinliklerini içeren anonim yazma (İstanbul Arkeoloji Müzeleri Küt., 379); Bayezid ve Selim'in yaşamlarıyla ilgili olup yks.1548'de yazıldığı sanılan *Tarih-i Sultan Bayezid ve Sultan Selim* (British Museum, Add.23586); yalnızca II.Bayezid dönemini içeren *Tarih-i Sultan Bayezid* (yks.1547; TSMK, R.1272, 10 minyatürlü); Kanuni'nin ikinci İran seferi hakkındaki *Süleymanname* (yks.1540; Marburg Devlet Küt., Or.Oct.955) ve önceleri Kemal Paşazade'ye atfedilen ancak artık Matrakçı Nasuh'un yapıtı olduğu kabul edilen *Tarih-i Sultan Bayezid ve Sultan Selim*'dir (Dresden Küt., 7 minyatürlü).

Matrakçı'nın yazdığı kitaplardan dördü minyatürlenmiştir. *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn*'de Kanuni'nin İstanbul'dan Bağdat ve Tebriz'e kadar uzanan yolculuğu sırasında gidiş ve dönüşteki 100'ü aşkın durak yeri, kent ve kasaba, topografik özellikleriyle resimlenmiştir. Başta İstanbul olmak üzere bütün kent betimlemelerinde kentin planı ve önemli anıtları özenle belgelenmiştir. Bu yazmadaki İstanbul tasviri imparatorluk başkentinin 1530'larda sahip olduğu topografik görüntüyü ve *Yedikule, Topkapı Sarayı, Ayasofya, Hipodrom, Bozdoğan Kemeri* gibi büyük anıtların o günkü halini belgeleyen en önemli kaynaklardan biridir. İstanbul tek bir açıdan kuşbakışı görünmekle birlikte, yapılar birbiri arkasına gizlenmesin diye kimi zaman karşıdan, kimi zaman yandan gösterilerek tüm ayrıntılarıyla sergilenmiştir. Bu yönüyle Avrupa'da 15.yy'dan sonra yapılan kuşbakışı kent planlarından farklıdır. İstanbul'a minyatürcü gözüyle bakan Matrakçı, Galata sırtlarına eklediği ağaçlar ve renkli bitki kümeleriyle yapıtını bir harita olmaktan kurtarmıştır. Bu tutum hemen bütün minyatürlerinde dikkati çeker. Ancak yazmadaki bütün minyatürler aynı düzeyde değildir. Bağdat, Halep, Diyarbakır, Tebriz gibi önemli kentler tüm ayrıntılarıyla belgelenirken, kimi ufak yerleşimler şematik çizimlerle geçiştirilmiştir. Bunlarda, Matrakçı'nın gözetiminde çalışan yardımcılarının payı olduğu düşünülür. *Tarih-i Sultan Bayezid*'de Ege ve Karadeniz'de fethedilen limanların görüntüleri yer alır. İnebahtı, Modon, Koron, Gülek gibi limanlar denizden bakılarak çizilmiş gibidir. Başka bir deyişle plan görüntüden çok, yükselen perspektifle sağlanmış kompozisyonlardır. Aynı yaklaşım, Dresden Kütüphanesi'nde korunan ve II.Bayezid ile I.Selim (hd.1512-20) dönemlerindeki olayları anlatan yazmanın minyatürlerinde de dikkati çeker. Burada İnebahtı ve Koron gibi limanların yanı sıra Sultan Selim'in seferlerinde gidilen Bayburt, Sivas, Tebriz gibi kentlerin tasvirleri de vardır. Dördüncü minyatürlü yazma *Tarih-i Feth-i Şiklos*'ta ise iki grup minyatür yer alır. Barbaros'un Akdeniz seferiyle ilgili olan bölümdeki Cenova, Nice, Antibes, Marsilya gibi limanlar ve aynı yıl Kanuni'nin Macaristan'a yaptığı sefer sırasında ordunun kuşattığı ya da konakladığı İstulni Belgrad, Budapeşte, Estergon gibi kentler, Akdeniz limanları önceki yazmalardaki liman görüntüleriyle benzeşir. Macaristan seferi bölümündeki betimlemeler üslup farklılığı gösterir. Aynı yılda yapılmış bu seferlerle ilgili görüntülerde, Matrakçı ile birlikte başka nakkaşların da çalışmış olduğu düşünülmektedir. Üslup açısından kimi farklılıklar görülse de, Matrakçı Nasuh'un yazmalarını bezeyen minyatürlerin ortak özellikleri vardır. Bunlar "topografik resimler" ya da "kent tasvirleri" denebilecek bir türün Osmanlı resim sanatına yerleştiğini gösterir. Başka bir deyişle Matrakçı Nasuh, Kanuni döneminde başlayan bu türün öncülüğünü yapmıştır. Matrakçı'nın kent betimlemelerinin bir özelliği de figürsüz oluşlarıdır. Bu topografik görüntüler, yan yatmış yapıları, parlak renkli bitkileri, masmavi, pespembe tepeleriyle Osmanlı minyatüründe ilk figürsüz MANZARA denemeleri sayılmalıdır. Kent ve kasabaları, önemli anıt ve yapıları tüm ayrıntılarıyla belgeleme geleneği Matrakçı'dan sonraki nakkaşlar tarafından da sürdürülmüştür. Yüzyıllar boyunca Osmanlı nakkaşları tarihsel bir olayı resimlerken, konu belirli bir yörenin tanımlanmasını gerektiriyorsa, mutlaka o yörenin topografyasını belgelemişlerdir. Matrak-

çı Nasuh'un başlattığı bu "topografik resim" geleneği Osmanlı resim okulunun en önemli özelliklerinden biri olarak 18.yy'ın sonuna kadar devam etmiştir.
0030, 0130, 0225A, 0228, 0963, 1341, 1848, 2835, 2905A, 3299, 3408, 3413, 3649, 3650, 3651, 3652. ***G.Renda***

**MATTA** (1911, Santiago)
Şili kökenli Fransız ressam.
Sanat yaşamının ilk dönemlerinde GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün OTOMATİZM yöntemini uygulayan Matta, daha sonraki yıllarda eski Meksika kültüründen esinlenmiş büyük boyutlu "kozmik" yapıtlarıyla geleneksel Gerçeküstü sanatın sınırlarını aşarak makine ve teknoloji çağını yansıtan resimsel bir mitoloji geliştirmiştir.

Tam adı Roberto Sebastian Matta Echaurren olan sanatçı, 1931'de Santiago'daki Şili Katolik Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimini tamamlayarak Paris'e gitmiş ve 1933-35 arasında LE CORBUSIER'nin atölyesinde çalışmıştır. 1936'da DALI'yle ve ozan André Breton'la tanışarak Gerçeküstücüler'e katılan Matta, TANGUY ve Gordon Onslow Ford'la (d.1912) birlikte Otomatizm tekniğini uygulamaya başlamış, ilk karakalem çalışmalarını 1937'de sergilemiştir. 1938'de yağlıboya resim yapmaya başlayan sanatçı, 1939-48 arasında New York'ta yaşamış, 1948'de de Gerçeküstücü akımdan ayrılmıştır. Matta'nın yks.1938'de gerçekleştirip *Psikolojik Morfolojiler* ya da *İç Görünümler* adını verdiği ilk gerçeküstücü resimleri, Otomatizm teknikleriyle bilinçaltı imgelerin tuvale aktarıldığı, tuhaf, amipsi ya da böceksi biçimlerden oluşan yapıtlardır. Paris'te Lautréamont'un *Les chants de Maldoror* (Maldoror'un Şarkıları) adlı kitabını resimlediği sıralarda Amerika kıtasının yaban doğasına ilgi duyan Matta, 1941'deki Meksika gezisinden sonra dünyevi, erotik ve kozmik güçlerden oluşmuş bir kıyameti görüntülediği *Yaşamı Dinle* (1941) ve *Dünya Bir İnsandır* (1942) adlı yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Bu dönemde sanatçının kompozisyonları, tüm varlıkların kozmik birliğine duyduğu mistik inancın simgesi bir kozmik mekân içinde yüzüp birbiriyle çarpışan organik ve mekanik biçimlerle giderek daha da dinamikleşmiştir. 1944'te, New York'ta DUCHAMP'la tanışmasından sonra Matta'nın yapıtları önemli bir değişime uğramış, eleştirmenlerin "saydam KÜBİZM" olarak nitelendirdiği *Mutlaktan Kaçmak* gibi yapıtlarında yüzen saydam düzlemler yer almaya başlamıştır. Sanatçı eski Meksika ikonografisini yeni makine çağının resim imgelerine uyarlayarak, teknolojik bir kültürün pençesindeki çağdaş insanın yabancılaşmasını ve bunalımını aktarmaya çalışmıştır. Matta yks. 1945'ten sonraki yapıtlarında yeniden insan figürüne yer vermesine karşın, insanlarla makineleri karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içinde görüntülemiş; insan kol ve bacaklarıyla uzay araçlarını kaynaştırarak, insanı makineyle özdeş bir yaratık olarak yansıtmıştır. Sanatçı, *Amerika'nın Doğuşu*'nda (1957) olduğu gibi 1945-60 arasında DIŞAVURUMCULUK'a daha yakın bir üslupta çalışmış, bu dönemdeki yapıtlarında çarmıha gerilmiş kurbanlar ve uzay adamları yer almaya başlamıştır. 1960'tan sonra siyasal eğilimli yapıtlar veren Matta, 1962'de İspanya İç Savaşı'ndan esinlenerek gerçekleştirdiği *Djamilla Sorunu* adlı yapıtıyla Marzotto Ödülü'nü kazanmış, bunun yanı sıra da duvar resmi boyutlarındaki tuvallerde Vietnam, Santo Domingo ve Alabama gibi temaları işlemiştir. Bunlar arasında Paris'teki UNESCO Genel Merkezi'nde bulunan *Ateşe Karşı Üç Burç Kümesi* (1956) adlı yapıtı da vardır.
Matta, 1955'ten sonra Paris'te yaşamış, 1960'larda çeşitli Latin Amerika ülkelerini dolaşmış, ardından Roma dolaylarında bir yere yerleşerek sık sık Paris'e gitmiştir. 1970'lerde de "kozmik" resimlerini gerçekleştirmeyi sürdürmüştür.
2962. *İ.Babacan*

MATTER, Herbert → **GRAFİK TASARIM (Yeni Tipografi)**

**MAUN**
İng.*mahogany*, Fr.*acajou*, Alm.*Mahagoni*.
Tespihağacıgiller familyasından, mobilyacılığın yanı sıra zamktan ilaç yapımına kadar çeşitli alanlarda kullanılan bir ağaç türü (*Swietenia mahagoni*). Adı bir Amerika yerli dilinden gelen maun, tropikal iklimlerde, özellikle Güney Amerika, Afrika, Avustralya, Çin ve Hindistan'da yetişen ince lifli, sert bir ağaçtır. Kuruyunca kırmızı kestane rengi alır, cilaya çok elverişlidir. Bu özellikleriyle MOBİLYA yapımında ve ince marangozluk işlerinde aranan değerli bir malzemedir. Maun, bu alanda tespihağacıgillerin başka bir türü olan AKAJU'yla aynı anlamda kullanılmaktadır.

**MAUSOLEUM** (Lat.)
Gr.*mausoleion*.
Sözcük Türkçe'de, Fransızca okunuştan kaynaklanan "mozole" biçiminde de kullanılmaktadır. Antik Çağ'da HALİKARNASSOS'ta KARİA satrabı Mausolos için karısı Artemisia tarafından yaptırılmış ANITMEZAR. MÖ 350'de inşa edilmiş olan *Halikarnassos Mausoleumu* (*Maussolleion*) Anadolu mimarlığının en önemli yapıtlarından biridir ve Romalı bilgin yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) tarafından DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri olarak kabul edilmiştir. Biçimsel açıdan KSANTHOS'taki *Nereidler Anıtı*'ndan (British Museum) etkilenmiş olduğu düşünülebilir. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, yapıtın mimarının PYTHEOS olduğundan, ama mimar SATYROS'un da burada çalıştığından söz eder. Yapının Amazon savaşlarını (*Amazonomakhia*), Kentauros ve Lapith savaşlarını (*Kentauromakhia*), araba yarışlarını ve şölen sahnelerini betimleyen ünlü kabartmalarının ise SKOPAS, LEOKHARES, BRYAKSİS ve TİMOTHEOS tarafından yapıldığını bildirir. Plinius'un tanımına göre yapı, yüksek bir podyum üstünde yer alan, çevresi 36 sütunlu mezar odası ve 24 basamaklı piramidal bir çatıyla, en tepede bir QUADRIGA'dan oluşmuştu. Yapıyla ilgili ilk araştırmalar 19.yy'da başlamış; 1846'da Lord Stratford, 1857'de Newton'un yaptığı kazılar sonrasında pek çok kabartma ve heykel Londra'ya, British Museum'a gönderilmiştir. Bazı mimari öğeleri de *Bodrum Kalesi*'nin inşasında kullanılmış olan bu görkemli anıtmezardan, günümüze temeller dışında IN SITU (ilk yerinde) hiçbir kalıntı ulaşamamıştır.

Sözcük sonraları, önemli kişilerin mezar anıtları için de kullanılmıştır; örneğin, Roma'daki *Hadrianus* ve *S.Constanza*, Ravenna'da *Galla Placidia* ve *Theodoric*, Spalato'da *Diocletianus Mausoleumları* gibi. Atatürk'ün anıtmezarı *Anıtkabir* için de mozole terimi yeğlenmektedir.

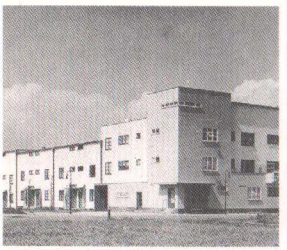
**MAVİ GÜL** (*Golubaya Roza*)
RUS SANATÇILAR BİRLİĞİ'nin 1906'da Moskova'da düzenlediği sergiye katılan SANAT DÜNYASI sanatçılarından GONCHAROVA, LARIONOV, KUZNETSOV, YAKULOV, Nikolay (1874-1962) ve Vasili (1875-1943) Milioti ile Martiros Saryan'ın (1880-1972) aynı yıl oluşturdukları grup. Rusya'da ikinci kuşak Simgeciler'i (→SİMGECİLİK) temsil



MATTA, *Çıplaklar*, 1941-42, tuval üzerine yağlıboya, 72.4x92 cm.



MAVİTAN, Bihrat, *Kalabalık*, 1976, gümüş, 10x21 cm.



MAY, Ernst, *Höhenblick Malikânesi*, 1926-27, Frankfurt-am-Main.

eden bu sanatçılar, büyük ölçüde VRUBEL'in düşsel görüntüleriyle BORİSOV-MUSATOV'un yumuşak mavi tonları ve akıcı çizgilerinden etkilenerek yapıtlarında yalın biçimler ve giderek saflaşan sıcak renk tonları kullanmışlardır. İlk örneklerde figürler, dış çizgileri belli belirsiz renk lekeleri halinde verilmiş; geç örneklerdeyse renkler canlılık kazanmış, figür önceki uçuculuğunu yitirerek atak ve kaba biçimlere dönüşmüştür. Önceleri figürü saran mekân tanımsızken, bu örneklerde devinim ve canlılık kazanmıştır. Mavi Gül sanatçıları ilk dönem Simgeciler'in hastalık, ölüm gibi karamsar ve kaderci konularının tersine yaşamı ele almışlar ve mistik bir yaklaşımla işlemişlerdir. 1906'da yayımlanmaya başlayan *Zalotoe Runo* (ALTIN POST) grubun yayın organı niteliğindedir. Dergi, 1908-09 arasında üç sergi düzenlemiştir. İlk sergide NABİLER, Fovistler (→FOVİZM), Yeni-İzlenimciler (→YENİ-İZLENİMCİLİK) ve Ard-İzlenimciler'le (→ARD-İZLENİMCİLİK) Rus sanatçıları eş sayıda yapıtla temsil edilirken, ikinci sergide Fransız sanatçılara daha az yer verilmiş; yalnızca Rus sanatçıların yer aldığı son sergideyse Larionov ve Goncharova'nın yapıtlarının çokluğu dikkati çekmiştir. 1909'dan başlayarak bu iki sanatçı kurdukları KARO OĞLANI ve SIPANIN KUYRUĞU adlı gruplardaki çalışmalarıyla ve geliştirdikleri IŞINCILIK akımıyla çağdaş Rus sanatının öncüleri olmuşlardır.

0564, 3410. *Z.Rona*

**MAVİTAN, Bihrat** (1948, İzmir)
Türk heykelci ve ressam.
Gerek heykellerinde, gerek resimlerinde figürü soyutlamacı bir tavırla ele alır.

Sanat eğitimini 1968-73 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Şadi ÇALIK atölyesinde yapmıştır. Mezun olduktan sonra 1975-77 arasında Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda, 1977-84 arasında da MSÜ'de Temel Sanat Bölümü'nde dersler vermiş; 1982'de yeterlik derecesi almış, 1985'te de MSÜ'de takı ve madalyon uygulama atölyesini kurmuştur. Bu tarihten sonra serbest çalışmaya başlayan Mavitan, önceleri tel, alçı, deri, kösele ve selobant gibi farklı malzemelerle heykeller yapmıştır. Daha sonra pastel resme ilgi duyan ve yağlıboya da çalışan sanatçı 1980'lerin ortalarında portre niteliğinde kadın figürleri yapmış; figürü çoğunlukla iç mekâna yerleştirdiği bu resimlerinde ışığı vurgulamak için koyu renkler kullanmıştır. Mavitan, 1990'larda gerçekleştirdiği heykellerinde köseleyi eğip bükerek, kırarak ya da oyup boyayarak masal kahramanlarını çağrıştıran figürler yaratmıştır. 1993'te gerçekleştirdiği *Üst-Baş*, *Ben-Hur* ve *He-zırh-fen* gibi yapıtlarında köselenin yanı sıra çelik de kullanmış ve sanki zırhları anımsatan içi boş TORSO ya da gövde parçaları yapmıştır. *Z.Rona*

**MAY, Ernst** (1886, Frankfurt-1970)
Alman mimar ve kent plancı.
RASYONALİZM'in önde gelen uygulayıcılarından olan May, özellikle KENT PLANLAMA alanında yaptığı çalışmalar ve yerleşim projeleriyle tanınmıştır.

Eğitimine 1908'de Londra University College'da başlamış, daha sonra Darmstadt Teknik Üniversitesi'ne geçmiş, Friedrich von Thiersch ve FISCHER'in öğrencisi olduğu bu okulda öğrenimini 1912'de tamamlamıştır. 1910-12 arasında henüz öğrenciyken UNWIN'in bürosunda kent planlama üzerine çalışmış olan May, 1913-17 arasında Frankfurt'ta mimarlık yapmış, I.Dünya Savaşı'nı izleyen 1919-25 arasında Breslau'da (b.Wrocław, Pol.) Silezya Bölgesi Yapı İşleri Dairesi'nin, 1925-30 arasında da Frankfurt-am-Main'in planlama projesinin başkanlığını yürütmüştür. Bir yandan da 1926-30 arasında, konut tasarımı ve kent planlama konularını içeren *Das Neue Frankfurt* (Yeni Frankfurt) adlı bir derginin yayın yönetmenliğini yapmış; ayrıca Breslau Kent Planı (1922) gibi büyük ölçekli projelerin, *Praunheim* ve *Römerstadt Konut Yerleşmeleri* (1927-30) ile *Klettendorf Konut Yerleşmesi* (1919) gibi küçük ölçekli yerleşmelerin yanı sıra *Höhenblick Malikânesi* (1926-27) gibi yapı tasarımları da yapmıştır. 1930'da Sovyetler Birliği'ne giden May, bu ülkede çalıştığı dört yıl içinde Moskova Kenti Genel Planı'nı (1933) ve Aftostroy Kent Planı'nı (1930) tasarlamıştır. May, 1934'te Afrika'ya giderek Tanzanya'ya yerleşmiş ve 1953'e kadar burada mimarlık ve çiftçilik yapmıştır. Afrika yıllarında *Aga Han Okulu* (1933, Kisumi, Kenya), *Ernst May Evi* (1933, Nairobi, Kenya) ve *Mosbi Kültür Merkezi*'ni (1933, Tanzanya) tasarlamıştır. Almanya'ya döndükten sonra 1957'den başlayarak Darmstadt Teknik Üniversitesi'nde dersler vermiş; 1954-61 arasında Hamburg'da *Neue Heimat* (Yeni Yurt) toplu konut kuruluşunun planlama bölümü başkanlığını yürütmüş ve 1961'den sonra da Wiesbaden Belediye Planlama Komisyonu'nda görev yapmıştır. Tasarımlarında Rasyonalist mimarlığın dik açılı biçimlerini kullanan May, genellikle basit yapım tekniklerine dayalı ve herhangi bir bezemenin ya da işlevsiz elemanın yer almadığı yalın cepheler tasarlamıştır. Yerleşme projelerinde de, genişleyebilen esnek çevre düzenlemelerini yeğlemiştir. 1928'de MODERN MİMARLIK'ta önemli bir yeri olan CIAM kongrelerine (→CIAM) katılan May, HÄRING, LE CORBUSIER, H.MEYER ve RIETVELD gibi mimarlarla birlikte kent planlama hedeflerini belirleme amacına yönelik La Sarraz Bildirisi'ni imzalamıştır.

0652, 1125, 1456. *Y.Salman*

MAYA sanatı → **AMERİKA KÜLTÜRLERİ**

**MAYEKAVA, Kunio** (1905, Niigata-şi-?)
Japon mimar.
ULUSLARARASI ÜSLUP'un izleyicisi olan Mayekava, JAPONYA'da 20.yy'da mimarlığın geliştirilmesi, çağdaş malzeme ve teknolojinin kullanımı konularındaki yaklaşımlarıyla etkili olmuş, yapılarında geleneksel öğelere de yer vermiştir.

Tokyo Üniversitesi'nde eğitim görmüş, Fransa'da iki yıl süreyle LE CORBUSIER'nin yanında, Japonya'ya döndükten sonraysa 1935'te kendi bürosunu açana değin Antonin Raymond'la (1888-1976) çalışmıştır. Daha sonra NERVI'den esinlenerek BETONARME'nin yapısal özelliklerinin yapıya yansıtılması üzerinde çalışmaya başlamıştır. Avrupa'da faşizmin etkin olduğu bu yıllarda Japonya'da da yoğun bir militarizm dönemi yaşanmaktaydı. Mayekava birçok meslektaşının milliyetçi duygularını yapılarına yansıtma çabasına katılmamıştır. Tersine, Fransa'daki deneyimlerinin de etkisiyle, modern bir Japon mimarlığı anlayışı geliştirmeye çalışmış, II.Dünya Savaşı sonrasında aralarında TANGE'nin de bulunduğu genç mimarlara yol göstermiştir. 1950'lerde Mayekava, yapı endüstrisinin modernleştirilmesi ve yapım tekniklerinin geliştirilmesi amacıyla, mimari tasarıma teknik bir yaklaşımı savunmuş; 1952'de Tokyo'da gerçekleştirdiği *Nihon Sogo Bankası Merkez Binası*'nda, Japonya'daki ilk uygulamalar olan PERDE DUVAR sistemini, alüminyum çerçeveleri ve PREKAST betonarme öğeleri kullanmıştır. Konser salonu ve ki-

taplıktan oluşan *Kanagava Kültür Merkezi*'nde de (1954, Yokohama) yine modern teknikle rasyonel yaklaşımı bütünleştirmiştir. Tokyo'da işçi konutları olarak yapılan *Harumi Apartmanları*'nda (1958), geleneksel Japon evi modelini modern bir GÖKDELEN'e uyarlayan Mayekava, aynı yıl Brüksel Dünya Sergisi için tasarladığı *Japon Pavyonu*'yla da Avrupalılar'a modern Japon mimarlığının seçkin bir örneğini tanıtmış; 1960'ta Kyoto'da ve 1961'de Tokyo'da gerçekleştirdiği kültür merkezi yapılarında anlatım gücünün doruğuna ulaşmıştır. Uluslararası Üslup'taki yapıları arasında, *Gakuşu-in Koleji* (1963, Tokyo) de sayılmalıdır. Mayekava, *Tokyo Kaico Sigorta Şirketi Binası*'nda (1974) geliştirdiği prekast seramik panolar halinde hazırlanmış kaplamayı, 1971'de Ohmiya'da, 1975'te Tokyo'da ve 1979'da Fukuoka'da yapımı tamamlanan müzelerde de kullanmıştır. Mayekava ayrıca, üyesi bulunduğu Japon Mimarlar Birliği'nin, mesleki kurumlaşmanın sağlanması ve mimarın sosyal konumunun iyileştirilmesine yönelik çalışmalarına büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

0113. *İ.Aydın*

MAYREDER, Karl ve Julius → **ORYANTALİZM**

**MAZGAL** (Gr.*maskhali*: oyukluk'tan)
İng.*loophole*, Fr.*meurtrière*, Alm.*Schießscharte*.
1. KALE, HİSAR, sur, ŞATO, HAN, KERVANSARAY vbg savunmanın ya da korunmanın önemli olduğu yapı türlerinde duvarlardaki ince uzun açıklıklar. Bu tür mazgal delikleri şevli yapılarak yapının dışından içine doğru genişletilmiştir.
2. Kalenin korkuluk duvarında (BARBATA), BARU kalkanları (mazgal siperleri) arasındaki boşluklardan her biri.
Çizim → KALE

**MCKIM, MEAD & WHITE**
19.yy'ın sonunda C.F.McKim, W.R.Mead ve S.White tarafından kurulan New York merkezli büro, zarif konutlardan anıtsal kamu yapılarına kadar uzanan geniş bir uygulama alanında gerçekleştirdiği çok sayıda Yeni-Klasikçi (→YENİ-KLASİKÇİLİK) yapıyla ABD'nin en verimli ve büyük kuruluşlarından biri olmuştur.

**Charles Follen MCKIM** (1847, Chester İli, Penn.-1909, St.James, Long Island, N.Y.)
Harvard Lawrence Fen Okulu'nda bir yıl okuduktan sonra, 1867 yazında New York'ta Russell Sturgis'in (1836-1909) bürosunda çalışmış, ardından mimarlık eğitimi için Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda üç yıl okumuştur. Pierre-Gérôme-Honoré Daumet'nin öğrencisi olduğu bu yıllarda Fransa ve İngiltere'yi de gezmiştir. ABD'ye döndüğü 1870'te New York'ta RICHARDSON'ın bürosuna girmiş, 1873'e değin burada çalışmakla birlikte kendi başına projeler de yapmıştır.

**William Rutherford MEAD** (1846, Brattleboro, Ver.-1928, New York)
Sanatçı bir aile içinde yetişen Mead, 1867'de Amherst College'dan mezun olduktan sonra bir yıl Sturgis'in bürosunda çalışmış, ardından bir buçuk yıl İtalya'nın Floransa kentinde yaşamıştır. 1872'de ABD'ye dönüşünde New York'ta McKim'le mimarlık bürosu kurmuş; bu büroya 1877'de çok iyi bir teknik ressam olan William B.Bigelow da katılmıştır. 1879'a değin birlikte çalışan üçlü, pek çok ilginç yazlık ev tasarlamıştır.

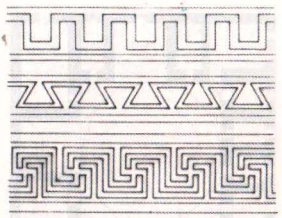
**Stanford WHITE** (1853, New York-1906, New York)
Sanat, edebiyat ve müzik eleştirmeni Richard Grant White'ın oğlu olan Stanford, New York'un kalbur üstü sanatçı ve mimarlarıyla tanışma olanağı bulmuştur. Çizimi çok ustalıklı olmakla birlikte hiç akademik eğitim görmemiş, ama 1872'de babasının yakın arkadaşı OLMSTED sayesinde Richardson'ın bürosuna girmiştir. Richardson'ın konut tasarımlarında iç mekânların detaylandırılmasıyla görevlendirilen White, 1877'de 18.yy mimarlığını öğrenmek için McKim, Mead ve Bigelow'un New England kıyılarında düzenledikleri desen çizme gezisine katılmıştır. 1878'de Avrupa'yı gezmek için Richardson'ın bürosundan ayrılmış, ertesi yıl ABD'ye geri döndüğünde Bigelow'un yerine McKim ve Mead'in bürosuna girmiştir.

Büro ilk büyük başarısını, Bristol'daki (R.I.) *William G.Low Evi* (1886-87) ile *Newport Gazinosu* (1879-80) gibi, genellikle Richardson'ın mimari yaklaşımını da yansıtan PADAVRA ÜSLUBU doğrultusunda gerçekleştirdiği büyük malikâne ve kulüp binalarında göstermiş; daha sonra Newport'taki (R.I.) *H.A.C.Taylor Evi*'nde (1882-86) uyguladığı klasik kompozisyon ve güçlü düzen anlayışıyla Koloni Dönemi Mimarlığı'na ilginin yeniden canlanmasını sağlamıştır. Bu değişim bir yandan RÖNESANS yapı tiplemeleri ve ayrıntılarının kullanılmasıyla desteklenirken, öte yandan da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu (*Beaux-Arts*) geleneğinin klasik imge ve planlama tekniklerini, anıtsal Amerikan mimarisiyle birleştirmiştir. Fransız mimar LABROUSTE tarafından gerçekleştirilen *Ste.-Geneviève Kütüphanesi*'nin (1843-50, Paris) yeni bir yorumu biçiminde McKim'in tasarladığı *Boston Halk Kütüphanesi*'nden (1887-98) başlayarak büro, CHICAGO OKULU'na bir karşı gelenek oluşturacak yeni bir kentsel mimari anlayışının tohumlarını atmıştır. 1893'te Chicago Kolomb Sergisi'nde yaratılan başarılı Yeni-Klasik imge, *Rhode Island Eyalet Merkezi*'nin (1891-1903, Providence) yanı sıra New York'taki *Columbia Üniversitesi* (1893-1902), *Pennsylvania İstasyonu* (1902-11) ve *Brooklyn Müzesi* (1893-1915) binalarıyla pekiştirilmiş ve yaratılan yeni kentsel Amerika imgesi büroda yetişmiş pek çok mimar tarafından geliştirilerek sürdürülmüştür. ULUSLARARASI ÜSLUP savunucuları tarafından pek önemli görülmeyen McKim, Mead & White'ın kentsel ve mimari tasarım alanında ortaya koyduğu değerler, günümüz genç Amerikan mimarları arasında küçümsenmeyecek sayıda taraftar bulmuştur.

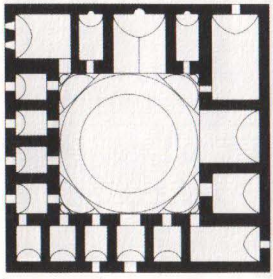
0275, 1703, 2377, 2381, 2834, 2946, 2948, 3071.
*E.Balkan*

MEAD, William Rutherford → **MCKIM, MEAD & WHITE**

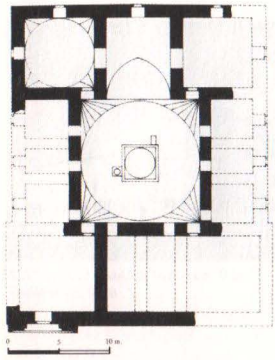
**MEANDR** (Gr.*Maiandros*: Menderes'ten)
İng.*meander*, Fr.*méandres*, Alm.*Mäander*.
"Menderes", "âşıkyolu" ya da "sarhoşyolu" da denir. Bir çizgi ya da banttan oluşan dikaçılı ya da eğrisel kıvrımların birbiri içine geçerek oluşturduğu geometrik BEZEME bandı. Dikaçılı örneklerine FRET, "sapak" ya da "grek" adı verilir. Yüzeysel (boya, mozaik vb) ya da kabartma olarak uygulanabilen meandr, şerit biçiminin yanı sıra yüzey doldurucu da olabilir. Geç dönemlerde meandr kıvrımları, GÜLBEZEK ve LOTUS gibi örgelerle zenginleştirilmiştir. Meandr, erken ÇİN sanatında şimşek ve gökgürültüsü simgesi olarak ortaya çıkmış, 4.Sülale döneminde (MÖ 2613-2494) MISIR'da mezar odası tavanlarında, YUNAN sanatının Geometrik Dönemi'nde de vazo ve kapların (→VAZO RESMİ), tavan KORNİŞ'lerinin, sütun kaide ve başlıklarının (→SÜTUN BAŞLIĞI; SÜTUN KAİDESİ) bezenmesinde yaygın biçimde kullanılmış-



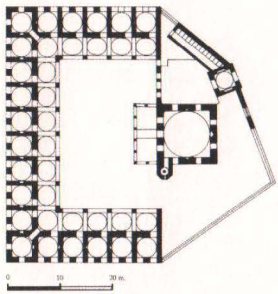
Meandr



*Yağıbasan Medresesi* (Tokat, 12.yy).



*Karatay Medresesi* (Konya, 13.yy).



*Selimiye Medresesi* (Edirne, 16.yy).

tır. ROMA ve BİZANS sanatının ardından ROMANESK dönemde, ayrıca Aztek ve Mayalar'da (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) mimarlık alanında; Yerliler'in çanak-çömleklerinde; Çin ve JAPONYA'da mimarlık ve dokumada da görülen meandr, daha sonra YENİ-KLASİKÇİLİK'le birlikte yeniden bezeme programlarına girmiştir. OSMANLI mimarlığında, örneğin Bursa *Yeşil Cami*'de (1419-24) ve Edirne'de *Muradiye* (1436) ve *Selimiye* (1575) *Camileri*'nde, özellikle dikaçılı çeşitlemeleri kullanılmıştır.

**MEBANİ** (Ar.*mebna*: yapı'dan çog.)
**1.** Yapılar, binalar.
**2.** Temeller.

MEC ART (Fr.) = **MEK SANAT**

MED sanatı → **İRAN**

MEDALLA, David → **KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT**

**MEDIUM** (Lat.)
İng.*medium* (çog.*media*), Fr.*médium*, Alm.*Medium*.
**1.** *Multi-media* terimiyle Türkçe'ye girmiş olan *medium* sözcüğü, herhangi bir sanatın uygulama alanını, kullandığı gereçler ve hitap ettiği duyu bakımından belirler. Örneğin, RESİM, ÇİZİM, HEYKEL ve MİMARLIK ayrı birer sanatsal anlatım, ayrı birer *medium*, ayrı birer ortamdır. Bazı sanatların kendi uygulama alanları içinde de ikincil türden, yine kullanılan gereçlerle ilgili sınıflandırmalar vardır. Resimde YAĞLIBOYA, AKRİLİK, SULUBOYA ve PASTEL, ayrı *medium*'lardır. Türkçe'de bu ikinci türden ayrım için "malzeme" sözü kullanılsa da bu, *medium* gibi sınırları belirli bir terim değildir. 20.yy'da birçok sanat uygulamasında bu kesin sınırların kalktığı, örneğin resim, mimarlık, heykel gibi farklı türde ayrı *medium*'un birleşebildiği görülür. Ayrıca bir yapıtta birden fazla malzeme kullanıldığında uygulanan bu tekniğe *mixed-media* (karışık malzeme) denir. Gösteri sanatlarında (performans) resim, dans, müzik, ışık oyunları gibi farklı alanların kaynaşmasıyla oluşan anlatımlar için ise *multi-media* terimi kullanılmaktadır.
**2.** BOYA'da PİGMENT'i bağlayan sıvı (→BAĞLAYICI). ***J.N.Erzen***

MEDİNE (Ar.) = **KENT**

**MEDRESE** (Ar.*darasa*: ders verme'den)
"Ders verilen yer" anlamına gelir. Medreseler Türkler'in egemenlikleri altındaki İran, Suriye, Mısır, Türkistan ve Anadolu'da geliştirdikleri İSLAM hukuku ve din bilgilerinin öğretildiği, genellikle SIBYAN MEKTEBİ sonrası eğitim-öğretim kurumlarıdır. Bina olarak en yalın durumunda, derslik ve çevresinde öğrenci hücrelerinden oluşur. Kurucusunun istek ve gücü doğrultusunda yanında KÜTÜPHANE, HAMAM, AŞHANE gibi ek kuruluşlar bulunabilir.

İslam'da din öğretimiyle ilgili ilk çalışmalara Hz.Muhammed tarafından önce Mekke'de bir evde, daha sonra da Medine'de kurulmuş ilk MESCİT'te ayrılan özel bölümde (*suffa*) başlanmıştır. Bu öğretimin temel niteliği yineleme yoluyla öğrenme, ezberlemedir. Zamanla *suffa*'nın yetersiz kalması yeni mescitlerin ve CAMİ dışı öğretim yerlerinin kurulmasını gerektirmiştir. Yapılan öğretim din bilgileriyle sınırlı kalmamış, Arap dili, edebiyat, hatta şiir, konular arasında yer almıştır. EMEVİ döneminde (661-750) çocukların eğitimi için cami dışında mektepler açılmış, buralarda "muallimler" ders vermiştir. ABBASİ döneminin (750-1258) erken yıllarında ilk örneğini Halife Memun (hd.813-833) tarafından Bağdat'ta kurulan *Beyt-ül-Hikme*'nin (832) oluşturduğu bir dizi araştırma kurumunda Yunan, Hint, İran yapıtları Arapça'ya çevrilmiştir. Türkmenistan'da Merv, İran'da Nişabur ve Rey gibi kentlerde camiler dışında ünlü fakih (fıkıh bilgini) ve muhaddislerin (hadisleri aktaran) evlerinde ya da özel okullarda ders vermelerinin, medrese düşüncesinin oluşumuna öncülük ettiği söylenebilir. 10.yy'dan sonra Nişabur'da *Şafii Fakihi Neysaburi Okulu* ve *Beyhakiye Medreseleri*, yanlarında öğrencilerin kalacağı yurtlarıyla önemli örneklerdir. Tarihçiler, devlet eliyle ilk medreselerin yapımına 10.yy'da KARAHANLI döneminde (840-1211) başlandığını bildirmektedirler. Ayrıca GAZNELİ sultanı Mahmud'un (hd.998-1030) Gazne'de, kardeşi Nasır Sebüktekin'in de Nişabur'da (1033) medreseler yaptırdığı belirtilmektedir.

İslam dünyasında Şii ve Sünni mezheplerinin çatışmaya başlaması ve FATIMİ döneminde (909-1171) zengin kaynaklara dayanarak her alanda yapılan çalışma ve araştırmalarla Şiilik'in yayılıp doğrulanmasını amaçlayan "darülilim"lerin kurulması sonucu, Sünnilik'in savunulup geliştirilmesi için de düzenli öğretim kurumları gereksinmesi ortaya çıkmıştır. Medrese düzeninin buradan kaynaklandığı belirtilmektedir. Medreselerin gelişmesi BÜYÜK SELÇUKLU veziri Nizamülmülk döneminde (1063-92) olmuş ve imparatorluğun çeşitli kentlerinde "nizamiye" adı verilen çok sayıda medrese kurulmuştur. İlk Nizamülmülk nizamiyesi 1067'de Bağdat'ta ünlü bilgin müderris Şirazi yönetiminde öğretime açılmıştır. Bunu Nişabur, Belh, Musul, Herat ve Merv'deki nizamiyeler izlemiş ve Salaheddin Eyyubi yönetiminde (1174-93) Suriye'de ve Mısır'da da uygulamalar ortaya çıkmıştır. EYYUBİ yönetimi aynı zamanda Mısır'da darülilimlerin de sonu olmuştur. Nizamiyelerde öğretim parasız olarak gerçekleştirilmiş; ayrıca, öğretmen ve öğrencilerin ücret ve giderleri, giyim, beslenme ve yatma gereksinmeleri, yapıların korunması ve geliştirilmesi bu amaçla kurulan özel fonlardan, yani VAKIF'lardan karşılanmıştır. Nizamiyeler daha sonraki tarihlerde tüm İslam ülkelerinde pek çok örneği görülen eğitim kurumlarının işleyiş ve örgütlenme bakımından öncülüğünü yapmışlardır. ATABEKLER'den Nureddin Zengi'nin (hd.1146-74) Şam'da Hanefiler için açtırdığı *Büyük* ve *Küçük Medreseler*, Şafiiler için *Salahiye*, *Nasıriye*, *Adiliye* (b.Arap Akademisi) ve *Kellase Medreseleri*, Mısır, Suriye ve Filistin'de Eyyübi döneminde kurulan medreseler bu gelişme içinde sayılabilir. Kuzey Afrika ve Endülüs'te de medreseler ve çeşitli öğretim kurumları açılmıştır. Abbasi halifesi Mustansır'ın (hd.1226-42) Bağdat'ta 1234'te kurduğu *Mustansıriye Medresesi* en önemli örneklerden biridir. Bugün yıkıntı halinde duran medresede dört Sünni mezhebin her biri için ayrı kütüphane, hamam, hastane, mutfak ve yurt gibi olanakları içeren eğitim ve öğretim düzeni oluşturulmuştur.

ANADOLU SELÇUKLU ve öteki BEYLİKLER DÖNEMİ'nde de medrese geleneği yaşatılmış ve bu alanda seçkin anıtlar ortaya konmuştur. En eski örnek Konya'da II.Kılıç Arslan zamanında (1156-92) yapılan *Said Altun Aba Medresesi*'dir. Daha sonraki dönemlerde Anadolu Selçukluları'nda Konya *Sırçalı Medrese* (1242-43) ve *Karatay Medresesi* (1251-52), Kayseri *Sahabiye* (1267-68), *Huand Hatun* (1238) ve *Hacı Kılıç* (1249-50) *Medreseleri*, Sivas *Gök Medrese* (1271-72) ve *Buruciye Medresesi* (1271-72), Tokat *Gök Medrese* (1275-76), Kırşehir *Cacabey*

*Medresesi* (1272-73); Karamanoğulları'nda Aksaray *Zinciriye Medresesi* (1336-37) ve Karaman *Hatuniye Medresesi* (1381-82); İLHANLI döneminde Sivas *Çifte Minareli Medrese* (1271-72), Erzurum *Yakutiye Medresesi* (1310-11) ve *Çifte Minareli Medrese* (1290?) başlıca örnekleri oluşturur. OSMANLI dönemi öncesinde özel konularda açılmış medreseler de bulunmaktadır. Hadis biliminin geliştirildiği DARÜL-HADİS'ler, tıp eğitimi, öğretimi ve tedavinin birarada yürütüldüğü darüttıp'lar ve Kuran'daki sözcüklerin okunuş ve söylenişlerinin (ilm-i kıraat) öğretildiği DARÜLKURRA'lar bu grup içindedir.

Osmanlılar'da açılan ilk önemli medrese İznik'teki *Orhan Gazi Medresesi*'dir. Daha sonra Bursa, Edirne ve öteki kentlerde de medrese yapımı hızlanmıştır. Bu gelişme içinde İstanbul'da Fatih dönemi (1451-81) özel bir anlam taşır. Başlangıçta kimi kiliseler medrese olarak kullanılmış, daha sonra *Fatih Camisi* çevresinde "sahn-ı seman" adı verilen sekiz medrese açılmıştır. Yapılaşma yanında Sadrazam Veli Mahmud Paşa ve Karamani Mehmed Paşa'nın da katkılarıyla ilmiye sınıfının devlet memurları içindeki yeri, öğretim düzeni ve medreselerin akademik sıralaması düzenlenmiş ve medreseler: 1) Haşiye-i Tecrid (Yirmili Medrese), 2) Miftah Medreseleri (Otuzlu Medrese), 3) Kırklı Medrese, 4) Hariç Medreseleri, 5) Dahil Medreseleri, 6) Sahn-ı Seman Medreseleri, 7) Altmışlı Medreseler, olmak üzere yedi gruba ayrılmıştır. *Fatih Medreseleri* caminin iki yanında dörder tanedir (*Karadeniz* ve *Akdeniz Medreseleri*). Ayrıca TABHANE, BİMARHANE, KÜTÜPHANE ve tetimme (hazırlık) okulları bu KÜLLİYE'de yer almıştır. Osmanlılar'da medrese yapım ve düzenleme eylemi yoğun bir biçimde sürerken başka bir önemli dönem Kanuni Sultan Süleyman zamanı (1520-66) ve *Süleymaniye Medreseleri*'ne rastlar. Burada, Dökmeciler semtinde dört medrese, bir darülhadis, bir tıp medresesi, bir DARÜŞŞİFA ve İMARET kurulmuştur. Bu ilk bağımsız tıp medresesi yanında darülhadisin de öğretim düzeni içindeki yeri ön sıralarda olmuştur. Hukuk, ilahiyat, edebiyat, tıp, matematik alanlarında *Fatih* ve *Süleymaniye Medreseleri*'nin yeri uzun süre önemini korumuştur. Süleymaniye'den sonra da gelişme sürmüş, arada duraklamalar olmuş, ancak Edirne *Selimiye Medresesi* (1572-73) ve Manisa *Muradiye Medresesi* (1591-92) gibi önemli örnekler de ortaya çıkmıştır. 16.yy'ın sonlarına değin Osmanlı mimarlığında medreseler cami merkezli külliyelerin parçası olarak tasarlanmışlardır. Bu tarihlerden sonra külliye yapısına getirilen değişiklikler sonucu medrese merkezli külliye düzenlemeleri gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde medrese SEBİL, TÜRBE ve SIBYAN MEKTEBİ'yle birlikte bir bütün oluşturmuştur. İstanbul'da *Gazanfer Ağa* (1591), *Bayram Paşa* (1635), Şehzadebaşı *Ekmekçioğlu* (1618'den önce) *Külliyeleri* bu oluşuma örnek verilebilir.

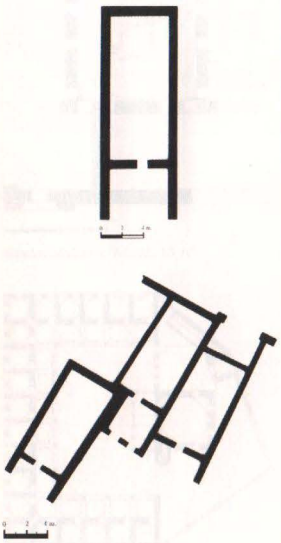
Osmanlı öğretim sistemi Fatih Sultan Mehmed ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde iki önemli düzenleme geçirmiştir. Bu düzenlemeler okumayı öğrenmeye başlayan kişinin yüksek öğrenim karşılığı sayılan kurumlara değin süren öğretim yaşamını ve öğretimini tamamladıktan sonraki hak ve görevlerini saptamaktadır. Medreselerde ilk aşama Yirmili Medreseler'dir. Sıbyan mekteplerinde, özel derslerde ya da başka yollarla okuma-yazma ve ilm-i hal (dinin kuralları) öğrenenler bu medreselere girerlerdi. Yirmili Medrese'deki öğrenimi sonunda müderristen icazet (diploma) alanlar Otuzlu Medreseler'e devama hak kazanır, her medresede alınan icazetlerle bir üst kuruma katılan öğrenci Hariç ve Dahil Medreseleri'nden sonra Sahn-ı Seman ya da Süleymaniye'ye girerdi. Musile-i Sahn ya da Tetimme Medreseleri, Dahil Medreseler düzeyinde ancak özellikle Sahn-ı Seman'a öğrenci yetiştiren kurumlardır. Öğrenimlerini tamamlayan öğrenciler mülâzemet (staj) için sıra defterine yazılırlar, isteklerine göre kaza (kadılık), tedris (müderrislik) ya da idarecilik yönünde sıraları geldikçe atamaları bu deftere göre yapılırdı. Bu yöntem Kanuni'nin şeyhülislâmı Ebussuud Efendi tarafından kurulmuştur. Medrese öğreniminde ilk evreler il, ilçe merkezlerinde geçilirken Sahn-ı Seman ve Süleymaniye için İstanbul'a gelmek gereklidir. Medreselerdeki öğrenciler öğrenim durumlarına göre çömez, suhte, danışmend; müderrislerse mülazım, molla, allame, kari, fakih gibi unvanlar alırlardı. Müderrislerin yükselmeleri de medreselerin sıralanışına göre aldıkları görevler ve hazırladıkları çalışmalarla olurdu. Müderrislikte en üst düzey *Süleymaniye Darülhadisi*'dir. Osmanlı medreselerinde okutulan dersler de başlıca üç grupta toplanabilir: 1) Koltuk dersleri: Matematik, hendese (geometri), heyet (astronomi), felsefe, 2) Aliye dersleri: Kelâm, belâgat, mantık, Arap dili, 3) Aliyye dersleri: Tefsir, hadis, fıkıh.

***Plan Gelişimi:***

Elde kalan örneklerin azlığına karşın Büyük Selçuklu medreselerinin planlarının ortada AVLU, eksenlerde EYVAN'lar ve çevrede odalardan oluştuğu bilinmektedir. Bunlar açık medrese olarak gruplandırılır. Eyvanlar dersliğe, odalarsa öğrencilere ayrılmıştır. İlk kapalı örneğin Bosra'daki (Suriye) *Gümüştekin Medresesi* (1136) olduğu ve avlunun küresel bingiye (tromp →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) oturan bir kubbeyle örtüldüğü kaynaklarda belirtilmektedir. Büyük Selçuklular'ın "dört eyvanlı açık medrese" plan tipi geniş bir tarih dilimi içinde uygulanmış, ana şema çevresinde geliştirilerek Zengiler'de (→ATABEKLER), Eyyubiler'de ve Memlûkler'de sürdürülmüştür. Anadolu Selçuklu ve öteki Beylikler dönemlerinde yapılan medreselerde de dört eyvanlı şema uygulanmıştır, ancak bunun yanında iki ya da üç eyvanlı şema da geliştirilmiştir. 13.yy'ın ikinci yarısından sonra, Erzurum *Çifte Minareli Medrese*'de olduğu gibi, iki katlı açık medrese uygulamalarıyla karşılaşılır. İlk kez *Niksar* (1158) ve *Tokat* (1152) *Yağıbasan Medreseleri*'nde karşılaşılan "kapalı medrese" plan şeması Anadolu'da yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Anadolu kapalı medreseleri iki türde biçimlenir: Birincisinde, *Yağıbasan Medreseleri*'nde olduğu gibi, ortadaki hacim kubbeyle örtülüdür. İkincisindeyse, MENGÜCEKOĞLU yapısı *Divriği Şifahanesi*'nde (1228/29) olduğu gibi, ortada kubbeyle örtülü hacim revaklarla çevrilidir ve revakların arkasında odalar dizilidir. Ortaçağ Anadolu medreselerinde örtü sisteminde çoğunlukla beşik tonoz, çapraz tonoz ve yıldız tonoz (→TONOZ) görülür. *Divriği Şifahanesi*'nde yıldız tonozun değişik biçimleri denenmiştir. KUBBE, türbe gibi belirli mekânların örtüsünde gerektiğinde kullanılmıştır. Bu döneme özgü medrese düzenlemelerinde karşılaşılan öteki değişiklikler eyvanlardan birinin girişe ayrılması, cephe düzenlemesinin önem kazanması, cephede MİNARE ve ÇEŞME'nin yer almasıdır. Osmanlılar'ın ilk dönemlerinde yapılan medreselerde eski şemalar uygulanmış, ancak örtü sisteminde eyvanların ve odaların kubbeyle örtülmesiyle mekân örtüsünde değişiklik getirilmiştir. İlk kez, bir açık medrese olan İznik *Süleyman Paşa Medresesi*'nde (1331) denenen bu değişiklik, 15. ve 16.yy medreselerinin çoğunda uygulanmıştır. Bursa *Yıldırım* (1394), *Yeşil* (1421) ve *Muradiye* (1425-26) *Medreseleri*'nde başoda bir kubbeli



MEHMED AĞA, *Sultan Ahmed Camisi*, 1609-20, İstanbul.



Megaron (Beycesultan).

eyvandır. Öteki odalar tonozla örtülüdür. Edirne *Üç Şerefeli Cami*'nin yanındaki *Saatli Medrese*'de kubbe tüm hacimlerin örtüsüdür. *Fatih* ve *Süleymaniye Medreseleri* bu tipin gelişmiş örnekleridir. Osmanlı döneminde kapalı medrese örneği sayılıdır. Bursa *Lala Şahin Paşa* ve *Hüdavendigâr Medreseleri*'yle, Gümüş *Hacı Halil Paşa Medresesi* bu türe örnektir. Edirne *II.Bayezid Külliyesi*'nde yer alan şifahanede ortadaki havuz çevresinde sekizgen planlı bir şema oluşturacak biçimde odalar dizilmiştir. Sekizgen plan şeması Amasya *Kapıağası* (1494-95) ve İstanbul *Rüstem Paşa* (1550) *Medreseleri*'nde yinelenmiştir. 16.yy'da Mimar SİNAN'ın mimarbaşılığı sırasında eğitim yapılarının yapımı da yoğunlaşmıştır. Bu dönem medreselerinde plan düzenleri, 1) Yan yana gelen odalardan oluşan tek dizi, 2) Karşılıklı iki oda dizgisi, 3) "L" plan, 4) "U" plan, 5) Dikdörtgen plan, 6) Sekizgen plan, olarak gruplandırılabilir. Bu altı tip ayrıca odalarla dershane ilişkisine bağlı olarak çeşitlilik gösterir.
0047, 2046, 3178. **A.Ödekan**

MEDUSA → **GORGO**

MEDYUM (Fr.*medium*) = **BAĞLAYICI**

**MEFRUŞ** (Ar.*ferş*: döşeme'den)
Döşenmiş, döşeli.

**MEFRUŞAT** (Ar.*mefruş*'tan çoğ.)
Ev döşemeye yarayan eşya.

**MEGALİT** (Gr.*mega*: büyük, *lithos*: taş'tan)
Dev boyutlarda taş kütle. Tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) yapılmış MENHİR'ler ve DOLMEN'ler megalitik anıtlardır.

**MEGALOPOLİS** (Gr.*megalo*: büyük, *polis*: kent'ten)
METROPOL'lerin biraraya gelmesiyle oluşan kentleşmiş alan. En önemli örneği ABD'de Washington'la Boston arasında yayılan yüzlerce kilometrelik yerleşme bölgesidir. Ayrıca → KENTLEŞME.

**MEGARON** (Gr.)
MÖ 3.binden başlayarak Midilli (Lesbos) Adası'nda Thermi, Limni (Lemnos) Adası'nda Poliokhni, Anadolu'da TROİA gibi örneklerde rastlanan, kısa kenarlarından biriyle önündeki yarı açık mekâna bağlanan ve merkezinde bir ocak bulunan, dikdörtgen planlı ilk EV tiplerindendir. Troia'nın IIC tabakasındaki *A, B, E* ve *H Megaronları*'nda görüldüğü gibi, asıl odanın iki yan uzun duvarı ileri doğru uzayarak, öndeki açık mekânın da yan duvarlarını (*ante* duvarları) oluşturur. Bu mekânın çatısı da, gene asıl mekânın çatısının ileri doğru uzatılmasıyla oluşturulur. Işık kapıdan ve çatıdaki bir boşluktan alınır. Genellikle *megaron*'ların merkezinde bulunan ocağın dumanı da bu açıklıktan çıkar. Bu ocak, YUNAN sanatında Geometrik Dönem'den beri karşılaşılan kaynaklarda (Homeros), aynı zamanda savaşçı erkekler birliğinin çevresinde oturup yemek yedikleri bir tür toplumsal odaktır ve kültsel nitelik de taşır. Zaten SARAY olarak da kullanıldığı bilinen (Troia) *megaron* plan tipi, bu özellikleriyle, başlangıcından beri Yunan TAPINAK'ının çekirdeğini oluşturmuştur. *Megaron*'ların birbiri arkasında iki oda içerenlerine de rastlanmıştır. Daha sonraları, bir AVLU'yla birleştiği örneklerde bile, *megaron*'un her zaman belirgin bir birim olarak kaldığı ve onunla bütünleşen yapılar arasında önemini koruduğu görülmüştür.
1017, 1019, 2452, 3423. **N.Akın**

**MEGASTRÜKTÜR**
20.yy'ın ikinci yarısında değişen toplumsal gereksinmeleri ve artan nüfusu barındırma sorununu ileri teknolojinin (→HIGH-TECH) olanaklarıyla karşılamayı amaçlayan ütopik projeler (→ÜTOPYACI MİMARLIK) kapsamındaki dev yapılara verilen ad. ARCHIGRAM grubundan Peter Cook'un (d.1936) *Plug-in City*'si (Birim Kent; 1964-66), Ron Herron'ın (d.1930) *Walking City*'si (Yürüyen Kent; 1964) ve Metabolistler'den (→METABOLİZM) KİKUTAKE'nin *Yüzen Kent*'i (1958) önemli örnekler arasındadır. Çoğunlukla taşıyıcı bir strüktüre takılıp sökülebilen modüllerden oluşan bu tasarımlar, günün olanaklarını aşan teknolojik gereksinimleri ve çok yüksek maliyetleri nedeniyle hiçbir zaman uygulanamamıştır. *E.Erenler*

**MEHMED** (Serzergeran) (16.-17.yy)
Osmanlı cilt ustası.
Bosnalı olan Mehmed, 1588-1606 arasında çalışmıştır. OSMANLI sultanı III.Murad (1574-95), III.Mehmed (1595-1603) ve I.Ahmed (1603-17) dönemlerinde sarayda kuyumcubaşı (serzergeran) olmuştur. Sultan III.Murad'ın *Divan*'ının değerli taşlarla süslü altın kabını yapmış ve üstüne adını yazmıştır (→CİLT). ***Z.Tanındı***

**MEHMED AĞA** (Sedefkâr) (?-17.yy'ın ilk çeyreği, İstanbul)
Osmanlı mimar.
OSMANLI mimarlığının 17.yy'daki en büyük yapıtı olan İstanbul *Sultan Ahmed Külliyesi*'nin (1609-20) mimarıdır.

Cafer Çelebi tarafından yazılan *Risale-i Mimariyye*'de (1613) Mehmed Ağa'nın yaşam öyküsü ve yapıtları anlatılmaktadır. 1562'de Rumeli'de devşirilerek Osmanlı sarayına alınmış, acemioğlanı olarak eğitim gördükten sonra müzik öğrenimine başlamışsa da mimarlığı seçmiştir. Bu yıllarda, göreneğe uyarak bir el sanatında ustalaşması gerektiğinden sedefkârlığı öğrenmiş ve III.Murad'ın (hd.1574-95) övgüsünü kazanan bir usta olmuştur. Önce Mısır'a gönderilen Mehmed Ağa, çeşitli Arap kentlerini gezme olanağı bulmuş, ardından 1591'de Tuna boyundaki kaleleri denetleme görevi nedeniyle Balkan kentlerini görmüştür. Bir süre Diyarbakır ve Şam'da görevlendirildikten sonra 1597'de, İstanbul'un suyollarının bakımından sorumlu olan suyolu nazırlığına getirilmiş, 1606'da da HASSA MİMARLARI OCAĞI'nda mimarbaşı olmuştur. Kayıtlara göre Sedefkâr Mehmed Ağa, 1603'te Sultanahmet'teki *İbrahim Paşa Sarayı*'nı (b.Türk ve İslam Eserleri Müz.) onarmış, Osmanlı başdefterdarı Ekmekçioğlu Ahmed Paşa (ö.1618) için 1608-15 arasında Edirne'de Tunca Irmağı üzerinde 10 gözlü anıtsal bir köprü yapmış; 1666-67'de de Bursa'da Sultan Murad'ın bazı VAKIF binalarını onarmıştır. Sultan I.Ahmed döneminde (1603-17) *Kâbe*'nin onarımını da (1610) yapan Mehmed Ağa'nın en önemli yapıtı, inşasına bu dönemde başlanan, ancak 1620'de tamamlanan *Sultan Ahmed Külliyesi*'dir. Ayasofya'yla *İbrahim Paşa Sarayı* arasında, Atmeydanı'nın (b.Sultanahmet Meydanı) büyük bir bölümünü kaplayan bu büyük inşaat için çevrede yer alan pek çok paşa konağı vb yapı yıkılmış, zemin düzeltilerek sıkıştırılmıştır. Altı minareseyle simgeleşen *Sultan Ahmed Camisi*'nin kare avlusuna üç yönden girilmektedir. Kareye yakın planlı kapalı mekân, beden duvarlarının yanı sıra dört filayagıyla taşınan büyük bir merkezî kubbe, onu dört yönde çevreleyen yarım kubbeler ve köşelerdeki birer küçük kubbeyle örtülmüştür. Mimar SİNAN'ın *Şehzade Camisi*'nde (1548) geliştirdiği ancak daha sonra kullanmadığı dört ayaklı şema, önce başla-

makla birlikte yapımı çok uzun sürdüğünden daha geç tamamlanan *Yeni Cami*'den (bit.1664) sonra ilk kez bu yapıda anıtsal boyutlarda ve tüm olanaklarını kullanılarak uygulanmıştır. Cami, mekânsal ve strüktürel biçimlenişindeki öneminin yanı sıra ÇİNİ bezemeleri, taş oymacılığı, kubbe nakışları, sedef işleri ve tunç kapılarıyla da dikkat çekicidir. *Sultan Ahmed Külliyesi*'nin ilk yapılışındaki binalar tümüyle günümüze ulaşamamıştır. Caminin yanındaki hünkâr kasrı (b.Halı Müz.), medrese, darülkurra, türbe, sıbyan mektebi, hamam (*Arasta* ya da *Sultan Ahmed Hamamı*), sebiller, imaret yapıları ve arasta (b.Mozaik Müz.) mevcutken, tekke, darüşşifa, odalar, mahzenler, dükkânlar, kahvehane ve bir sebil yıkılmıştır.

1455, 2580, 2581. *G.Yalçıner*

**MEHMED ÇELEBİ** (16.yy)

Osmanlı cilt ustası.

Mehmed Çelebi'nin 1555'te sağ olduğu bilinmektedir. Sultan I.Selim (1512-20) ve I.Süleyman (1520-66) dönemlerinde OSMANLI sarayında mücellitbaşı olarak çalışmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bir *Kuran*'ın cildini (E.H. 49) yapmışsa da, bu yüzyılın başında yapıtın özgün cildi çıkarılarak bugünkü basit ciltle kaplanmıştır (→CİLT). ***Z.Tanındı***

**MEHMED ESAD** (Yesari) (?, İstanbul-1798, İstanbul)

Osmanlı hattat.

19.yy'a değin İRAN okulunun etkisinde kalan NESTALİK'in son büyük temsilcisi olduğu gibi OSMANLI nestalik okulunun (→İSLAM, Yazı Sanatı) kurulmasında da öncülük eden bir sanatçıdır.

Anadan doğma solak ve çolaktı. Sol eliyle yazdığı için "Yesari" lakabını almıştır. Herhalde çolak olduğunu gördüğü için hattat Veliyyüddin Efendi uğraşlarını ileri sürerek kendisine yazı (HAT) göstermeyince, Dedezade Seyyid Mehmed Efendi'ye başvurmuş ve nestalik yazıyı öğrenerek icazetname (diploma) almıştır. Sonradan Yesari'nin yazılarını gören ve beğenen Veliyyüddin Efendi'nin, "Allah bu zâtı, bizim kibrimizi kırmak için göndermiştir" dediği söylenir. Yesari, medrese öğrenimini tamamladıktan sonra III.Mustafa döneminde (1755-74) sarayda yazı hocalığına atanmıştır. Sanatçının ilk yazıları İran nestalik'i yolundadır. İleri yaşlardaki yazılarında harflerde büyüklük göze çarpar. Bunun için bir tarih vermek zorsa da 1782-86 arasındaki yazılarında harfler büyük değildir. Bu değişik biçimdeki yazılarında ya harfleri küçültmek ya da büyültmek yoluyla neredeyse yeni bir üslup arıyor gibidir. Bu yüzden genel bir yargıya varmak istenirse ömrünün sonuna doğru harfleri biraz küçültmüştür denebilir. Kısaca yaşamının son devresindeki yazılarında harflerde ortak noktalar ve kurallar mevcuttur. Bunun güzel bir örneği Üsküdar'da *Selim Ağa Kütüphanesi*'nin üstündeki yazıttır (1782). Bu YAZIT sonradan oğlu Yesarizade MUSTAFA İZZET tarafından daha da geliştirilecek olan Türk nestalik'ini müjdelemektedir. Döneminde çok sayılmış ve sevilmiş olan sanatçının evi ders verdiği günlerde, mürekkepçilerin, kağıtçıların, kalem ve kalemtıraşçıların gelip satış yaptıkları bir pazar yerine dönerdi. Yesari'nin Türk müze ve kütüphanelerinin yanı sıra özel koleksiyonlarda da yapıtları bulunmaktadır.

1780. ***A.Alparslan***

**MEHMED TAHİR AĞA** (18.yy'ın ikinci yarısı)

Osmanlı mimar.

Sultan III.Mustafa (hd.1757-74) ve I.Abdülhamid (hd.1774-89) dönemlerinde, 1766-79 arasında HASSA MİMARLARI OCAĞI'nda mimarbaşılık yapmıştır.

Mimar Ahmed Nurullah, Mimar Hasan ve Mimar Esseyid Mustafa'yla birlikte çalışmıştır. Sekiz ayak üstüne oturan kubbesiyle Edirne *Selimiye Camisi* (1575) plan tipine (→CAMİ) bağlı kalan İstanbul *Laleli Camisi* (1763) Mehmed Tahir Ağa'nın imzasını taşımaktadır. OSMANLI mimarlığında Batılılaşma Dönemi'ne rastlayan yapının özellikle iç bezemelerinde BAROK ve ROKOKO etkisi görülmektedir. Plan şemasında geleneksel tiplere bağlı kalınmış, ancak bezemede dönemin beğenisi temel alınmıştır. Eski *Fatih Camisi*'nin (1470) 18.yy'da yıkılması üzerine 1771'de III.Mustafa, yalnızca eski avluya sadık kalan ve tümüyle farklı bir plan şemasına oturan yeni *Fatih Camisi*'ni yaptırmıştır. Tahir Ağa'nın kalfa Kör Yani'yle birlikte çalıştığı yapı, dört yarım kubbeyle çevrelenmiş merkezî büyük kubbesi ve köşelerdeki küçük kubbeleriyle *Şehzade Camisi*'nin (1548) planını yinelemektedir. Gülhane'deki *Zeynep Sultan Camisi* ve Barok üsluptaki *Zeynep Sultan Sebil ve Türbesi* de aynı tarihlerde yapılmıştır. *Fatih Camisi*'nin altı medresesini onaran ve *Fatih Türbesi*'ni yeniden yapan (1771) Tahir Ağa'nın öteki yapıtları; Sirkeci'de *Hamidiye Türbesi* (1779), *Hamidiye Medresesi* ve bu yapının avlusu içinde yer alan I.Abdülhamid dönemi bezemeleriyle süslenmiş şadırvan (1781), Cağaloğlu yokuşunda *Tersane Emini Yusuf Efendi Darüssıbyanı*'dır.

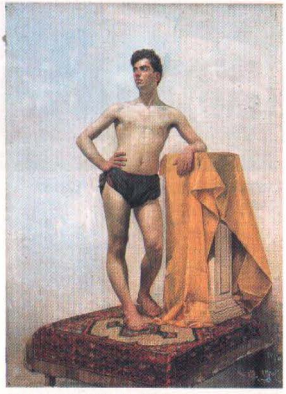
0108, 3182. *G.Yalçıner*

**MEHMET RUHİ** (1880, İstanbul-1931, İstanbul)

Türk ressam.

İZLENİMCİLİK akımı doğrultusunda çalışan ilk Türk ressamlar kuşağındandır.

Ressam Şemsi AREL'in babası olduğu için kimi zaman Ruhi Arel olarak da anılan sanatçı resme okul çağında başlamış, daha sonra Mekteb-i Harbiye'de okuduğu sıralarda bir yandan da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) resim derslerine devam etmiştir. 1908'de Mekteb-i Harbiye'den gemi inşaat mühendisi olarak mezun olmuş, 1909'da da Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirmiş, ertesi yıl devlet tarafından resim öğrenimi için Paris'e gönderilmiştir. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un (1845-1924) öğrencisi olmuş, 1914'te I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Türkiye'ye dönmüştür. Bu tarihten başlayarak uzun yıllar çeşitli ortaöğrenim kurumlarında, bir süre de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim dersleri veren sanatçı OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nin kuruluş çalışmalarına katılmış ve düzenli olarak yıllık Galatasaray sergilerine yapıt vermiştir. Ruhi Bey, 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede İbrahim ÇALLI, Ali Sami BOYAR, ALİ CEMAL (Beyrutlu), NAMIK İSMAİL, Hikmet ONAT ve Sami YETİK gibi 1914 KUŞAĞI (Çallı Kuşağı) sanatçılarıyla birlikte savaş resimleri yapmıştır. Sanatçının, aralarında *Çanakkale Savaşı, Köprü Üstünde, Çocuk Başı* da olmak üzere yedi resmi, 1918 Viyana ve Berlin sergilerinde yer almıştır. Yapıtlarında konu ve kompozisyona öncelik tanıyan sanatçı *Demirciler* ve *Taşocağında Çalışanlar* adlı yapıtlarında izlendiği gibi daha çok gündelik yaşamdan sahneleri işlemiş, özellikle figürlü kompozisyonlara ve portrelere öncelik tanımıştır. Mehmet Ruhi, döneminin öbür sanatçılarından Namık İsmail ve İbrahim Çallı ile birlikte canlı modelden ÇIPLAK'lar çalışmıştır. *N.Arslan, ZR*



MEHMET RUHİ, *Model*, 1909-10, tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm.



MEIER, Richard, *Ackerberg Evi*, 1985-87, Malibu.

**MEIER, Richard** (1934, Newark, N.J.)
ABD'li mimar.
Özellikle 1960'lı yıllarda yaptığı konutlar ve NEW YORK 5'e katıldıktan sonraki uygulamalarıyla tanınmıştır.

1957'de Cornell Üniversitesi'ni bitirdikten sonra, bir süre SOM'un ve BREUER'in bürolarında çalışmış, 1963'te New York'ta kendi bürosunu açmıştır. Meier'in tüm projelerinde bina-çevre ilişkisi, giriş ve sirkülasyon (dolaşım) elemanları, üç temel belirleyici olarak dikkati çeker. İlk konut tasarımlarından günümüze dek kullandığı ve MODERN MİMARLIK'takilerden farklı olarak taşıyıcı işlevi bulunmayan kolon ve kirişlerle yarattığı saf geometrik biçimler, yarı açık mekânlar, mekân içindeki ışık oyunları, soyut beyaz yüzeyler, mekânları birbirine bağlayan merdiven, rampa ve köprülerle ölçek ve biçim açısından vurgulanan ön-arka cephe çelişkisinde (arka cepheye benzeyen ön cepheler ya da tersi), 1920 ve 30'lar Modernizmi ile LE CORBUSIER'nin büyük etkisi görülür. Ayrıca eğrisel biçimleri kullanması ve yapılarını Le Corbusier gibi çevreden soyutlanmış nesneler olarak değil de, çevreleriyle bir bütün olarak ele alması açısından Meier'in mimarlığı ile AALTO ve WRIGHT'ınkiler arasında bir yakınlık kurulabilir. Hem kent dışında yer alan konutlarında hem de mevcut kent dokusu içindeki uygulamalarında Meier, her zaman yapıyı tüm çevresiyle birlikte düşünüp bir bütün olarak tasarlamıştır. Ama bu bütünlük arayışının yanı sıra çoğu zaman elemanlar düzeyinde bir parçalanmanın varlığından ve bu anlamda bir "estetik ikilem"den de söz edilebilir. Meier'in bu tavrını en iyi örnekleyen yapılarından biri, düzgün "grid"leri ve düzensiz eğrisel biçimleri birarada kullandığı *Atheneum*'dur (1975-79). New Harmony'de (Ind.) yer alan bu yapı, mekânsal kurgusunun karmaşıklığı ve belirsizliği açısından Post-Modern (→POST-MODERNİZM) olarak nitelendirilebilirken, soyut, beyaz bir makine estetiği içinde tasarlanmış elemanlarının simgesel anlamlar taşıması, GEÇ-MODERN'in bir özelliği olarak görülebilir. *Atheneum* dışında, özellikle East Hampton'daki (N.Y.) *Renny Saltzman Evi* (1967-69), New York'taki *Bronx Geliştirme Merkezi* (1970-77) ve Frankfurt-am-Main'daki *El Sanatları Müzesi* (1979-85) Meier'in mimarlığını özetler niteliktedir. Ayrıca Darien'daki (Conn.) *Fred Smith Evi* (1964-65), Old Westbury'deki (N.Y.) ev (1969-71), Bronx'taki *Twin Park Northeast Konut Yerleşmesi* (1969-72), Atlanta'daki (Geo.) *High Art Müzesi* (1980-83), Des Moins'taki (Ia.) *Sanat Merkezi* (1982-85), Brentwood'daki (Cal.) *J.Paul Getty Merkezi* (1985), Kudüs'teki *Anayasa Mahkemesi Binası* (1986), Almanya'da Ulm'deki *Sergi Binası* (1986-91), New York'un merkezinde Madison Meydanı Parkı'nın yeniden düzenlenmesi (1987) ve Paris'te *Fransız Kütüphanesi* (1989), Meier'in öteki önemli uygulamaları sayılabilir.
1241, 1456, 2892, 2893, 2894. *Y.Salman*

**MEİDİAS RESSAMI** (MÖ 5.yy sonu)
Yunan vazo ressamı.
YUNAN vazo resminde (→VAZO RESMİ) abartılı işlenmiş kumaş kıvrımlarıyla belirlenen yapay bir üslubun en önemli temsilcisidir.

Resimlerinin konusunu büyük ölçüde MİTOLOJİ'den almış, yapıtlarında, Attika'da MÖ 5.yy sonlarında değişen dinsel ve kültürel değerlerin sanata yansımasıyla güncellik kazanan Aphrodite, Eros ve Dionysos'la ilgili mitolojik sahnelere yer vermiştir. Bilinen en ünlü yapıtı, bugün British Museum'da (Londra) bulunan ve *Attika Hydria'sı* adıyla bilinen vazodur. Yapıtın üstündeki Leukippos'un kızının kaçırılışı, Hesperidler'in bahçesindeki Herakles ve Atinalı kahramanlardan Akamos, Philoktetes ve Demophon'dan oluşan mitolojik sahnelerde izlenen çizgisel anlatım sanatçının karakteristik özelliğidir. Ayrıca dört HYDRİA, bir PELİKE, bir OİNOKHOE, dört LEKYTHOS, iki LEKANE ve iki PYKSİS'ten oluşan 14 vazonun da kesin olarak Meidias Ressamı'na ait olduğu saptanmıştır. Bugün Floransa'da (Ulusal Müze) bulunan ve üstlerinde Phaon ve Adonis öykülerinin betimlendiği iki *hydria*'da sanatçının zamanla daha abartılı ve ayrıntılı bir bezeme tekniğine yöneldiği görülür. Karakterlerin sayıları artmış, figürler farklı seviyelerde çizilmiştir. Paris'teki (Jatta Kol., Louvre Müz.) ve Londra'daki (British Museum) *lekythos*'lar ile New York'taki (Metropolitan Sanat Müz.) bir *pelike* üstünde yer alan Aphrodite, Eros ya da Adonis'le ilgili mitolojik sahneler de yine farklı seviyelerde betimlenmiştir. Figürlerin zarafetle eğilmiş başları ve zarif bir gevşeklik içinde uzatılmış kolları Meidias Ressamı'nın tipik üslup özelliklerini yansıtır.

Meidias Ressamı'nın abartılı üslubunun esin kaynağı, *Parthenon*'un (Atina) doğu alınlığında PHEİDİAS'a ait figürlerin giysi kumaş kıvrımlarının tarzıdır. Bu etki önce, MÖ 5.yy'ın önemli sanatçılarından olan Eretria Ressamı'nın resimlerinde ortaya çıkmış, bu sanatçının olağanüstü zarif ve akıcı çizgilerinin oluşturduğu üslup daha sonra Meidias Ressamı tarafından geliştirilerek daha büyük bir zerafetle kullanılmıştır. Meidias Ressamı'nın çevresinde toplanan ressamlarsa bir okul oluşturarak bu yeni ve PİTORESK üslubu MÖ 4.yy'a taşımışlardır. Böylece Meidias Ressamı yalnızca yeni bir okula öncülük etmekle kalmamış, MÖ 4.yy'da Yunan vazo ressamlığında kalıcı bir üslubun oluşmasını da sağlamıştır; dolayısıyla Antik Çağ resim tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Yaklaşık 100 adet kırmızı figürlü vazo, Meidias okulu sanatçılarına atfedilmektedir. Bunlar arasında en çok kullanılan biçimler *hydria*, LEBES GAMİKOS, *oinokhoe*, *lekythos*, *lekane* ve *pyksis*'tir. Bu zarif ve karmaşık kap biçimleri, dönemin zevkini yansıtan zengin figürlü sahnelerin, zarif el hareketlerinin ve pozların uygulanabilmesine daha fazla olanak sağladıkları için tercih edilmiştir. Ayrıca Karlsruhe'de (Eyalet Müz.) bulunan bir *hydria*'yla Arezzo'da (Arkeoloji Müz.) bulunan ve üstünde Pelops'la Hippodameia'nın öyküsünün betimlendiği bir AMFORA da abartılmış çizgilerdeki incelik ve zerafet açısından Meidias Ressamı'nın yapıtlarıyla benzerlik taşımaktadır. Meidias okulu sanatçıları tarafından bezenmiş LOUTHROPHOROS'lardaki evlilik sahnelerinde izlenen ayrıntılı ve zarif çizgiler de bu üslubu iyice vurgular. *S.Tugay*

**MEK SANAT** *(Mec Art)*
"Mekanik sanat"ın kısa adı. Terim ilk kez 1964'te, Fransız deneysel sanatçı Alain George Frank Jacquet (d.1939) tarafından *Çayırda Kahvaltı* adlı yapıtı için kullanılmıştır. Ardından Béguier, Gianni Bertini (d.1922), Pol Bury (d.1922), Nikos (Nikos Kessanis; d.1930) ve Mimmo Rotella'nın (d.1918) 1965'te J Galerisi'nde (Paris) açtıkları sergiyle fotoğrafçı Nicéphore Niepce anısına ertesi yıl Brüksel'de açılan sergi de Mek Sanat adıyla anılmıştır. Mek Sanat genelde imgeleri, fotografik teknikler aracılığıyla mekanik yöntemlerle üretmek anlamına geliyordu. 1962'de WARHOL, elek baskı tekniğine benzer bir yöntemle fotografik imgeleri tuvale aktarmış, RAUSCHENBERG, KARIŞIK RESİM'lerinde benzer bir yöntemden yararlanmış; Avrupalı sanatçılarsa fotografik teknikleri yeni ve sentetik bir imge yaratmak için kullanmışlardı. Örneğin Berti-

ni taşist resimlerine (→TAŞİZM) uyguladığı KOLAJ'ların fotoğrafını çekerek imgeler arasındaki doku ve yüzey farklılıklarını yok etmeye çalışmıştır. Nikos ise bir perde arkasındaki insanları farklı ışık değerleriyle resimlemiş ve birbiri üstüne binen siluetlerle karşıtlık oluşturan bir dizi gölge elde etmiştir. Benzer deneysel ürünler 1967 Paris Bienali'nde etkileyici bir düzende sergilenmiştir.

0672. *Z.Rona*

## MEKÂN

İng.*space*, Fr.*espace*, Alm.*Raum*.

En yalın biçimiyle, uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlanabilir. Ancak, mekân kavramının bu sözlük tanımı onun sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturamadığı gibi, mekân yaratma sorunu, sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Dolayısıyla, genel bir mekân tanımı yapma çabası aydınlatıcı olamaz; içeriği sanat dallarına göre değişen farklı mekân kavramlarının tarihsel evrimlerini belirlemek gerekmektedir. Çünkü bazan koşutluklar gösterse de, örneğin bir resim yapıtı için mekândan söz etmekle bir yapının iç mekânı üzerine konuşmak, bu iki olguyu ayrı bağlamlarda ele almayı zorunlu kılacak derecede birbiriyle bağlantısızdır. Dolayısıyla, mekân kavramı resim, heykel, tekil mimarlık ürünü ve kentsel tasarım için ayrı ayrı incelenmelidir.

***Resim ve Mekân:***

RESİM sanatında mekân, KOMPOZİSYON'u oluşturan betilerin hep birlikte üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte oluşturulup konumlandırılmaları anlamına gelir. Bir açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeğini aşmaya çabalamakla eşanlamlı gibidir. Mekân sorunu ancak, üç boyutlu olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üstünde üçüncü boyut yanılsaması yaratacak biçimde "yeniden üretmek" istendiği zaman gündeme gelmektedir. Öyleyse, mekân ya da mekân yanılsaması yaratma sorunu resim yapıtının vazgeçilmez bileşenlerinden biri değildir. Bazı dönem ve uygarlıkların sanatlarında görülebilir, bazılarındaysa hiç yer tutmaz. Örneğin, tarihöncesi dönemin (→PREHİSTORYA) resimlerinde, anlatılan olay ya da konunun içinde gerçekleştiği çevre betimlenmez. Betiler çoğunlukla hem birbirlerinden bağımsız olarak var olurlar hem de resim düzlemi bu tek tek betileri üstünde taşımak dışında bir işleve sahip değildir. Bundan ötürü, tarihöncesinin resim ürünlerinde mekân söz konusu olmaz. Bunun belki de tek istisnası ÇATALHÖYÜK'te bulunan bir duvar resmidir. Bu resimde, önde Çatalhöyük yerleşmesi, arkada da Hasandag oldugu duşunulebilecek bir yanardağ konisi gözlenir ki, böylelikle tarihte ilk kez, adı geçen örnekte resim, bir üçüncü boyut yanılsaması, yani mekân yaratma sorunuyla karşı karşıya bulunmaktadır. Eski MISIR ve MEZOPOTAMYA sanatlarında da resimsel mekândan ancak belirli bir ölçüde söz edilebilir. Resmi oluşturan betiler resim düzlemi üstünde gerçekte, yani üçüncü boyutta hangi ilişkiler düzeni içinde birarada oldukları gösterilmeksizin biraraya getirilirler. Bu nedenle de, onların içinde yer aldıkları çevrenin resmedilmesine girişilmez. Ancak, resimsel mekânı oluşturmaya doğru ilk adım atılmıştır. Çünkü artık yalnızca doğal varlıklar değil, insanın oluşturduğu yapay çevre de ele alınmaya başlanmıştır. Ne var ki, gerek doğal, gerek yapay çevre, betilerin içinde konumlandığı bir arka plan niteliğini taşımaz; kendisi de yalnızca resmi oluşturan betilerden biridir. Şöyle ki, mekân betimlenmez, bir simge aracılığıyla çağrıştırılır. Örneğin, bir kent kuşatmasını betimleyen sanatçı kenti (konunun içinde gerçekleştiği mekânı) yalnızca bir ya da birkaç burçla simgelemekle yetinir.

Gerçek anlamıyla resimde mekân yaratmaya yönelik ilk çabalarla Antik Çağ'da karşılaşılmaktadır. Mekân sorunuyla hemen hemen hiç ilgilenmeyen VAZO RESMİ dışında Eski YUNAN resim sanatı konusundaki bilginin yok denecek derecede az olmasına karşın, ROMA'dan duvar (→DUVAR RESMİ) ve MOZAİK resmi biçiminde azımsanmayacak sayıda örnek kalmıştır. Çoğu örnekte doğalcı bir eğilim göze çarpar. Betiler artık nasıl bir çevre içinde gözlemlenmişse, o çevre içinde betimlenmeye çalışılır. Resimsel mekân ya da resimde mekân sorunu ortaçağda yeniden gündemden kalkmıştır. Bu yalnız Batı için değil, Doğu dünyası için de geçerlidir. BİZANS ve İSLAM sanatlarıyla, ROMANESK ve GOTİK dönemler, üslup açısından birbirlerinden ne denli farklılaşırlarsa farklılaşsınlar, her zaman resmettikleri betileri gerçekte içinde konumlandıkları mekândan yalıtıp "yeniden üretmeye" yönelmişlerdir. Yani, betilerin resim düzlemi üstündeki konumları gerçekteki konumlarıyla çakışmaz. Boyutları bile, çoğunlukla hiyerarşik ya da ikonografik önemlerine göre belirlenir.

Resimde mekân kaygısı ortaçağın sonlarında bir Ön-Rönesans sanatçısı olan GIOTTO'yla birlikte yeniden ortaya çıkmıştır. İlk kez onun resimlerinde yalnızca resmin konusunu oluşturan betiler değil, konunun içinde gerçekleştiği çevre de gerçekçi biçimde betimlenmiştir. Artık bir bakış noktası vardır ve betilerin ne kadar ayrıntılı işleneceğine ve boyutlarına bu bakış noktasıyla resmedilen mekân içindeki yerlerine göre karar verilmektedir. Bu da, yalnızca betiler ve bunları "taşıyan" bir fondan oluşan resim yapıtının yerine, betiler ve onları "içeren" mekândan oluşan bir resim yapıtının ortaya çıkışı anlamına gelmektedir. 14.yy'ın sonundan başlayarak Avrupa resim sanatının tarihi büyük oranda bu mekânı oluşturma sorununun evrimiyle eşanlamlıdır ve bu gelişmeyi olanaklı kılan olguysa *perspectiva artificialis*'in icadıdır. Resimde mekânı betimlemek, ancak nesneleri bakış noktasından uzaklaştıkça küçülmüş gibi görmeyi sağlayan optik yanılgıyı resim düzlemi üstünde yeniden üretmekle başarılabilir. Bu amaçla ilk kullanılan teknik RÖNESANS'ın geliştirdiği "tek kaçış noktalı PERSPEKTİF" olmuştur. 15.yy'dan sonra hemen hemen 17.yy'a değin resimde mekân yaratma sorunu böyle çözülmüş ve bunun doğal sonucu, resimsel kompozisyonun ve mekânın tam bir SİMETRİ'ye kavuşması olmuştur. Mekân etkisi, betilerin bakış noktasına göre ardışık sıralanan paralel düzlemler üstündeymiş gibi resmedilişleriyle elde edilmeye çalışılmıştır. BAROK sanat, "çift kaçışlı perspektifi" ve daha da önemlisi "ışığı" mekân belirleyici bir öğe biçiminde kullanarak yeni bir anlayış getirmiştir. Rönesans'ta betilerin bakış noktasına göre farklı uzaklıkları yoluyla yaratılan mekân etkisi, Barok'ta artık bunların sahip olduğu farklı ışık değerleriyle de gerçekleştirilmiştir. Barok resimde mekân, kesin dış çizgileriyle kavranamamakta, betilerin aydınlık düzeyleri arasındaki karşıtlıklar aracılığıyla "duyumsanabilmektedir". Sonraki yüzyıllarda Avrupa resmi modern sanata gelinene değin, Rönesans ve Barok'ta geliştirilen mekân etkisi yaratma tekniklerine yeni bir şey eklememiştir. Bundan, bir ölçüde de olsa, atmosferik etkileri mekân kurucu olarak betimleyen J.M.W.TURNER ve sonra da İzlenimciler (→İZLENİMCİLİK) dışta tutulmalıdır. SOYUT SANAT'taysa mekân ve onunla bağlantılı olarak derinlik gibi sorunlar ortadan kalkmış ve resim iki boyutlu betileri bir yüzey üs-

tünde biraraya getirmek olan ana ereğine indirgenmiştir. Bununla birlikte, mekânı resmetme tekniklerine yeni bir katkıda bulunmasa da, Gerçeküstücü resim (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK), mekânın anlamı konusunda yeni bir yaklaşım geliştirebilmiştir. Özellikle De CHIRICO'nun yapıtlarında "olanaksız mekân" diye adlandırılabilecek bir olguyla karşılaşılır. Bunlarda mekân gerçekte görülebilecek bir mimari çevrenin anlatımı değildir ve tümüyle kurgusal bir gerçeklik taşır.

***Heykel ve Mekân:***

HEYKEL'in bir mekân kurucu öğe olarak ele alınması için Rönesans'ın bitişini beklemek gerekmiştir. Daha önce gelişmiş tüm ÜSLUP ve uygarlıklarda heykel her zaman mimari mekâna bağımlı olarak var olmuş, çoğunlukla yapıyı bezemek için kullanılmıştır. Antik Yunan ve Roma'da bile tek başına konumlandırılmış bir heykelle pek karşılaşılmaz. Hatta, heykel her yönden algılanamaz; genellikle cepheden görülmek üzere biçimlendirilmiş ve yerleştirilmiştir. Heykel ürünü yapıya eklemlenmiş olarak ve yapısal mekâna katkıda bulunmak üzere düşünülmüştür. Heykeli mekân kurucu olarak ilk kez MICHELANGELO Roma'da *Campidoglio Meydanı*'nda ele almıştır. Antik bir tunç *Marcus Aurelius* heykelini meydanın merkezine yerleştiren sanatçı, böylelikle onu kentsel mekânın odağı durumuna getirmiş, heykele yeni bir rol vermiştir. Merkezî bir mekân ancak merkezî olarak konumlandırılmış bir heykel aracılığıyla varlık kazanmıştır. Michelangelo'nun gerçek ilk örneğini verdiği bu yeni anlayışa Antik Roma zafer sütunları bir oranda da olsa yaklaşmaktadır. Söz konusu sütunlar genellikle FORUM'larda birer mekânsal odak işlevini görmektedir; ama bunlar klasik anlamda birer heykel sayılamaz, birer "heykelsi öğe" olarak nitelenmeleri daha doğrudur. Heykelin mekânsal bir odak oluşturma işlevi 1950'lere değin gerek Barok, gerek eklektisist (seçmeci), gerek modern sanatta çok değişmemiştir. Bu tarihten sonra, özellikle de CALDER'in stabil ve mobil'leriyle birlikte yeni bir yönelimin başladığı öne sürülebilir. Bugün mimarlık ürünü gibi heykel de, kendi mekânını yaratabilen, algılayıcının ve kendisinin (mobil'lerdeki gibi) devingenliğine bağlı değişen mekân yaşantıları oluşturabilen bir öğe olarak da gerçekleştirilebilmektedir. Ama heykeli yapıya bağımlı kılan ya da bir mekân odağı olarak ele alan anlayışların geçerliliğini yitirdiği de söylenemez. Çoğunluk hâlâ bu doğrultuda çalışmayı sürdürmektedir. Mekân yaratma sorununa eğilen en ilginç çağdaş yapıtları ÇEVRESEL SANAT ortaya koymuştur. Bazı Çevresel Sanat ürünlerinde mekân yaratma kaygısı kent, hatta coğrafya ölçeğine dek uzatılabilmiştir. Örneğin, YERYÜZÜ SANATI olarak bilinen sanatsal tutum geniş doğa parçaları üstünde büyük çaplı değiştirmelere, "müdahalelere" girişmekte, doğal mekâna yeni bir anlam kazandırmaya kalkışabilmektedir. DE MARIA'nın California'daki Mojave Çölü'nün bitimsiz zemini üstünde çizdiği yüzlerce metre uzunluğundaki iki paralel çizgi, doğal mekânı tanımlama çabasının bir ürünüdür. Sanatçı burada çölün röpersiz boşluğunu bir mekâna dönüştürmektedir. Başka bazı çevresel sanatçılarsa, kentsel mekânı yeniden tanımlamayı denemişlerdir. Örneğin, kent üzerinde uçurulan devingen şerit biçimli balonlarla kentsel mekâna geleneksel anlayışın dışında ve ölçek olarak da onun çok ötesine geçen bir boyutta katkıda bulunmaya çalışılmıştır. PIENE'nin çalışmaları *Sky Art* ya da *Air Art* diye adlandırılan bu anlayışın kapsamına girer. Çevresel Sanat yapıtlarının tümünde ortak olan özellik, doğal ya da yapay bir mekânı ana bileşenlerine hiç dokunmaksızın bazı yeni öğeler getirerek ESTETİK bir olguya dönüştürmektedir. Geleneksel ya da çağdaş heykel mevcut mekâna eklenmekte, onunla bütünleşmektedir; Çevresel Sanat'sa genellikle ona yalnızca süperpoze olmakla yetinir.

***Mimarlık ve Mekân:***

Öbür sanat dallarında yapıtın sahip olması gereken zorunlu bir nitelik sayılamayan mekân, MİMARLIK'ta ürünün vazgeçilemez özünü oluşturur. Çünkü, örneğin resimde mekân ya da mekân yanılsaması yaratmanın bir zorunluluk olmamasına karşın, mimarlık ürününün bir mekân oluşturmaması düşünülemez. Her mimarlık yapıtı bir iç mekâna sahiptir ve tek başına ya da başka yapılarla birlikte bir dış mekânın oluşmasına katkıda bulunur. Bu nedenle, mimarlık bir mekân yaratma sanatı olarak da tanımlanabilmektedir. Ancak söz konusu mekân yaratma etkinliği her dönemde farklı sonuçlar vermiştir. Örneğin, Antik Çağ öncesinde mekân yaratma sorununun henüz tüm boyutlarıyla kavrandığı söylenemez. Mimarlık ürününün mekânsal değeri üzerinde ağırlıklı biçimde ilk duran Antik Yunan dünyası olmuştur. TAPINAK, Antik Yunan'ın mekân anlayışını en iyi örnekleyen yapı türüdür. Bu anlayış iç mekândan çok dış mekân yaratma sorununa eğilen bir tutum olarak tanımlanabilir. Yunan tapınağında iç mekân kamuya açık bile olmayan ve yalnızca kült nesnelerini barındıran bir öğedir. Dolayısıyla, hiçbir zaman fazla dikkatli bir mimari uğraşın konusu olmamıştır. Oysa, dış mekân tüm tasarlama etkinliğinin ana yoğunlaşma alanıdır. Tapınak neredeyse "heykelsi" bir kütle olarak yalnızca dış mekânda yaşar. Roma mimarlığı Yunan'ın bu yönelimini tümüyle değiştirmiştir. Bu dönemden başlayarak 15.yy'a değin hem Doğu'da hem de Batı'da artık iç mekânı biçimlendirme kaygısı ön plana geçmiştir. Özellikle Roma'da YAPI'nın dış mekâna bir kütle olarak katılışından bile pek söz edilemez. Yapı dış mekâna yalnızca onu CEPHE'siyle sınırlayarak katılır. İç mekânsa genellikle tek bir örtü türünün (TONOZ, KUBBE vb) egemenliği altındadır ve istenen mekân etkisinin elde edilmesi amacıyla strüktürel bileşimler yapılması yoluna seyrek olarak başvurulur. Buna karşılık, Romanesk ve Gotik mimarlıklar özellikle Kilise'nin litürjik gereksinmelerini çözebilmek amacıyla gitgide karmaşıklaşan bileşik strüktürler kullanmışlar ve APSİS'e dik bir eksen üzerinde gelişen tek doğrultulu mekânlar yaratmışlardır (→KİLİSE).

Rönesans, Batı kültürünün tüm alanlarında olduğu gibi, mekân yaratma sorununa yaklaşımı açısından da bir dönüm noktası sayılır. Uygulamaya ender olarak dökülebilse de, merkezî iç mekân kavramının belirişi Rönesans'ın getirdiği en önemli yeniliktir. Bu "merkezî iç mekân ülküsü"nü gerçeğe dönüştüren en ilginç örneklerden biri olarak Todi'deki *S.Maria de Constellazione Kilisesi* verilebilir. Burada merkezde yer alan bir kubbeye dört yandan dört yarım kubbe eklemlenmektedir. Rönesans'la çağdaş olarak OSMANLI mimarlığı da merkezî mekân yaratma sorunuyla ilgilenmiştir. Ancak, Batı'da büyük oranda bir "ülkü" olarak kalan merkezî mekân, Osmanlı mimarlığında kubbenin strüktürel olanaklarını sonuna dek kullanma çabasının bir sonucu olarak gerçekleştirilebilmiştir. Mimar SİNAN'ın *Şehzade* (1548) ve *Selimiye* (1575) *Camileri* bu araştırmanın doruklarını oluşturur. Ama Osmanlı mimarlarının tersine, Rönesans mimarları merkezî mekânın yanı sıra, dış mekân sorununda da yeni çözüm arayışları içinde olmuşlardır. Örneğin, BRAMANTE'nin *Tempietto di S.Pietro in Montorio*'su (1502?) Antik Yunan'dakine yaklaşan bir "heykelcilik" gösterir. Ancak, bu bir istisnadır; asıl

Rönesans dış mekânı, *Tempietto*'daki gibi yapının tekil olarak var edebildiği bir mekân olmamış, kentsel tasarım ölçeğinde ortaya çıkmıştır. Bu da, resimdeki tek kaçış noktalı perspektifi kullanan anlayışla bir koşutluk gösterir. Özellikle MEYDAN planlamalarında gözlenen bu anlayışın uygulandığı örneklerde, yapılar kentsel mekânı simetri ekseni üstündeki bakış noktasından algılanabilen bir perspektif oluşturacak biçimde simetrik bir konumlandırmayla yaratmışlardır. Örneğin, Piacenza kentindeki meydan böyledir. Ama, henüz tek tek yapılar özgürlüklerini korumaktadır. Şöyle ki, hep birlikte simetrik bir düzen oluştursalar da, yapı cepheleri kendi içinde bitmiş birer bütün oluşturur ve dış mekânın simetrisini vurgulayan karşılıklı simetrik cepheler yapma yoluna gidilmemiştir. Michelangelo'nun Roma'daki *Campidoglio Meydanı*'yla birlikte MANİYERİZM döneminde başlayıp Barok KENT tasarımında doruğuna ulaşacak tam simetri kaygısı belirmiştir. 16.yy'ın sonlarına değin kentsel mekânı oluşturan her yapının kendi bağımsız anlatımını koruyabileceği kabul edilmiştir. Oysa Barok'ta artık kentsel mekânın tümel ifadesi ağır basacak, Paris'teki *Vendôme Meydanı* gibi simetrik cephelerle çevrili kentsel tasarım örnekleri Avrupa'nın çoğu yerinde uygulanma olanağı bulacaktır. Barok'un kentsel tasarım anlayışı mekânsal açıdan Rönesans'ın bir devamı olmakla birlikte, Barok iç mekân Rönesans'ınkine karşıt özellikler gösterir. Örneğin, Rönesans'ta iç mekânı oluşturan bölümlerin birbirine eklemlenişi kesin konturlar oluştururken, Barok'ta mekânsal akışkanlık vardır ve bir bütünlük gözlenir. İç mekândaki yapısal sınırlılıklar bile sık sık resimsel tekniklere de başvurarak aşılmaya çalışılmıştır. Örneğin, tavan ve duvarları, mekânın devam ettiği yanılsamasını yaratacak resimsel kompozisyonlarla bezemek anlamına gelen QUADRATURA, bu amaca hizmet eder. Barok'un mekân sürekliliği yaratma çabası farklı katları birbirine bağlarken, özellikle ilginç sonuçlar vermiştir. Merdiven, tarihte ilk kez düşey sirkülasyonu sağlamak olan temel işlevini de aşarak, iki kat arasında bir mekânsal süreklilik sağlamak amacıyla Barok mimarlıkta kullanılmıştır. NEUMANN'ın tasarladığı dev merdiven sistemleri bu alandaki en başarılı çözümler olarak seçkinleşir.

19.yy ve eklektisist üsluplar (→EKLEKTİSİZM) mekân yaratma sorununa yeni çözümler geliştiremiş, ancak MODERN MİMARLIK'ın ortaya çıkışından sonra yeni bir mekân anlayışı oluşmaya başlamıştır. Bu alanda iki önemli gelişmeden söz edilebilir. Birincisi, "çok boyutlu mekân" kavramı ortaya çıkmıştır. İkincisi her yapı için iç ve dış mekân değerleri aynı ağırlıkta ele alınmaya başlamıştır. Öbür sanat yapıtlarından farklı olarak, mimarlık yapıtının algılanmasında algılayıcının devinimi olanaklı, hatta gereklidir. Dolayısıyla, algılayıcının sürekli değişen konumuna bağlı olarak sayısız mekân yaşantıları elde edilebilir. Oysa, iki boyutlu (resim) ve üç boyutlu (heykel) sanat yapıtları algılayıcıya çok daha kısıtlı bir devinim olanağı verirler. Demek ki, mimarlık yapıtında algılanan yalnızca üç boyut değildir; buna algılayıcının zaman içindeki deviniminden kaynaklanan bir de "zaman-mekân boyutu"nun eklenmesi gerekmektedir. Yapıtın üç boyutu doğal olarak değişmez. Ama yapıtın bu üç boyutlu gerçekliği, algılayıcının devinimi nedeniyle değişen her konumda farklı ve sonsuz sayıda mekân yaşantısının oluşmasına yol açar. Böylelikle oluşan ve mimarlık yapıtının potansiyel olarak her çağda içinde taşıdığı bu "çok boyutlu" olma niteliği, Modern Mimarlık öncesinde pek değerlendirilmemiştir. Yapıtın belirli ve tek bir bakış noktasından değil, sonsuz sayıda noktadan algılanacağı gerçeğini ilk kez WRIGHT göz önüne almış ve yapılarını bu doğrultuda tasarlamıştır. Geçmişte Antik Yunan mimarlığı dışında, yapının tek başına dış mekân yaratıcı bir öğe olarak ele alınmasıyla seyrek karşılaşılır; yapı, dış mekânı cephesi ya da cepheleriyle sınırlamakla yetinirdi. Oysa Modern Mimarlık, hemen hemen tüm ürünlerinde yapının kütlesel anlatımıyla ve dış mekâna kütlesel katılımıyla ilgilenmiştir. Öte yandan iç-dış mekân bütünlüğü de Modern Mimarlık'a özgü bir ilke sayılabilir. Yalnız tasarımsal yaklaşım biçimleri değil; örneğin, geniş cam yüzeylerin yapımını olanaklı kılan teknolojik gelişmeler de, DUVAR'ın dış ve iç mekânları birbirinden ayıran kesin bir sınır olmasını engellemiştir. Örneğin, MIES VAN DER ROHE'nin tüm çalışmalarının bu sınırlılığı yıkmak amacına yönelik olduğu söylenebilir. Mies, yalnız iç-dış bütünlüğünü sağlamaya uğraşmamış, belki de en önemli Modern Mimarlık "buluş"larından biri olan "tümel mekân"ın da yaratıcısı olmuştur. Tümel mekân, önceden belirlenmiş biçimde sabit duvarlarla birbirinden koparılmış birimlerden (oda, salon vb) meydana gelen bir iç mekân yerine, her an değişen gereksinmelere göre gerektiğinde örgütlenebilir nötr bir iç mekân yaratma amacının sonucudur. Tümel mekân anlayışıyla gerçekleştirilen bir yapıda ana taşıyıcı strüktür ve ısıtma-havalandırma gibi donatımlar sabittir; İŞLEV'in gerektirdiği bölüntüler hafif, hareketli panolarla yapılır. Böylece, eskinin statiklik ve değişmezlik niteliklerini içeren mekân kavramı da esnekliği ön plana alarak yeniden tanımlanmış olmaktadır ki, bunu mimarlık tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri saymak olanaklıdır. Ancak, tümel mekân kavramı mimari evrimin sonuç noktası olarak da görülemez. Örneğin, 1970 sonrasında iyice yaygınlaşan Post-Modern eğilimler (→POST-MODERNİZM), bazı örneklerde statik ve her yönden kesin görsel ve yapısal engellerle sınırlanmış bir mekân anlayışını yeniden canlandırmaya çalışmakta, Modernist mekân kavramını güçlü bir biçimde sorgulamayı denemektedir.

***U.Tanyeli***

**MEKÂN GRUBU** (*Groupe Espace*)

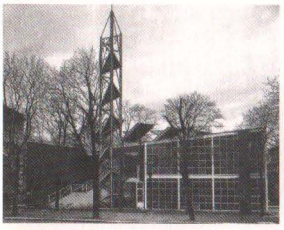
FRANSA'da 1949'da mimar, ressam, heykelci ve yazar André Bloc (1896-1966) öncülüğünde yayımlanmaya başlayan *Art d'Aujourd'hui* adlı dergi çevresinde toplanan sanatçıların kurduğu dernek. En önemli üyeleri SCHÖFFER, PILLET ve Jean Gorin (1899-?) olan derneğin amacı MONDRIAN'ın "Plastic Art and Pure Plastic Art" (1938; Plastik Sanat ve Saf Plastik Sanat) adlı makalesinin son paragrafında sözü edilen YAPIMCILIK öğretisini yaygınlaştırmaktı. Bu öğreti özellikle Yapımcı sanatın mimarlıkla birleşerek, yeni topluma ve insana uygun yeni bir kentsel çevre yaratma zorunluluğu üzerinde odaklanmıştı. Dernek üyeleri sanatı bireysel değil, toplumsal ve ortak bir olgu olarak kabul ediyorlardı.

**MEKÂNSALLIK** (*Spazialismo*)

İtalyan sanatçı L.FONTANA'nın öncülüğünde gelişen yenilikçi eğilim. Fontana 1946'da Buenos Aires'te yayımladığı *Manifesto Blanco*'da (Beyaz Bildirge) yeni bir "mekânsal" sanat anlayışını açıklamış ve tuval resminin yanılsamalı mekân anlayışına karşı televizyon ya da neon ışıkları gibi çağdaş araçlar aracılığıyla, gerçek mekânla renk ve biçimin bütünleşmesini savunmuştur. 1947'de döndüğü Milano'da bu görüşlerini daha da geliştiren Fontana, 1948-52 arasında bir dizi bildirge daha yayımlamış, 1951 tarihli *Manifesto Tecnico dello Spazialismo*'dan sonra (Mekânsallık Teknik Bildirgesi) "tuval resmi"nin



MELLING, Antoine-Ignace, *Boğaziçi Kıyılarından*, 53x88 cm.



MELNİKOV, Konstantin, *Enternasyonal Dekoratif Sanatlar Sergisi Sovyet Pavyonu*, 1925, Paris.

bir yana bırakılmasını ve renk, ses, devinim, zaman, mekân öğelerinin bütünleştiği yeni bir sanat türünü savunmuştur. Bu tür bir anlayış içinde resim ve heykelin mimarinin bütünsel bir parçası olabileceğini ileri sürmüştür. Fontana bu düşüncelerini 1947'de gerçekleştirdiği *Siyah Mekânsal Çevre*'yle somutlaştırmıştır. Siyaha boyanmış bu oda 1960'larda gelişen ÇEVRESEL SANAT'ın öncü bir örneği sayılır. Önceleri düşsel resimler yapan, ama sonra geometrik-soyutlamaya yönelen Gianni Dova'nın (d.1925), ANLATIMCI-SOYUTLAMA'yı benimseyen Roberto Crippa'nın (d.1921), fantastik BİYOMORFİK BİÇİM'lerden yararlanan ve sonraları kaligrafik bir üslup (→KALİGRAFİ) geliştiren Enrico Donati'nin (1909-?) ve Bacci gibi sanatçıların da benimsediği akım, Almanya'da SIFIR GRUBU'nu etkilemişti. 1950'lerde Fontana, üstüne yarıklar attığı tek renkli tuvalleriyle mekânsallık anlayışını sürdürmüştür.

1396. *Z.Rona*

**MEKÂTİB** (Ar.*mekteb*'ten çoğ.)
Okullar.
**Mekâtib-i Âliye:** Yüksekokullar.
**Mekâtib-i Hususiye:** Özel okullar.
**Mekâtib-i İptidaiyye:** İlkokullar.

MEKTEB-İ SIBYAN (Ar.)= **SIBYAN MEKTEBİ**

MELİK SALİH MAHMUD = **MAHMUD BİN MUHAMMED**

**MELLING, Antoine-Ignace** (1763, Karlsruhe-1831, Paris)
Alman ressam ve mimar.
1795-1813 arasında İstanbul'da gerçekleştirdiği kent görünümleriyle ünlüdür.

On dokuz yaşında, Karlsruhe'nin en ünlü sanatçılarından biri olan amcası ressam Joseph Melling'in atölyesinde çalışmaya başlayan Antoine-Ignace, bu eğitim döneminden sonra İtalya, Mısır ve İzmir'e geziler yapmış; 1795'te İstanbul'a yerleşerek 18 yıl boyunca Sultan III.Selim'in (hd.1789-1807) kızkardeşi Hatice Sultan'ın ressamı ve mimarı olarak çalışmış, İstanbul haritalarının yanı sıra kentin panoramik görünümlerini yapmıştır. Hatice Sultan'la çok iyi bir dostluk kurmuş olan sanatçı bu sayede Osmanlı saray yaşamını yakından izleme ve serbestçe çalışma olanağını bulmuştur. Hatice Sultan'ın Ortaköy'de Defterdarburnu'ndaki *Neşatâbad Sarayı*'nın cephelerini ve bahçesini düzenlemiş; bitişikteki *Başağa Dairesi*'ni yapmış, ayrıca, III.Selim'in öteki kardeşi Beyhan Sultan'ın, bugünkü *Çırağan Sarayı*'nın yerinde olan sarayının içini ve bahçesini de düzenlemiştir. Doğu'ya karşı duyulan ilginin ve *Turquerie* modasının çok etkin olduğu bir dönemde Paris'e giden Melling, İstanbul çizimleriyle büyük ün kazanmış, bir süre sonra XVIII.Louis'nin (hd.1795-1824) resmî ressamı olmuştur. Sanatçının 19.yy başı İstanbul'una ilişkin yapıtları, 1819'da Paris'te Treutel ve Würtz tarafından *Le Voyage pittoresque de Constantinople et des rives de Bospbore* (İstanbul'da ve Boğaziçi Kıyılarında Resimlerle Bir Gezi, 1969) adlı kitapta yayımlanmıştır. Günümüzde de ilgi toplayan bu kitap, bir metin cildiyle 48 oymabaskıdan oluşan bir albümü kapsamaktadır.

0520, 0538. *Z.İnankur*

**MELNİKOV, Konstantin** (1890, Moskova-1974, Moskova)
Sovyet mimar.
Sovyet mimarlığına yeni ve özgün karakterinin kazandırılmasında etkili olmuş, özellikle sosyalist kent mimarlığının başlıca ögesi olan işçi lokali yapılarıyla tanınmıştır.

Rusça adı Melnikov Konstantin Stepanoviç'tir. Bir serfin soyundan gelen Melnikov, yanında çalıştığı kişinin yardımıyla Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim görme olanağı bulmuş, 1917'de mezun olmuştur. 1920'lerde, Nikolay A.Ladovski'nin (1881-1941) önderliğinde kurulmuş, BAUHAUS paralelinde sayılabilecek VKHUTEMAS okulunda mimarlık bölümünün yanı sıra bilimsel bir estetik arayışının ötesinde sosyalist yaşam biçiminin gereksinimlerini karşılayacak ve yeni koşulları yansıtacak yeni biçimler geliştirmek amacıyla çalışmalarını sürdüren ASNOVA (***As**sotsiatsiya **nov**ih **a**rhitektorov* / Yeni Mimarlar Birliği) grubuna katılmıştır. Melnikov'un ilk tasarımlarında yakın çevresindeki TATLİN'in etkisi görülür. Örneğin, Moskova'da 1923 Tüm Rusya Tarım ve Pamuk Endüstrisi Sergisi'nde köy sundurmalarının konstrüksiyonuna dayanan *Mahorka Pavyonu*'nda kullandığı profiller, Tatlin'in erken kabartmalarını anımsatmaktadır. Bu döneme ait *Subaryovna Çarşı, Bar ve Yönetim Binası* (1924-25, Moskova) ile Paris'te 1925 Uluslararası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'ndeki *Sovyet Pavyonu* da çağdaş Sovyet mimarlığının en ilerici ögelerinin biçimini ve Ladovski okulunun ritmik biçimci üslubunu yansıtır. Melnikov'a uluslararası ün kazandıran bu pavyonu, geometrik iki kütlenin kesişmesi yoluyla ziyaretçiyi, belirli diyagonaller doğrultusunda hareket etmeye yönelten dinamik bir yapıdır. Dış ve iç mekân arası geçişler, merkezde yer alan girişlerin diyagonal merdivenlere bağlantısıyla sağlanmıştır. Melnikov ülkesine döndüğünde, 1924 sonrası Sovyet mimarlık ortamının yönlendiriciliğini reddetmiş, bağımsız davranmayı seçmiştir. 1927-29 arasında Moskova'da *Rusakov, Frunze, Kauçuk Fabrikası, Svoboda* (b.Gorki) ve *Stormy Petrel* gibi fabrikalarda işçi lokallerinin yapımıyla uğraşan Melnikov geometrik biçimli bu yapılarında, çok amaçlı mekânın yeni türlerini ve *Rusakov Lokali*'nin oditoryum galerileri örneğinde olduğu gibi, hareketli kütleleri denemiştir. 1929'da Moskova'da gerçekleştirdiği *Kendi Evi*'yse, birbiriyle kesişen silindirik kütleleri, duvarlarda ışıklandırma ve havalandırma amaçlarıyla bıraktığı 60'a yakın açıklığıyla ilgi çekicidir. Ladovski okulunu tanımayarak Sovyet mimarlığında farklı bir eğilimi savunmakta olan GİNZBURG'un önderliğindeki OSA (***Obe**dinenie **sovr**emennih **a**rhitektorov* / Çağdaş Mimarlar Birliği), Melnikov'un tutumunu fazlasıyla bireysel, yapıtlarını da işlevcilikten uzak, biçimci ve kitlesel üretime elverişsiz olarak değerlendirmiştir. Melnikov 1930'larda sosyalizasyon ağırlıklı mimarlık alanında ürün vermemiş, 1937 Birleşik Sovyet Mimarları Kongresi'nde de biçimcilikle suçlanmış, ancak tavrını değiştirmemiştir.

1930'lardan başlayarak birçok mimarlık ve yapı mühendisliği enstitüsünde dersler veren ve 1920'lerden yaşamının sonuna değin mimarlık yarışmalarına katılmayı sürdüren Melnikov, çağdaş Sovyet mimarlığı gelişim çizgisinde önemli bir konuma sahiptir.

1378, 3202. *İ.Aydın*

MEMLING, Hans → **BELÇİKA (Resim); BRUGGE OKULU**

**MEMLÛK mimarlığı ve sanatı**
Türk Memlûkları 1250-1382, Çerkez Memlûkları 1382-1517 arasında merkez MISIR olmak üzere egemen olmuşlardır. En ünlü yapıları Kahire'de bulunmaktadır. Bunların en eskisi olan *Baybars*

*Camisi*'nin (1266), bir TOLUNOĞLU yapısı olan *İbn Tolun Camisi*'ni (878-879) anımsatan planı yöre geleneğini sürdürmektedir. Anıtsal bir kapıdan girilen camide, AVLU namaz kılınan üstü örtülü bölümün dışında üç yönde revaklarla çevrilidir. Revakları simetri ekseni üzerinde birer EYVAN kesmekte; avluya açık olan namaz kılma mekânı mihrap duvarına koşut yedi sütun dizisinden oluşmaktadır. Mihrap önünde, kubbesi üç sütun dizisi genişliğinde kare planlı bir birim gerçekleştirilmiştir. Kubbeyle örtülü bu birimden avluya, namaz kılma mekânının sütun dizilerine dik iki sütun dizisiyle oluşmuş üç paralel sahınla geçilmektedir. Sultan Baybars'a (hd.1260-77) ait medrese (1263) bugün yıkılmıştır. Günümüze ulaşan kaynaklardan MUKARNAS'lı bir kapısı olduğu anlaşılan bu yapı, Baybars'ın ölümünden sonra oğlu Melik Said Bereke Han tarafından tamamlamıştır. Memlüklar'dan kalan büyük KÜLLİYE'lerden ilki, türbe, medrese ve hastaneden oluşan *Sultan Kalavun Maristanı*'dır (1283-85). Dört eyvanlı MARİSTAN'da eyvanların güneydoğu ve kuzeybatısında SELSEBİL kanal ve havuz bulunmaktadır. *Kalavun Medresesi ve Türbesi* ya da *Kalavun Camisi* adlarıyla da bilinen bu yapının bezemesinde kullanılmış mermer ve renkli taş mozaik, daha sonra Mısır mimarlığında bir BEZEME türü olarak yaygınlaşmıştır. 1326'da Nasır Muhammed tarafından yapılan sebil Mısır'da ilk örnek olmalıdır. GOTİK'i anımsatan cephesi Batı etkilerine örnek oluşturan *Kalavun Külliyesi* Zengi (→ATABEKLER) ve BÜYÜK SELÇUKLU yapı geleneğini de sürdürmüştür. Türk Memlükları'nın bir öteki önemli yapı grubu *Sultan Hasan Külliyesi*'dir (1356-62). Dört eyvanlı klasik MEDRESE planını sürdüren bu külliyenin Selçuk'taki (İzmir) *İsa Bey Camisi*'nin (1375) cephesine kaynaklık ettiği söylenebilir. Memlüklar'da yüksek kasnak üstüne oturan sivri kubbeli çok sayıda TÜRBE yapılmıştır. *Sultan Kalavun Türbesi*'nin (1285) yanı sıra Şam'daki *Melik Zahir Baybars Bundukdari* (1277-81), Kahire'deki *Salih Zeyneddin Yusuf* (1298-1324) ve *Baybars Çaşnigir Türbeleri* zengin ALÇI ve MOZAİK bezeli örneklerdir. Kahire'deki *Baybars Köprüsü, İllabun Kantarası* (büyük köprü) ve Abbasi Halifeleri Mezarlığı da Memlük döneminden kalmadır. Bunlara İskenderiye'deki *Kasr-ül-Ümeyd* de katılabilir. Esas olarak bir gerileme dönemi yaşayan Çerkez Memlükları, Türk Memlükları'nda gelişme gösteren sanatları sürdürmüşlerdir.

0855. *A.Ödekan*

**MEMPHIS**

Farklı ülkelerden mimarların oluşturduğu grup, 1981'den bu yana tüketim eşyasına yönelik tasarımlarıyla ün kazanmıştır. Ettore Sottsass'ın (d. 1917), makine üretimine karşı bir grup olan *Alchymia*'dan (→MOBİLYA, II.Dünya Savaşı'ndan Sonra) ayrılıp 1981'de kurduğu Memphis, POST-MODERNİZM'le başlayan tasarım anlayışını devam ettirmiş, yapıtlarında Post-Pop bir anlatım kullanmıştır. Memphis, bir antik Mısır kentinin adı olmasına karşın grubun adı, Pop şarkıcısı Bob Dylan'ın *Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues again* adlı albümünden alınmıştır. Barbara Radice, Andrea Branzi, Aldo Cibic (d.1955), Michele De Lucchi (d.1951), Marco Zanini (d.1955) gibi İtalyan mimar tasarımcılara, İtalya'da yaşayan mimar tasarımcılar İngiliz B.George Sowden, Fransız Nathalie du Pasquier ve Avusturyalı Matteo Thun (d.1952), İspanyol Xavier Mariscal, Japon Masanori Umeda, Shiro Kuramata (1934-91) ile grubun mimar olmayan tek tasarımcısı ABD'li Peter Shire da (d.1947) katılmıştır. Başta İtalya olmak üzere birçok ülkede ünlü seramik, mobilya, tekstil üreticilerine tasarımlar yapan Memphis'in 1981'den beri çıkardığı katalog ve yıllıklarda SERAMİK ürünler, MOBİLYA, CAM eşya, HALI ve kumaş gibi tüketime yönelik tasarımlar yer almıştır. Önemli ürünleri arasında Sottsass'ın *Carlton* (1981) adlı bölücü elemanı, *Tabiti* (1981) adlı masa lambası, De Lucchi'nin grubun en çok satmış tasarımı olan *Birinci* (1983) adlı iskemlesi, *Kabire* (1986) adlı masası, *funk* (→DEHŞET SANATI) seramikçi ve mobilya tasarımcısı Shire'ın *Brezilya* (1981) adlı masası, Pasquier'nin şeker paketi kağıdı desenli halıları ve koltukları (1987) sayılmaktadır. Çoğulcu anlayışla tasarlanmış yapıtlar, genellikle meyveleri andıran iştah açıcı, sıcak renklerle boyanmış, ancak kimi zaman bu malzemelerin yanında çelik ve mermer gibi malzemelerin ustaca kullanımıyla soğuk, alaycı bir anlatım elde edilmiştir. Ürünlerinde laminat, plastik gibi endüstriyel malzemeler kullanan Memphis, rasyonel tasarımcıların tersine yapıtlarında sık sık mermer ve ahşap görünümlü kaplamalara yer vermiştir. Eskiye atıfta bulunan cam tasarımlarına ve İSOZAKİ, M.GRAVES, HOLLEIN ile *Arquitectonica* üyeleri gibi Post-Modern uygulamalarıyla da tanınan tasarımcıların Memphis için ürettikleri yapıtlara karşın Sottsass, modern malzeme ve renkleri kullanan, kent değerlerine bağlı, hiçbir tarihsel göndermeyi amaçlamayan grubu "Yeni Modern" olarak tanımlamıştır. Sık sık umursamazlık ve gösterişli olmakla suçlanan Memphis, tasarımlarıyla tüketim eşyasına yönelik modayı etkilemiştir.

0797, 2389, 3524. *E.Erenler*

**MENAZIR** (Ar.*manzara*'dan çoğ.)
**1.** MANZARA'lar.
**2.** PERSPEKTİF.

**MENDELSOHN, Erich** (1887, Allenstein [b. Olsztyn]-1953, San Francisco)
Alman mimar.
BAUHAUS'un uluslararası işlevci anlayışının tersine yapının kimliğini yansıtan Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) ve Biçimci (→BİÇİMCİLİK) yapıtlar gerçekleştirmiştir. Yapının çevresiyle uyumu ve bütünlüğü konusunda bir kaygısı olmamış, bütün ilk Modernistler gibi tek yapı tasarımlarıyla ilgilenmiştir.

Doğu Prusyalı beş çocuklu bir aileden gelen Mendelsohn, mimarlık eğitimini, ART NOUVEAU'nun, yerini Dışavurumculuk'a bıraktığı dönemde Berlin ve Münih'te yapmış, öğrenimini tamamladıktan sonra, yaşamını resim ve sahne tasarımlarıyla kazandığı, 1912-14 arasında Münih'teki Der BLAUE REITER adlı Dışavurumcu ressamlar grubunun toplantılarına da katılmıştır. Dışavurumculuk akımının etkilerini yansıtan mimarlık çizimlerini Berlin'de sergiledikten sonra, eğrisel ve yuvarlak kütlesiyle betonarmenin tüm olanaklarından yararlandığı ilk yapıtını, *Einstein Kulesi* (1919-20, Potsdam) adıyla tanınan gözlemevini gerçekleştirmiştir. Yapının tamamlanmasından sonra Hollanda'ya giden Mendelsohn burada plastik niteliklerinden çok yapısal nitelikleriyle önem kazanan Dışavurumcu TOPLU KONUT çalışmalarını gezmiş, OUD ve DUDOK'un tasarımlarından etkilenmiştir. Dönüşünde gözlemevindeki yaklaşımını bırakarak malzemenin yapısal ifadesine ağırlık veren *Herman ve Ortakları Şapka Fabrikası*'nı (1921-23, Luckenwalde) gerçekleştirmiştir. Bu yapıda üretim bölümlerinin haç biçimi çatılarıyla enerji merkezinin düz çatılı kütlesi arasında güçlü bir karşıtlık sağlanarak işlevsel farklılık vurgulanmıştır. Mendelsohn, 1925'te Leningrad'da yaptığı *Tekstil Fabrikası*'nda da üretim bölümlerinde hareketli çatı biçimleri kullanır-



MENDELSOHN, Erich, *Schocken Büyük Mağazası*, 1926-28, Stuttgart.



MENGS, Anton Raphael, *Kendi Portresi*, yklş.1774, tuval üzerine yağlıboya, 102x77 cm.

ken, yönetim merkezi için düz çatıyı yeğlemiştir. 1933'te Nazi Partisi'nin yönetime gelmesiyle Almanya'dan ayrılmak zorunda kalan Mendelsohn İngiltere'ye gitmiş, burada bir süre birlikte çalıştığı Serge Chermayeff'le (1900-?) *De la Warr Pavyonu*'nu (1933-35, Bexhill, Sussex) gerçekleştirmiştir. Dairesel cam bir kılıfa yerleştirilen merdivenin cepheden öne çıkması tasarımdaki Mendelsohn çizgilerinden biridir. Yapı bitmeden Filistin'e davet edilen Mendelsohn, ilk İsrail başkanlığına seçilecek olan siyonist lider Chaim Weizmann için *Weizmann Evi*'ni (1934-36, Rehovot) tasarlamıştır. İsrail'deki tasarımlarında yerel gereçler kullanarak üslubunu bu ülkenin iklimsel koşullarına uyarlamış, Kudüs'te *Hadassah Üniversitesi Tıp Merkezi*'ni (1937-39) ve Rehovot'ta *Tarım Enstitüsü*'nü (1939) gerçekleştirmiştir. 1941'de ABD'ye giden ve 1945'te San Francisco'ya yerleşen Mendelsohn, bu kentte WRIGHT'ın ORGANİK MİMARLIK anlayışının etkisinde *Maimonides Hastanesi*'ni (1946-50) ve *Russell Evi*'ni (1950-51) yapmıştır. Ayrıca ABD'deki Yahudi azınlık için çok sayıda sinagog ve kent kulübü tasarlamış; bunlardan St.Louis (1946-50 Mo.), Cleveland (1946-50, Ohio), Grand Rapids (1948-52, Mic.) ve Saint Paul'dekiler (1950-54, Minn.) uygulanmıştır. Yapıtlarını *Erich Mendelsohn, Bauten und Skizzen* (1924; Erich Mendelsohn, Yapılar ve Taslaklar) ve *Erich Mendelsohn, das Gesamtschaffen des Architekten* (1930; Erich Mendelsohn, Mimarın Tüm Yapıtları) adlı kitaplarda toplayan mimar, uygulamalarıyla MODERN MİMARLIK'ta önemli bir yer edinmiş; AALTO, Eero SAARINEN, NERVI, Walter A.Netsch ve UTZON gibi mimarlar üzerinde etkili olmuştur.

0945, 1052, 1456, 3566. *M.Aydın*

MENDERES = **MEANDR**

MENDERES MAGNESİA'SI = **MAGNESİA AD MEANDRUM**

**MENESTHES** (MÖ 2.yy)
Yunan mimar.
ALABANDA'daki *Apollon Tapınağı*'nın planlarını çizdiği bilinmektedir. Dor ya da İon düzeninde (→DÜZEN) olduğu konusu kesinlik kazanmayan yapının, Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un sözünü ettiği *pseudodipteros* (→DİPTEROS) planlı İon tapınak olabileceği düşünülmektedir.

**MENEVİŞ**
İng.*iridescent*, Fr.*irisation*, Alm.*Irisierend*.
Kumaş, cam, metal yüzeylerde oluşan dalgalı çizgiler; hare.

**MENGS, Anton Raphael** (1728, Aussig, Bohemya-1779, Roma)
Alman ressam.
YENİ-KLASİKÇİLİK'in resim alanındaki ilk önemli temsilcilerinden biri sayılır.

İlk resim eğitimini Dresden'de saray ressamı olan babası Ismael Mengs'den almıştır. 1741'de Roma'ya giden sanatçı burada dört yıl kalmış, Dresden'e dönüşünde Sakson sarayı ressamlığına getirilmiş, yaptığı dinsel resimler ve pastel portrelerle kısa sürede büyük ün kazanmıştır. 1751'de yine Roma'ya giden sanatçı 1754'te Capitolium Tepesi'ndeki Roma Akademisi'nin başkanı olmuştur. 1755'te Alman sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'la (1717-68) tanışan Mengs, onun kuramlarının da etkisiyle 1762'de *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (Resim Sanatında Beğeni ve Güzellik Üzerine Düşünceler) adlı kitabını yazmıştır. İtalya'da kaldığı süre içinde Northumberland dükü için RAFFAEL-LO'nun *Atina Okulu*'nu (Vatikan Segnatura Odası) kopya eden ve Roma'daki *S.Eusebio Kilisesi*'nin tavanını resimleyen sanatçı, daha sonra Herculaneum'daki arkeolojik kazılara katılmış ve Roma'ya dönüşünde *Albani Villası*'ndaki *Parnassus* freskini yapmıştır. Mengs, 1761 tarihli bu tavan freskinde Antik Çağ sanatından esinlenmiş ve Winckelmann'ın "soylu bir yalınlık ve sakin bir yücelik" ülküsüne ulaşmayı amaçlamıştır. Bu çalışmasında, BAROK dönemin yanılsamacı perspektif (KISALTIM) geleneğini bir yana bırakarak tavandaki resimlerin sanki izleyicinin göz seviyesindeymiş gibi algılanmasını sağlayacak bir düzende verilmesine özen göstermiştir. *Parnassus* freski yapıldığı tarihte büyük bir tepki uyandırmış ve Yeni-Klasik resmin egemenliğini kanıtlamıştır. Aynı yıl Kral III.Carlos'un çağrısı üzerine gittiği İspanya'da saray ressamlığına getirilmiş, Madrid ve Aranjuez'deki kraliyet saraylarının iç mekânlarını bezemiştir. 1769'da İspanya'dan ayrılan sanatçı 1772'ye dek Roma'da yaşamış, Vatikan'daki *Papiri Odası*'nı resimlemiştir. 1773'te Madrid'e dönen Mengs, 1777'ye kadar orada kalmış, iki yıl sonra da Roma'da ölmüştür.

0927, 1734, 3254. *Z.İnankur*

**MENGÜCEKOĞLU mimarlığı**
Erzincan-Kemah, Şebinkarahisar ve Divriği çevrelerinde egemen olan, bir ara Erzurum'u da yönetimleri altında tutan Mengücekli ya da Mengücüklüler'in 1072'den başlayarak 1252 ya da 1277'ye değin bu bölgelerde etkin oldukları bilinmektedir. Mimarlık ürünleri daha çok Divriği (Sivas) ve Kemah'ta günümüze ulaşan yapıtlarıyla değerlendirilir.

12.yy'ın sonlarıyla 13.yy'ın başlarında, Divriği ve çevresinde Mengücekliler anıtsal yapıtlarını yaratmışlardır. Divriği *Kale Camisi*, 1180/81'de Şehinşah bin Süleyman tarafından, Meragalı usta HASAN BİN FİRUZ'a yaptırılmıştır. Dikine üç nef [sahın] halinde gelişen yapıda, yanlarda dörder kubbe, ortada uzun bir beşik tonoz, örtüyü meydana getirmektedir. İçte bazı hafif süslemeler dışında, etkili bir mekân yaratılmıştır. Asıl yaratma heyecanı BÜYÜK SELÇUKLU ve KARAHANLI yapıtlarına kadar bağlanabilen çeşitli geometrik ve bitkisel bezemenin yer aldığı TAÇKAPI ve yan kapıda görülür. Taçkapıda kesme taş yanında tuğla ve firuze sırlı tuğlanın da sınırlı ölçüde kullanıldığı gözlenir. Ayrıca, kenarda basamaklarla çıkılan, yüksekteki ikinci bir giriş, Anadolu camilerinde özel mahfillerin erken örneklerine işaret etmektedir. Yaptıranı adına yazıtı bulunan ağaç oyma minber, yalnızca bazı parçalarıyla korunabilmiştir. Bu yapıdan sonra, Mengücekliler'in en önemli yapısı olarak değerlendirilen ve hakkında pek çok yayın bulunan *Divriği Ulucamii ve Şifahanesi* yapılmıştır. Birbirinin yanında, bitişik olarak yer alan yapıları Hüsameddin Ahmed Şah (hd.1228-42) bir KÜLLİYE olarak 1228/29'da yaptırmıştır. Şifahanede eşi Melike Turan'ın adı geçer. Cami ve şifahane, mimari mekân ve taş işçiliği, minberin ağaç işçiliğiyle Anadolu Türk sanatında ayrı bir yere sahiptir. Cami, mihrap duvarına dik uzanan beş nefe ayrılmış ve bugün 16 kadarı asıl biçimini koruyan 25 çeşitli tonoz ve kubbeyle örtülmüştür. Mihrap önü kubbesi kuvvetli bir motif olarak dıştan da piramit bir çatı örtüsüyle belirtilmiştir. Güçlü bir yaratma heyecanıyla ele alınan her iki yapının mimarı HÜRREMŞAH BİN MUGİS-EL-HİLÂTİ adlı ustadır. Taş işçiliğinin bu önemli yapısında şifahane, dört eyvanlı şemaya sahip, avlusu örtülü bir MEDRESE tasarımı

nı vermekte, bir yönü de iki katlı olarak görülmektedir. Çinili lahitlerin bulunduğu türbe, kubbeli ayrı bir bölüm olarak iki yapı arasında yer alır; kubbesi dıştan külahla belirtilmiştir. Burada, bir özel mahfil öğesi, ayrı bir kapıyla güç kazanmaktadır. Aslında, yapıya dıştan egemen olan dört görkemli taçkapı ayrı üsluplarda ele alınmıştır. Bunlar, 13.yy Anadolu taş işçiliğinin seçkin örnekleri olarak anıtsal ölçülere varmaktadır. Özel mahfile açılan doğudaki SELÇUKLU, kuzeydeki BAROK özellikler gösteren taçkapı, batıdaki ince işlemeleriyle *Tekstil Kapısı* adı verilen taçkapı yanında, şifahanenin kapısı GOTİK özelliklere sahip olarak değerlendirilmiştir. Sonradan yakıştırılmış olan bu adlar, süslemelerin üsluplarını yansıtır. Yazıtlarında da belirtildiği gibi; Anadolu Selçuklu sultanı Alâeddin Keykubad'ın (hd.1220-37) egemenliğini simgeleyen çift başlı kartal yanında doğan kuşu, şifahanenin kapısında simgesel insan başı figürleri, yapıya ayrı bir önem kazandırır. Güçlü bir yaratma heyecanıyla ele alınan Büyük Selçuklu alçı bezemelerinin taşa geçmiş biçimini yansıtan yapının önemle üstünde durulacak bir Mengücekli yapıtı olduğu üzerinde birleşilmektedir. Cami ve şifahanede adı geçen Ahlatlı Muğizoğlu Hürremşah'ın mimarlığından başka, Selçuklu taçkapısında (doğu) gene Ahlatlı nakkaş Ahmed (AHMED NAKKAŞ HİLÂTÎ), yazıtlarda Mehmed, 1241 tarihli görkemli ahşap minberde Tiflisli Ahmed bin İbrahim adındaki ustaların çalışmış olduğu yazıtlarından anlaşılmaktadır.

Divriği *Kamereddin* ve *Sitte Melik Kümbetleri* (1196) kesme taştan sekizgen gövdeli ve piramit çatılı yapılardır. *Kamereddin Kümbeti*'nin kapı kemerindeki zikzaklı taş işçiliği ve çatı hizasında çini tabakların dizili olduğuna işaret eden dairesel boşluklar dikkati çeker. *Sitte Melik Kümbeti*'nin cephesindeki geometrik geçmeler geleneksel taş bezemeyi sürdürmektedir. 12.yy'ın sonlarından Kemah'ta *Melik Gazi Kümbeti* tuğla işçiliği ve mumyalığında sekizgen ayaktan gelişen örtü düzeniyle Azerbaycan bölgesi Türk mezar anıtlarıyla yakın bağlantılara işaret eder. Mengücekliler'e bağlanan başka bir ilginç mezar anıtı da Kırşehir'deki *Melik Gazi Kümbeti*'dir. Pahlanmış alt yapı üstünde, kesme taştan sekizgen gövdenin üst kısmı üçgen yumuşatmalarla konik külaha ulaşmakta, bir çadır görüntüsü vermektedir. Yazıtının ışığında, Şebinkarahisar'ın Selçuklular'a geçmesi üzerine (1228) üç oğluyla Kırşehir'e yerleştirilen Mehmed Şah'ın hanımlarından biri tarafından yaptırılmıştır.

0213, 0215, 0550, 1342, 2016, 2576, 2988, 3171, 3182, 3183, 3258. ***A.Altun***

**MENHİR** (Bretonca *men:* taş, *bir:* uzun'dan)
Tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) toprağa dikine yerleştirilmiş, kaba yontulmuş anıtsal taş blok. Özellikle Neolitik ve Tunç çağlarında, Fransa'nın Bretanya bölgesi başta olmak üzere Batı Avrupa'da, çoğunlukla daire, yarım daire ya da elips oluşturacak biçimde yan yana pek çok menhir dikilmiştir. DOLMEN ve TÜMÜLÜS'lerle bağlantılı olan bu anıtların İngiltere ve Kuzey Avrupa'da rastlanan örneklerinden bazıları figür ve işaretlerle bezenmiştir. İngiltere'de *Stonebenge* ve Avebury'dekiler ünlü örneklerdir. Salisbury'nin 13km kuzeyinde Wiltshire'da, Neolitik Çağ sonuyla Tunç Çağı başına (MÖ yklş.1800-1400) tarihlendirilen *Stonebenge*, toprak bir setle çevrili, iç içe birkaç halka oluşturacak biçimde dikine yerleştirilmiş taş blokları topluluğudur. Üç evrede yapıldığı, üçüncü evresinin de üç dönemi bulunduğu saptanan *Stonebenge*'in uzun zaman gökyüzüyle ilişkili bir din tapınağı olduğu düşünülmüşse de, bu sav kesinlik kazanmamıştır. Güneş'in ve Ay'ın belli günlerdeki doğuş ve batış noktalarına yönlenmiş eksenlerin varlığı bu görüşü desteklemektedir. Birkaç sıra halinde yan yana dizilmiş menhirlerin günümüze kalan en ünlü örnekleri arasındaysa Bretanya'nın Carnac kasabasında bulunan, tümü granit 1.935 menhir sayılmaktadır. Türkiye'de Trakya'daki Lalapaşa'da da menhirler bulunmuştur.

**MENOLOGYA** (Gr.*men:* ay, *logos:* söylem'den *menologion*)
Lat., Alm.*Menologium*; İng.*menologia, menologium, menology*, Fr.*ménologe.*
Ortodoks Kilisesi'nde kullanılan aylık liturjik (ayine ait) kitap; azizler takvimi. Menologyada BİZANS takvimine göre yıl başı olan 1 Eylül'den başlayarak adına kutlama yapılan azizlerin kısa yaşamöyküleri ve dini bayramların tasvirlerinin yanı sıra ilgili metinler bulunur. Özellikle Bizans döneminden sonra menologyalar resimlerle bezenmeye başlamıştır.

**MENTEŞEOĞLU mimarlığı ve sanatı**
Batı Anadolu'da, Muğla ve yöresinde 1280-1425 arasında hüküm süren Menteşe Beyliği, ANADOLU SELÇUKLU hizmetindeki Bahaüddin Elbistan bin Kuru Bey'in oğlu Menteşe Bey (ö.1282'den sonra) tarafından kurulmuştur. Anadolu'daki ilk denizci beyliklerdendir ve özellikle Balat limanından Avrupa pazarlarına mal ihraç etmiştir. Beyliğin mimarlık yapıtları, Muğla'nın yanı sıra Milas, başkent Beçin (Milas'ın 5km güneyinde) ve Balat'ta bulunmaktadır (→BEYLİKLER DÖNEMİ; MUĞLA).

**MENZA** (Lat.*mensa*'dan)
Üniversitelerde öğrencilerin ucuz yemek yedikleri büyük kantin.

MENZEL, Adolf von → **DOĞALCILIK; İÇ MEKÂN RESMİ**

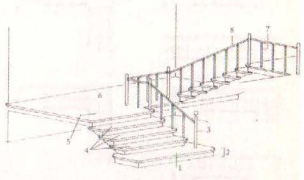
**MENZİL** (Ar.*nüzül:* konak yeri'nden)
**1.** Konaklanan yer, ev.
**2.** İki konak arasındaki bir günlük uzaklık.
**Menzil Taşı:** NİŞANTAŞI.

MENZİL HANI → **HAN; KERVANSARAY**

**MENZİLHANE** (Ar.*menzil*, Far.*bane:* ev'den)
Eskiden yollarda 50 fersah (yklş.280km) arayla kurulan ve hayvanları değiştirmeye yarayan konak yeri. Ahır ve odalardan oluşan kerpiç ya da ahşap bir binadır.

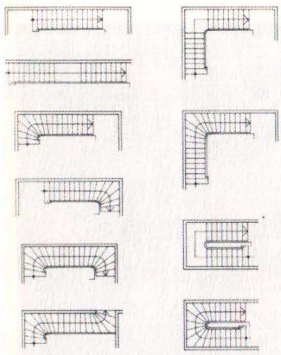
MERCAN ALÇISI → **ALÇI (Bezeme)**

**MERDİVEN** (Far.*nerdübân*'dan)
İng.*staircase*, Fr.*escalier*, Alm.*Treppe.*
Arasında yükseklik farkı bulunan düzlemleri bağlamak için oluşturulmuş basamaklı yol tanımıyla en basit biçimde ifade edilebilecek merdiven, insan yapısı fiziksel çevrenin en önemli elemanıdır denebilir. Gerçekte mekânlar arasındaki düşey ilişkiyi sağlayan basit bir işlevsel eleman olmasına karşın, merdivenin mimari biçimin oluşmasında ve mekânların estetik bir uyum içinde bütünleşip eklemlenmesindeki rolü çok büyüktür. Bu bağlamda yapıların iç mekânlarında mimari kimliğin önemli bir öğesi olan merdivenin, dış mekânlarda da sıklıkla kullanılmış olduğu ve bu kullanımların zaman zaman mimari biçimin temel öğelerinden biri haline dönüşebildiği görülmektedir. MEZOPOTAMYA



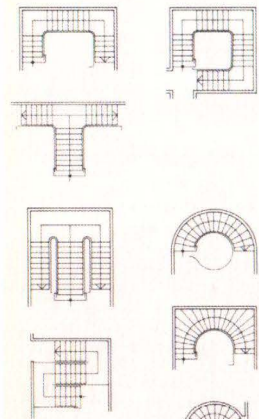
1. İlk basamak
2. Rıht
3. Baba
4. Basamak
5. Son basamak
6. Sahanlık
7. Korkuluk
8. Küpeşte

Merdiven



Tek kollu merdiven

Çift kollu merdiven



Üç kollu merdiven



Dönel merdiven

Merdiven Tipleri

mimarlığında ZİGGURAT'ların anıtsal merdivenleri, Orta Amerika'nın Aztek mimarlığındaki piramidal tapınaklar (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) ve Anadolu'da biçimlenmiş geleneksel Türk konut mimarisinin (→EV) HAYAT cephelerindeki düşey bağlantıyı sağlayan merdivenler, bu konuda verilebilecek en özgün örneklerdendir.

Kökenleri çok eskiye giden, evrensel denebilecek niteliklerde geleneksel bir yapı elemanı olan merdiven, düşey ulaşım araçlarının çok geliştiği günümüzde bile önemini yitirmemiştir. Bunun nedeni yapı içindeki düşey bağlantının sağlanmasında kullanılan asansör ve benzeri mekanik araçların bozulma olasılıkları karşısında merdivenin yapı yıkılana kadar ayakta kalıp görev yapabilecek bir eleman olmasıdır. Öteki düşey ulaşım araçları içinde rampa, merdivenden daha rahat kullanılan bir eleman olmakla birlikte, seviye farkının çok olması durumunda ya eğimin ya da rampa alanının aşırı ölçüde artması, kullanımını sınırlamakta ve merdivenleri ön plana çıkarmaktadır. Merdivenler işlevleri gereği yapıların ya da düşey bağlantılarını sağladıkları düzeylerin ulaşım alanlarının merkezinde bulunur ve yapı içinde düşey bir hacim (merdiven evi) içine yerleştirilirler. Bu özellikleri nedeniyle mimarlık tarihinin hemen hemen her döneminde yapının çözümü en zor, ancak mekânsal zenginliğin en yoğun olarak yakalanabileceği noktalarını oluşturmuşlardır. Bir dönemde anıtsal bir anlayış ve gereksinim dışı ölçülerde büyük, mimari kaygılarla yapılan merdivenler, başka bir dönemde yerini yapı iç mekânına açık ve onunla bütünleşmiş ya da tam tersine gizlenmiş merdivenlere bırakabilmiştir.

Biçimsel olarak merdiven, insanın basit bir adımla çıkabileceği yükseklikte elemanların yan yana gelmesiyle oluşturulmuş bir yapı elemanıdır. Bu elemanların her biri "basamak"tır. Basamağın ön yüzündeki yükseklige "rıht" denir ve basamak genişliğiyle birlikte merdivenin çıkış eğimini oluşturur. Basamaklar bulundukları yere göre "ilk basamak", "son basamak" gibi yerlerini belirleyen adlar alırlar. Merdivenin basamaklardan oluşan hattına "merdiven kolu" denir; bu kol çıkılacak yüksekliğe bağlı olarak yks.10-14 basamakta bir dinlenmeyi sağlayan, düz bir "sahanlık"la son bulur ve merdiven sahanlıktan sonra ya aynı yöne ya da genellikle yön değiştirerek devam eder. Merdivenlerin açık olan kenarlarında güvenlik amacıyla "korkuluklar" oluşturulur ve bunun üst kısmında iniş ve çıkışlarda tutulması için "küpeşte" düzenlenir. Merdiven kollarının yanlarında korkuluk gerekmese bile küpeştenin yapılması bir zorunluluktur. Yan yana gelen merdiven kollarının sınırladığı boşluk "merdiven kovası"dır. Merdivenlerde iniş ve çıkışlarda izlenen yola "çıkış hattı" denir; bu hat bir doğru biçiminde olabildiği gibi, merdiven evinin dar olması gereken yapılarda yer kazanmak için basamakların döndürülmesiyle yapılan döner merdivenlerde eğrisel ya da kırıklı bir hat da olabilir.

Merdivenler yapıların içinde ya da dışında bulunmalarına ve cevap verdikleri düşey ulaşım türüne bağlı olarak çeşitli malzeme ve tekniklerle yapılabilirler; bu teknik ve malzeme genellikle içinde bulundukları yapıyla doğrudan ilişkilidir. Merdivenin kâgir bir yığma DUVAR'a ya da TONOZ'a oturması, düz atkılı bir ahşap İSKELET'in eğrisel kirişlerine (LİMON KİRİŞİ) oturması ya da BETONARME yapıda eğri bir plak döşeme (→DÖŞEME) üzerine oturması olası binlerce çözümden birkaçıdır. Yoğun olarak kullanılan yapılarda merdivenlerin çıkış eğimleri yks.20°-45°'lik açılara oturtularak inşa edilmektedir. Bu eğim sık kullanılan merdivenler için geçerlidir, daha az kullanılan merdivenlerde ve çok sınırlı alanlarda (gemiler gibi) daha dik merdivenler yapılmaktadır. Günümüzde basamak genişlikleri ve rıht yüksekliklerinin hesaplanmasında insanın bir adımda katedebileceği uzunluğa bağlı olarak geliştirilmiş formüller kullanılmaktadır (2 x rıht yüksekliği+basamak genişliği = 60-63cm). Geleneksel mimarilerde kullanılmış ölçüler de yaklaşık olarak bunlara uymasına karşın zorlayıcı noktalar, günümüzdekinden çok daha esnek ve cesur çözümlerle aşılmıştır. Düz kollu merdivenlerde basamak genişlikleri merdiven genişliği boyunca aynı kalmaktadır ve her basamakta aynıdır. Kullanılacak alan sınırlı olduğunda yapılan döner merdivenlerde, kova boşluğu yanındaki basamak genişlikleri yks.10-15cm'nin altına düşürülmez; tersi durumda çıkış hattı fazla dikleşir ve merdiven tehlikeli olabilir.

YAPI tarihinin uzun gelişme süreci içinde, günümüze gelindiğinde merdivenin yapımındaki geleneksel biçimlenmede hemen hemen hiçbir değişiklik olmadığı görülmektedir. İnsanın vücut ölçüleri ve hareket yeteneğiyle çok yakından ilişkili olduğu göz önüne alındığında, bu çok doğaldır. Günümüzde düşey ulaşım araçlarında ortaya çıkan yenilik ve değişiklikler, yapıda kullanılan malzemelerin ve mekanik sistemlerin gelişmesine ve güvenilirliklerinin artmasına dayanmaktadır. Asansörler, hareketli rampalar ve yürüyen merdivenlerin yaygınlaşması bazı yapılarda geleneksel merdivenlerin gizlenmesine, yaşanan mekânlardan ve ulaşım alanlarından kaldırılmasına neden olmuştur. Ancak bütün bu gelişme ve değişmeye karşın, sayılan nedenlerden dolayı merdivenin varlığının ortadan kaldırılamadığı da görülmektedir.

3006. ***C.Binan***

**MEREK**

Giresun'la Samsun arasındaki bölgede samanlık, SERANDER.

MERIAN, Mathäus → **TOPOGRAFİK RESİM**

MERİNİLER → **MAGRİP mimarlığı ve sanatı**

MERKEZİ PLAN → **PLAN**

**MERMER**

İng.*marble*, Fr.*marbre*, Alm.*Marmor*.

KALKER'lerin, dolomitik kalkerlerin ve bazan dolomitlerin başkalaşımıyla (metamorfoz) oluşmuş külte. Ticari açıdan, güzel renkli ve dokulu, yüzeyi parlatılabilen, kalsiyumca zengin tüm kayaç türleri de mermer olarak adlandırılmaktadır. Kalker ya da dolomit külteleri basınç ve ısı etkisiyle kimyasal yapılarında bir değişiklik olmaksızın yeni bir yapı, doku ve kristal biçime sahip yeni külteler oluştururlar. Kalkerlerin başkalaşmasıyla kalsit kristallerinden oluşan mermerler meydana gelir. Başkalaşma uzun süre devam etmişse mermerin içinde iri kalsit kristalleri oluşur. İri kristalli mermerlerin dış etkilere dayanımı öbürlerine oranla daha azdır. Kalkerler her zaman saf olarak bulunmazlar. Dolayısıyla içerdikleri yabancı maddelere bağlı olarak değişik adlar alırlar. Örneğin, silis içeren kalkerlerin başkalaşması sonucu "Wallastonit mermeri" meydana gelir. Magnezyum karbonat içeren dolomitik kalkerlerin başkalaşmasıyla da "Brusit mermeri" oluşur. Mermerlerin renkleri beyaz, gri ya da içine giren yabancı maddelerden dolayı sarı, pembe, kırmızı, morumsu, mavimsi ya da siyah olabilir ve içlerinde yer yer beyaz ya da renkli damarlara rastlanır. Damarların ince ya da değişik renkte olmaları ve oluşturdukları doku mermere özel bir

görünüm kazandırır. Bazı mermerler yarı saydam olup ALBATR'ı (sumermeri) andırırlar. Afyon mermerlerinin bazıları ve İtalya'daki beyaz renkli Carrara mermerlerinin bazı türleri yarı saydamdır ve daha çok süs eşyası yapımında kullanılır. Şistli olan ve içlerinde beyaz mika pulcukları bulunan mermerlere "sipolin" (İt.*cippolino*) denir. Bunlar kaplama işlerinde kullanılmaya elverişli değildir. Mermer, homojen bir yapı göstermesi, fazla sert olmaması, kolayca işlenmesi, büyük gözenekler içermemesi, su emme oranının düşük olması, değişik renk ve desende elde edilebilmesi gibi nedenlerle yapıların iç ve dış kaplamalarında, döşemelerde ve başka yapı elemanlarında kullanılmaktadır. Renkli ve damarlı mermerlerle oniks mermeri ise özellikle bezeme gereci olarak tarih boyunca yapılarda, anıtlarda ve heykelcilik ürünlerinde kullanılmıştır. Ancak dolomitik mermerler, ötekilerden daha sert olduğundan işlenmesi zordur ve daha çok konkasörlerde kırılarak mozaik pirinci yapımında kullanılır.

Günümüzde özellikle banyo mekânlarının döşenmesinde dekoratif amaçlarla sıkça yeğlenen oniks mermerleri, mağaralardaki ve kaynarca ağzı yakınlarındaki soğuk su çözeltilerinde çökelmiştir. Gerçekte bunlar ne ONİKS ne de mermerdirler. Eskiden "sumermeri" (albatr) olarak adlandırılan oniks mermerinin, bugün bir kalsiyum sülfat kayacı olan alçıtaşı olduğu bilinmektedir. İçerdikleri demir oksit nedeniyle çoğunlukla kahverengi ya da sarı renkli olan bu tür mermerlerin en tanınmış örnekleri, İtalyan antikalarında kullanılmış olan *giallo antico* (eski sarı mermer), kırmızı benekli Siena mermeri, Kartaca ve Roma'da yapı taşı olarak kullanılmış Cezayir oniksi ile Mexico kenti yakınlarındaki Tecali'den ve California'daki El Marmol'dan çıkartılan mermerlerdir.

Türkiye'de Marmara havzası, Batı Anadolu ve Istranca masifinde önemli mermer yatakları bulunmaktadır. Marmara Adası mermerleri rezervlerinin bolluğu, işletmesinin kolaylığı ve ekonomik deniz yolu ulaşımı yüzünden YUNAN, ROMA, BİZANS ve OSMANLI uygarlıklarında geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Adanın kuzeyinde 35km'lik bir alan kaplayan taş ocaklarında, boyları 20m'ye varan büyük bloklar çıkartma olanağı bulunmaktadır. Tipik Marmara Adası mermeri gri-beyaz mavimsi renkli, gri bantlı, bazan lekeli yapılı, iri kristallidir. Beyaz olan ince kristalli (40-50 mikron) mermerler dolomitiktir ve blok alma olanakları sınırlıdır. Afyon-İscehisar bölgesinde Roma döneminden beri işletilen ve "Sinada mermerleri" olarak anılan Afyon mermerleri genellikle ince daneli, yuvarlak ve yarı yuvarlak biçimli, mozaik dokulu kalsit kristallerinden oluşur. Bu mermerlerin renk ve desenlerinin oluşumu kitleyi çevreleyen ve mermer içinde küçük lekeler halinde bulunan klorit-muskovit-kuvars şistlerin etkisindedir. Renk ve dokularındaki farklılıklara bağlı olarak beyaz, pamuk beyaz, beyaz sarı, pembe, sarı, gri, kara, menekşe, kaplan postu, güvercin gögsü, gök mermer, somaki, şeker vb adlar verilen ve yediden fazla çeşidi bulunan Afyon mermerleri çatlak sistemlerinin uygunluğu nedeniyle tarih boyunca işletilmiştir. Marmara Adası ve Afyon mermerlerinden başka İzmir, Manisa, Muğla, Akhisar, Efes, Kırşehir, Kastamonu ve Tosya'nın renkli mermerleri çok eskiden beri işletilmekte ve heykel, sütun vb yapı öğesinin yanı sıra kaplamada ve masif inşaat işlerinde kullanılmaktadır.

***K.Çorapçıoğlu***

***Antik Çağ'da Mermer:***

Tarihöncesi çağlardan (→PREHİSTORYA) itibaren, büyük oranda çıkarılması kolay taşlar kullanılmış, Orta Neolitik (yk.MÖ 5000) ve Geç Neolitik (yk.MÖ 4500) çağlar boyunca Ege dünyasında mermer ya da çakıl taşlarından İDOL'ler yapılmıştır. İdol üretiminin MÖ 3.binyıl boyunca Kyklad Adaları'nda gelişmesiyle parlak bir mermer uygarlığına ulaşılmış, Erken Kyklad'ın Keros-Syros döneminde (MÖ 2700-2100) tunç aletlerin kullanılmaya başlamasıyla taşın daha iyi işlenebilmesi olanağı doğmuştur. Ege'de gerçek anlamda ilk taş ocakları MÖ 2.binde Girit'te MİNOS kültüründe (MÖ 1900'ler) anıtsal yapıların başlamasıyla açılan tüf, KUMTAŞI vbg yumuşak taşların ocaklarıdır. Kıta Yunanistanı'nda Geç Hellas döneminde (MÖ 15.yy) Mykenler (→MİKEN), yumuşak KALKER ve KONGLOMERA ocaklarından çıkardıkları büyük blokları mezarlarda ve savunma duvarlarında kullanmışlardır. MÖ 7.yy'ın ikinci çeyreğinden itibaren, Girit kalkerinden Daidalos Üslubu'nda (→DAİDALOS) yapılan ilk taş heykeller Kyklad Adaları'nda mermerden taklit edilmiş; aynı dönemde kıta mermerinden yapılmış ilk heykeller olan *perirrhanterion*'lar da (aslan ya da benzeri bir hayvan üstündeki kadın figürlerinin taşıdığı kült havuzu) Peloponnesos'ta ortaya çıkmıştır. MÖ 6.yy boyunca Batı Anadolu'da, Yunanistan'da ve Kyklad'lar'da pek çok taş ocağı açılmıştır ama yumuşak taş ocaklarının yanında beyaz ve renkli mermer ocaklarının sayısı daha azdır. Romalılar mermer gibi üstün nitelikli taşlarla ilgilenmeye oldukça geç başlamışlar; Yunanistan'dan çıkarılan beyaz ve gri mermerleri ancak MÖ 2.yy'da, önce savaş ganimeti, daha sonra da mimari parçalar olarak Roma'ya götürmüşlerdir. MÖ 1.yy'da bazı *patrici* (ayrıcalıklı yurttaşlar sınıfı) aileleri konutlarının sütun dizileri, duvar ya da yer kaplamaları için renkli mermerler ithal etmeye başlamış; Roma imparatoru Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) bu mermerlerin çeşitleri çoğalmıştır.

Antik Çağ'da mermer, kesme ve çatlatma olmak üzere iki yöntemle ocaktan çıkarılmaktaydı. Bir ocakta elde edilmek istenen bloğun çevresinde önce, "külünk"le (iki ucu sivri ve ahşap saplı metal alet) ya da "murç"a "madırga"yla vurularak tranşeler açılmakta, anakayaya bağlı kaldığı yüzeyinden de çatlatılarak koparılmaktaydı. Mermeri çatlatmak için, özellikle trapez biçimli ya da yarım yuvarlak yassı kamalar kullanılır; yan yana açılan yuvalara yerleştirilen bu metal kamalara vurularak bloğun anakayaya bağlı yüzeyi çatlatılırdı. Kullanılan bir başka yöntem de; taşların üstüne açılan bir sıra deliğe ahşap kamalar çakılması ve bunların ıslatılarak ahşabın şişmesinin sağlanması, mermerin böylece oluşan basınçla çatlatılmasıdır. Bugün modern sistemde çalışan ocaklarda mermer artık külünk ve murçlarla değil, tel kesme makineleriyle kesilmektedir. Az fire veren ve çok düzgün yüzeyler yaratan bu yöntemi Romalılar da uygulamış; taş testerelerini geniş blokları parçalara ya da levhalara ayırmada kullanmışlardır.

Anakayadan ayrıldıktan sonra mermere ilk biçimi, ticari (pazar fiyatının artması) ve pratik (taşıma ağırlığının azalması) nedenlerle ocakta verilmekte; bloklar bazan kabaca, bazan yarı işlenmiş, bazan da tam işlenmiş olarak hazırlanmaktaydı. Yunan mimarlığında ocaktan çıkarılan bloklara mimarın istekleri doğrultusunda önceden biçim verilirken, Roma İmparatorluk Dönemi'nde taş ocaklarının yakınında sütun başlığı, kaidesi ya da üst yapı elemanları üretimi üzerine özelleşmiş atölyeler ortaya çıkmıştır. Ağır mermer blokların ocaktan sevk edilmesi her zaman en önemli sorunlardan biri olmuştur. Yunanlar erken dönemlerde büyük boyutlu

bloklardan vazgeçerek öküz arabasıyla taşınabilecek boyutlardakileri kullanmışlar; anıtsal heykelleri birkaç parçadan elde etmişlerdir. Eğer ocak denize yakınsa bir yükleme iskelesi inşa edilmiş; bir tepedeyse yol ya da rampa döşenmiştir. Kızaklara oturtulan mermer bloklar kaldıraçlar, ağaç takozlar, halat ve vinçler yardımıyla bu rampalar üstünden öküz arabasına yüklenecekleri yere kadar sevk edilmekteydi. Ağır blokların taşınmasında en kolay yol deniz ve ırmaklardı. Örneğin, Dokimeion (b.İscehisar, Afyon) mermerinin, batıda EPHESOS liman kentine bağlanan büyük Kral Yolu'ndan denize ulaştırıldığı ve buradan Kuzey Afrika'ya kadar gönderildiği saptanmıştır. Ele geçen hesap belgelerinden anlaşıldığına göre mermerin taşınması çok masraflıydı. Bu nedenle, kullanılacak malzemenin nitelikli olmasından çok, taşınmasının kolay (dolayısıyla ucuz) olması tercih edilerek genellikle en yakın ocaklar kullanılmıştır. Bu ekonomik baskı Roma İmparatorluk Dönemi'ne kadar yerel rezervlerden yoksun bölgelerde mermerin yaygın olarak kullanılışını engellemiştir. Mermer ancak Roma imparatoru Augustus'un ve ardıllarının önemli mermer kaynaklarını ele geçirmeleri ve MS 2.yy'da gerek rezervlerin gerek stokların bollaşmasıyla tüm Akdeniz kıyısı ve hinterlandında kullanılabilmiştir.

Yunan döneminde pek çok taş ocağının mülkiyet hakkı arazi sahibine aitken inşaat etkinliklerinin yoğun olduğu büyük kentlerde ocaklar devlet malıydı ve işletme kiralanabiliyordu. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'tan öğrenildiğine göre; BELEVİ mermer yataklarını bulan çoban Piksodaros, Ephesos'a çok büyük ekonomik yarar sağladığından dolayı Ephesoslular tarafından yüzyıllar boyu kahraman ilan edilmişti. Roma İmparatorluk Dönemi'nde Tiberius (hd.MS 14-37) ocakları devletin malı haline getirmiş; Roma'da bir *ratio marmorum* (mermer bakanlığı) kurularak tüm ocaklar tek yönetimde toplanmıştır. İmparatorluğun çeşitli bölgelerindeki ocakların başında merkeze bağlı birer *procurator* (mali görevli) bulunmaktaydı.

Antik Çağ'da Anadolu, Yunanistan, Ege Adaları ve İtalya'da, bağlı oldukları kentin gereksinimini karşılayan, yakın çevrelerine ve hatta bazan daha uzaklara da mermer ihraç eden pek çok önemli mermer ocağı vardı. Anadolu'nun mermer ihtiyacının büyük bölümünü Dokimeion ve Prokonnesos (b.Saraylar) ocakları karşılamaktaydı. Afyon'un 23km kuzeydoğusunda yer alan Dokimeion ocakları, yalnız mermerinin bolluğu yönünden değil, kalitesinin yüksekliği ve çeşitliliği bakımından da ünlüydü. Bugün mermer piyasasında "somaki" olarak tanınan vişne çürüğü, süt beyaz bir türüyle bir de sarı ve beyaz damarlı cins, Antik Çağ'da çok kullanılmış ve arkeoloji literatürüne *pavonazetto* olarak geçmiştir. Bunun yanı sıra "Afyon şekeri" denen ince taneli, süt beyaz bir türüyle bir de sarı damarlı bir türü vardır. Afyon'un her iki mermeri de heykelciliğe çok uygun ve yüksek kalitededir; heykellerin yanında mimari blok ve LAHİT üretiminde de kullanılmışlardır. Roma İmparatorluk Dönemi'nde imparatorluğun merkezî ocağı durumundaki Dokimeion'da MS 2.yy'dan itibaren üretim çok büyük boyutlara ulaşmış; Traianus (hd.98-117) ve Antoninus Pius (hd.138-161) dönemleri arasında tek bir ocaktan (Bacakale) 500.000m³'ten fazla mermer çıkarılmıştır. Traianus döneminde burada bir devlet işletmesi kurulmuş ve en önemlileri "Küçük Asya sütunlu tip" denen pek çok lahit üretilmiştir. Roma ve Bizans dönemlerinde çok etkin olan bu ocaklardan elde edilen mermerin Anadolu'dan İtalya ve Kuzey Afrika'ya kadar sevk edildiği bilinmektedir.

Marmara Adası'nın kuzeyinde, doğu-batı doğrultusunda 11-12km, kuzey-güney doğrultusunda 3.5-4km'lik bir şerit halinde uzanan PROKONNESOS mermerleri, orta ve iri taneli, koyu mavi ve açık gri, paralel bantlı ya da tamamen açık mavi veya süt beyaz renkli bir yapıya sahiptir. Antik Çağ'da ünlü bir seri üretim merkezi olan Prokonnesos'ta mimari bloklara ve heykelcilik yapıtlarına, özellikle İon ve Korinth sütun başlıklarına ilk biçim verilmekte, bunlar yarı işli safhada ihraç edilerek satın alındıkları merkezlerde tamamlanmaktaydı. Roma döneminde Prokonnesos atölyelerinde şematik ve geometrik bir süslemenin çok basitçe geliştirildiği yarı işli GİRLAND'lı lahit tipi üretilmiş, bunlar İtalya ve Kuzey Afrika'ya kadar ihraç edilmiştir. Bizans döneminde Konstantinopolis'in (→İSTANBUL) yapı projeleri için yoğun biçimde çalışan Prokonnesos ocakları, yarı işli yapıtların yanı sıra işlenmesi tamamlanmış yapıtlar da sevk etmiştir.

Ephesos, APHRODİSİAS, STRATONİKEİA gibi merkezlere bağlı beyaz mermer ocakları her ne kadar Prokonnesos ve Dokimeion ile yarışamasalar da Antik Çağ'da önemliydiler. Orta taneli yapıda, beyaz ve sarı kaymak renkli Aphrodisias mermeri, Helenistik Dönem'den Geç Roma Dönemi'ne kadar mimari eleman ve lahit üretiminde rol oynamıştır. Özellikle heykeliciliğe çok uygun olan bu mermer, Aphrodisias heykelcilik okulunun ana malzemesini sağlamıştır. Ephesos'un, Prokonnesos mermerine benzeyen orta-iri taneli, grimsi beyaz renkli mermere sahip olan Belevi ocakları Arkaik Çağ'da yoğun olarak işletilmiş; *Artemision*'un inşasında bu ocakların mermeri kullanılmıştır. Ephesos'un 12km kuzeydoğusunda bulunan ve Kuşini olarak tanınan mağara biçimindeki antik ocakların iri taneli, gri-mavi damarlı beyaz mermeri de Roma döneminde Ephesos'ta kullanılmış olmalıdır. Bafa Gölü'nün güney kıyısında yer alan MİLETOS ocakları doğuda ince taneli, kirli beyaz renkli, dolomitik yapıda; batıda ise orta taneli, beyaz ya da gri çizgili ya da tamamen gri renkli mermerlere sahipti. DİDYMA *Apollon Tapınağı*'nın ana malzemesini sağlayan Miletos ocaklarının biraz doğusundaki HERAKLEİA ocaklarının ince, orta-iri taneli, beyaz ya da gri renkli veya açık renk bantlı mermeri de gene Didyma *Apollon Tapınağı*'nın yanı sıra Herakleia'da kullanılmış, yakın bölgelere de ihraç edilmiştir.

Antik Çağ'da ve günümüzde kullanılan, parlak ve cila kabul eden pek çok renkli taş cinsi (BREŞ, kireçtaşı, konglomera vb) yanlış olarak mermer adıyla tanınmaktadır. Daha çok mimari bezeme, sütun, duvar ve döşeme kaplaması, OPUS SECTILE yapımında beğenilerek kullanılan bu renkli taşlar için de ocaklar açılmıştır. Renkli mermer olarak tanınan, kırmızı ve alacalı grili, dalgalı ve bantlı beyaz "İASOS taşı"; gri, yeşil ve beyazlı, kan kırmızı ya da pembe, "afrikano" olarak da tanınan "TEOS taşı"; mercan renkli kırmızı ve pembe, beyaz parçalı "Vezirhan taşı" da sütun ve kaplamalar için kullanılmıştır.

Yunanistan'da Atina'dan 14km uzaklıktaki Pentelikon Dağı'nın güneybatısındaki antik mermer ocakları oldukça ünlüydü. Denizden 1108m'lik bu dağda en yüksekteki ocaklar 1020m'deydi. İlk bakışta kaliteli Paros mermerine benzeyen Pentelikon mermeri, genellikle ince taneli, kar beyaz ya da kaymak sarıya çalan, yarı saydam bir yapıya sahiptir; ayrıca daha az kullanılan ve Hymettos mermerinden zor ayırt edilebilen, mavimsi gri ve gri çizgili bir türü de vardır. Pentelikon mermeri, Atina Akropolisi'nde *Parthenon, Erektheion* ve *Propylaia*'da,


YEM YAYIN

Yunanistan'ın öteki bölgelerinde ve Roma'da mimari, heykel ve lahit yapımında kullanılmıştır. Yunanistan'ın bir başka önemli mermer merkezi, Atina'nın 11km güneydoğusundaki Hymettos Dağı'nın kuzey ve kuzeybatı yamaçlarında uzanan ocaklardır. İnce taneli, gri-mavi çizgili bir yapı gösteren Hymettos mermeri daha çok mimari blokların yapımında, MÖ 5.yy'dan itibaren Atina'da yazıt taşlarının, sade anıtların yapımının yanı sıra, döşeme ve kaldırım taşı olarak da kullanılmıştır. Daha çok Geç Roma Dönemi'nde yaygınlaşan Hymettos mermeri, İmparatorluk Dönemi'nin pek çok büyük yapıt ve anıtında, özellikle MONOLİT sütunların yapımında tercih edilen malzeme olmuştur. Antik Çağ'ın bu büyük ocaklarından başka yalnızca yakınlarındaki kentlere malzeme sağlayan yerel ocaklar da vardı. Atina'dan yks.65km uzaklıkta olmasına karşın *Poseidon Sounion Tapınağı*'nda yakınındaki Agrileza Vadisi'nin daha az kaliteli mermeri, Bassai ve Olympia tapınakları için Arkadya'nın güney dağlarındaki Doliana ocaklarının mermeri kullanılmıştır. Yunanistan'ın renkli taş ocaklarından bazıları Kuzey Yunanistan'da Thessalia'daki siyah, beyaz ve yeşil parçalı renkli breş ocakları; Peloponnesos'ta Cape Taenaros'taki mor, beyaz damarlı, kan kırmızı renkli kireçtaşı ocakları; Euboia Adası'ndaki ince taneli, koyu yeşil, açık gri, sarımsı ve kırmızımsı renkli Karystos ve ince taneli, kırmızı, beyaz, mor renkli Khalkis taş ocaklarıdır.

Ege Denizi'nde en önemli merkezler Kyklad Adaları'ndaki Paros ve Naksos'tadır. Paros Adası ocakları, ince taneli, parlak, duru beyaz renkli ve yarı saydam mermeri ile yapı malzemesi ve anıtsal heykeller için çok elverişliydi. Paros'un heykelcilik alanında ünlü olan Lychnites mermeri, yerin altında %20-40'lık bir eğimle 130m kadar giden ve giriş seviyesinden 64m aşağıya inen galerilerden çıkarılmaktaydı. İçinden en az 50.000$m^3$ beyaz mermerin çıkarıldığı en büyük galeri (Nympheler Mağarası) büyük olasılıkla MÖ 4.yy'dan beri işletiliyordu. Gene heykelcilikte önemli olan Naksos Adası mermeri, daha iri taneli, gri-mavi tonlu ya da gri bantlı olmasıyla Paros mermerinden ayrılır. MÖ 6.yy'dan başlayarak Roma döneminde de işletilmiş olan bu ocaklardan özellikle "Apollonas" ocakları, çevresi açılmış ve biçim verilmiş olarak bırakılmış bir KUROS heykeliyle anakayada biçimlendirmenin güzel bir örneğini sergilemektedir. Ege'nin kuzeyindeki Taşoz (Thasos) Adası da iri taneli, beyaz, dolomitik ve kireçli mermerleriyle Yunan ve Roma dünyasında geniş bir yer tutmaktaydı. MÖ 7.yy başlarında Paroslu kolonicilerin gelmesinden sonra mermer üretimine başlanan adada en önemli ocak alanı güneydoğudaki Aliki'dedir. Beyaz ve yer yer mavi beyaz bantlı bir mermere sahip olan Aliki ocakları, en fazla üretimin yapıldığı alandı. Ege'de bu üç merkez (Naksos, Paros, Taşoz) dışında, Delos ve Lesbos (Midilli) adalarının iri taneli, gri-mavi damarlı beyaz mermerleri mimarlıkta, Scyros Adası'nın koyu mor, beyaz ve sarı karışık renkli, breşimsi taşı ve Khios (Sakız) Adası'nın pembeli, morlu breşi sütun, kaplama ve *opus sectile* yapımında kullanılmaktaydı.

İtalya'da ise, ünlü Luna (b.Carrara) mermer ocakları, MÖ 1.yy'da Caesar'ın memurlarından biri tarafından Kuzey İtalya'da açılmıştı. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) Luna mermerinin ilk kez Mamurra adlı memurun evinde kullanıldığını bildirmektedir. İnce taneli, kar beyaz ya da hafif mavimsi, kaliteli Luna mermeri, mimari, heykel ve lahit üretiminde, MÖ 30'dan sonra özellikle Roma'nın kamu binalarında ve İtalya'nın görkemli pek çok yapısında kullanılmıştır.

0191, 0992, 3504, 3505. *Ş.Aydoğan*

**MEROVENJ sanatı ve mimarlığı**

476-750 arasında KAROLENJ Hanedanı'ndan önce Frank topraklarını özellikle de Galya'yı yöneten Merovenjler'in bu bölgede oluşturdukları sanat ve mimarlık. Merovenj mimarlığına ilişkin veriler çok sınırlı olmakla birlikte FRANSA'da Fréjus, Riez ve Poitiers'de ilk yapımları bu döneme tarihlenen, kare planlı ve merkezi kubbeli Anadolu kökenli VAFTİZHANE'ler bulunmaktadır. Bunlardan, Poitiers'de 7.yy'a tarihlenen *St.-Jean Vaftizhanesi*'nin cephesinde görülen geniş korniş ve KÖRKEMER dizisi, 5.yy Akdeniz geleneğini çağrıştırmaktadır. Merovenj döneminden kalan heykelcilik ürünleri ise daha çok LAHİT'ler ve KENOTAF'lardır. Kabartmalarda yer yer kabaca işlenmiş figürlere de rastlanmakla birlikte bitkisel bezeme ağırlıktadır. Büyük ölçüde Akdeniz geleneği etkilerinin izlendiği Merovenj sanatı özellikle metal işçiliği ve KİTAP BEZEME alanlarında varlık göstermiş; daha çok kadeh, PATEN ya da RÖLİKER gibi KİLİSE eşyası (→LİTURJİ) olarak üretilen metal örneklerde "bölmeli mine" (*cloisonné*) ve kabartma (*repoussé*) teknikleri (→MADEN sanatı) kullanılmıştır. Yer yer değerli taşların KAKMA olarak uygulandığı bu yapıtlarda da bitkisel bezeme ağırlıktadır. Merovenj el yazmalarında bezeme zikzaklar, daireler, sarmallar ya da saç örgüsünden oluşur; ender olarak görülen figürler, lahit ya da metal örneklerdekiler gibi kaba görünüşlüdür. Yer yer kuş ya da balık örgelerine de rastlanır. Bugün Paris'teki Ulusal Kütüphane'de bulunan *Gellone Ayin Kitabı* günümüze ulaşan birkaç örnekten biridir. 7. ve 8.yy'larda Fransa'da gelişen Merovenj yazısı Latin "işlek" (kursiv, Lat.*corsiva*) yazının bir türevidir (→KALİGRAFİ). Corbie Manastırı'nda geliştirilen bu yazı daha sonra *uncial* ve yarım *uncial*'in biçimlenmesinde etkili olmuştur. Merovenj yazısı kırık harfleriyle "siyah harf" olarak bilinen "GOTİK yazı" ile de benzeşir.

*Z.Rona*

MERRILL, John O. → **SOM**

MERTEBANİ (Osm.) – **SELADON**

**MERTEK**

İng.*rafter*, Fr.*chevron*, Alm.*Sparren*.

Eğimli ahşap ÇATI sisteminde, çatı kaplamasını taşımak üzere AŞIK'lar üstüne aralıklı olarak yerleştirilen ve MAHYA'dan oluklara kadar uzanan 3x10, 4x10, 5x10, 5x12cm boyutlarındaki öğelerin her biri. Türkiye'de mertek aralığı en fazla 75cm yapılır. Baca vb öğelerle kesintiye uğrayan merteklerin uçlarına bağlanmış dik doğrultulu mertek, "şaşırtma merteği" olarak adlandırılır. Baca kenarında şaşırtma mertekleri arasındaki ve kırma çatıların YELPAZE'lerindeki kısa merteklere de "yavru mertek" denir.

Çizim → ÇATI

**MERYEM ANA**

Hıristiyan sanatında en sık işlenen konulardan biri olan Meryem Ana betimlemeleri ibadet amaçlı (→MADONNA) ve öyküsel nitelikli olmak üzere ikiye ayrılır. Öyküsel nitelikli olanlarda Meryem Ana'nın yaşamından sahnelere yer verilmiştir. "Meryem'e Müjde" sahnesinde Cebrail Meryem'e Kutsal Ruh'tan gebe kalacağını ve İsa adıyla anılacak bir çocuk doğuracağını bildirirken betimlenmiştir. Erken örneklerde Meryem pınardan su çekerken ya da otururken gösterilir. Daha sonralarıysa kitap okurken ya da dua ederken betimleme eğilimi gelenekselleşmiştir. BİZANS döneminden ÖNRAFFAELLOCULAR'a kadar Cebrail elinde Meryem'in saflığını simgeleyen bir zambakla görülür.



MERZ, Mario, *İglu*, 1986-87, yerleştirme.

"Meryem'in Elizabet'i Ziyareti"nde Meryem'in, Cebrail'le karşılaştıktan sonra kuzeni ve Vaftizci Yahya'nın annesi Elizabet'le karşılaşması konu alınmıştır. GOTİK örneklerde, genellikle iki kadın karşılıklı selamlaşırken betimlenir. RÖNESANS'taysa iki kadının birbirine sarılması geleneksel şema olmuştur. Karşı-Reform sırasındaysa bu sahne ibadet amacıyla betimlenmiş ve Elizabet, Meryem Ana önünde diz çökmüş olarak gösterilmiştir. 16.yy Venedik resminde Elizabet'in kocası Zekeriya ile Yusuf da kompozisyona dahil edilmiştir. "Meryem'in Ölümü" Bizans sanatında *Koimesis* olarak adlandırılır. Bu sahnede Meryem çoğu kez bir divanda uzanmış, çevresinde yas tutan havariler ve meleklerle betimlenir. Hz.İSA kollarında Meryem Ana'nın ruhunu simgeleyen kundaklanmış bir bebek tutmaktadır. Bizans sanatında çok yaygın olan ve 13.yy'da Batı sanatına giren bu şema 14.yy'da ikiye ayrılmış ve "Meryem'in Göğe Yükselişi" ayrı bir sahne olarak değerlendirilmiştir. Meryem'in ölümünden üç gün sonra göğe yükselişini simgeleyen bu sahne Rönesans sanatında birbiri üstünde yer alan ikili ya da üçlü bir şema içinde işlenmiştir. Ortada melekler tarafından göğe çıkartılan Meryem Ana görülür. Ayakta betimlendiği gibi tahtta otururken de verilebilir. Kimi örnekte meleklerle oluşturulan bir MANDORLA içindedir. Altta Meryem'in boş mezarı çevresinde toplanan Havariler görülür. Mezar kimi örnekte güller ve zambaklarla doludur. Bazı örneklerde en üstte Üçleme'nin (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) Baba imgesi Meryem Ana'yı karşılarken gösterilir. "Meryem'in Taç Giymesi" sahnesinde Meryem Ana'nın Cennet'te Hz.İsa tarafından yüceltilmesi konu alınmıştır. İlk kez 13.yy'da Kuzeybatı FRANSA'da görülen bu şema sonradan İTALYA sanatında da işlenmiştir. Meryem, çoğu kez Hz.İsa ile yan yana otururken ya da Hz.İsa'nın önünde diz çökmüş olarak betimlenmiştir. Hz.İsa elindeki tacı annesinin başına koymak üzeredir. Çevrelerinde melekler, din adamları ve din şehitleri de bulunabilir.

0847, 1560. *Z.Rona*

MERZ → **BİRLEŞTİRME; DADACILIK; SCHWITTERS, Kurt**

**MERZ, Mario** (1925, Milano)

İtalyan sanatçı.

1960'larda uluslararası yaygınlık kazanan ve özellikle İtalyan AVANT-GARDE sanatçılarının benimsediği YOKSUL SANAT'ın ilk ve en önemli temsilcilerindendir.

Torino'da yaşamış, savaş sırasında faşizm karşıtı gruplarla işbirliği yapmış ve 1945'te bir süre hapis yatmıştır. Savaştan sonra Torino'da aydınların ve sanatçıların oluşturduğu gruba katılan Merz, bu yıllarda modern edebiyata ilgi duymuş; 1949'da komünist *L'Unità* dergisinde yayımladığı ilk çizimlerinden başlayarak pek çok yapıtında yazıya karşı ilgisi kendini göstermiştir. Yoksul Sanat doğrultusundaki olgun üslubunu 1960'larda geliştiren Merz, 1950'lerde SERBEST BİÇİMLİ SANAT kapsamında soyut resimler yapmış, ama giderek geleneksel türlerden uzaklaşarak YERLEŞTİRME'lere ve gösteri sanatlarına yönelmiştir. Yapıtlarında, hazır bulunabilen doğal ya da endüstriyel malzemelerden yararlanmış, bütün yerleştirmelerinde doğa, insan ve modern yaşam ilişkisi üzerinde düşündürmeyi amaçlamıştır. 1970'lerden sonra yerleştirmelerinin çoğunda çeşitli malzemelerle Eskimolar'ın İGLU'larını oluşturmuş; bu kuruluşların üstüne çoğu kez politik nitelikli yazıları neon ışıklarıyla uygulamıştır. 1980'lerin sonunda hayvan figürünü soyutladığı ve çizginin egemen olduğu resimler yapan Merz, bazı yeni yerleştirmelerinde ise ortaçağ İtalyan matematikçisi Leonardo Fibonacci'nin zaman ve mekân strüktürü içinde çoğalma ve büyüme kuramlarından hareketle yaprak gibi organik malzemelerden yararlanmış, kuru dallardan mekânlar ve duvarlar oluşturmuştur.

0596. *J.N.Erzen*

**MESCİD-İ CUMA** (Ar.)

"Cuma camisi" anlamına gelir. İslam dininde, camide toplu yapılan ibadetin, tek başına yapılan ibadetten daha makbul olduğu belirtilmiştir. Bu husus özellikle her Müslüman erkeğin görevi olan cuma namazı için geçerlidir. Cuma namazının çıkış noktası kesin olarak bilinmemekle birlikte, İslamlık'ın ilk yıllarında normal günlerde kendi aralarında namaz kılan grupların cuma günleri reisleri başkanlığında ana mescitte toplanmalarından kaynaklandığı sanılmaktadır. Büyük bir ibadet mekânı gerektiren cuma namazı geleneği mescid-i cumaların oluşmasına ve dolayısıyla, geniş bir AVLU ve çatısı çok sayıda ayakla taşınan büyük bir kapalı mekândan meydana gelen "ulucami" plan şemasının gelişmesine yol açmıştır. Hz.Ömer döneminde (634-644) cuma namazı yalnızca mescid-i cumada kılınabilirdi. Ancak İslam dininin yayılması ve mezheplerin yorumlarına bağlı olarak, mescid-i cuma gerekliliğinin yanı sıra bu namazı cemaat başkanının kıldırması kuralı da giderek bozulmuştur. Bu tür yapıların en ünlü örnekleri *Isfahan Mescid-i Cuması*'yla (→BÜYÜK SELÇUKLU) Tahran'ın güneyindeki *Veramin Mescid-i Cuması*'dır (→İLHANLI). Ayrıca Gulpayegân (1105-08), Kazvin (1113-19), Ardistan (1158-60) ve Zevvare'de (1135) Büyük Selçuklu döneminden kalma cuma camileri vardır. Hazar Denizi güneyindeki *Damgan* (750-786) ve *Nayin Mescid-i Cumaları* da ABBASİ dönemi yapılarıdır. Ayrıca →CAMİ; MESCİT; ULUCAMİ.

**MESCİT** (Ar.*sücud*'dan çoğ. *mesâcid*: secde edilen yer'den)

İslam'da ibadet yapısı. Allah'a adanmış ve içinde Allah için dua edilen ibadet yeri anlamına gelen mescit, Kuran'da özellikle Mekke haremini (*mescid-ül-harâm*) anlatmak için kullanılmıştır. Mekke'de ilk Müslümanlar'ın topluca ibadet edebilecekleri bir yer yoktu. Bütün dünyayı büyük bir mescit olarak tanımlayan Hz.Muhammed'in evinin, kerpiçten duvarlarla çevrili avlusu ilk mescit sayılır. Camilerin biçimlenişine bir ön örnek oluşturan bu mescit yalnızca ibadet yeri değil, aynı zamanda dinsel ve siyasal bir merkezdi. Mescitler sonraları da bu özelliklerini koruyarak ticaret, sohbet ve gerektiğinde konaklama amacıyla kullanılmıştır. Hz.Muhammed mescitlere ilişkin herhangi bir görüş belirtmediğinden ilk mescitler mimari olarak birbirlerinden çok farklıdır. Cami sayısının çok artması sonucunda özellikle büyük camilere mescit yerine cami denmeye başlandığı 9.yy'da, bu yapı tipi de gelişmeye başlamıştır (→CAMİ). Çoğu İslam ülkesinde, Kudüs *Mescid-i Aksa* ve *Isfahan Mescid-i Cuması* gibi örneklerde olduğu gibi, bugün de mescit ve cami aynı anlamda kullanılmaktadır. Buna karşılık Türkiye'de mescit, MİNBER'i bulunmayan, içinde cuma ve bayram namazı kılınmayan küçük mahalle camilerine denir.

14.yy'da Konya'da yapılan ANADOLU SELÇUKLU mescitleri, son cemaat yerinin oluşumuna öncülük etmiş yapılardır. Tek kubbeli ve bazan da düz çatılı olan, kare ya da kareye yakın planlı bu mescitlerin önünde tonozlu ya da düz çatılı girişler bulunur. Tek kubbeli *Beşarebey Mescidi* (1213), *Er-*

*demşah Mescidi* (1220), *Küçük Karatay Mescidi* (1248) ve *Taş Mescit*'te (1215) kapı ve pencerelerle dışa açılan giriş mekânları tonoz örtülüdür. *Sırçalı Mescit*'teyse (13.yy'ın 2.yarısı) üç kemerle dışa açılan gelişmiş bir son cemaat yeri göze çarpar. Taş, tuğla ve hatta ahşaptan çok sayıda mescidin bulunduğu İstanbul'da 15.yy'ın küçük mahalle mescitleri genellikle ahşap çatılı tek bir mekândan oluşmuştur (ör.Balat'taki *Yatağan*, Süleymaniye'deki *Samanveren*, Tahtakale'deki *Timurtaş Ağa Mescitleri*). 16.yy mescitleriyse Eyüp'te *Zal Mahmud Paşa Külliyesi*'nin karşısındaki *Silâhı Mehmed Bey Mescidi* gibi çoğunlukla tek kubbeli basit yapılardır. Kaynaklardan, bu dönemde Mimar SİNAN'ın da tümü İstanbul'da bulunan 52 mescit yaptığı bilinmektedir. Bugüne yalnızca minaresi kalan Yenibahçe'deki *Sinan Paşa Mescidi* dışında özgünlüklerini koruyan Sinan yapıları arasında Karagümrük *Üçbaş Mescidi* (1530/31), Eyüp *Davud Ağa Mescidi* (1542), Kasımpaşa *Hasan Çelebi* ve Büyükçekmece *Mehmed Paşa Mescitleri* sayılabilir. İstanbul'da varlığı bilinen çok sayıdaki ahşap mahalle mescidinden hemen hiçbiri günümüze ulaşamamıştır.
1184, 1189. *G.Yalçıner*

**MESEN** (Fr.*mécène*'den)
Sanatı ve bilimi koruyan, gelişmelerine katkıda bulunan kişi. Gerçek anlamda mesenlik ya da sanat koruyuculuğu kavramı ancak 17.yy'da gelişmiştir. Bu tarihten önceki sanat koruyuculuğu aslında "Sanat sanat içindir" görüşüne temellenmekten çok, sanatın kişilerin toplum içindeki prestijini artıran ya da dinsel amaçlara hizmet eden bir olgu oluşuna dayanmaktaydı. Sanat ürünleri çoğu kez zenginlik göstergesiydi ve yetenekli bir sanatçıyı korumak, kişiye toplumsal prestij sağlıyordu.

Eski çağlarda kimi yöneticilerle soyluların güzellik ve lüks düşkünlüklerini tatmin eden yapıtlar üretilmiş; bunları üretenler de korunmuştur. Örneğin, Eski MISIR'da bazı kralların döneminde görkemli yapılar gerçekleştirilmişse de Ahenaton'un (IV.Amenofis; hd.MÖ 1379-1362) resmî koruyuculuğu altında gelişen Tel Amarna üslubu kralın ince beğenisinin izlerini yansıtır. Antik Çağ'da Yunan devlet adamı Perikles de (MÖ yks.495-429) sanata verdiği destekle tanınır. Ancak bu dönemlerde mesenle sanatçı birbiriyle özdeşleşecek denli yakın bir ilişki içinde olmamış, sanatçı yalnızca "iş ısmarlanan" yetenekli bir usta olarak görülmüş, mesenlik de varlık ve lüks göstergesi olmaktan öteye geçememiştir. Makedonya kralı Büyük İskender'le (hd. MÖ 336-323) Makedonyalı Mısır hükümdarı I.Ptolemaios da (hd.MÖ 323-285) saraylarında çok sayıda şair, düşünür ve sanatçı barındırmıştı. MÖ 3.yy'da ROMA'da sanatsal değeri olan nesnelere sahip olmak bir incelik ve kültür göstergesiydi. Ancak bu dönemde daha çok şairler ve yazarlar korunmuş, ressam ve heykelcilerse YUNAN uygarlığında olduğu gibi "iş ısmarlanan" ustalar olarak nitelendirilmiştir. Ortaçağda sanat koruyuculuğu dinin etkisi altına girmiş ve genellikle manastırlar tarafından yürütülmüştü. Benediktenler'in önayak olduğu yapım etkinlikleri bazı sanatçıların sivrilmesine ve korunmasına yol açmıştır. Örneğin, *St.-Denis Manastır Kilisesi*'nin yapımını üstlenen Fransız rahip Suger (1081-1151) inşaat sırasında Fransa'nın her yanından usta zanaatçıları toplamış ve yapıları resimlerde kendisinin de "bağışçı" olarak kompozisyonda yer almasını sağlamıştı. Din adamlarının yanı sıra dinsel inançları güçlü kralların ve soyluların da kiliselerin zenginleşmesi için katkıda bulundukları bu dönemde sanatçılar en çok mezar anıtı siparişi almışlardır.

Birey olarak sanatçılara yapıt ısmarlayan ilk mesen Floransalı zengin tüccar Giovanni Rucellai olmuştur. 15.yy'ın son çeyreğinde Rucellai'nin evi LIPPI, UCCELLO ve VERROCCHIO gibi sanatçıların yapıtlarıyla doluydu. Ancak, RÖNESANS döneminin en önemli sanat koruyucuları Floransalı Medici ailesi olmuştur. Birkaç kuşak boyunca mesenlik yapan bu aileden I.Cosimo de'Medici gerçek anlamda bir mesendi ve daha çok dinsel yapıların oluşturulmasını desteklemişti. Lorenzo de'Medici ise LEONARDO DA VINCI, Verrocchio ve BOTTICELLI gibi sanatçıları Milano, Venedik ve Roma'ya yollayarak FLORANSA OKULU'nun ilkelerini yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Bu dönemde sanatçılarla yapılan sözleşmelerde yalnızca istenen yapıtın konusu değil, boyutları, kompozisyonda kaç figürün yer alacağı hatta kullanılacak renkler ve boya kalitesi de belirtiliyordu. Sanatçı-mesen ilişkisindeki bu katı dengeyi bozan ve kazanmış olduğu ünle dengeyi sanatçı lehine değiştiren ilk Rönesans sanatçısı MICHELANGELO olmuştur. İtalyan sanatının yaygın biçimde mesenler tarafından desteklenmesi kısa sürede öbür Avrupa ülkeleri tarafından da benimsenmiştir. Fransa kralı I.François (hd.1515-47) ile Kutsal Roma-Germen imparatorları I.Maximilian (hd.1493-1519) ve V.Karl (Şarlken, hd.1519-56) sanatçıların desteklenmesinin hem kendilerine hem de ülkelerine büyük prestij sağlayacağına inanmışlardır.

16.yy'ın sonunda, Reform ve Karşı-Reform dönemlerinde Protestan ülkelerde dinsel yapıtların desteklenmesi hızla gerilerken, Katolik ülkelerde artmış, özellikle Cizvitler'le başka tarikatlar bu konuda birbiriyle yarışa girmiştir. Ama, Michelangelo'yla bir anlamda bağımsızlaşan sanatçılar, bu dönemde yeniden ortak bir İKONOGRAFİ doğrultusunda kurallarla sınırlandırılmışlardır. Cizvit üslubu bu sistemin doğurduğu bir anlatım türüdür.

16. ve 17.yy'da orta sınıfın güçlenmeye başlamasıyla bir yandan sivil mesenlik gelişme gösterirken, bir yandan da monarşilerin merkezileşmesiyle sanatçılar saraya daha bağımlı kılınmıştır. Dönemin en önemli sanat koruyucuları Papa VIII.Urbanus (pd.1623-44) ile Papa VII.Alexander (pd.1655-67), İngiltere kralı I.Charles (hd.1625-49), İspanya kralı IV.Felipe (hd.1621-65), Fransa kralı XIV.Louis (hd.1643-1715) ile XIII.Louis'nin başbakanı (1624-42) Kardinal Richelieu ve sonraki başbakan (1643-61) Mazarin'dir. Örneğin, G.L.BERNINI papaların, VELÁZQUEZ de İspanyol sarayının hizmetinde çalışmıştır. Sanat koruyuculuğu bu dönem Fransa'sında bütünüyle politikayla iç içe olmuş, dönemin sanat anlayışı XIV.Louis, devlet bakanı Jean-Baptiste Colbert ve C.LEBRUN tarafından belirlenmiştir. Saray dışındaki sivil mesenlerse özellikle tuval resmini desteklemiş, ÖLÜDOĞA ve TÜR RESMİ gibi yeni türlerin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Sanatçılar da artık sarayda oturmak yerine, özel atölyelerinde çalışmayı yeğlemeye başlamışlardır. Sanatta saray desteğinin geri çekildiği ilk ülke Felemenk (→HOLLANDA) olmuştur. Bu ülkede Protestan Kilisesi'nin resme ilgi duymaması ve yönetici kesimin yeni zenginleşen işadamlarının eline geçmesiyle sanat bir ticaret metaı haline gelmiş ve sanat yapıtları, sanat tüccarları, sergiler ve müzayedeler aracılığıyla alınıp satılmaya başlamıştır. Felemenk'te mesenlik hiçbir zaman öbür ülkelerde, özellikle de İtalya'da olduğu gibi gelişmemiş, LONCA sisteminin birçok ülkede zayıflamasına karşın Felemenk'te loncalar bu yüzyılda da etkinliğini sürdürmüştür. Felemenk'in mesenlik kurumuna tek katkısı grup siparişleri olmuştur. Askerler, doktorlar ve benzer meslek adamları-

nın oluşturduğu dernekler, başarılarını yüceltecek grup portreleri ısmarlamışlardır. HALS ve REMBRANDT bu tür grup portrelerinde ustalaşmışlardı.

18.yy'da papaların gücünün azalması ve Fransa kralı XIV.Louis'nin ölümüyle, sarayın merkezileşmiş sanat koruyuculuğu dönemi de sona ermiştir. Sarayın sanattan desteğini çekmesi bu alanda büyük bir boşluk yaratmış, özel koleksiyoncuların giderek çoğalması bile boşluğu dolduramamıştır. Geçmiş dönemlerin sanatı özlemle anılmış, sanatın "altın çağı"nın yani Yüksek Rönesans'ın sona erdiği inancı yaygınlaşmıştır. Ayrıca, sanatçının mı, yoksa mesenin mi daha önemli olduğu tartışması gündeme gelmiştir. Bu yargı ve değer karmaşasına, ülkelerin ekonomik sıkıntıları da eklenince sanatçı yalnız kalmıştır. KOLEKSİYONCULUK'la mesenlik arasındaki çelişki de bu yüzyılda açığa çıkmış; sanat koruyuculuğunu, özellikle Fransa ve İngiltere'de krallar ve soylular yerine amatörler ve sanat meraklıları üstlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda kralların yeglediği kahramanlık resimleriyle alegorik resimlerin de yerini yeni konular almış, giderek konudan çok estetik değerler önem kazanmaya başlamıştır. Dönemin en önemli sanat koruyucularından biri Fransız banker Pierre Crozat'tır (1665-1740). Crozat uzun yıllar koleksiyonculukla uğraşmış, WATTEAU'yu desteklemiş ve onu dönemin eleştirmenleriyle ve başka müşterilerle tanıştırmıştır. 18.yy'ın bir başka özelliği de ulusal değerlerin öne çıkmaya başlamasıyla "ulusal sanat" kavramının gelişmesidir. Yüzyılın sonunda ROMANTİZM'in etkisiyle sanatçılığın bir deha ve sanatçının gereksinimlerinin, içinde yaşadığı toplumdan farklı olduğu görüşü güçlenmiştir. Dolayısıyla sanatçı, toplumunkileri değil kendi öz değerlerini savunmaya, dış müdahaleleri reddetmeye ve mesenin isteklerine de uymamaya başlamıştır. Sanatçıların kendi yaratıcılıklarıyla ilgili bu bilince varmaları sanat koruyuculuğu kavramında radikal değişimlere yol açmış, mesenlik uzun süre çağdaş yapıt koleksiyonculuğundan öteye geçememiştir.

19.yy sanatçısı genellikle gerçek anlamda destek görmemiştir. 19.yy'ın sonlarına doğru sanatçıları bu bunalımlı ortamdan çıkaran yeni bir mesen türünün belirdiği görülür. Paul Durand-Ruel (1831-1922), Daniel-Henri Kahnweiler (1884-1976) ve Ambroise Vollard (1865-1939) gibi bilinçli sanat meraklısı ve alıcıların ortaya çıkmasıyla sanatçılar bir yandan kendi anlatım özgürlüklerini sürdürürken bir yandan da ekonomik destek almışlardır. Durand-Ruel İZLENİMCİLİK akımını, Kahnweiler KÜBİZM'i, Vollard da FOVİZM'i destekleyerek toplumun değerlerinin oluşmasında önderlik etmişlerdir. 1910'lara gelindiğinde artık toplumun çağdaş sanata ilgi duymaya başladığı izlenir. 20.yy'da sanatçılara "iş ısmarlayanlar" daha çok devlet kurumları olmuştur. Bunun en tipik örneklerinden biri 1929 Büyük Bunalımı'ndan sonra ABD'de uygulanan FEDERAL SANAT PROJESİ'dir (WPA/FAP). Türkiye'de de iki kez benzer kapsamda projeler gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla 1938-43 arasında uyguladığı "yurt gezileri programı", ikincisiyse 1955-56'da yeni TBMM'ye konulmak üzere açılan "Vilayet Tabloları" yarışmasıdır. Ayrıca ilki 1939'da düzenlenen yıllık Devlet Resim ve Heykel Sergileri de sanatçıları desteklemek amacını taşımıştır (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Resim Sanatı).

Sanat koruyuculuğu Doğu'da da sanatsever hükümdarlar aracılığıyla saray tarafından üstlenilmiştir. Batı'da olduğu gibi saray dışında bireysel mesenlik pek söz konusu değildir. MİNYATÜR, TEZHİP vbg sanat ürünleri saray atölyelerinde yapılmış, sanatçılar sanatsever yöneticilerin emrinde çalışmıştır. Özellikle İran'da İLHANLI (1256-1335) ve TİMURLU (1370-1506) dönemlerinin Herat, Şiraz ve Semerkand saraylarında, ayrıca İstanbul'da OSMANLI sarayının NAKKAŞHANE'sinde minyatürlü ünlü yazmalar üretilmiştir. Uzakdoğu'da da benzer bir sistem söz konusudur. ÇİN ve JAPONYA'da ressamlar saray bünyesinde ya da manastırlarda çalışmışlar; çoğu kez tapınakları, şatoları ve evleri bezeyen duvar resimleri, rulolar (→RULO RESMİ), sürme kapı (FUSUMA) ve katlanır paravana (BYOBU) resimleri yapmışlardır. *Z.Rona*

MESKEN (Ar.*sükün*: durma, dinme'den) = **KONUT**

MESKÛKÂT (Ar.) = **SİKKE**

**MESLAHA** (Ar.)
Sınır KALE'si; derbent.

**MEŠTROVIĆ, Ivan** (1883, Vrpolje, Slovenya-1962, South Bend, Ind.)
Hırvat kökenli ABD'li heykelci ve mimar.
Yurtseverliğin ve kahramanlığın vurgulandığı ANIT heykelleriyle ün yapmıştır.

Köylü bir ailenin oğlu olan Meštrović, bir süre Split'te bir taş ustasının yanında çıraklık yaptıktan sonra, 1900-04 arasında Viyana Akademisi'nde Edmund Hellmer, Hans Bitterlich ve O.WAGNER'in öğrencisi olmuş, aynı zamanda Viyana SEZESSION grubunun sergilerine katılmıştır. 1907-08'de Paris'te yaşamış, RODIN ve BOURDELLE'le ilişki kurmuştur. Yugoslavya'ya döndükten sonra Hırvatistan'daki sanat eylemlerine öncülük eden Meštrović bu dönem etkinliklerini 1910'da Zagreb'de düzenlediği bir sergide biraraya toplamıştır. 1912'de Zagreb Akademisi rektörlüğüne getirilen sanatçı bu dönemde Modernizm'le karışık KLASİK üslupta anıt heykeller gerçekleştirmiştir. I.Dünya Savaşı'nı İtalya, Fransa ve İngiltere'de geçirdikten sonra 1919'da ülkesine dönmüş ve devletten aldığı siparişlerle, *Meçhul Asker Anıtı* (1934, Avala Dağı, Belgrad) gibi çok sayıda anıt yapmıştır. II.Dünya Savaşı sırasında 1941-42'de yerel gestapo tarafından tutuklanan sanatçı, serbest bırakıldıktan sonra Roma'ya gitmiş, bu kez de Vatikan'dan aldığı siparişleri gerçekleştirmiştir. 1943-46 arasında İsviçre'de kaldıktan sonra 1947'de ABD'ye yerleşmiş, 1955'e değin Syracuse Üniversitesi'nde, sonra da Indiana'daki Notre Dame Üniversitesi'nde heykel profesörü olmuş, bir yandan da *Jacob'un Duvarı* (1957, South Bend, Ind.) gibi anıtlar yapmıştır. Meštrović hem tunç hem de mermerle çalışmış, çoğu anıtsal boyutlardaki heykellerinde her zaman konusunun simgesel anlamını vurgulamıştır. Alanında AVANT-GARDE atılımlar yapmamasına karşın, anıt heykel dalında yadsınamayacak denli yetkin ürünler vermiştir. Cesur ve çarpıcı bir yontma tekniğiyle gerçekleştirdiği, olağanüstü bir enerjiyle yüklü bu yapıtlarda üstün bir desen gücü göze çarpar. Aynı zamanda mimar da olan sanatçının Split'te tasarımını ve uygulamasını yaptığı ev sonradan yapıtlarının konulduğu bir müzeye dönüştürülmüştür.
3038. *Z.Rona*

**MESUD** (13.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Yapımına ARTUKOĞLU hükümdarı Kutbeddin Sökmen döneminde (1185-1200) başlanan, ancak Rükneddin Mevdûd döneminde (1222-31) ta-

mamlanan Diyarbakır *Mesudiye Medresesi*'nin (1193-1223/24) mimarıdır. Erken MEDRESE'lerin en ilgi çekicilerinden sayılan bu yapının 30 yıl içinde iki aşamada yapıldığı sanılmaktadır. İlk aşamada eyvan ve revaklar (1193-1200); ikinci aşamadaysa medreseyi, bitişiğine kurulduğu *Diyarbakır Ulucamisi* avlusundan ayıran duvar ve yapının ikinci katı yapılmış olmalıdır. Mesud, medresenin başmimarı CAFER BİN MAHMUD-EL-HALEBİ'nin yönetimi altında ikinci aşamayı gerçekleştirmiştir. Ayrıca bu ustanın yanında, Diyarbakır surlarının 1237 tarihli iki burcunda ve bir köprüde de adına rastlanmaktadır.
3171.

**MEŞHED** (Ar.*,şehadet*: şehit olma'dan)
**1.** Bir kimsenin şehit düştüğü ya da bir şehidin gömüldüğü yer.
**2.** Burada yapılan ziyaret camisi.

MEŞHER (Ar.) **– SERGİ**

**MEŞK** (Ar.)
**1.** Arapça'da "hızlı yazmak", "meşk etmek", "çekip uzatmak" anlamlarına gelir. Dört Halife döneminde (632-661) Medine'de gelişmiş ve İslam yazı sanatında (→İSLAM) bu kentin adıyla anılan medeni yazısında (hatt-ı medenî) beliren bir üslubun adı. Bu tür medeni yazıda yatay harfler, normal ölçülerinden daha fazla uzatılarak yazıldığından sayfada çok boş yer kalmakta ve hızlı yazılmasından dolayı bazı harflerin okunması da zorlaşmaktadır. Bu yüzden, II.Halife Ömer'in söz konusu üslubu beğenmediği ve "yazının kötüsü" adını verdiği bildirilmektedir. Meşk, Abbasiler'de (→ABBASİ) Harun Reşid dönemine (786-809) değin Kuran'ların yazılmasında kullanılmıştır.
**2.** İslam yazı sanatında yazı (HAT) örneği; yazıya alışmak ve yazıyı öğrenmek için yapılan çalışma ve alıştırma anlamında kullanılan terim. Yazı hocasının, çalışması için öğrencisine yazdığı yazıya "meşk", yazı öğretmeye "meşk vermek", öğrenmeye "meşk almak" ya da "meşk etmek" denir. Bir yazı hocası yani HATTAT'tan meşke başlayan öğrenci (tilmîz, çırak, çömez) önce harfleri meşk eder. Her ders bir satırdan oluşur. Sonra gene baştan başlamak üzere iki harfin birbiriyle birleşmesi öğretilir. Buna "müfredât" denir. Yeteneği olanlar buraya kadar geldikten sonra ikiden fazla harfin birbirine bağlanmasını yani "mürekkebât"ı meşk etmeye başlarlar. Mürekkebât için SÜLÜS ve NESİH'te genellikle *Kaside-i bürde* (Hz.Muhammed'in huzurunda okunmuş ünlü bir kaside), NESTALİK'te de İranlı şair Câmî'nin (15.yy) Besmele'yi öven kasidesi ya da Osmanlı şairlerinden Hakanî'nin (15.yy) *Hilye-i Hakanî*'sinden seçme beyitler yazılır. Bu meşklerden sonra öğrenci icazetname (diploma) almaya hak kazanmış olmakla birlikte gene hocasına devam ederek bu devrede Kuran'dan ayetlerle Hz.Muhammed'den hadisler ya da dilediği başka şeyler (dualar, beyitler gibi) yazarak hocasıyla görüşüp konuşur, güzel yazının inceliklerini öğrenir. Yetenekli bir öğrenci üç beş yıl içinde diploma almaya hak kazanır. Meşk yazılan kalemin ağzının genişliği 3cm kadardır. ***A.Alparslan***

MEŞREBİYE / MEŞREFİYE (Ar.) **– MÜŞREFİYE**

**MEŞRUTA** (Ar.*,şart*'tan)
**1.** Satılmamak koşuluyla bir kimseye ya da bir kuruma verilmiş mülk.
**2.** OSMANLI dönemi KÜLLİYE'lerinde görevlilerin barınmasına ayrılmış evler, lojmanlar.

**METABOLİZM**
1950'lerin sonunda JAPONYA'daki yeni sosyal gereksinimleri ve hızlı nüfus artışını karşılayabilecek, değişimlere uyum gösterebilecek yapı ve MEGASTRÜKTÜR'ler öngören mimarlık yaklaşımı. Yapı ölçeğinde, taşıyıcı strüktüre eklenen modüllerin oluşturduğu sistemler kullanılmış; yoğun nüfusun yaşaması amaçlanan megastrüktürlerde ise ulaşım ve servisler gibi birincil gereksinmelerin biçimlendirdiği bir bütün oluşturulmuştur. Gerektiğinde çıkarılıp takılan ve bütünü bozmayan modüler ekler yapılarak ya da bütünler birbirine eklenerek strüktürlerin gereksinimler doğrultusunda genişletilmesi sağlanmıştır. Metabolizm'in en önemli mimarları KİKUTAKE, KUROKAVA, TANGE, Masato Ohtaka ve Fumihiko Maki'dir (d.1928). Kikutake'nin *Gökyüzü Evi* (1958, Tokyo) ender olarak gerçekleştirilebilmiş Metabolist örneklerin ilkidir. Mimarın aynı yıl tasarladığı megastrüktür *Yüzen Kent*, yan yüzeylerine modüller yapıştırılan, düşey yüzer silindirlerin biraraya gelmesiyle oluşturulmuştur. Bu tasarımıyla Kikutake, ARCHIGRAM'ın ortaya attığı *plug-in* (takılıp çıkarılabilir birim) yaklaşımının benzeri bir örnek vermiştir. 1960 Tokyo Uluslararası Tasarım Kongresi'nde grup olarak biraraya gelen Metabolistler'i aynı yıl Tange'nin Tokyo Körfezi için önerdiği megastrüktür oldukça etkilemiştir. Proje, HIGH-TECH (İleri Teknoloji) özellikler taşıyan ütopik bir yaklaşım olarak görülse de (→ÜTOPYACI MİMARLIK), Metabolistler bu tür tasarımların gerçekçi ve somut olduğunu savunmuşlardır. Tange'nin Koncu'da inşa ettiği, katları sökülüp takılabilen *Yamanaşi Basın ve Yayın Merkezi* (1961-67; F.Yokoyamo ile) ve Maki'nin Kumagaya'daki *Risşo Üniversite Kampusu* (1967-68), uygulanmış önemli örnekler arasındadır. Metabolizm'in en belirgin örneklerinden biri Kurokava'nın Osaka'da Expo'70 için inşa ettiği sergi binalarından *Takara Beautilion* olmuştur. Bir haftada gerçekleştirilen ve 200 High-Tech prefabrike hücrenin yer aldığı bu strüktür, her yöne doğru büyüme olanağı sağlayan borulardan oluşmuştur. Kurokava'nın öteki Metabolist yapısı Tokyo'daki *Nagakin Kapsül Kulesi*'dir (1972).

Kimi zaman, çılgınca gelecekçi eğilimler (→GELECEKÇİLİK) içinde bir üslup olmakla suçlanan Metabolizm, politik ve ekonomik etkenleri dikkate almayan High-Tech ürünü tasarımların önerildiği bir yaklaşım olarak değerlendirilmiş, bu nedenle çağını aşan ütopyacı bir mimarlık hareketi olarak kalmıştır.
1274, 1824. *E.Erenler*

**METAFİZİK RESİM** (*Pittura Metafisica*)
"Metafizik Okul" (*Scuola Metafisica*) da denir. CARRÀ, De CHIRICO ve kardeşi şair, besteci, ressam Alberto Savinio'nun (1891-1952) Ferrara'daki bir askeri hastanede tedavi oldukları sırada geliştirdikleri okul. Bazı uzmanlara göre De Chirico, Metafizik Resim'in ikonografisini 1908-09'da Savinio ile birlikte bulunduğu Münih'te, Max Klinger (1857-1920) ve BÖCKLIN'in mitolojik imgelerinden esinlenerek oluşturmuştur. *Ölüdoğa: Bahar da Torino* (1914) adlı resim sanatçının bu etkileri yansıttığı ilk çalışmalarındandır. Metafizik Resim'in ikonografisi sonraları GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, YENİ NESNELLİK ve bir ölçüde YOKSUL SANAT gibi akımları etkilemiş olsa da döneminde tam bir grup ya da akım niteliğinde gelişmemiş, daha çok bu üç sanatçının 1917-21 arasında yaptıkları resimleri içeren ortak bir anlatım biçimi olmuştur. Carrà 1917'de Ferrara'dan ayrılmış, 1921'de de Metafizik Re-



METZINGER, Jean, *Bisiklet Yarışında*, 1914, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 130.4x97.1 cm.

sim'den uzaklaşmış, MORANDI 1918'de gruba katılmış ama 1920'nin sonunda ayrılmış, 1917'de Carrà ve De Chirico ile birlikte hastanede bulunan Filippo de Pisis de (1896-1956) Metafizik Resim örneklerini 1920'lerin başında gerçekleştirmiştir. Massimo Campigli (1895-1971) ve Mario Sironi (1885-1961) ise Metafizik anlatımdan etkilenmiş sanatçılardır.

Metafizik Resim'in oluşumunda savaşın getirdiği tedirginlik ve Ferrara'nın uçsuz bucaksız boş mekânlarının etkisi büyüktür. Yapıtlarında boş mekânları, yapı cephelerini, hareket etmeyen, kuklaları anımsatan figürleri, terzi mankenlerini ve kıyıda kenarda unutulmuş nesneleri betimlemişlerdir. "Yüz"leri olmayan bu figürler ve nesneler, usdışı çevre düzenlemeleri içinde, birarada, birbirleri üstüne gelir biçimde verilerek yeni anlamlarla yüklenmişlerdir. Kompozisyonda derinlik, uzun gölgeler ve geometrik düzenlemelerle sağlanmıştır. Sanatçıların kullandığı bu garip İKONOGRAFİ ve uygulamaları yapay derinlik, yapıtlara gizemli bir hava vermiştir. Betimledikleri Antik Çağ öğeleri, mekânların ve yapı cephelerinin dinginliği, sanatçıların eski İtalyan sanatına ve RÖNESANS resmine olan ilgilerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle Carrà, GIOTTO, UCCELLO ve MASACCIO gibi ustaların yapıtlarındaki anıtsallığı kendi yapıtlarına uygulama çabasındaydı. Grup, 1918-21 arasında Roma'da Mario Brogli tarafından yayımlanan *Valori Plastici* adlı dergide yazılar yazmış ve ilkelerini yaymaya çalışmıştır.

0698. *Z.Rona*

**METAGENES** (MÖ 5.yy)
Yunan mimar.
Yapımına İKTİNOS'un başladığı Eleusis'teki *Telesterion*'un inşasını tamamlamıştır.

**METAGENES** (Knossoslu) (MÖ 6.yy ortası)
Giritli mimar.
Babası KHERSİPHRON ile birlikte EPHESOS'taki *Artemis Tapınağı*'nı (Arkaik) inşa etmiştir. Yapı tekniği konusunda kitap yazdığı da öne sürülmektedir.

METAL işçiliği = **MADEN sanatı**

**METAL KALEM**
İng.*metal point, stylus, stilus*, Fr.*style*, Alm. *Schreibgriffel*.
Kurşun, altın, gümüş ya da bakırdan yapılan sivri uçlu ÇİZİM çubuğu. Eski Yunanlar'ın balmumu kaplanmış şimşir üstüne yazı yazmak için kullandıkları metal, kemik ya da fildişinden yapılma *stylus* gibi, ortaçağ ve RÖNESANS'ta da çizim yapmada ya da desen aktarımında (→KARTON) metal kalemler kullanılmıştır. Kalıcı niteliğinden dolayı sanatçıların daha yaygın olarak yeğlediği gümüş kalem, özellikle sert ve kesin çizgiler elde edilebilmesine olanak sağladığı için MİNYATÜR ustaları tarafından çok tutulmuştur. Metal kalemle yapılan resimlerde hacimlendirme, vurgulama ve ışık, yinelenen çizgiler, yoğun tarama, boş alanlar bırakma gibi tekniklerle elde edilir. 15.yy'da özellikle Flaman sanatçılardan Van EYCK kardeşler, Van der WEYDEN ve Hans Memling (1430/35-94) tarafından yaygınlaştırılan metal kalemle DÜRER, ünlü *Kendi Portresi*'ni (1484, Albertina Kol., Hofburg, Viyana) gerçekleştirmiştir. 17.yy'da KURŞUNKALEM'in yaygınlaşmaya başlamasıyla minyatürcü Nicholas Hilliard (yks.1547-1619) dışında sanatçılar arasında kullanılmaz olmuş, ancak 18.yy'da minyatürcüler arasında yeniden yaygınlaşmıştır.

**MÉTEZEAU**
Fransız mimar aile.
16.yy başından 17.yy'ın ortasına değin üç kuşak boyunca yapıtlarıyla Fransız mimarlığında söz sahibi olmuşlardır.

**Clément MÉTEZEAU** (1479, Dreux - yks.1555, Dreux)
*Dreux Belediye Binası*'nın ve *Saint-Pierre Kilisesi*'nin kuleleriyle ana kapısının yapımında çalışmıştır.

**Thibaut MÉTEZEAU** (1533, Dreux-1600, Paris)
Clément'ın oğlu olan Thibaut, Saint-Denis'de Valois ailesinin mezarının ve Paris'te *Pont-Neuf* adlı ünlü köprünün gerçekleştirilmesinde görev yapmıştır.

**Louis MÉTEZEAU** (1559/72, Dreux-1615, Paris)
Thibaut'nun büyük oğludur. Kral IV.Henri'nin (hd.1589-1610) yakın çevresinde bulunmuş, onun yürüttüğü Paris kenti geliştirme ve bayındırlık çalışmalarında önemli görevler almıştır. 1601-08 arasında *Louvre Sarayı*'nda *Büyük Galeri*'nin (*Grande Gallerie*) güney cephesiyle iç bezemelerini, *Küçük Galeri* (*Petite Gallerie*) ve *Eski Eserler Salonu*'nun da (*Salon des Antiquités*) iç bezemelerini yapmıştır. Klasik ölçülere uygun olmakla birlikte BAROK esintiler de taşıyan *Kraliyet* ya da *Vosges Meydanı*'nın (*Place des Vosges*; 1603) mimarı da odur.

**Jacques Clément MÉTEZEAU** (1581, Dreux-1652)
Thibaut'nun küçük oğludur ve ailenin ünü en yaygın mimarıdır. O da ağabeyi gibi Kral IV.Henri'nin yakın çevresinde bulunmuş ve Paris çalışmalarında görevler almıştır. 1610'da Charleville kentindeki *Dukalık Alanı*'nı düzenlemiş, 1611'de IV.Henri'nin karısı Kraliçe Marie de'Medicis'nin isteği üzerine Floransa'ya giderek *Pitti Sarayı*'nın planlarını hazırlamıştır. Ayrıca, dönemin bir başka ünlü mimarı olan DE BROSSE'la birlikte Paris'teki *Lüksemburg Sarayı*'nda çalışmıştır (1615). Yine Paris'teki *Saint Gervais Kilisesi*'nin (uzun süre Brosse'un sanılan) ön cephesi (1616), *Louvre Sarayı*'nın bugün müze olan ünlü serası *Orangerie* (1617) ve *Hôtel de Brienne*, onun yapıtları arasındadır.

*H.Kuruyazıcı*

**METOP** (Gr.*meta*: arasında, *ope*: boşluk, açıklık'tan)
Antik YUNAN mimarlığında, Dor düzeni (→DÜZEN) TAPINAK'ların FRİZ'inde TRİGLİF'ler arasında yer alan, düz ya da kabartma bezemeli, kare ya da dikdörtgen yüzey. Yalnızca Dor düzeninin bir öğesi olan metop, erken dönemin ahşap yapılarında cephede çatı kirişleri arasındaki boşlukların kapatılması için kullanılmış, daha sonraları büyük taş tapınaklarda bir bezeme öğesi olarak varlığını sürdürmüştür. PİŞMİŞ TOPRAK, KİREÇTAŞI, MERMER vb malzemelerden yapılan metoplar konuları çoğunlukla MİTOLOJİ'den alınan resimlerle ve kabartmalarla bezelidir. Örneğin Arkaik Dönem'in önemli yapılarından olan Thermos *Apollon Tapınağı*'nın pişmiş toprak metopları boyama resimlerle; Klasik Dönem'in ünlü iki tapınağı Atina'daki *Parthenon* ve Olympia'daki *Zeus Tapınağı*'nın türlerinin en güzel örnekleri sayılan metopları kabartmalarla bezenmiştir. *Parthenon*'un bugün British Museum'da (Londra) sergilenen ve Elgin Mermerleri olarak anılan metopları 19.yy'da Lord Elgin tarafından İngiltere'ye götürülmüştür.
Çizim → DÜZEN

METRE MİKÂBI → **MİKÂP**

**METRİS** (Ar.)
KALE ya da istihkâmlarda toprak siper.

**METROPOL** (Gr.*meter*: ana, *polis*: kent'ten *metropolis*)
İng.*metropolis*, Fr.*métropole*, Alm.*Weltstadt*.
Eski YUNAN'da koloni kentlerden ayırmak için ana kentlere verilen ad. ROMA dönemindeyse kırsal eyalet başkentleri "metropolis" adını almıştır. Günümüzde bir ülkenin ya da bölgenin, çevresindeki tüm kentsel ve kırsal yerleşim yerlerine ekonomik ve toplumsal açıdan egemen olduğu gibi, ülkenin başka ülkelerle her türlü ilişkisini de sağlayan çok büyük boyutlu kentlerine bu ad verilir. Örneğin, New York dünyanın bellibaşlı metropollerinden biridir.

**METROPOLİTEN ALAN**
Ekonomik ve toplumsal yaşamın daha çok merkezdeki kentin etkisi altında bulunduğu, ortak çıkarlarla bu kente bağlı olan, sınırlarını doğal koşullardan çok günlük iş gidiş gelişlerinin belirlediği ve söz konusu sınırları idari sınırlarla her zaman çakışmayan, büyük ölçüde kentleşmiş alan. Örneğin, İstanbul metropoliten alanı. Ayrıca →KENTLEŞME.

METSU, Gabriel → **İÇ MEKÂN RESMİ; TÜR RESMİ**

METZENDORF, Georg → **DIŞAVURUMCULUK**

METZGER, Gustav → **KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT**

**METZINGER, Jean** (1883, Nantes-1957, Paris)
Fransız ressam.
1910-11'de KÜBİZM akımını başlatan sanatçılar grubunun üyelerinden olan ve GLEIZES'le birlikte bu yeni akımın estetiğini belirleyen *Du Cubisme* (1912; Kübizm Üzerine) adlı kitabıyla Kübist ilkelerin yayılmasına önemli katkıda bulunmuştur. Bugün, yapıtlarından çok kuramcılığına ilgi duyulmaktadır.

1903'te Paris'e yerleşen, gençlik yıllarında önce INGRES'ye ilgi duyan, daha sonra YENİ-İZLENİMCİLİK ve FOVİZM'den etkilenen sanatçı, ilk yapıtlarını bu dönemde sergilemeye başlamıştır. Metzinger, 1906-09 arasında yazı ve şiirler yazmış, 1906'da DELAUNAY, 1910'da da PICASSO ve BRAQUE'la tanıştıktan sonra, aynı yıl Delaunay, Henri Le Fauconnier (1881-1946), Gleizes ve LÉGER ile birlikte sergi açmıştır. 1910-11 kışındaki bu sergiyle Kübizm akımı resmiyet kazanmıştır. *Du Cubisme* adlı kitabını yayımlandığı ve Çözümsel Kübizm'den Bireşimci Kübizm'e geçiş yılı sayılan 1912'de bu akımın üyelerinden Gleizes, LA FRESNAYE, Léger, PICABIA, DUCHAMP ve KUPKA'yla birlikte ALTIN KESİT grubunu kurmuş ve yine Gleizes'le birlikte Bireşimci Kübizm'in de kuramcılığını yapmıştır. Metzinger hiçbir zaman tam anlamıyla soyuta kaçmamış, resimlerine seçtiği konuların karakteristik özelliklerini Kübizm'in yüzey analizi tekniğiyle tuvale aktarmıştır. *Kübist Peyzaj* (1911) adlı yapıtında bir yandan CÉZANNE'ın, bir yandan da Picasso'yla Braque'ın geometrik yüzeyli 1909-11 dönemi yapıtlarının etkileri belirgin olmakla birlikte, bu teknikler daha çok geleneksel kavramların yeni bir üslupla süslenmesi düzeyinde kalmıştır. Sanatçının *Gleizes'in Portresi* (1912) ve *Ölüdoğa* (1917) gibi yapıtlarında görülen Bireşimci Kübizm üslubu, büyük ölçüde GRIS'den esinler taşımaktadır. Yapıtları 1913'teki Der STURM sergisinde yer alan Metzinger'in üslubu, savaştan sonra daha gerçekçi bir nitelik kazanmış ve Almanya'da, Die BRÜCKE grubunun soyut resim anlayışını yadsıyan YENİ NESNELLİK akımına benzerlik göstermeye başlamıştır. *İ.Babacan*

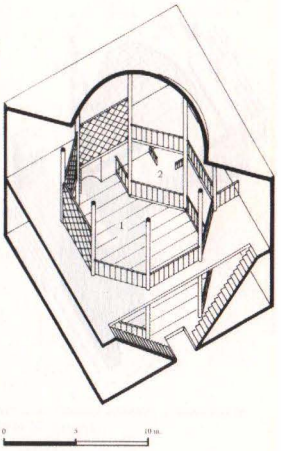
MEUNIER, Constantin → **BELÇİKA (Heykel); DOĞALCILIK**

**MEVCE** (Ar.)
"Talaz" da denir. Dalga biçiminde BEZEME örgesi. Yan yana gelerek DALGABEZEK oluşturur.

MEVLÂNÂ HALİL – **EMİR HALİL**

**MEVLÂNÂ KIVAMEDDİN** (15.yy)
İranlı cilt ustası.
TİMURLU sultanlarından Baysungur'un (1397-1433) Herat'ta kurduğu nakkaşhanede 1430 dolaylarında mücellit olarak çalışmıştır. Burada Firdevsi'nin *Şehname*'sinin (Gülistan Küt., Tahran) cildini yaptığı bilinir (→CİLT). ***Z.Tanındı***

**MEVLEVİHANE** (Ar.)
Mevlânâ Celaleddin Rumi'nin (1207-73) düşüncelerı üzerine kurulan Mevlevilik tarikatı yandaşı dervişlerin, zikir ve devran ayinlerini yaptıkları TEKKE'lere verilen ad. Mevlevihane çoğunlukla KÜLLİYE biçimindedir ve bir bahçe içinde kurulur. Günlük gereksinmeleri karşılayan yapılar yanında tarikatın öğretisi ve eylemleriyle ilgili özel bölüm ve alanları da içerir. Bölümlerin biçimlenişi, boyutları ve ilişkileri tarikatın gereklerine uygun olarak düzenlenir. Bir mevlevihanede bulunması gerekli yapılar ve alanlar: SEMAHANE, matbah, meydan-ı şerif ve derviş hücreleridir. Ayrıca HAREM ve SELAMLIK, ÇİLEHANE ve TÜRBE'ler de mevlevihaneler içinde yer alır. Semahane, kuralları 15.yy'da Pir Arif Çelebi tarafından kesinleştirilen Mevlevi Mukabelesi'nin gerçekleştirildiği yapıdır. Semahaneye cümle kapısından girilir; burası üstü tavan ya da kubbeyle örtülü geniş bir alandır. Ortada mukabele alanı, çevrede parmaklıklarla ayrılan "zuvvar mahfili" (izleyici bölümü) yer alır. Matbah, mutfak ve kiler karşılığıdır. Ancak Mevlevilik'te tarikata katılan kişinin eğitildiği, çiğ olanın pişirildiği yer anlamını da içerir. Matbah, girişte yemeklerin piştiği ocaklar ve tarikata girmeye aday olan kişinin ikrar verdiği saka postu mahalli, tekkenin yemekhanesi olan somathane ve yeni katılanlara sema ve MEŞK öğretilen talim alanından oluşur. Tarikatta belirli aşamaları geçmiş dervişlerin ve dedelerin her sabah toplanarak murakabe'ye girdikleri mekâna "meydan-ı şerif" ya da "erenler meydanı" denir. Yalın, kapalı bir odadır; bir köşesinde kahve ocağı bulunur. Mevlevi tekkelerinde derviş olarak yerleşmeye hak kazanan kişiler derviş hücrelerinde barınırlar. Dış zeminden bir basamak yükseltilmiş bu odacıklarda girişte küçük bir ayakkabılık ve yüklük, duvarlardan birinde bir ocak, ötekindeyse dervişin kereveti yer alır. Selamlık, şeyhin bulunduğu ve konukları ağırladığı yere denir. Harem, şeyh ve ailesinin barınmasına ayrılan bağımsız bölümün adıdır. Çilehane, dervişlerin çile doldurdukları odalardır. Türbeler bahçede ya da semahane içindedir. Burralarda Mevlevi şeyhlerinden bazıları gömülüdür. Mevlânâ'dan sonra Sultan Veled ve oğlu Ulu Arif Çelebi dönemlerinde Mevlevilik, Osmanlı toplumu içinde yayılmaya başlamıştır. *Konya Mevlânâ Dergâhı* her dönemde en önemli yapı ve merkez olma özelliğini korumuş, bunun yanında OSMANLI İmparatorluğu toprakları üzerinde DERGÂH, ASİTANE, ZAVİYE adlarıyla pek çok mevlevihane açılmıştır. İshak Çelebi tarafından yaptırılan *Manisa Mevlevihanesi*, İstanbul Tünel'de *Galata Mevlevihanesi* ve sur dışında *Mevlanakapı Mevlevihanesi* anılmaya değer önemli örneklerdir. ***A.Ödekan***



1. Mukabele alanı
2. Zuvvar mahfili/izleyici bölümü

Mevlevihane

MEVZİ İMAR PLANI → **İMAR**

MEYABEND (Far.*miyan bend:* kuşak'tan) → **SARAK**

**MEYDAN** (Ar.)
İng.*square*, Fr.*place*, Alm.*Platz*.
Kamusal kullanım için ayrılmış, çevresi yapılarla ya da ağaç vbg doğal engellerle sınırlanmış kentsel açık alan. MEZOPOTAMYA, MISIR, Anadolu ve İndus Vadisi'nde (→HİNDİSTAN) gelişen ilk yüksek kültürler kentler yaratmışlarsa da, buralarda meydan gibi kamusal yoğunlaşma alanlarına yer verilmemiştir. Meydan olarak nitelenebilecek ilk kentsel alan Antik YUNAN dünyasında ortaya çıkan AGORA'dır. Antik kentin odağını oluşturan agora hem çarşı ve pazaryeri hem de bir toplantı ve gezinti alanıydı. Agoranın çevresini sınırlayan en önemli yapılardan biri STOA olmakla birlikte, BOULEUTERİON gibi din dışı, TAPINAK gibi dinsel işlevli yapılar da burada yer alabilirdi. En eski Yunan kentlerinde ne kent bütünü ne de agora planlanmış nitelikte değildir. Agorayı kuşatan yapı ve öbür kentsel öğeler yüzyıllar içinde rastlantıların yönlendirdiği bir düzen içinde konumlanmıştı. Agoranın geometrik bir düzene kavuşması koloni kentleri denen yeni kurulmuş kentlerde ve özellikle de Helenistik Dönem'de (→YUNAN) gerçekleşmiştir. Örneğin, Atina ve ASSOS kendiliğinden oluşan plansız agoralara, PRİENE ve MİLETOS'sa planlı agoralara sahiptirler. Antik ROMA kentinde meydan olarak tanımlanabilecek yer FORUM'dur. Forum bir anlamda Antik Yunan kentindeki agorayla AKROPOLİS'in bir bileşimi sayılabilir. Hem dinsel hem de din dışı işlevleri aynı ağırlıkta barındırmaktadır. Örneğin, tapınaklar, bazilika, resmî yapılar ve ticari işlevli mekânlar burada konumlanmıştır. Planlı kentlerde forum, kentin iki ana ekseni olan *cardo*'yla *decumanus*'un kesişme noktasında yer alırdı. Plansız kentlerdeyse tüm yerleşme gibi o da kendiliğinden oluşmuştur. Küçük kentlerde doğal olarak tek bir forum bulunmaktadır. Erken dönemlerde Roma kentinde bile tek bir forum (*Roma Forumu*) varken, İmparatorluk Dönemi'nde hükümdarlar kendi adlarına çeşitli yeni forumlar yaptırmışlardır. Bunlarda Yunan dünyasında rastlanmayan bir eksensel simetri anlayışı, bütünlük kaygısı egemendir. Ancak, daha küçük kentlerde, örneğin Pompei'deki forumda böyle bir kesin simetri kaygısı gözlenmez. Geometrik bir düzen varsa bile katı biçimde uygulanmamıştır. Forum, tüm Roma dünyasında görülen bir kentsel öğe değildir. Yunan olarak kalmayı sürdüren Doğu Akdeniz'de forumlar değil, gene agoralar vardır. Yalnızca Konstantinopolis (→İSTANBUL) Roma kentinin anıları göz önüne alınarak kurulduğundan, buradaki meydanlar forum olarak adlandırılmıştır.

Ortaçağ Avrupa'sında meydan, Antik Yunan ve Roma'da görüldüğünün tersine, ender olarak planlıdır. Çoğu kez KATEDRAL ya da KİLİSE'nin önünde kendiliğinden oluşmuştur. Merkezinde hem hayvanları sulamak hem de insanlara içme suyu temin etmek için kullanılan bir ÇEŞME yer alabilir. Kilise ve katedrallerin önünde gelişen bu tür ortaçağ meydanları kentin ana merkezi kimliğini taşımışlardır. En önemli kentsel etkinliklerden biri olan haftalık pazar ve belli zamanlarda düzenlenen panayırlar da böyle meydanlarda kurulurdu. Ayrıca, uzun bir suskunluk döneminden sonra tiyatronun ortaçağda yeniden canlanmasını sağlayan ilk dinsel oyunların da gene kilise önü meydanlarında sahnelendiği bilinmektedir (→TİYATRO).

Ortaçağ İslam dünyasında meydanın varlığı konusu tartışmalıdır. Meydan en eski dönemlerden başlayarak İSLAM mimarlığında Batı'dakinden bir ölçüde de olsa farklı tanımlanmış bir öğedir. Türkçe'de "meydan", bugün Batı dillerindeki *plazza* (İt.), *place* (Fr.), *square* (İng.) vbg sözcüklerle eşanlamlı hale gelmişse de, İRAN-ORTA ASYA geleneğinde anlamı bugünkünden biraz farklıdır. Sözcüğün en azından 13.yy'ın sonlarına değin Anadolu'da da geçerli olan bu özgün anlamı, kentin hemen kıyısında konumlanan ve özellikle atlı sporlar için ayrılmış düz, açık alan biçimindedir. Zaman zaman Batı'da olduğu gibi idamların da burada yapıldığı bilinmektedir. Mimari açıdan İran, Türkistan ve Türkiye'de meydan, önemli bir tasarım çalışmasının ürünü değildir. Çevresi genellikle doğal engellerle esnek olarak sınırlanmış ve zemini düzeltilmiştir. Bunun tek istisnası İsfahan'da hemen 17.yy'ın başında inşa edilen *Meydan-ı Şah*'tır. Yaklaşık 500m uzunluğunda bir dikdörtgen olan ve çevresi iki katlı bir standart yapılaşmayla kuşatılmış bulunan bu meydan da işlevleri açısından öncüllerinden farklı sayılamaz. İran-Orta Asya meydan kavramı, öyle anlaşılıyor ki, Türkler aracılığıyla İslam dünyasının başka kesimlerine de taşınmıştır. Örneğin, Kahire'nin dışında yer alan meydanların Türk asıllı yönetici kitlenin spor gereksinmesi için yapıldığı kesindir. Aynı durum Şam ve Halep'te de gözlemlenir. Sonraki yüzyıllarda, özellikle de Osmanlı döneminde meydan giderek Batı'daki anlamına daha fazla yaklaşan bir kimlik kazanmıştır. Örneğin, İstanbul'da *Atmeydanı* (b.*Sultanahmet Meydanı*), BİZANS'tan kalma bir kentsel öğe olmakla birlikte, OSMANLI mimarlığında da ortadan kalkmamış, tersine çevresi yeni yapılarla kuşatılarak geliştirilmiştir. Oluşum biçimi ve işlevleri açısından irdelenirse kendiliğinden oluşmuş Avrupa meydanlarından çok farklı sayılamayacağı söylenebilir. Daha küçük ölçekteki Osmanlı kent içi meydanları da giderek Avrupa'daki meydan kavramına uygun bir yapıya doğru evrimleşmiştir. Özellikle Trakya'da (ör.Tekirdağ ve Keşan) daha 16.yy'dan başlayarak merkezî bir şadırvan-çeşmeyle donatılmış küçük meydanlar gelişmiştir. Batılılaşma Dönemi sonrasının Türkiye'sindeyse meydan, hem kavram hem de kentsel öğe olarak Batı'dakine koşut hale gelmiştir.

Ortaçağ dünyasından kesin bir kopuşu müjdeleyen RÖNESANS, meydan kavramını da tümüyle değiştirmiştir. Rönesans ve sonrasının Avrupa kent planlamasında artık sürekli değişen, gelişen bir meydan tasarım anlayışı vardır. Hatta sonraki yüzyıllar içinde geliştirilecek çoğu tasarım modelinin ya da tipinin Rönesans'ta ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Birinci model olan "üniform cepheli meydan"ın ilk örneği Milano yakınlarındaki Vigerano kentinde bulunan *Düklük Meydanı*'dır (*Piazza Ducale;* 1493-95). Arkadlı, üniform yapı cephesiyle kuşatılmış, dikdörtgen biçimindeki bu meydan tipi ya da modeli Paris'teki *Kraliyet Meydanı*'nda (*Place Royale,* b.*Vosges Meydanı,* 17.yy başı) ve *Vendôme Meydanı*'nda (1698-1701; →HARDOUIN MANSART) en parlak örneklerini vermiştir. Başka bir meydan tipiyse ilk örneği Orta İtalya'nın Piacenza kentindeki meydan (baş.1458) olan "perspektif etkili meydan"dır. Burada meydanı kuşatan yapılar meydan ekseni üzerindeki bir noktadan bakıldığında perspektif kaçış etkisi abartılacak biçimde yerleştirilmiştir. Dolayısıyla böyle bir meydan dikdörtgen değil, trapez planlıdır. MICHELANGELO bu tipi Roma'daki *Campidoglio Meydanı*'nda (planlama 1546) simetrik yapı cepheleriyle sonuç noktasına ulaştıracaktır. Üstelik bu meydanda eksen üzerine

bir heykel yerleştirilerek, merkezilik etkisi vurgulanmıştır. *Campidoglio Meydanı* heykelin her yönden algılanabilecek biçimde kullanışlılının da ilk örneğidir. Rönesans'ta meydanın bir trafik odağı haline gelişinin de ilk örnekleri verilmiştir. Gerçi meydanlar her zaman kentsel odaklar olmuşlardır, ama bu nitelik daha çok işlevsel açıdan geçerlidir; Rönesans öncesinde ana caddelerin kesişme noktası olan bir meydanla pek karşılaşılmaz. Meydanın, ışınsal yolların merkez noktası olarak ilk düşünüldüğü tasarımlar Rönesans'ın ideal kent planlarıdır. FILARETE, G.Martini (1439-1502), SCAMOZZI ve daha pek çokları hazırladıkları planlarda tüm yolların odağı olan kent meydanları öngörmüşlerdir. Hatta bu ütopik planlamanın gerçekleştirilmiş bir örneği de vardır: İtalya'da Palma Nuova kenti (1593).

BAROK dönemde öteki meydan modelleri gibi, "odak-meydan" da geliştirilmiştir. Paris'te *Zafer Meydanı*'yla (*Place des Victoires;* 1697) Kopenhag'da *Amalienborg Meydanı* (baş.1749) bunun iki ilginç örneğidir. Birincide dairesel, ikincideyse çokgen bir plan düzeni gözlemlenir. Barok'un meydan tasarımına ana katkısı, odak-meydanı geliştirmenin yanı sıra kesişen kentsel eksenler kavramını yaratışı olmuştur. Bu dönemin en önemli meydanları belirli doğrusal eksenlere göre, onların doğrultusunda tasarlanmıştır. İlk örnekleri Papa V.Sixtus (pd.1585-90), Roma'da yaptırmıştır. Papanın oluşturduğu yeni sistem, kentin bellibaşlı noktalarını birbirine bağlayan doğrusal caddelerle bunların kesiştiği noktalara meydanlar yapmak, dolayısıyla meydanı bir düğüm noktasına dönüştürmekti. 17.yy'dan başlayarak Batı'da meydan, yayanın değil, araç trafiğinin egemenliği altındadır. Örneğin, HAUSSMANN'ın Paris'iyle L'ENFANT tarafından planlanan Washington D.C. bu anlayışın ürünleridir. Ancak gene de en ilginç Barok meydan tasarımları bu tür trafik odakları olmamışlardır. BERNINI'nin tasarladığı *San Pietro Meydanı* (*Piazza Obliqua*) mimari açıdan çok daha başarılı bir yapıt sayılır. Eksensel bağlantılı meydan sistemlerininse belki de en başarılı örneği Fransa'nın Nancy kentinde 1752-55'te kent plancı Emmanuel Hérè de Corny (1705-63) tarafından inşa edilmiştir. Burada tek bir ana eksen üzerinde birbirleriyle ve çevredeki yollarla bağlantılı üç meydan bulunmaktadır.

17.yy'ın ortalarından başlayarak İngiliz kent planlaması yeni bir meydan tipi geliştirmiştir. Çevresi genellikle eş biçimli dizi konutlarla çevrili bir yeşil alan olarak tanımlanabilen bu tipin ilk örnekleri arasında Londra'daki *Bloomsbury* (1665), *Soho* (1681) ve *Groswenor* (1695) *Meydanları* sayılabilir. Bunlarda ve daha pek çok benzerlerinde, o sıralarda Kıta Avrupası'nda daha çok monarşik bir prestij göstergesi gibi ele alınan meydan, orta ve üst sınıfların barınma sorununun çözümüyle bağlantılı kılınmıştır. "Bahçe meydan" diye adlandırılabilen bu tip, 19.yy'ın sonuna değin icat edildiği ülkede yaygın biçimde uygulanmışsa da dünyada pek az izleyici bulmuştur. 19.yy KENT PLANLAMA'sının meydan tasarımına kattığı bir yenilik hemen hemen yoktur. Meydan, ağırlıklı olarak caddelerin kesişme noktası olarak düşünülmüş, en başarılı ve anıtsal örnekler simetrik biçimde çözümlenmiştir. 20.yy'la birlikte gelişen Modernist anlayış önceleri meydanlara yer vermemiştir. Teknolojiye duyulan hayranlık mimarlara öncelikle araç trafiğinin çözülmesi gerektiğini düşündürtmüştür. Örneğin, LE CORBUSIER'nin erken ütopik ürünlerinde (*Işıyan Kent*'te) meydan diye tanımlanabilecek bir kamusal yoğunlaşma noktası bulunmaz. MODERN MİMARLIK, II.Dünya Savaşı'ndan sonra meydan tasarımıyla çok daha fazla ilgilenmiş ve bu kez yaya meydanı kavramını geliştirmiştir. Artık açık kamusal alanlar araç trafiğinden yalıtılmakta, yalnızca yayaya ayrılmaktadır. Özellikle İngiliz yeni kentleri (1945'ten bu yana), bu gelişmede mimari açıdan çok başarılı atılımlar olarak nitelenemeseler bile, öngördükleri meydan kavramı açısından önemli rol oynamışlardır. POST-MODERNİZM, Modern eylemin getirdiği pek çok şeye olduğu gibi, yeni meydan anlayışına da antitezler üretmek eğilimindedir. Örneğin, L.KRIER'nin çoğu çalışması eksensel Barok şemaları yeniden gündeme getirmektedir. Ama, tüm Post-Modernistler'in Krier'yle aynı görüşleri paylaştığı da söylenemez. Hatta, meydan kavramını yayanın kayıtsız şartsız egemenliği bağlamında ve bir kentsel imgeler zenginliği yaratacak biçimde yeniden tanımlamaya çalışan sayısız Post-Modernist çalışma vardır. Örneğin, C.MOORE'un New Orleans'taki *İtalyan Meydanı* (*Piazza d'Italia;* 1978-79) böyle bir denemedir. ***U.Tanyeli***

MEYDAN ODASI → **ODA**

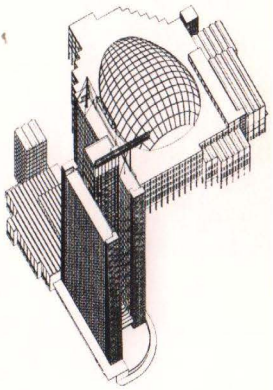
MEYDAN-I ŞERİF → **MEVLEVİHANE**

**MEYER, Adolf** (1881, Mechernich, Eifel-1928/29, Baltrum, Kuzey Denizi)
Alman mimar.
GROPIUS'un çalışma arkadaşı olan Meyer, özellikle BAUHAUS'taki etkinlikleriyle tanınmıştır.

BEHRENS'in yönettiği Düsseldorf Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda öğrenim gördükten sonra, 1907-08'de Behrens'in bürosunda çalışmıştır. Sonra sırasıyla Hollandalı mimar J.L.M.Lauweriks'in (1864-1932) ve Bruno Paul'ün (1874-1968) bürolarında çalışan Meyer'in en uzun işbirliği Gropius'la olmuştur. 1910-14 arasında Gropius'la birlikte Alfeld'deki *Fagus Fabrikası* (1910-11) ile Köln'deki Alman Werkbundu (→WERKBUND) sergisi için bir yönetim yapısı (1914) gerçekleştirmiştir. 1918'de Gropius'un Weimar'da Bauhaus'u kurmasından sonra bu işbirliği tasarımın yanı sıra eğitim alanında da sürmüştür. Meyer, *Jena Devlet Tiyatrosu* onarımında da (1923-24) gene Gropius'la birlikte çalışmıştır. 1925'te Bauhaus'un Dessau'ya taşınmasından sonra, bir yandan Frankfurt'ta belediye mimarı olarak çalışırken, bir yandan da Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda görev almıştır. Özel çalışmalarında ya da devlet hizmetindeyken Gropius'la birlikte ürettiği tasarımların düzeyine erişemeyen Meyer, bu dönemde, konut ve okul yapıları yanı sıra Jena'da *Zeiss Fabrikası*'nı (1925-26) ve Frankfurt'ta da çeşitli kamu yapılarını gerçekleştirmiştir. *A.Erktin*

**MEYER, Hannes** (1889, Basel-1954, Crocifisso di Savosa)
İsviçre kökenli Alman mimar.
KENT PLANLAMA alanındaki çalışmalarıyla tanınan Meyer, mimarlığı estetik değil toplumsal bir olgu olarak değerlendiren görüşleriyle öne çıkmıştır.

Mimarlık eğitimini İsviçre'de gördükten sonra, özellikle kent planlama konusu üzerinde çalışmak için Almanya ve İngiltere'ye gitmiştir. Daha bu erken dönemlerinde bile, mimarın görevinin endüstriyle uyumlu bir toplumsal düzen kurulmasına katkıda bulunmak olduğuna inanmıştır. 1919'da İsviçre'nin ilk kooperatif konutlarını tasarlamış ve gününün geçerli eklektisist (→EKLEKTİSİZM) mimari eğilimleriyle savaşmıştır. 1927'de Cenevre'de Milletler Cemiyeti Binası Yarışması'na Hans Wittwer'la birlikte katılmıştır. Bu çalışması dereceye girmemekle birlikte, en başarılı tasarımlardan biridir. Yine aynı yıl BAUHAUS'un mimarlık öğret-



MEYER, Hannes, *Milletler Cemiyeti Sarayı*, 1926-27, Cenova.

menliğine getirilen Meyer, burada mimarlık eğitimi için bilimsel bir yöntem oluşturmaya çabalamış, 1928'deyse, Bauhaus'un yöneticisi olmuştur. 1930'a değin sürdürdüğü bu görevinden, siyasal ve mimari her türden tutuculuğa karşı giriştiği savaş nedeniyle ayrılmak zorunda kalmıştır. Almanya'daki yılları içinde Bernau'da *Alman İşçi Sendikaları Okulu*'nu (1928-30) tasarlayıp gerçekleştiren Meyer, 1930-36 arasında Sovyetler Birliği'nde (b.BDT) çalışmış; başta Perm ve Moskova için olmak üzere çok sayıda kent planı hazırlamıştır. Siyasal değişimler nedeniyle İsviçre'ye dönmek zorunda kalan mimar, 1939'da Meksika'ya giderek México kentindeki Ulusal Politeknik Okulu'nun Kentsel ve Ulusal Planlama Enstitüsü başkanlığına atanmış ve burada da çok sayıda kent planlama projesi üzerinde çalışmıştır. 1949'daysa, ülkesi İsviçre'ye geri dönüp yaşamının sonuna değin orada kalmıştır.

Meyer, mimarlığı biçime dayanan bir estetik sorun olarak görmeyen ve onu bireysel değil kolektif bir etkinlik olarak değerlendiren görüşleriyle, 1920'li yılların ilginç kişiliklerinden biridir. Yapı üretimi açısından önemi bunun yanında çok küçük boyutta kalır.

3043.

**MEZANİN**

İng., Fr.*mezzanine*; Alm.*Mezzanin, Zwischenstock*.

**1.** İki yüksek kat arasında kalan ve her ikisinden daha alçak olan ara ya da asma kat.

**2.** TİYATRO'da birinci balkon.

**MEZAR**

Ölen kişinin gömülmesi ve bu amaçla yapılan mezarlar, uygarlık tarihinde insanın ilk kez "ölüm", "ölümden sonra yaşam", "öbür dünya" düşüncelerine sahip olduğunun kanıtı olarak kabul edilir. Bu önemli düşünsel evrim sonucunda çok çeşitli ölü gömme gelenekleri ortaya çıkmış; bu çeşitlilikte dinsel, coğrafi ve etnik özelliklerin etkin olmasının yanı sıra, basit kişisel ya da ailesel istekler de rol oynamıştır. Erken dönemlerde en yaygın gelenekler, yerleşme içinde ev tabanları altına açılan basit toprak mezarlar (*intra-mural* gömü geleneği) ve *bocker* biçimi (bacaklar karna çekik) gömüler ile yerleşme dışı (*extra-mural*) mezarlıklarda görülen PİŞMİŞ TOPRAK küpler (PITHOS'lar) ve taş sandukalar içindeki gömülerdir. Daha sonraları görülen ölü yakma (kremasyon) çok yaygınlaşmamasına karşın günümüze kadar varlığını sürdürmüş bir gelenektir. Geç dönemlerde özellikle yönetici sınıfa ait önemli kişiler için yerleşme çevrelerinde yumuşak kaya yüzeylerine oyulmuş kaya mezarlarının, yığma mezar tepelerinin (TÜMÜLÜS'ler), mezar anıtlarının ve taş ya da pişmiş toprak lahitlerin tercih edildiği görülür. Dünyanın pek çok bölgesinde görülen gömme biçimlerinden suya gömme ya da açıkta bırakma da az olmakla birlikte halen süren geleneklerdir. Aynı toplumun ölü gömme biçimlerindeki farklılıkların temelinde sınıf ayrımlarının yattığı saptanmıştır. Bu durumun tipik örneklerinden Tibet'te, yüksek sınıf üyeleri yakılarak gömülürken, alt sınıf insanlarının ölüleri suya atılmaktadır. Orta sınıf insanları ise basit toprak mezarlara gömülmekte ya da cesetler açıkta bırakılmaktadır.

Bilinen en eski gömüler günümüzden 80-90 bin yıl önce Mousterien kültürünü yaratan *Neanderthal* insanına aittir. Orta Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA), *Neanderthal* insanın ölülerini açıkta bırakmayıp gömmeye başladığı, Batı Avrupa'dan ORTA ASYA'ya kadar uzanan büyük bir coğrafi alanda saptanan 36 mezardan anlaşılmıştır. Bu mezarlarda ölü hediyesi yoktur. Daha sonraları armağan bırakılmaya başlanan ilk mezarların erkeklere ait olması da ilginçtir. İlk mezar örneklerinden biri, Himalayalar'ın batı eteklerindeki Teşik-Taş'ta bulunan Sibiryalı dağ keçisi avcılarına ait bir çocuk mezarıdır. Sığ bir çukura gömülen çocuğun çevresine altı çift keçi boynuzu konmuştur. Fransa ve Orta Avrupa'daki en erken mezarlarda kırmızı renkli AŞIBOYASI izlerine rastlanmıştır. FRANSA'da Les Eyzies yakınlarındaki La Ferassie'de bulunan bir kaya sığınağında iki yetişkin ve dört çocuk *Neanderthal*'e ait bir grup mezarı ele geçmiştir. Yaklaşık 35 bin yıl önce, Üst Paleolitik'te ortaya çıkan bugünün *Homo sapiens* insanı ise ölülerini, kaya sığınakları ve mağara tabanları altına *bocker* biçimde gömmüştür. Fransa'daki Grimaldi Mağarası'nda ilk örnekleri bulunan bu tip gömüde yan yatırılan ölüye ana rahmindeki cenin duruşu verilmiş ve bacakları karna çekilmiştir. Bu tip ölü gömme ölümden sonra dirilişi, tekrar yaşama dönme inancını ve dolayısıyla ölümle tekrar yaşama dönme arasındaki sürecin ana karnında geçtiğine olan inancı belgelemektedir. MÖ 10. ve 9.bin yıllarda, MEZOPOTAMYA'nın kuzeyindeki Şanidar Mağarası'nda yerleşme içinde bulunan ve *bocker* biçiminde gömülmüş genç bir kadın mezarında ölü hediyesi olarak bırakılmış öğütme taşı, bir kolye ve aşıboyası ele geçmiştir. Aynı yerleşmede 28 kişinin toplu olarak gömüldüğü bir mezar da saptanmıştır. Filistin'de MÖ 10.-8.binde görülen Neolitik öncesi Natufien kültüre ait tipik bir yerleşme olan Eynan'da (Ain Mallaha) taban döşemelerinin altında çok sayıda bebek, çocuk ve çoğunda kırmızı aşıboyası bulunan ve *bocker* biçiminde gömülmüş yetişkin mezarlarına rastlanmıştır. Natufien kültürün ölü gömme ile ilgili yeniliği "kafatası kültü"nün ortaya çıkmasıdır. Genelde "ata kültü" olarak da yorumlanan bu inanış tüm Yakındoğu'ya yayılmış; bu kültle ilgili özel törenlerin yapıldığı binalar inşa edilmiştir. Ancak buralarda çocuk kafataslarının da bulunmuş olması "ata kültü" kavramından çok, "kafatası kültü" kavramının doğruluğunu kanıtlar. İnsan bedeninde bütün duyu organlarının merkezi olan baş, vücudu temsil etme özelliğine sahip olarak algılanmış; kafatası, bazı örneklerde kil ya da alçıyla sıvanıp, neredeyse ölen kişinin canlı bir portresi haline getirilerek saklanmak istenmiş olmalıdır.

MÖ 8000'lerde kurulan ve ilk büyük kentlerden biri olarak tanımlanan Ceriko'da da (Eriha, Ürdün) yerleşme içinde hocker mezarlar bulunmuştur. Burada MÖ 7.bin yıldan başlayarak *bocker* biçiminde gömmenin yanı sıra, düz uzatılmış başsız ölülere de rastlanmıştır. Kuzey Irak'taki Jarmo'da yeni bir uygulama başlamış ve ölüler yerleşme dışına gömülmüştür. MÖ 6.-5.binde Dicle'nin kolları arasındaki Arpaçiya'da Halaf kültürüne ait *bocker* biçimindeki gömülerde ölü hediyeleri bulunmuştur. Obeyd kültürünün Mezopotamya'ya yayıldığı MÖ 5.binin ikinci yarısında kalabalık kentler kurulduğunun kanıtı olarak Eridu'da binden fazla insanın gömüldüğü bir mezarlık alanı saptanmıştır. Akdeniz kültürlerinin tipik bir potası konumundaki Kıbrıs'ta da, Khirokitia Erken Neolitik (MÖ 6.bin) yerleşmesinde konut tabanları altına *bocker* biçiminde gömülen ölülere armağanlar bırakılmıştır. Adada İlk Tunç Çağı'yla birlikte yerleşme dışına kayan mezarlık alanları, yakın dönemlere kadar kesintisiz olarak kullanılmıştır.

Ur kentinde (Ir.) MÖ 3.bine ait bir yönetici kadın mezarında birlikte gömülmüş çok sayıda hizmetkâr, dansöz ve arabacının yanı sıra, atların koşulu olduğu arabalar ortaya çıkarılmıştır. ÇİN krallarına ait mezarların da MÖ 3.binden başlayarak benzer

özellikler taşıdıkları görülür. İnsan kurban edilmesi ve ölü ile birlikte yardımcı ve görevlilerin de canlı olarak gömülmesi konusunda çok sayıda örnek ele geçmiştir. Geç dönemlerde canlı gömü yerine ilginç bir tarzın benimsendiği, kralın, tümü gerçek ölçülerde yapılmış, pişmiş topraktan yüzlerce süvari, arabalı asker ve piyadenin heykelleriyle birlikte gömüldüğü anlaşılmaktadır. Son yıllarda Xi'an kentinin doğusunda ortaya çıkarılan Li Tepesi adlı tümülüs mezar bu uygulamanın en görkemli örneğidir (→PİŞMİŞ TOPRAK). Öte yandan, MÖ 3.bin yılda MEGALİT denen büyük taş mezarlar da dikkati çeker. İskandinavya, İNGİLTERE, İrlanda, Fransa, İSPANYA, Batı Akdeniz, Korsika ve Malta'da yaygın olarak rastlanan megalitler, büyük masif taşları ve büyük mezar odalarıyla etkileyici bir mimariye sahiptir. İngiltere'deki *Stonehenge*, bilinen en büyük ve ünlü megalitik anıtlardan biridir (→MENHİR). İspanya'daki bazı örneklerin yapım tarihlerinin MÖ 4000 yıllarına kadar geriye gittiği saptanmıştır. Kafkaslar'da Tunç Çağı'yla birlikte ortaya çıkan kurganlar büyük mezarlık alanları yaratmıştır (→KURGAN). Bu kurganlara benzer örnekler, İlk Tunç Çağı başlarında Güney Rusya steplerinde de görülür. Kafkaslar'da aynı zamanda diliminde rastlanan ikinci mezar tipi DOLMEN'lerdir. Büyük taşların daire oluşturacak biçimde dikilmesiyle çevrelenen alanların içinde taş sandık mezarlar vardır. Amerika kıtasında ise, Peru'da Lima yakınlarındaki Chilca'da kamıştan yapılmış kubbemsi çatılı kulübede, balina kemikleri içinde kumaşa sarılı yedi insan iskeleti bulunmuştur. MÖ 3800-2650 arasına tarihlenen bu buluntu grubu, Amerika kıtasının ölü gömme gelenekleri hakkında bilgi veren en eski örneklerdendir.

Kuzey Afrika'da, MÖ 4.binde Badarien kültürünü yaratan ilk çiftçiler ölülerini Nil Irmağı'na bakan tepeler üstündeki geniş alanlara gömmüşlerdir. MISIR'da, Eski Krallık Dönemi'nde (MÖ yklş.2630-2160) kerpiç ya da taştan yapılmış, MASTABA denen mezar yapıları görülür. Bunların mezar odaları anıtın çok altında toprak içinde gizlenmiştir. Bu gelenek yine aynı dönemde, firavunlar için yapılan ve dünyanın en büyük mezar anıtları olan piramitleri doğurmuştur. Kahire yakınlarındaki El-Gize'de bulunan en büyük piramit, 4.Sülale krallarından Keops'a aittir ve MÖ 2600'lerde yapılmıştır (→PİRAMİT). Orta (MÖ 1991-1633) ve Yeni Krallık (MÖ 1570-935) dönemlerinde firavunlar, yeni bir gömü tarzını benimseyerek kaya mezarlara gömülmeye başlamışlardır. Nil'in batı kıyısında Thebes kenti yakınlarında, "Krallar Vadisi" olarak bilinen mezarlık alanında, Mısır firavunu Tutankamon'a (hd. MÖ 1361-52) ait kaya mezar, tüm eşyası ve ölü hediyeleriyle ortaya çıkarılmış (1922) çok görkemli bir anıttır. Ölülerin öbür dünyada yeniden dirileceğine inanan Mısırlılar, ölü bedenleri mumyalayarak saklama tekniğini geliştirmişlerdir. Filistin'de MÖ 2.binden itibaren görülen ve bir kuyuyla inilen bir ya da çok sayıda mezar odasından oluşan kaya mezarlar, geç dönemlerde çok yaygınlaşmıştır. Yunanistan'daki Mykenai kentinde MÖ 16.yy'a ait kuyu biçimli mezarlarda yöneticiler zengin ölü hediyeleri ve yüzlerinin kopyası olan altın levhalardan yapılmış masklarla gömülmüşlerdir (→MİKEN). Öte yandan, MÖ 2.binde Kuzeydoğu Amerika'da yaşayan tarım toplumlarında da yakma mezar ve ölü hediyeleri ortaya çıkmış, mezar odalarının üstüne yığma tepeler inşa edilmiştir. Louisiana'da Poverty Point'teki mezar tepesi iç içe altı sekizgenden oluşmuştur.

MÖ 1.binde ölü gömme gelenekleri zengin bir çeşitlilik sergiler. Ege dünyasında tapınak ve konut planlarının taklit edildiği LAHİT'ler, ANITMEZAR'lar, mezar odaları üstüne yığma tepelerle oluşturulan tümülüsler, KAYA MEZAR'lar ve sonraları yeraltı mezarları (HİPOJE'ler) yaygınlaşmıştır. Ürdün topraklarındaki Petra'da bulunan anıtsal kaya mezarlar mimarileri ve süslemeli cepheleriyle çok ünlüdür. Batı Macaristan'da yakılan ölülerin külleri URNE'lere konurken, Rusya steplerindeki İskitler geleneklerini sürdürüp ölülerini küçük kurganlara gömmüşlerdir. Orta Avrupa'da yayılan Hallstatt kültüründe de (→AVUSTURYA) Anadolu'daki Phryg (Frig →PHRYGİA) tümülüslerine benzeyen ve içlerinde ahşap odalar bulunan yığma mezar tepeleri yapılmıştır. Gene MÖ 1.binde, Amerika kıtasında Ohio Vadisi'nde yayılan Adena kültüründe tepesi kesik, daire, beşgen ya da kare tabanlı yüksek mezar tepeleri görülür. Bunların çoğunluğu toplu mezarlardır. Alt sınıftan insanların da yakıldıktan sonra küllerinin bu toplu mezar anıtlarına konduğu, bazı önemli kişilerinse yuvarlak evler içine gömüldüğü ve bu evlerin yakıldığı anlaşılmıştır. MÖ 800 yıllarında, Güney Amerika'da Mississippien kültürüne ait Cohakia yerleşmesinin önemli bir tören merkezi olduğu, 100'den fazla mezar tepesinin 30-35 bin kişi için kullanıldığı saptanmıştır. Peru'da Pisco kentinin güneyindeki Paracas'ta ilginç bir mumyalama ve gömme geleneği saptanmıştır. Mumyalamada çok kuru olan iklim koşullarından yararlanılmış; ölülerin iç organları çıkarıldıktan sonra, dizleri çeneye doğru çekilerek kızgın kumda kurumaya bırakılmıştır. Kuruyan beden parlak renkli yün ve/ya da pamuk bezlerle sarılmış, bazı durumlarda da mumyanın üstüne pelerin, gömlek ya da peştemal giydirilmiştir. Mumyalanan ölüler, yeraltında oyulmuş, tavanı kubbemsi mezar odalarına yerleştirilmiştir.

Şaman inançlarına sahip Asya toplumlarında da ölü gömmede çeşitli gelenekler karışık olarak izlenir. Hunlar'ın ölülerini iki katlı sandukalara koydukları ve bunların üstünü değerli kumaşlarla ve kürklerle kapladıkları, ölüyle birlikte 100'den fazla kişiyi öldürdükleri bilinmektedir. Gök Türkler'de ölü bekletme ve gerekli törenlerden sonra atı ve çeşitli eşyasıyla birlikte ölünün yakılması gelenekti. Oğuzlar'da ve başka Türk boylarında görülen gömü biçimi de kurgandır. Bunlarda ölü, giyimli olarak tüm savaş ve günlük yaşam eşyasıyla birlikte büyük bir çukura yerleştirilir ve daha sonra hepsinin üstü küçük bir tepe oluşturacak biçimde toprakla örtülürdü.

Hıristiyanlık'ın ilk dönemlerinde (→GEÇ ANTİK) yapılan KATAKOMP'lar, birbirlerine karmaşık dehlizlerle bağlanmış mezar odaları, aile mezarları, şapeller ve ibadet yerlerinden oluşan yeraltına açılmış tek ya da çok katlı mezarlıklardır. Yahudi dinine bağlı kişilerin de kullandığı bu mezar tiplerinin en ünlüsü Roma katakomplarıdır. Ortaçağda ise Hıristiyan ölülerin, KİLİSE, ŞAPEL ve MANASTIR gibi kutsal yapıların içine ve çevresine gömülmesi yaygın bir uygulamadır. Hıristiyanlık'ta anıtmezarlar ve evi çağrıştıran mezar odaları, RÖNESANS'ın aydınlatıcı etkileri sonucunda terk edilmeye başlamıştır. İslam dininde EMEVİ (661-750) ve ABBASİ (750-1258) dönemleriyle başlayan büyük mezar anıtları (TÜRBE'ler) ve işli mezar taşları da, bu yeni dinin yayıldığı Önasya'da var olan eski geleneklerin bir anlamda sürdürülmesidir. Hindistan'daki *Taç Mabal* (1630-48, Agra yak.) bu tip anıtmezarların en ünlülerindendir. ANADOLU SELÇUKLU döneminin KÜMBET'leri ve OSMANLI türbeleri özellikle yönetici sınıf ve din adamları için kullanılmış mezar yapılarıdır. Bu mezarlardaki taş sandukalar sembolik olup, ölü bunun altındaki toprağa

gömülmüştür. İslamiyet'te mezarlar giderek yalınlaşmış, mezar taşları özenli işçilikleriyle dikkati çekmiştir.

Ege dünyasında kabul gören yakma mezar geleneği ROMA döneminde de sürmüş; ancak, MS 1.yy'dan başlayarak Hıristiyanlık'ın yayılmasıyla birlikte giderek terk edilmiştir. Özellikle II.Dünya Savaşı yıllarında Almanya'da insanların yakılarak topluca imha edilmesi, bu gelenekten iyice uzaklaşılmasına neden olduysa da, bugün Katolik Kilisesi yakmanın yasak olmadığını açıklarken, Protestan Kilisesi de yakma gömüyü desteklemektedir. Güneydoğu Asya'da yaygın olan yakma gömü, Hindistan'daki Budacı inanışta da uygulanmaktadır. Budacılar ölülerini yaktıktan sonra küllerini törenlerle kutsal Ganj Irmağı'na dökmektedirler.

En yaygın söylencelerden biri olan "sudan beklenen ölümsüz ruh/kahraman" konusu suya gömme geleneğini doğurmuş olmalıdır. Kuzey Avrupa ülkelerinde özellikle 7.-8.yy'larda çok yaygınlaşan bu uygulamada, ölüler ölü gemilerine konup suya bırakılırdı. İngiltere'de Suffolk'ta ırmaktan 1km içeride bir kurganda 26m uzunluğunda ahşap bir tekne bulunmuştur. Norveç'te Oseberg'de yapılan kazılarda ise, iki kadının mezarı olduğu anlaşılan bir Viking gemisi ortaya çıkarılmıştır. Batı kültürlerinde bugün hâlâ, gemide ölenlerin cesetleri denize bırakılmaktadır.

Günümüzden 9 bin yıl öncesine ait belgelerden eski bir gelenek olduğu bilinen ölünün açıkta bırakılmasında temel alınan görüş, ölümün canlılık ve cansızlık arasında çok yavaş gerçekleşen bir değişim olduğu ve bu uzun zamanı ölünün kendi doğal ortamında geçirebilmesi gerekliliğidir. Asya'da Moğollar, Tibetliler, Balililer; Sibirya'da Çukçeler, Samoyedler; Hindistan'da Naga kabilesi; Amerika'da Dakotalar ve Kuzey Amerika yerlileri ve özellikle Orta Avustralya kabileleri arasında uygulanan bu tip ölü gömme, Zerdüşt dinine inanan toplumlarda çok yaygındır. Parsiler'in "sessizlik kuleleri" adıyla bilinen ölü bırakma yerleri vardır. Bu gelenek, Pasifik'in güney ve doğu kesimleri ile Asya ve Amerika'nın kutupaltı bölgelerinde geniş uygulama alanlarına sahiptir. Tüm Okyanusya ve Güney Amerika'nın kuzey ve orta kesimlerinde görülen ve bir ya da birkaç evrede gerçekleştirilen ölünün kurutulması da aynı geleneğin bir çeşitlemesidir. Eskimolar'ın ölülerini taşlarla örttükleri ya da küçük İGLU'lara bıraktıkları bilinmektedir.

***Anadolu'da Ölü Gömme Gelenekleri:***
Türkiye'de Paleolitik Çağ'a ait buluntular dünyadaki öteki örnekler kadar eski değildir. Antalya'da KARAİN'de ve İstanbul'da YARIMBURGAZ MAĞARASI'nda ele geçen insan dişleri ve kemikleri bir anlamda ilk gömü belgeleri olarak kabul edilebilir. Günümüzden yklş.10 bin yıl önce başlayan Neolitik Çağ'da sık görülen yerleşme içi mezar uygulamalarının yanı sıra, gömü geleneklerinin bölgelere göre farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu çağda ilk köy yerleşmelerinden biri olarak tanımlanan Diyarbakır yakınlarındaki Çayönü Tepesi'nde, yerleşme içi gömü geleneği saptanmıştır. Bazı evlerin tabanları altına açılmış basit çukurlarda iskeletlerin *bocker* biçiminde gömüldüğü görülmektedir. Çayönü'nde ilginç bir gömü grubu da, *Skull-Building* olarak adlandırılan ve içinde, alt çene kemiği olmayan 70 kafatası, biraraya toplanmış çok sayıda uzun kemik ve ayrıca eksiksiz insan iskeletlerinin de ele geçtiği özel bir yapıdır (→ÇAYÖNÜ). Neolitik Çağ'da, tek tek kafatası buluntuları, İstanbul'daki FİKİRTEPE ve Burdur yakınlarındaki HACILAR yerleşmelerinde de görülmektedir. Yine bu çağ için, Aşağı Fırat havzasındaki NEVALİ ÇORİ yerleşmesinde iki evin tabanları altında kafatası kümeleri; Niğde yakınlarındaki Köşk Höyük'te ise, üstü kille sıvalı ve aşıboyalı bir kafatası dikkat çekicidir. Konya yakınlarında MÖ 7.bine tarihlenen ÇATALHÖYÜK'te de konut içlerindeki kerpiç sekiler altında gömüler saptanmıştır. Bunların çoğunun "ikinci gömü"ler olduğu; aynı yerleşmede bulunan bazı duvar resimlerine dayanılarak, cesetlerin önce özel alanlar ya da yüksek platformlar üstünde akbaba ve benzeri yırtıcı kuşlar tarafından et ve iç organlarından temizlendikten sonra seki altlarına gömüldükleri düşünülmektedir. Çatalhöyük insanlarının ölü kemiklerini temizlemek için bazan ateşi de kullandıkları anlaşılmaktadır. Niğde yakınlarında AŞIKLI HÖYÜK'teki iskeletlerde de yanık izleri saptanmıştır. Geç Neolitik ve Kalkolitik çağlarda (MÖ 6.-4.bin) benzer geleneklerin sürdüğü görülürken, ev içlerine daha çok çocukların gömüldüğü dikkati çekmektedir.

Anadolu'da, MÖ 4.bin sonlarında başlayan Tunç Çağı'nda alışılagelmiş basit çukur mezarlarla birlikte, pişmiş toprak küplerin (*pithos*) ve taş levhalardan yapılan sanduka mezarların da ölü gömmek için kullanılmaya başlandığı saptanmıştır. Küp mezara önce ayakları sokulan ölü *bocker* biçiminde yatırılmış, tek kap küçük geldiğinde iki değişik kap ağız ağıza verilmiştir. Bir kübün içine çok sayıda ölü de gömülebiliyordu. ELMALI yakınlarındaki Karataş-Semayük mezarlığında bulunan büyük bir küp içinde, sekiz ayrı insana ait iskelet kalıntıları ele geçmiştir. Bu tip gömüler birer aile mezarlığı olarak düşünülebilir. Taş sanduka mezarlar ise yakınlarında büyük levhaların çıkartılmasına uygun kireçtaşı ocakları gerektirdiğinden Anadolu'nun genelinde yaygınlaşmamıştır. Ayrıca, kurulmaları da daha zor olduğundan bu tip mezarların ayrıcalıklı kişilere ait olduğu varsayılabilir. İlk Tunç Çağı'na tarihlenen DEMİRCİHÜYÜK-Sarıkent mezarlık alanında yalnız bu tip mezarlarda soygun izlerine rastlanması da bu savı desteklemektedir. Bozüyük yakınlarındaki Küçükhöyük ve Milas yakınlarındaki İASOS'ta bu çağa ait mezarların hemen tümü taş sanduka tipindedir. Bafra yakınlarındaki İKİZTEPE mezarlık alanında ölülerin *bocker* biçiminde değil, yan ya da sırt üstü düz yatırıldıkları; çoğu metal olan ölü hediyelerininse çok zengin olduğu görülür. Tunç Çağı'nda ölü hediyeleri için saptanmış kurallar bulunmamakla birlikte, büyük olasılıkla içine içki koyulan bir kap, ölen kişiye ait özel eşya ve az sayıda süs eşyası yaygın sunulardı. Orta Anadolu'da ALACAHÖYÜK'te MÖ 3.bin yıla ait mezarların, yönetici aileye ait oldukları düşünülmektedir. Uzun ve az derin bu dörtgen mezarlar, duvarları ocak taşlarıyla, üstleri de kalaslarla örtülü hücreler biçimindedir. Hücrelerden her birinin içine tek bir ölü, bacakları karna çekik biçimde ve süslü giysiler içinde gömülmüştür. Mezar odalarında ele geçen altın, gümüş ve tunç kaplar, tunç STANDART'lar, hayvan betimli alemler, altın ve tunç süs eşyası, silahlar ve çağı için büyük değer taşıyan demir namlulu kamalar gibi ölü hediyeleri son derece görkemli bir buluntu grubu oluşturmaktadır.

MÖ 2.bin yılda Orta ve Son Tunç çağlarında gömü biçimlerinde önemli bazı yenilikler ortaya çıkmıştır. Mezar sunuları olan kapların mezarların dışına da konulmaya başlanması; Kayseri yakınlarındaki ASUR ticaret kolonisi KÜLTEPE'de ve Yozgat yakınlarındaki ALİŞAR'da olduğu gibi yerleşme içi gömülerin tekrar ve çok sayıda ortaya çıkmasının yanı sıra en büyük yenilik, yaygın uygulamaları görülen yakma mezar geleneğidir. İlk örnekleri Suriye sınırındaki Gedikli'de saptanabilen bu gömü tü-

ründe ölüler bir odun yığınının üzerinde yakıldıktan sonra, toplanan külleri pişmiş toprak ölü külü kapları (*urne*) içinde gömülmektedir. Konya yakınlarında KARAHÖYÜK, Eskişehir yakınlarında Demircihüyük-Sarıkent, TROİA yakınlarında BEŞİKTEPE ve İzmir yakınlarında Panaztepe mezarlık alanlarında saptandığı gibi, geleneksel iskelet mezarları ile daha az rastlanan yakma mezarlar, aynı mezarlık alanı içinde yan yana bulunmuştur. Bu da, değişik gömü türlerinin uygulanmasında yerel farklılıkların yanı sıra ölen kişinin ve ailesinin seçimlerinin de etken olduğunu göstermektedir. HİTİT Krallığı'nın başkenti Hattuşa'dan (BOĞAZKÖY) YAZILIKAYA açık hava kutsal alanına giden yol üzerindeki Osmankayası mezarlık alanında toprak gömülerle yakma mezarlar birarada ele geçmiştir. MÖ 18.-14.yy arasında kullanılmış olan bu mezarlıkta çeşitli büyüklükte *urne*'ler içinde ölü külleri ve arta kalan kemik parçaları bulunmuştur. Ölü hediyeleri arasında küçük kaplar, hayvan kabukları, tunç bilezikler ve teller gibi gösterişten uzak eşya çoğunluktadır. Mezarlıkta ortaya çıkarılan domuz, köpek ve at kemikleri, gömü törenlerinde hayvan kurban edildiğinin ipuçları olabilir. Ankara yakınlarındaki Ilıca'da saptanan Hitit mezarlığında ise toprak gömü sayıca daha azdır. Çok sayıdaki yakma mezarda ölü külleri için, hepsinin emzikleri doğuya bakan kırık gaga ağızlı testiler kullanılmıştır. Burada bir olasılıkla mezar sıralarını belirttiği düşünülen taşların varlığı da ilginçtir. GORDİON'da ortaya çıkarılan Hitit mezarlığında ise yakma mezara hiç rastlanmamış, basit toprak gömüler, sandık mezarlar ve *pithos* mezarlar bulunmuştur. Afyon yakınlarındaki Yanarlar'da, MÖ 2.bin yılın ilk yarısına tarihlenen ve yalnız küp mezarların kullanıldığı büyük bir mezarlık saptanmıştır. Hitit krallarının da yakma geleneğinde gömüldükleri ve Yazılıkaya B galerisi dışında, çağdaşları Mısır firavunlarınınki ya da Mikenai krallarınınki gibi anıtsal mezar yapılarının bulunmadığı anlaşılmıştır. Hitit yazılı belgelerinde anlatıldığına göre, hazırlanan ceset gece yakılır, sabah olunca ateş, bira ve şarapla söndürülür; kadınlar kalan kemikleri ve külleri gümüş bir kaşıkla toplar, yağa batırıp önce ince bir beze, sonra da ketene sararlardı. Ölen bir kralsa iskemlenin, kraliçeyse bir taburenin üstüne konur ve onunla birlikte ölü yemeği yenirdi. Daha sonra ölü "taş ev" denen yere götürülür ve hazırlanan yatağın üstüne bırakılırdı. MÖ 1.bin yılda Doğu Anadolu'da siyasi bir güç olan Urartular (→URARTU) anıtsal mezarlar yapmışlardır. Van Kalesi'nde krallara ait çok sayıda mezar odası kayalıklara oyulmuştur. İki ya da üç odalı bu mezarların duvarlarında ölü hediyelerinin koyulacağı küçük nişler ve işçiliği çok üstün giriş kapıları görülür. Odaların içindeki lahitler de anakayadan oyularak elde edilmiştir. Tavanlar tıpkı ev ve tapınak mimarileri örnek alınarak düz, semerdam ya da kubbe biçimindedir. Halka ait daha küçük çaplı kaya mezarlarının da benzer özellikler taşıdığı, ancak daha basit ve yalın olduğu anlaşılmaktadır.

Orta ve İç Batı Anadolu'da güçlü bir devlet kuran Phrygler (Frigler) ise, krallarını tümülüslere ya da kayaya oyulmuş mezarlara gömmüşlerdir. MÖ 8.-6.yy'da kullanılan ve tümülüs denen yığma mezar tepelerinin yks.100 tanesi Polatlı yakınlarındaki Gordion kenti çevresindedir. Phryg tümülüsleri, Ankara'dan Yozgat çevresine ve batıda Afyon'a kadar geniş bir alanda dağınık durumdadır. Bu tip tümülüslerde toprağın içine açılan çukurlara yapılan ve etkileyici bir konstrüksiyona sahip olan ahşap mezar odaları içindeki sedirlere ölülerin önceleri düz yatırıldığı, MÖ 7.yy'dan başlayarak da yakılarak gömüldükleri anlaşılmıştır. Mezar odasına ölü hediyelerinin bırakılmasından ve ahşap çatının kapatılmasından sonra, odanın üstü büyük bir yığma tepe oluşturacak biçimde örtülürdü. Tümülüslerin yükseklikleri 2-3m ile 50m arasında değişmektedir. Bazı tümülüslerde mezar odasının çatısı yoktur ve odanın içi de yığma dolguyla doldurulmuştur. Phryg tümülüslerinin, Yunan dünyasında yapılan benzerlerinden ayrıldığı temel noktalar, yığma toprağın çevreye yayılmasını engelleyen KREPİS duvarı ve odaya geçiti sağlayan DROMOS'un bulunmayışı ile odaların yapımında taş yerine ahşap kullanılmasıdır. Gordion'daki ünlü *Büyük Tümülüs*, 250m çapında, 53m yüksekliğindedir. Benzerlerinden temel farkı, mezar odasının bir çukur içine değil, zemin düzeyine yapılmış olmasıdır. Sedir ağaçlarının kalın gövdelerinden yapılan mezar odasının boyutları 5.15x6.20m ve yüksekliği 3.25m'dir. Odanın kuzeybatı köşesinde üstü çok renkli keten ve yün dokumalarla kaplı ahşap sedirde, bir erkeğe ait olan ve sırt üstü yatırılmış cesedin üstünde, etek uçları tunç süslerle bezeli deri bir giysi ve bir çeşit gömlek vardır. Odanın içinde çok sayıda mezar hediyesi bulunmaktadır. Bunlar, ahşap oymacılığının en özenli örnekleri olan masalar ve sehpalar, demir ayakların üstünde duran ve içlerinde pişmiş toprak kaplar bulunan tunç kazanlar, çok sayıda tunç kâse ve *fibula*'dır (giysi tutturmaya yarayan bir tür çengelliiğne). Bu soylu mezarlarının yanı sıra Phryg halkının ölülerini geleneksel biçimlerle gömdükleri de bilinmektedir. Pazarlı'da toprak mezarlara sırt üstü gömülmüş iskeletler bulunurken, Boğazköy'de ölülerin yakıldığı ve küllerinin *urne*'ler içine konarak gömüldüğü anlaşılmıştır. Boğazköy'de bulunan bir çocuk mezarında da küp içinde gömü geleneğinin sürdüğü izlenir. Phryg mezarlıklarına çoğunlukla yerleşme içi alanlarda rastlanmıştır.

MÖ 1.bin yılda Batı Anadolu'da yaşayan Lydialılar da (→LYDİA) soylularını tümülüslere gömmüşlerdir. SARDES'in kuzeyinde Bintepe mezarlık alanında 100 tümülüs vardır. Bunların çoğunda giriş geçitleri (*dromos*) görülür. *Dromos*'u olmayan tiplerde ölü, mezar odasına tavandan sokulmuştur. Mezar odalarının boyutları hemen hemen birbirinin aynı olan mezarlarda gömülen kişinin önemi odanın üzerine yığılan toprağın çokluğuyla belirtilirdi. Bu tümülüsler, çağdaşı oldukları Phryg tümülüsleriyle büyük bir benzerlik taşımaktadır. Lydia halkının kullandığı gömü biçimi ise kayalara oyulmuş küçük mezar odalarıdır. MÖ 6. ve 4.yy'da Anadolu'nun güneybatısındaki LYKİA bölgesi, mezar yapılarının çeşitliliği bakımından büyük önem taşır. Lykialılar kayalara tapınak cephelerinin taklit edildiği mezarlar oyarken (→KAYA MEZARI) bir yandan da, ev mimarilerinin örnek alındığı bağımsız lahitler kullanmışlardır. "Mezar ev-lahit" denen lahitlerin bazı örnekleri üç katlı ahşap evlerin tam bir kopyası gibidir ve yükseklikleri 5m'ye kadar çıkabilmektedir (→LAHİT). MYRA, TELMESSOS ve LİMYRA, bu mezar tiplerinin birarada kullanıldığı tipik mezarlık alanlarıdır. "Paye mezarlar" da bölgede ilginç bir grup oluşturur. Dönemlerinin kabartma sanatını belgeleyen bu mezar tiplerinin en önemli örneklerinden üçü KSANTHOS'ta bulunmuştur. *Harpiler Anıtı* anakayaya oturan bir kaideye yerleştirilmiş 5.50m yüksekliğinde tek parça taştan bir paye üstündedir ve küçük mezar odası bir kapak taşıyla örtülmüştür. *Nereidler Anıtı* ise yüksek ve masif bir podyum üstünde, 4x6 sütunlu bir tapınak planı örnek alınarak yapılmıştır. Bu iki anıtmezar ile üçüncü örnek olan *Aslanlı Mezar*, bugün Londra'da British Museum'da sergilenmektedir. Anıt mezarların bilinen en önemli örneği, HA-

LİKARNASSOS'ta (b.Bodrum) MÖ 353'te ölen Pers satrapı Mausolus için karısı Artemisia'nın yaptırdığı anıtmezardır. DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan bu ünlü yapıtta dönemin usta heykelcileri SKOPAS, BRYAKSİS, LEOKHARES, TİMOTHEOS ve bir olasılıkla PRAKSİTELES çalışmışlardır (→MAUSOLEUM). MÖ 5.yy'ın başlarına tarihlenen Karaburun II mezarında yığma tepe içinde bulunan mezar odasının duvarlarında Yunan-Pers üslubunu yansıtan ve mezar sahibinin yaşamını, ölümünün ardından yapılan törenleri anlatan çok renkli resimler ele geçmiştir. Bandırma yakınlarındaki DASKYLEİON'da bulunan mezar stelleri de, Anadolu'da izlenebilen Pers üslubunun en güzel örneklerindendir.

Helenistik Dönem'de (MÖ 3.-1.yy; →YUNAN) gömü için taş ve pişmiş toprak lahitlerin yanı sıra STEL'ler, tümülüsler, yeraltına oyulmuş mezar odaları (hipoje) ve kaya mezarların da yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Adıyaman'ın Kâhta ilçesi yakınlarında Ankar Dağları arasında, deniz seviyesinden 2150m yüksekteki Nemrud Dağ üstünde bulunan ve Kommagene kralı IV.Antiokhos (Epiphanes; hd.MÖ 175-164/163) için yapılan anıtsal mezar döneminin önemli örneklerindendir (→NEMRUD-DAĞ TÜMÜLÜSÜ). Dağın zirvesinde yklş.50m yükseklikte, yığma tepe ve çevresinde üç yönde teraslar üstündeki kutsal alanlardan oluşan mezarın odasına henüz ulaşılamıştır. Teraslardaki dev boyutlu heykel ve kabartmalarda kral, Yunan tanrılarıyla birlikte görülmektedir.

Roma döneminde ise kentlerin hemen dışında *nekropolis* denen geniş mezarlık alanları oluşturulmuş; çeşitli tiplerde lahitler, mezar anıtları, sunaklar ve steller kullanılmıştır. Roma heykelciliğinin önemli bir bölümünü oluşturan KABARTMA sanatının en güzel örneklerinin görüldüğü lahitler çok yaygınlaşmıştır. Bir cadde üzerinde sıralanış ya da bir niş içine yerleştiriliş durumlarına göre, çoğunlukla bir uzun kenar ve iki kısa kenarları özenle işlenmiştir. En çok kullanılan lahit bezemesi öküz başları (BUKRANİON), Nike ya da Eros'lar tarafından taşınan yaprak ve meyve askılarından oluşan GİRLAND'lardır. *Girland*'ların iç boşluklarında Medusa başları ya da masklar görülür. Lahit cephelerinde mitolojik olayların (→MİTOLOJİ) konu edildiği birbirini izleyen sahnelere sıkça yer verilmiştir. Uzun kenarlarından birinde dörtgen alanlar (*tabula*) içinde ait olduğu kişiyi ve soyunu tanıtan yazıtlar bulunan lahitlerin de sayısı fazladır. Lahit kapakları üçgen semerdam biçiminde olup, çoğunlukla köşe AKROTER'leriyle bezenmişlerdir. Bazı kapakların düz bir *kline* (sedir) biçiminde işlendiği ve mezarın ait olduğu kişiyi eşiyle ya da tek başına üstüne uzanmış olarak betimlediği de görülür (→LAHİT). Roma döneminde lahitlerin küçük boyutlu benzerlerinin de, ölü külü ya da kemik mahfazası (*ostotek*) olarak kullanıldığı bilinmektedir. Benzer geleneklerin sürdüğü BİZANS döneminde taş ya da pişmiş toprak levhalardan yapılmış lahitlerde Hıristiyanlık'ın temel öğeleri olan haç, melek ve aziz betimlerinin, hayvan ve bitki bezeklerinin daha yalın bir üslupla öne çıktığı görülür.

Anadolu'da BEYLİKLER DÖNEMİ'yle birlikte yayılan ve bugün de nüfusun büyük çoğunluğunu kapsayan İslam dinine göre ölüm, ruhun bu dünyadaki yaşamının sona ermesi ve sonsuz olan öbür dünyaya geçmesidir; ruhun terk ettiği bedenin aslına dönebilmesi için toprağa gömülmesi gerekmektedir. Ölü gömülmeden önce bir dizi işlem yapılır: Özel bir törenle yıkanıp kefene sarılan beden, tahta bir sanduka içine yatırılır; cenaze namazı kılındıktan sonra tabuttan çıkarılarak gömülür. Mezarın başına taş dikilmesi, testiyle su bırakılması, yöresel farklılıklar göstermekle birlikte bugün de süren eski Anadolu geleneklerindendir.

1198, 1207A, 3076A, 3377A. *M.Soysal*

MEZARTEPE – **TÜMÜLÜS**

**MEZMUR** (Ar.)

Lat.*psalterium*; İng., Alm.*Psalm*; Fr.*psaume*.

İbranice *mizmor*, "telli bir çalgı eşliğinde seslendirilen manzum metin" anlamına gelir. Sözcüğün Yunancası olan *psalmos*, "arpla çalınan şarkı", bir 5.yy yazmasında mezmurlar için kullanılan *psalterion* başlığı da "bir tür telli çalgı" anlamındadır.

İbrani halkının kutsal şarkılarına verilen ad, ilahi. Bu şarkıların ya da şarkı biçiminde söylenmek üzere yazılmış şiirlerin oluşturduğu kitaba "Mezmurlar" denir. Hıristiyanlar'ın kutsal kitabı Kitab-ı Mukaddes'in Eski Ahit bölümünde ve Yahudiler'in kutsal kitabı Tevrat'ın, Ketuvim adıyla bilinen üçüncü ve son bölümünde yer alan Mezmurlar, Müslümanlar'ca Zebur (Mezamir) adıyla anılır ve Tevrat'tan ayrı olarak Hz.Davud'a vahyedilmiş sayılır. Mezmurlar bugünkü biçiminde beş bölümde toplanan 150 şiirden oluşur. Başlıca türlerini ilahiler, ağıtlar, inanç ve şükran şarkılarının meydana getirdiği bu şiirlerin ilk ne zaman ve kimin tarafından kaleme alındığı bilinmemektedir. MÖ 14.yy'a değin tarihlendirilmekle birlikte ilk Krallık döneminden Babil Sürgünü (MÖ 587-538) sonrasına değin uzanan birkaç yüzyıl boyunca yazıldıkları kabul edilmektedir. Hıristiyan ibadeti üzerinde de etkili olan mezmurlar, erken dönem kilise ayinlerinin bir parçası olmuştur.

Çağlar boyunca müzikçiler (ör.Monteverdi, Purcell, Franck, Kodaly vb) tarafından da bestelenen mezmurların Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) İLLÜSTRASYON'larla bezeli yazmaları bulunduğu bilinmekteyse de günümüze hiçbir örnek kalmamıştır. BİZANS döneminde iki tür mezmur resimlemesi ortaya çıkmıştır. İstanbul saray atölyelerinde hazırlanan kenar resimli mezmurlarda yalnızca sayfa kenarları resimlenmiştir. Daha zengin ve görkemli bezenen ikinci türdeyse, Hz.Davud'un yaşamından ve Tevrat'tan sahnelerin betimlendiği, MİNYATÜR tarzındaki illüstrasyonlar tam sayfa olarak düzenlenmiştir.

MEZOLİTİK KÜLTÜR → **PREHİSTORYA**

**MEZOPOTAMYA**

"Irmaklar arasındaki ülke" anlamını taşıyan Mezopotamya, coğrafi bölge adı olarak ilk kez Makedonya kralı Büyük İskender döneminde (MÖ 336-323) kullanılmıştır. Başlangıçta kapsadığı alan oldukça kısıtlı olup, Bağdat'ın kuzeyinden, Doğu Toros Dağları'na kadar Fırat ve Dicle ırmakları arasını tanımlamaktaydı. Yanlış da olsa zaman içinde bu coğrafi tanım çok daha geniş bir bölge için kullanılır olmuştur. Bugün Mezopotamya denince, Güneydoğu Anadolu ve Irak topraklarında Basra Körfezi'nden Doğu Toros Dağları'na, Doğu Suriye'den Batı İran çevre dağlarına kadar uzanan büyük bir bölge akla gelmektedir. Kuzeyi dağlık ve dalgalı bir araziyle kaplı olan bu bölge, güneye doğru yavaş yavaş düzleşmekte, Bağdat'ın güneyinde düz bir ovaya dönüşmektedir. Büyük bir kısmı Fırat ve Dicle ırmaklarının getirdiği alüvyonla kaplı olan bölgenin öbür kesimleri çöl görünümündedir.

Doğal koşullar nedeniyle Mezopotamya kökenli ilk kültürler kuzey kesimlerde ortaya çıkmış, ama zaman içinde, tüm coğrafi olumsuzluklara karşın kül-

türel gelişimin odak noktasını güney bölgeleri oluşturmuştur. Güneydeki Mezopotamya kültürleri, bütün karakteristik özellikleriyle varlıklarını MÖ 539'a kadar sürdürmüş, daha sonra etkinliklerini yitirmişlerdir. Ait oldukları coğrafi bölge dışında da bazı yönleriyle temsil edilen Mezopotamya kültürleri özellikle Anadolu, Doğu Akdeniz, Batı Suriye, Filistin, Arabistan Yarımadası ve İran toprakları üzerinde çeşitli oluşumlara katkıda bulunmuştur. İzlerini günümüzde dahi tüm Önasya'da çeşitli alanlarda tespit etmek olanaklıdır.

***En Eski Kültürler:***

Kuzey Mezopotamya'nın dağlık kesiminde bulunan Şanidar'da Paleolitik Çağ'a ait izler, bu yörede *Neanderthal* insan türünün yaşadığını ortaya koymuştur. II.Dünya Savaşı'ndan sonra dağlık kuzey bölgelerinde Neolitik Çağ'a ait araştırmalara ağırlık verilmiştir. Bu çağ 8. ve 7.bin yıllarında insanlık tarihi açısından büyük önem taşır. Değişen doğal koşullar nedeniyle, giderek tüketiciliği bırakan insan toplulukları tarımsal üretime bu çağ içinde geçmiş ve ilk kez köy kültürü ortaya çıkmıştır (→PREHİSTORYA). İngiliz arkeolog V.Gordon Childe (1892-1957) bu aşamayı "Neolitik Devrim" olarak tanımlamaktadır. Birkaç binyıl içinde gerçekleşen bu önemli ekonomik ve toplumsal değişiklik sonucunda tarımsal üretimle birlikte hayvanların ehlileştirilmesine de başlanmıştır. Tarımsal üretim, öbür araç-gereç üretimini de beraberinde getirmiş, ortaya çıkan hammadde ihtiyacı nedeniyle bölgeler arası ticari ve kültürel ilişkiler başlamıştır. Neolitik kültürün karakteristik özellikleri, en önemli merkezlerinden biri olan Carmo'da (Kerkük yak.) ortaya çıkarılmıştır.

Yalnızca Mezopotamya'da değil, tüm Önasya'da Neolitik Çağ'dan sonra MÖ 6.bin ortalarından başlayarak Kalkolitik Çağ ortaya çıkmış, taş araç-gereç üretimi yanında madencilik alanında büyük gelişmeler kaydedilmiştir. Bu çağda bakır ergitilerek saflaştırılmış, bazı basit kalıp örnekleri kullanılarak yeni metal biçimlendirme yöntemleri geliştirilmiştir (→MADEN sanatı). Öte yandan köy karakterindeki yerleşim yerleri hem sayıca artmış hem de boyut açısından büyümüştür. Neolitik Çağ'da yerleşmeler fazla yağış alan yüksek yerlerde kurulmuşken, bu çağda yavaş yavaş daha alçak alanlarda da yerleşim merkezleri görülmeye başlamış; kuru tarımın yanı sıra sulama kanallarıyla sulu tarım yapıldığı anlaşılmıştır. Kalkolitik Çağ'ın Kuzey Mezopotamya'daki en önemli özelliklerinden bir başkası, farklı teknik ve biçimlere sahip ÇANAK-ÇÖMLEK türleridir. Neolitik Çağ'ın ileri evrelerinde ihtiyaca cevap verecek şekilde üretilen çanak-çömlek, ilk kez Kalkolitik Çağ'da boyanarak bezenmiştir. Bölgedeki çeşitli çanak-çömlek grupları ilk bulundukları merkezlerin adıyla tanımlanmış, bu adlandırma aynı zamanda ilgili kap gruplarının ait oldukları kültürler için de geçerli olmuştur. Yaklaşık 2000 yıl çeşitli kültürler yalnızca çanak-çömlek türlerinin ilk bulundukları merkezlerle anılmış, ama bu kültürlerin yaratıcıları, etnik yapıları, dilleri ve yöneticileri hakkında tek bir ipucu elde edilememiştir.

Hassuna, çanak-çömleğe göre adlandırılan kültürlerin en eskisi ve en önemlisidir. Daha Neolitik Çağ sonlarından başlayarak gelişme gösteren bu kültür, ilk olarak Musul'un 30km güneyindeki Hassuna'da bulunduğu için bu adı almıştır. Daha sonraki yıllarda Irak Eski Eserler Genel Müdürlüğü tarafından Bağdat'ın 80km kuzeyinde açığa çıkarılan Tel-as-Sawwan, Hassuna kültürünün gerçek temsilcisi olmuştur. Tel-as-Sawwan tüm yönleriyle ele alındığında Mezopotamya'nın en önemli prehistorik yerleşmesi olarak kabul edilmektedir. Bu merkezin MÖ 6.binin başlarına tarihlenen Hassuna evresi mimari açıdan çok gelişmiş bir dönemi temsil etmektedir. Burada, dikdörtgen bir orta alana ve yan kanatlara sahip, çok mekânlı, kerpiçten evler ortaya çıkarılmış; mekânların büyük bölümünün depo olarak yapıldığı anlaşılmıştır. Depoların çokluğu yerleşimin ekonomik gücünü kanıtlamaktadır. Evlerin tabanları altında açığa çıkarılan mezarlarda dönemin karakteristik özelliklerini yansıtan sayısız mezar eşyası bulunmuştur. Bunlar arasında, albatr (sumermeri) ve pişmiş toprak heykelcikler, taş kaplar, çeşitli çanak-çömlek örnekleri, süs eşyası ve kolye tanesi biçimindeki bakır örnekler en önemli grupları oluşturmaktadır.

Daha geç bir dönemde Kuzey ve Orta Mezopotamya'da iki farklı çanak-çömlek kültürü daha görülür. Bunlardan birincisi Bağdat'ın 90km kuzeyindeki Samarra'ya, ikincisiyse Suriye'de bulunan Tel Halaf'a göre adlandırılmıştır. Samarra kültürünü temsil eden boyalı kapların üstünde stilize insan, hayvan ve bitki örgeleri yanı sıra anafor örgesi, gamalı haç vbg boya bezemeler vardır. Bir yandan Mersin'e, öte yandan Doğu Anadolu içlerine uzanan Halaf kültürünü temsil eden boyalı çanak-çömlek ise daha çok geometrik örgelerle, BUKRANİON (cepheden görüntülenen boğa başı) ve haç örgeleriyle bezelidir. Bu örgeler bir ölçüde dinsel inançlarla bağlantılı olmalıdır.

Kuzey Mezopotamya'nın erken dönem prehistorik kültürlerinin çağdaşlarını güney bölgelerinde tespit etmek mümkün olamamıştır. Bunun başlıca nedeni coğrafi koşullardır. Güney Mezopotamya'da erken dönemlerde su seviyesi yüksek olduğundan arazi tarıma ve yerleşime uygun değildi. Ancak su seviyesi alçalmaya başlayınca yavaş yavaş tarıma ve yerleşime uygun alanlar ortaya çıkmıştır. Büyük bir kısmı bataklık olan Güney Mezopotamya'da en eski kültür bu nedenle ancak MÖ 5.binin sonlarında oluşabilmiştir. Bu kültürü temsil eden çanak-çömlek türü ilk kez Tel-el-Ubaid'de ele geçtiğinden bu ilk yerleşim safhasına Obeyd (Ubaid) kültürü adı verilmiştir. Nasıriye'nin 30km güneybatısında bulunan Eridu, bu kültürü tüm boyutlarıyla yansıtan önemli bir merkezdir. Obeyd kültürü özelliklerinin önemli bir kısmı Kuzey Mezopotamya'da da belirlenmiş, böylece kuzeydeki ve güneydeki kültürler arasında sıkı ilişkiler bulunduğu anlaşılmıştır.

***Uygarlığın Doğuşu:***

Güney Mezopotamya'da Obeyd kültürünü izleyen ve ilk olarak Semave'nin 15km kuzeyindeki Uruk'ta (b.Tel-el-Varka) saptandığı için Uruk kültürü adını taşıyan dönem, yalnızca Önasya açısından değil, tüm insanlık tarihi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Uruk kültürü MÖ 4.bin sonlarında, geç evresinde ekonomik alanda büyük bir aşama kaydetmiştir. Kuzey Mezopotamya'da Kalkolitik Çağ'da mütevazı koşullar altında uygulanan kanal sistemi, Geç Uruk Dönemi'nde daha geniş boyutlarda ve tüm güneyde yaygınlaştırılarak kullanılmıştır. Böylece Fırat ve Dicle'nin suları güneyin alüvyon topraklarıyla biraraya gelmiş, yağışları yetersiz olan bölgede büyük bir üretim artışı sağlanmıştır. Bunun üzerine ihtiyaç fazlası tarım ürünleri, TAPINAK çatısı altında merkezileştirilen yeni bir ekonomik düzenle değerlendirilerek daha farklı alanlarda kullanılmıştır. Bu yeni ekonomik düzen sayesinde bazı merkezler bölgesel potansiyeli bünyesinde toplamaya başlamış ve dolayısıyla ilk gerçek şehircilik olayı ortaya çıkmıştır. Yeni ekonomik

düzenin ortaya çıkışında ve bunun sonucu gerçekleştirilen başka etkinliklerde tapınak her zaman merkezî işlevini korumuştur.

Daha önceki prehistorik dönemlerde din anlayışı ana tanrıça inancıyla bağlantılıdır. Bu nedenle bazı kutsal yapıların işlevi tam olarak belirlenememiştir. Geç Uruk Dönemi'nde ortaya çıkış nedenleri saptanamayan bir din anlayışı egemen olmuş; ana tanrıça inancı yerini, insan görünümlü çok tanrılı bir din anlayışına bırakmıştır. Çeşitli doğa olayları ve insan yaşamıyla ilgili konular değişik tanrılarla bağdaştırılmış; bu tanrılar adına yapılan tapınaklar, dinsel işlevlerinin yanı sıra bölgelerin ekonomik sorumluluklarını da yüklenmiştir. Bir yerde ekonomi, tapınak içinde merkezileştirilince tanrıların koruması altına girmiş, dini baskı ve korku sayesinde belirli bir sistem kurulabilmiştir. Sisteme tüm bu nedenlerden ötürü "tapınak ekonomisi" denmektedir.

Merkezileşen ekonomik sistem büyüdükçe girdi çıktılar basit yöntemlerle saptanamayacak hale gelmiştir. Bunların bir yere işaretlenmesi gereksinimi ortaya çıkınca, bölgede doğal olarak bulunan kil değerlendirilmiştir. Kilden yapılan TABLET'ler üzerine ekonomik değerler şematik tarzda çizilerek resmedilmiş ve dik kesilen kamış uçları kullanılarak karşılarına farklı birimler işaretlenmiştir. Zaman içinde uçları dik kesilen köşeli çubukların yaş kil üstüne bastırılması sonucu elde edilen şekillerle tüm düşünceler yazıya dönüştürülebilmiştir. Daha sonra pişirilerek sertleştirilen tabletler üstündeki bu yazı türüne günümüzde ÇİVİYAZISI denmektedir. Belli bir disiplin altında sürekli geliştirilen çiviyazısı ancak MÖ 3.binin ilk yarısı içinde her konuyu ifade edecek düzeye ulaşmıştır. Geç Uruk Dönemi'nde henüz gelişme aşamasında olan bu yazı, yalnızca ekonomik belgelerde kullanılmaktaydı. Dönemin sonlarına doğru birbirleriyle bağlantılı olmasa da bazı kelimelerin çiviyazısıyla ifade edildiği anlaşılmıştır. Ancak, bu kelimelerin çoğunun Sümerce olması, Geç Uruk Dönemi'nin Sümerler'e maledilmesine, hatta Erken Sümer Dönemi olarak adlandırılmasına neden olmuştur.

Yeni ekonomik düzenin kazandırdığı maddi birikim daha çok şehircilik alanında kullanılmıştır. İnşaat malzemesi olarak başlangıçta taş kullanılmak istenmişse de, en yakın taş ocaklarının, yüzlerce kilometre uzaklıkta Arabistan Yarımadası platosunda bulunması nedeniyle, ülkede en bol üretilebilen kerpiç ana malzeme olarak değerlendirilmiş, kerpicin bina yapımındaki olumsuz yönlerini ortadan kaldırmak için yeni teknik önlemlere başvurulmuştur. Niş sistemi (belirli aralıklarda yapılmış çıkıntılarla duvar kalınlığının arttırılması) sayesinde çok uzun ve yüksek duvarlar inşa edilerek büyük boyutlarda kamu yapıları ve tapınaklar kurulmuştur. Prehistorik dönemlerde dikdörtgen orta alan ve yan kanatlardan oluşan mimari düzen daha da geliştirilmiş, orta alanın bir ucu "T" biçiminde iki yana uzatılarak 80-90m uzunluğunda büyük tapınaklar inşa edilebilmiştir. Bu tür tapınaklarda iki yan kanat yanında bir de baş kanat bulunmaktadır. Baş kanat büyük olasılıkla tanrı sembollerini ya da kutsal eşyayı içeren bir çeşit kutsal mekânlar grubu biçiminde kullanılmıştır. Ahşap malzeme çok zor bulunduğu için düz damlar topraktan yapılmış, ancak kapı ve benzeri öğelerde ahşaptan yararlanılmıştır. Tapınaklarda damların dini bir işlevi olduğu, ortaya çıkarılan düzgün merdiven odalarından anlaşılmaktadır. Bu odalarda saptanan merdivenler gene kerpiçten yapılmış olup rampa görünümündedir. Kerpiç duvarlar dış etkenlere karşı gerekli görülen yerlerde saplama mozaiklerle korunmuştur. Pişmiş toprak ya da taştan yapılmış konik mozaikler kırmızı, siyah ve beyaz olmak üzere genellikle üç renktedir ve alçı ya da çamur harçla yapılmış kalın sıva içine saplama yoluyla yerleştirilmiştir. Bu mozaiklerin yuvarlak başları sıva dışında, konik kısımları sıva içinde kalmaktadır. Aynı renkte olanların duvar yüzeyine belli bir düzen içinde sıralanmasıyla, korumanın dışında dekoratif bir etki de yaratılmıştır. Bu döneme adını veren Uruk kentinde, Tanrıça İnanna adına düzenlenen kesim dönemin en güzel mimari örnekleriyle doludur. Çeşitli boyutlardaki tapınakların yanında açık ve kapalı toplantı alanları, çeşitli dini yapılar, tabanları asfalt kaplı yıkanma alanları, çeşitli işlevlere sahip kamu yapıları, atölyeler ve işyerleriyle bu dini merkez, Mezopotamya'nın ilk şehircilik anlayışını tam olarak yansıtmaktadır.

Geç Uruk Dönemi'nin sonlarına doğru kutsal yapıların boyutlarının küçüldüğü, dini karakterdeki kamu yapılarının azaldığı görülür. Bu durum tapınağın ekonomik gücünün zayıflamasıyla açıklanmaktadır. Ancak tam olarak açıklanamayan bir toplumsal kargaşa sonucu tapınağın etkinliği azalmış, buna karşılık yavaş yavaş bir karşı güç ortaya çıkmıştır. Ekonomik kaynaklarla birlikte siyasi egemenlikle de bütünleşen bu karşı güç, dönemin sonunda farklı mimari özellikler taşıyan büyük bir yapıyla tarih sahnesine çıkmaktadır. Bağdat'ın 80km güneydoğusundaki Cemdet Nasr'da bulunan bu büyük yapı, sur görünümündeki çevre duvarıyla ve büyük avlu içindeki bina gruplarıyla dönemin tapınaklarından tamamen ayrılmaktadır. Saray olarak tanımlanan bu yapıyla Geç Uruk'un sonlarında siyasi gücün tapınaktan ayrıldığı, Mezopotamya'nın toplumsal yapısının büyük ölçüde değiştiği izlenmektedir.

Sanat yapıtları daha önceki dönemlerde de var olmakla birlikte gerçek Mezopotamya sanatının karakteristik özellikleri ilk kez Geç Uruk Dönemi'nde doğmuş, bazı yönleriyle de tüm Önasya sanatına temel oluşturmuştur. Damga mühür biçimindeki ilk MÜHÜR'ler, başlangıçtan beri mülkiyetin en önemli simgeleri olarak kullanılmışlardı. Hatta bazı örnekler, kısıtlı da olsa figüratif sanat anlayışını yansıtabilmişti. Geç Uruk'taysa damga mühür yerine yeni bir düşüncenin ürünü olan silindir mühürler kullanıma girmiştir. Silindirik yapıya sahip olan bu tür mühürlerin dış yüzeyleri yontularak negatif örgeler işlenmiş, yumuşak zemin üstünde yuvarlatıldıklarında friz biçiminde plastik görünümlü biçimler elde edilmiştir. Silindir mühürlerin ortaya çıkış nedenleri hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Bir görüşe göre, yazı gibi yeni ekonomik görüşle bağlantılı olup, bir defada daha geniş alanları işaretleme gereksinimi bu tür mühürlerin yapılmasında rol oynamıştır. Bir başka görüşe göre de, silindir mühürlerle yani mülkiyet düşüncesiyle dönemin sanat anlayışı birleştirilmek istenmiştir. Bir taş yontu sanatı ürünü olan silindir mühürler, Geç Uruk Dönemi içinde konu ve işçilik açısından iki farklı yönde gelişme göstermiştir: Birincisinde soyut diziler ve geometrik desenler çark ve matkap gibi bazı taş aletlerin yardımıyla işlenmiştir. Bu gruba giren örnekler oldukça kısadır, desen açısından çok farklı özellikler göstermezler; daha çok kolektif amaçlara hizmet etmiş olmalıdırlar. İkinci grubu oluşturan örnekler el becerisine dayanan yöntemlerle işlendiğinden özeldir. Figüratif örneklerde giysi, takı, vücut hatları, saç ve sakal biçimleri ayrıntılı olarak işlenmiş ve tam bir plastik sanat anlayışı ortaya konmuştur. Daha büyük boyutlara sahip

olan ikinci grup örnekler üstünde tapınak ve tapınma, kayıkta dini tören, esirlerin sorgulanması, av, tapınak hayvanlarının beslenmesi, tapınak ekonomisiyle bağlantılı olaylar, hayvanlar arası mücadele, hayvan sıraları vbg konular işlenmiştir. Bu sahnelerin büyük bir kısmının odak noktasını belli özelliklere sahip bir insan figürü oluşturur. Çember sakallı bu figürün arkada toplanan saçları kalın bir bantla tutturulmuştur. Üst kısmı çıplak olup alt kısmında kalın bir kuşakla bele bağlanan uzun bir etek vardır. Baş profilden, bedenin üst kısmı cepheden, alt kısmı ve bacaklarsa gene profilden gösterilmiştir. İlk kez ortaya çıkan bu betimleme tarzı Mezopotamya dışında tüm Önasya'da uzun bir süre geçerliliğini koruyacaktır. Konu gereği bazan dua eder, bazan elinde ok ve yayla, bazan da bir mızrakla betimlenmiş bu uzun sakallı, etekli ana figürün anlamı daha geç dönemlere ait yazılı belgeler sayesinde açıklık kazanmıştır. Bu kişi "rahipler beyi" ya da "rahip-kral" biçiminde tanımlanabilen en önemli tapınak yöneticisidir. Tanrı adına tapınağı ve tapınak ekonomisini yönetmekte, sulama sistemlerini ve kanalları denetlemekte, personel işlerini idare etmekte, imar etkinliklerini planlamakta, iç ve dış siyaseti elinde tutmaktadır. Kısacası kendisine bağlı olan kent ve bölgeyle ilgili tüm yetkilere sahiptir. Bu nedenle de mühürlerde betimlenen birçok konu onun çevresinde gelişmektedir.

Geç Uruk'ta silindir mühürlerde görülen yontu sanatı büyük boy taş yapıtlarda da uygulanmıştır. Alçak ve yüksek KABARTMA tekniğiyle işlenen taş yapıtlardaki konular, özel mühürlerdekilerden farklı değildir. Bu tür yapıtlar arasında en büyük grubu taş kaplar oluşturur. Hayvanlar arası mücadele, hayvanlar hâkimi, tapınak hayvanları ve tapınak ekonomisiyle ilgili konular, gerek teknik açıdan, gerek üslup açısından oldukça gelişmiş bir sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Taş kaplar arasında bulunan bir örnek, yansıttığı sanat anlayışının yanında içerdiği konu nedeniyle de dünya klasikleri arasına girmiştir. Uruk'ta ortaya çıkarıldığı için *Uruk Vazosu* (Irak Müz., Bağdat) adıyla tanınan 105cm yüksekliğindeki bu kült vazosu alabatırdan yapılmıştır ve dış yüzünü kaplayan dört tasvir bantında tapınak ekonomisi denen yeni düzen tüm ayrıntılarıyla sunulmuştur. En alttakinde değişimli olarak işlenen hurma ağacı ve başak örgeleriyle toprak ürünleri, onun üstündeki bantta ise gene değişimli olarak keçi ve koyun örgeleriyle hayvansal üretim kaynakları işlenmiştir. Kabın ortasında bulunan üçüncü tasvir bantında üretim sonucu elde edilen ürünler betimlenmiştir. Çıplak erkek figürleri ellerinde tuttukları sele, sepet ve kaplarla bu gıda maddelerini belli bir yöne doğru taşımaktadır. Olay en üstteki dördüncü tasvir bantında sonuçlandırılmakta, taşıma işlemi Tanrıça İnanna'nın iki sembolü önünde ayakta duran başrahibenin huzurunda tamamlanmaktadır. Tanrıça İnanna sembolleri arkasında çeşitli kült eşyasıyla birlikte depolanan üretim maddeleri, artık tapınak çatısı altında yeni ekonomik düzen kurallarına göre değerlendirilecektir. Tüm bu olayları yöneten rahip-kral en üstteki tasvir bantında yer alır, ancak, vazonun ağzı harap olduğundan, bu figürün yalnızca etek ucu ve arka ayağı korunabilmiştir.

Rahip-kralla, taş kaplar dışında HEYKELCİK ve STEL'lerde de karşılaşılmaktadır. 80cm yüksekliğindeki bir bazalt stel (Irak Müz.), bu tür sanat yapıtlarının Önasya'da bilinen en eski örneğidir. Alçak kabartma tekniğinde işlenmiş tek yüzünde rahip-kral altta ve üstte iki ayrı biçimde, birinde ok-la, öbüründe mızrakla aslan avlarken betimlenmiştir. Aslan, boğa gibi güçlü hayvanlara karşı yürütülen avcılık, avı gerçekleştiren insanların gücünü ve cesaretini kanıtlama açısından önem taşımaktadır. Bu nedenle Mezopotamya'da bundan sonraki dönemlerde de bu tür sahneler çeşitli sanat yapıtlarında sık sık yer almıştır. Taş yapıt olarak çeşitli plastik hayvan figürlerinin yanı sıra sanat değeri yüksek bazı örnekler de bulunmuştur. Gene Uruk kökenli olan 20cm yüksekliğindeki mermer bir kadın başı (Irak Müz.), üslup açısından gelişmiş bir sanat anlayışını yansıtmaktadır. Metal bir tabakayla kaplı olması gereken saçlarının dışında, doğal ve yumuşak yüz ifadesiyle bu kadın başı, YUNAN uygarlığının Klasik Dönem yapıtlarıyla bir tutulabilecek özelliklere sahiptir. Geç Uruk'un öbür örneklerinde görüldüğü gibi, bu kadın başının gözleri de asfalt ve kavkaa ile doldurulmuş olmalıdır. Bu dönem içinde resim sanatının da devam ettiğini gösteren çanak-çömlek ve DUVAR RESMİ örnekleri bulunmuştur. Bağdat'ın 40km güneyinde bulunan Tel-al-Uqer tapınağının içinde yer alan duvar resimlerindeki insan ve vahşi hayvan figürleri dönemin sanat özelliklerini yansıtmaktadır.

Her türlü sanat yapıtıyla, mimarisiyle, şehircilik anlayışı ve sosyoekonomik yapısıyla, Mezopotamya'da uygarlığın Geç Uruk Dönemi'nde doğduğu kabul edilmektedir. Son yıllarda Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yürütülen çalışmalar bu uygarlığın Keban Bölgesi'ne kadar uzandığını ortaya koymuştur. Hatta Malatya'nın 5km kuzeydoğusundaki ARSLANTEPE, Urfa'ya bağlı Siverek ilçesi sınırları içindeki HASSEK HÖYÜK'te Geç Uruk'un karakteristik özelliklerini yansıtan mimari kalıntılar saptanmıştır. Anadolu topraklarındaki bu buluntuların Güney Mezopotamya'nın bir uzantısı mı, yoksa Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun bu kültüre farklı bir katkısı mı olduğu, ancak yürütülecek çalışmalar sonucu anlaşılacaktır.

***Hanedanların Doğuşu:***

Geç Uruk Dönemi'nin sonlarında beliren yeni toplumsal düzen MÖ 3.binin ikinci çeyreğinde tüm boyutlarıyla ortaya çıkmış; yazının da gelişmesi sonucunda tarihsel olaylar büyük ölçüde açıklık kazanmıştır. Siyasal güç, Sümer kent-devletleri içinde tam anlamıyla örgütlenmiş, ekonomik ve siyasal etkinlik alanını genişletmek için yoğun bir mücadele içine girmiştir. Bey ya da kral yönetiminde sürdürülen bu tür çabalar, komşu kent-devletler arasında siyasal çatışmalara yol açmış, kentlerde huzursuzluk başlamıştır. Düşmana karşı korunabilmek için kentler, bir yandan yeni silah türleri geliştirirken, öte yandan yeni mimari yöntemlere başvurmuşlardır. Yeni düzenin sahipleri, tapınak ve taraftarlarıyla belli alanlarda uzlaşma sağlamış, dolayısıyla tapınak eski ekonomik gücüne kavuşmuştur. Ancak, tüm bunlara karşın her iki kurum arasında eski dönemlere dayanan güvensizlik daha uzun bir süre devam etmiştir. Aynı kent içindeki saray ve tapınaklarda gerçekleştirilen mimari savunma sistemlerinin, dıştan çok içten gelecek tehlikeye karşı düşünülmüş olduğu görülür. Aile içinde babadan oğula geçen yönetim biçimi, hanedanların ortaya çıkmasına neden olmuş, bu nedenle MÖ 2350'lere kadar üç safha halinde süren bu döneme Erken Hanedanlar ya da Er Hanedanlar Dönemi denmiştir.

Er Hanedanlar Dönemi'ni temsil eden kent-devletlerle ilgili bilgiler oldukça kısıtlıdır. Yalnızca, başkenti Girsu olan Lagaş (b.Telloh), ele geçen bol yazılı kaynak sayesinde tarihi açıdan ayrıntılı olarak tanınmaktadır. Nasıriye'nin 70km kuzeyinde bulunan Girsu, başkent olma özelliği dışında Sümer tanrılarından Ningirsu'nun kült merkezidir. Lagaş,

batı komşusu Umma ile kanal kullanımı ve arazi anlaşmazlıkları yüzünden kuşaklar boyu süren siyasal bir çatışma içine girmiş, bu çatışma çok kez iki kent-devleti arasında kanlı savaşlara dönüşmüş, hatta Girsu kökenli tasvirli sanat yapıtlarına konu oluşturmuştur. Belki de bu bitmez savaşlar sonucu halkın ekonomik gücü büyük ölçüde azalmış, hanedanın son kralı Urukagina bu durum karşısında birtakım sosyal reformlarla halka yeni bir ekonomik güç kazandırmak istemiştir.

Geç Uruk'un sonlarında toplumsal kargaşa nedeniyle varlığını büyük güçlüklerle sürdüren tapınak, Er Hanedanlar'la birlikte yeni bir yapılaşmaya gitmiştir. Bağdat'ın 15km doğusunda Diyala Vadisi'ndeki Hafaci'de ortaya çıkarılan Ay Tanrısı Sin'e ait bir tapınak, 10 farklı inşaat evresiyle bu konuya açıklık getirmektedir. Geç Uruk'a tarihlenen birinci evre, çağdaşı öbür örnekler gibi çok basit görünümdedir. Çok küçük boyutlarda olduğundan bazı dini işlevlerin yerine getirilmesi için önüne küçük bir avlu eklenmiştir. Öbür evrelerde bu avlu gittikçe büyümüş, avlu kenarına genel hizmetlere yönelik yapılar eklenmiş, sonuçta iki kutsal mekânlı, avlulu, kalın çevre duvarlı, kademeli tek girişli, geniş topluluklara hizmet veren düzenlemelere sahip büyük bir tapınak yapısı ortaya çıkmıştır. Aynı gelişimi başka örnekler üzerinde de belirlemek olanaklıdır. Tapınak mimarisinde görülen bu gelişim evreleri, siyasal güçle varılan uzlaşmanın ve bunun sonucu tekrar elde edilen ekonomik gücün kanıtıdır. Gene Hafaci'de bulunan bir başka tapınak yapısı bu kurumun Er Hanedanlar Dönemi'nde ulaştığı düzeyi sergiler. Çevre duvarlarının durumu göz önüne alınarak *Oval Tapınak* adıyla anılan bu kutsal yapının uzunluğu 100m'den fazladır. İç içe iki oval çevre duvarı, ana girişin bulunduğu ön kısımda geniş bir alan yaratacak biçimde inşa edilmiş, bu geniş alanın bir kenarına, rahiplerin ikametine ayrıldığı düşünülen büyük bir ev yerleştirilmiştir. Çevre duvarları öbür kesimlerde dar bir geçit oluşturacak biçimde birbirine yaklaştırılmış; böylece iki kademeli yeni bir savunma sistemi elde edilmiştir. İç çevre duvarının ortasında bulunan dikdörtgen avludan merdivenle yüksek bir terasa çıkılmaktadır. Tümüyle yıkılmış olan kutsal mekân bu teras üstünde bulunmalıdır. Dikdörtgen avlunun çevresineyse tapınağın günlük yaşamına hizmet veren depolar, işyerleri ve mutfak görünümünde mekânlar yerleştirilmiştir. Tel-el-Ubaid'de de aynı özelliklere sahip bir başka tapınak bulunmaktadır.

Tapınak mimarisindeki bu atılımın yanı sıra her kentte ayrıca siyasal gücün resmî ve özel amaçla kullandığı saraylar inşa edilmiştir. Bunların en iyi korunmuşlarından biri, Hille'nin 20km doğusundaki Kiş'te (b.Tel-el-Uhaymer) ortaya çıkarılmıştır. Başlıca iki kısımdan oluşan bu sarayda ana kapı daha eski olan birinci kısımda bulunmaktadır. Bu kısmın üç kenarı iç içe iki duvarla çevrelenmiştir. Çevre duvarları arasında bırakılan dar koridor Hafaci'deki *Oval Tapınak*'ta olduğu gibi korumaya yönelik bir önlemdir. Bu kısım içindeki en büyük salon ikili mekân zincirinden oluşan doğu kesiminde bulunmaktadır. Batı kesimindeyse bir avlu ve daha çok depo görünümünde çeşitli odalar bulunmaktadır. Daha sonraki bir evrede birinci kısma ek olarak inşa edilen ikinci kısmın batısını sütunlu büyük bir salon kaplamaktadır. Bu yapıda da daha çok depo olabilecek çeşitli odalar bir zincir oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Kiş sarayı dışındaki saraylara bakılacak olursa, bu dönemde henüz belirli bir saray mimarisinin oluşmadığı görülür. Savunma sistemleri dışında bu dönem sarayları birbirlerinden farklı özelliklere sahiptir.

Er Hanedanlar Dönemi mimarisinin en karakteristik yanı, farklı biçimde üretilmiş kerpiç ve tuğlalarıdır. Bir önceki dönemde kullanılan dikdörtgen tuğlalar yerine, eğik ve yatay sıralar oluşturabilen "plankonveks tuğlalar" (bir yüzü dışbükey kabarık olarak biçimlendirilmiş tuğla) kullanılmıştır. Bu tür tuğlalar daha çok harç içinde kaldığından duvarın sağlamlığına katkıda bulunmaktaydı. Dönemin bir başka mimari türü de Nasıriye'nin 20km güneybatısındaki Ur'da (b.Tel-el-Mukayyer) ortaya çıkarılan yeraltı kral mezarlarıdır. Rampa biçiminde inşa edilen *dromos* (giriş koridoru), dikdörtgen ana mezar mekânına inmekte, bu mekânın bir kenarında da ayrı bir yapı olarak MEZAR sahibinin mezar odası bulunmaktadır. Kişisel eşya olarak kabul edildiğinden mezar sahibiyle birlikte gömülmüş olan hizmetkâr, müzisyen ve asker iskeletleri eşya ve donanımlarıyla birlikte ana mezar mekânındadır. Esas mezar odasındaysa kişisel ve kült eşyalarıyla birlikte yalnızca mezar sahibinin iskeleti yer almaktadır. Mezarların üstü çeşitli yöntemlerle kapatılmış olmakla birlikte biri gerçek anlamda yalancı kubbeyle örtülüdür. MÖ 3.binin ortalarına tarihlenen bu kubbe, bilinen en eski örnektir.

Birinci evrede Er Hanedanlar Dönemi tasvir sanatı henüz karakteristik özelliklerini kazanmamıştır. Bu, daha çok bir geçiş evresi olarak tanımlanmaktadır. Ama ikinci evrede dönemi karakterize eden yeni yapıt gruplarında, yeni siyasal yapıyı yansıtan konular işlenmiştir. Bunlar arasında adak levhaları en önemli grubu oluşturur. Kenar uzunlukları 20-30cm olan kare biçimli, kireçtaşı levhalar, ortalarındaki deliklerden tapınak duvarlarına tespit edilmekte, tanrıya şükran hisleri bir ölçüde bu yolla ifade edilmekteydi. Çeşitli tasvir bantları içinde alçak kabartma tekniğiyle daha çok siyasal olaylar konu olarak ele alınmış; artık rahip-kralların yerini kral ya da bey aldığından hep bu yeni siyasal güç ön plana çıkarılmıştır. Kazanılan savaşlar ve kutlama şölenleri tüm ayrıntılarıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Bellibaşlı konular, müzik eşliğinde içki içilen kutlama törenleri, ganimetlerin taşınması, savaş, kayıkla gezinti, hayvanların mücadele sahneleri ve şölenlerin bir devamı olan güreş sahneleridir. Erkekler genelde uzun saç ve sakalla, post etekleriyle; kadınlarsa tek omuzlarını açıkta bırakan uzun giysileriyle betimlenmiştir. Çizgisel üslubun egemen olduğu bu yapıtlarda figürler kabartma olarak kabaca işlenmiş, ayrıntılar ayrıca çizgiyle belirlenmiştir. Bu safhanın bir başka önemli yapıt grubu da adak heykelcikleridir. Tapınaklarda ele geçen bu tür yapıtlarda inanılmayacak derecede kaba bir işçilik görülmektedir. Gerek erkek, gerek kadın heykelciklerinde donuk, kalıplaşmış ve çok acemice bir tasvir tarzı vardır. Bunun başlıca nedeni seri üretime bağlanmaktadır. Bu tür adak geleneği halk arasında yaygın olduğundan adak heykelciklerini de bir çeşit halk sanatı ürünü olarak değerlendirmek gerekir. Aynı konunun işlendiği tunç örneklerin farklı oluşu, yani üslup ve işçilik açısından daha gelişmişliği de bu görüşü desteklemektedir.

Üçüncü evrede tasvirli sanat yapıtları köklü değişikliklere uğramış; gerek adak levhaları, gerek adak heykelciklerinde plastik sanat anlayışı ağırlık kazanmıştır. Bazı bilim adamları bu değişikliği Güney Mezopotamya'da gittikçe artan Sami yoğunluğuna bağlamaktadır. Bu evre yapıtları üstünde yazı kullanılması konuları daha da zenginleştirmiş, dönemin siyasal tablosuna yenilikler kazandırmıştır. Adak levhalarında ayrıca dini ağırlıklı konular da işlenmeye başlamış; tanrı ya da tanrıça önünde

gerçekleştirilen libasyon (sıvı sunu) sahneleri, dinsel sunu sahneleri, kutsal yaratıklar, tapınak inşaatı, kral ve prensler yazıtlarla birlikte yansıtılmıştır. Adak heykelciklerinin omuzlarındaki yazıtlardan kimlere ait oldukları öğrenilebilmektedir. Ayrıca, geliştirilen plastik sanat anlayışı sayesinde farklı heykelcikler kendilerine özgü farklı yüz ifadeleriyle işlenebilmiştir. Bu dönem tasvir sanatının en önemli birkaç örneğinden biri ünlü *Akbabalar Steli*'dir. Lagaş krallarından Eannatum'un Umma'ya karşı elde ettiği bir siyasal başarı üzerine dikilen 1.88m yüksekliğindeki bu stel "Eannatum'un Zafer Steli" olarak da anılır. Kireçtaşından yapılmış stel Girsu'da ele geçmiştir. Çeşitli tasvir bantlarında savaşın değişik yönleri uzun bir yazıtla birlikte yansıtılmıştır. Yapıtın bir yüzünde Kral Eannatum, düşman cesetlerini çiğneyen askerlerinin önünde ve savaş arabası içinde post giysisi ve miğferiyle gösterilmiş; öbür yüzündeyse Lagaş'ın resmî tanrısı Ningirsu, ağıyla düşman askerlerini yakalarken betimlenmiştir. Bu stele ait iki parça üstünde askerlerin dini bir törenle gömülmeleri ve akbabaların düşman cesetlerini parçalamaları canlandırılmıştır. Üçüncü evrenin bir başka tasvirli sanat yapıtı da konu olarak eski geleneği, yani tapınak çatısı altında gerçekleştirilen tarımsal üretimi ele almıştır. Tel-el-Ubaid'de bulunan 22cm yüksekliğindeki bu yapıt bir tapınak frizidir ve bakır bir çerçeveye sahiptir. Bakır çerçeve içine kireçtaşı figürler yerleştirilmiş, daha sonra boş kalan alanlar bir tür mozaik tekniğinde siyah biley taşıyla doldurulmuştur. Bu teknik Mezopotamya'da Geç Uruk Dönemi'nden beri başlayarak yaygın olarak kullanılmaktadır. Dönemin el sanatlarına ilişkin bilgiler Ur kral mezarlarında ele geçen eşyadan edinilmektedir. Altın, gümüş, tunç ve elektrondan yapılan süs eşyası, kaplar, silahlar, hayvan heykelcikleri, müzik aletleri, model eşya, dini eşya, üçüncü evrede çeşitli metal işleme yöntemlerinin kullanıldığını açıkça göstermektedir. OBSİDYEN, LAPİS LAZULİ ve başka yarı değerli taşlarla MOZAİK tekniğinde işlenmiş oyun tahtaları, lir kasaları, STANDART'lar ve MOBİLYA parçaları dönemin en görkemli örnekleridir.

Er Hanedanlar'ın son evrelerinde kuzeyden gelen Sami akını daha da etkili olmuş, bu yeni etnik grup varlığını yazılı belgelerde de hissettirmeye başlamıştır. Er Hanedanlar Dönemi kentlerine yerleşen Samiler, belli bir süre varlıklarını Sümerli beylerin ya da kralların egemenliğinde uyum içinde sürdürmüşler, bu arada Mezopotamya'nın eriştiği teknik, ekonomik ve kültürel gelişime ortak olmuşlardır.

***İlk Devlet:***

Sümer kentlerine yerleşen Samiler zamanla toplum içinde kendilerini kabul ettirmişler, hatta sarayda önemli görevlere getirilmişlerdir. Bunlardan Kiş sarayındaki önemli görevlilerden Sargon (Şarrukin), bir siyasal karışıklıktan yararlanıp MÖ 2334'te Agade adında bir merkez kurarak bağımsızlığını ilan etmiştir. Sargon, tüm Güney Mezopotamya topraklarını işgal etmiş, daha sonraları batı ve kuzeybatıya yönelmiş, kısa zamanda Basra Körfezi'nden Akdeniz'e kadar geniş bir alan üzerinde tek başına siyasal egemenlik sağlayarak Akad Devleti'ni kurmuştur. Belli bir süre sonra Basra Körfezi'nden Anadolu'ya, Zagros Dağları'ndan Akdeniz'e kadar tüm Mezopotamya ve Suriye, Akad egemenliğini tanımak zorunda kalmıştır. Yaklaşık MÖ 2200'lere kadar bölgede egemen olan Akad Devleti, ortaya koyduğu yeni siyasal sistem dışında tüm kültürel konularda da Mezopotamya'ya yeni bir düşünce, yeni bir görüş getirmiştir.

Akad Devleti'nin gerek siyasal alanda, gerek kültürel alanda tüm Mezopotamya'da bu kadar başarılı olması ekonomik etkinlikleriyle bağlantılıdır. Er Hanedanlar Dönemi'nde Sümer kent-devletlerinin ekonomik yapısı tanındıktan sonra aynı sistem çok daha geniş alanda, tüm Mezopotamya'da uygulanmıştır. Ayrıca dış siyaset daha çok hammadde kaynaklarına ve ticaret yollarına kaydırılmış; Hint Okyanusu ticaret yolunu açık tutmak amacıyla Basra Körfezi kıyıları işgal edilmiştir. Gene aynı nedenle İran içlerine girilmiş ve bölge askeri baskı altında tutulmuştur. Büyük olasılıkla hammadde ihtiyacı ve tıkanan ticari etkinlikler nedeniyle, İlk Tunç Çağı'nın hüküm sürdüğü Anadolu'ya da girilmiştir. Akad yazılı kaynaklarına göre Anadolu, Hatti kralının başkanlığında 17 beylikten oluşan bir birlikle bu yabancı müdahaleye karşı koymaya çalışmıştır.

Başkent Agade'nin bulunamaması ve öbür önemli Akad kentlerinde yeterli malzemenin ortaya çıkmaması nedeniyle dönemin mimari özellikleri çok sınırlı bir çerçeve içinde tanınmaktadır. Kuzeydoğu Suriye'de Haseke'nin 43km kuzeyindeki Tel Brak'ta açığa çıkarılan *Naramsin Sarayı* ve Kuzey Irak'ta Şergat'ın 10km güneyindeki Assur'da açığa çıkarılan *Eski Saray* bilindiği kadarıyla günümüze ulaşan en önemli iki yapıdır. İlk bulanlar tarafından her ne kadar SARAY olarak tanımlansalar da, yalnızca temelleri tespit edilebilmiş olduğundan bu yapıların gerçek karakteri tam olarak anlaşılamamıştır. 100m'den fazla uzunluğa sahip olan her iki yapının da dikdörtgen planlı kalın dış duvarları vardır. Tek dış giriş büyük bir merkezî avluya açılır. Bu avlunun çevresinde daha küçük boyutlarda çeşitli avlular bulunmaktadır. Her avlu dar mekân sıralarıyla çevrelenmiştir. Mekânlarının ve avlularının bağlantıları tespit edilemeyen bu yapılar gerek muntazam görüntüleri, gerek sistematik mekân düzenlemeleri nedeniyle ilk bakışta çok özel yeni bir mimari anlayışın temsilcileri olarak değerlendirilebilmektedir. Ancak, genel yapıları dikkatle incelendiğinde, geleneksel Mezopotamya ev mimarisinin tekrarından oluştukları görülür. AVLU ve avlu çevresinde tek ya da çift sıra mekân düzenlemesi geleneksel Mezopotamya evinin temelidir. Bu yapılarda da aslında EV mimarisi çeşitli boyutlarda biraraya getirilerek grup halinde kullanılmıştır. Her iki yapının bulunduğu merkezler, Akad bölgesinin kuzey sınırı çevresinde yer almaktadır. Gerek yazılı belgeler, gerek bu yapıların mimari düzenlemesi göz önüne alındığında daha çok ekonomik ve askeri amaçlara hizmet ettikleri anlaşılmaktadır. Büyük avlular askeri amaçla, zincirleme dar mekân dizileriyse kuzeyden ve kuzeydoğudan getirilen malların merkeze nakledilinceye kadar depolanması için inşa edilmiş olmalıdır. Bu yapılarda da izlendiği gibi Akadlar akılcı bir mimari görüşe sahiptir; gereksiz ayrıntılara ve gösterişe yönelik düzenlemelere yer verilmemiş, yalnızca işlevsel özellikler dikkate alınmıştır. Aynı durum tapınak mimarisinde de görülür. Akad döneminde inşa edilen tapınaklar bir önceki döneme göre çok farklıdır. Büyük mimari kompleksler yerine, en çok 15m uzunluğa sahip iki odalı basit yapılar yeğlenmiştir. Bu tür tapınak yapıları Er Hanedanlar Dönemi'nde Kuzey Suriye'de var olduğundan, Akadlar'ın bu mimari anlayışı kuzeyden aldıklarına inanılmaktadır.

Akadlar'ın Mezopotamya için yeni olan düşünce ve görüşlerini yansıtan tasvirli sanat yapıtları, çoğunlukla tek bir merkezde, Mezopotamya'nın güneydoğusunda bulunan Elam'ın başkenti Susa'da ele geçirilmiştir. MÖ 12.yy'da Elam kralı Şutruk-

nahhunte Mezopotamya'yı işgal ederek tüm taş yapıtları başkenti Susa'ya taşımış, Fransız kazıları sırasında açığa çıkarılan bu yapıtlar Paris'e Louvre Müzesi'ne nakledilmiştir. Bu nedenle Akad taş yapıtları yanında Eski Babil ve Orta Babil taş örnekleri de sonradan götürüldükleri Susa'da ortaya çıkarılmıştır.

Akad tasvirli sanat yapıtları başlıca üç evreye ayrılır: İlk kral Sargon'a ait olan evre, Sargon'un kızı Enheduanna ve ikinci kral Maniştusu'ya ait olan evre, son önemli krallar Naramsin ve Şarkalişarri'ye ait olan evre. Sargon evresinin en büyük özelliği bir çeşit geçiş dönemi olmasıdır. Konular ve ikonografik özellikler henüz Er Hanedanlar'ın etkisi altındadır, ama üslup tamamen değişmiş; çizgisel anlayış yerine gerçekçi plastik sanat anlayışı yerleşmiştir. Yalnızca iki parçası ele geçen Susa kökenli Sargon stelinde, Sargon ve sarayın ileri gelenleri ikonografik açıdan bir önceki dönem özellikleriyle betimlenmiştir. Ayrıca Eannatum'un zafer stelinde görülen Tanrı Ningirsu ve elinde tuttuğu ağ içindeki düşman askerleri motif olarak tekrar edilmiştir. Yalnız burada büyük olasılıkla tanrının yerine Sargon'un bizzat kendisi betimlenmiştir. Akad kralları hem tasvirli sanat yapıtları üzerinde hem de yazılı belgelerde kendilerini rahatlıkla tanrı yerine koyabilmektedir. Her ne kadar Mezopotamya din anlayışına uyum sağlanırsa da, gene de geleneksel bağnazlığın dışında kalınmıştır. Bu durum, tapınak mimarisindeki sade anlayışta da kendini göstermektedir.

Enheduanna-Maniştusu evresinde Er Hanedanlar özellikleri tamamen terk edilerek her yönüyle gerçek Akad sanat anlayışı ortaya konmuştur. Bu evreye ait çeşitli örneklerden biri Sargon'un kızı Enheduanna'ya aittir. Ur kökenli bu yapıt kireçtaşından yapılmış olup, 28cm çapında bir KURS görünümündedir. Ortadaki yatay tasvir bantı üstünde Enheduanna ve üç erkek figürü bir altar önünde dua ederken betimlenmiş; Enheduanna kalın bir bantla bağlı örgülü düzgün saçlarıyla, yedi yatay katlı uzun giyisiyle gösterilmiştir. Yapıt karakteristik Akad üslubunun özelliklerini tam olarak yansıtmaktadır. Öte yandan, bu evrenin iki parçadan oluşan bir stel örneği Anadolu arkeolojisi açısından büyük önem taşır. Nasıriye çevresinden elde edilen stel parçalarından biri üstünde boyunduruğa vurulmuş Lulubili çıplak savaş esirleri, öbürü üstündeyse dönemin özgün giysileri içinde Akadlı askerler işlenmiştir. Ense ve kulakları kapatan, yuvarlak biçimli, deri savaş başlıkları, çapraz atkı biçiminde üst giysileri ve kısa etek biçimindeki alt giysileri yalnızca Akadlar'a özgüdür. Bellerinde teber biçimli baltalar taşıyan bu askerler sağ ellerinde parfüm şişesi, soldaysa çift kulplu kap taşımaktadır. Çift dikey kulplu ve yuvarlak karınlı bu kap, özellikle Batı ve Güney Anadolu'da "tankart" adı altında çok yaygın olup, Anadolu-Mezopotamya kronolojisi açısından büyük önem taşır. Enheduanna-Maniştusu evresi ürünleri arasında bulunan iki heykel Kral Maniştusu'ya aittir. Kireçtaşı ve diyoritten yapılmış, Susa kökenli bu heykellerin yalnızca alt kısımları ele geçmiştir. Tek parçadan oluşan uzun etek üzerine işlediği kıvrımlarla sanatçı gerçekçi plastik sanat anlayışını kabartmalarda olduğu gibi başarıyla yansıtmıştır.

Heykel sanatı Naramsin-Şarkalişarri evresinde daha da geliştirilmiştir. Susa kökenli çeşitli heykel parçaları özellikle anatomik doğruluk açısından büyük değer taşır. Bu en gelişmiş evreye ait örneklerden biri de Anadolu'da, Diyarbakır'ın güneydoğusundaki Pir Hüseyin'de ortaya çıkarılmıştır. Bu yazıtlı stel parçası halen İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmektedir. Üzerinde Akad kralı Naramsin türban biçiminde yuvarlak başlığıyla, göğüslerine kadar uzanan düzgün sakalıyla, tek omuzunu açıkta bırakan yedi katlı uzun giysisiyle ve ellerinde tuttuğu silahlarıyla betimlenmiştir. Susa'da ele geçen 2m uzunluğunda, kumtaşından bir başka Naramsin steli Akad dönemi sanat anlayışının doruk noktasını oluşturmaktadır. Bu stel üstünde ilk kez tasvir bantlarının kaldırıldığı ve olayın bir pano biçiminde verildiği görülür. Üst kısmında güneş sembolleri bulunan bir doruk ve ağaçlarla kaplı sarp arazi yapısı bütünüyle doğaya uygundur. Doğudaki dağları yansıtan bu arazi yapısında mağlup Lulubililer yalvarırken, can çekişirken, baş aşağı uçurumdan düşerken, tüm etnik özellikleriyle gösterilmiş; Akadlı askerlerse ellerindeki standartlarıyla iki koldan mağrur bir edayla yukarı doğru tırmanırken betimlenmiştir. Tüm bu figürlerin üstünde ve daha büyük boyutta Naramsin, tam dorugun karşısında silahlarıyla, hafif bir giysiyle, boynuzlu bir başlıkla tanrı olarak işlenmiştir. Gerek düşman askerleri, gerek Akadlı askerler, Mezopotamya'ya yabancı bir hareket serbestliği içindedir. Harekete uyumlu anatomik özellikler tam olarak vurgulanmış, hatta giysiler büyük çapta önemini kaybetmiştir. Bu evrede taş yapıtların yanı sıra tunç yapıtlar da büyük önem kazanmıştır. Musul içinde bulunan Ninive'de ele geçen 36cm yüksekliğindeki bir baş, Pir Hüseyin steline çok benzediğinden Naramsin ile bir tutulmak istenmektedir. İçi boş olan bu başta, saç ve sakal kılına kadar her ayrıntı büyük bir titizlikle işlenmiştir. Kuzey Irak'ta Dehuk'ta ele geçirilen bir başka tunç yapıt da hem üslup açısından hem de maden teknolojisi açısından mükemmel bir düzeydedir. Burada 67cm çapında bir kaide üstünde, uzanmış bir kadın figürünün yalnızca alt kısmı korunmuştur. Özlü döküm tekniğiyle (→MADEN sanatı) yapılmış bu örnek, aynı zamanda maden döküm sanatında ulaşılan düzeyi yansıtır.

Akad kralı Şarkalişarri zamanında Mezopotamya Doğu kökenli bir etnik grup olan Gutiler tarafından tehdit edilmeye başlanmıştır. Gutiler özellikle MÖ 2193 tarihinden sonra bölge üzerindeki etkilerini daha da arttırarak mevcut siyasal yapının dağılmasına neden olmuşlardır. Son Akad kralları ancak küçük toprak parçalarıyla yetinerek varlıklarını korumaya çalışmışlar; ama, zaman içinde Gutiler tüm bölgeye egemen olarak yeni bir dönem başlatmışlardır.

***Klasik Sümer Dönemi:***

Sağlam bir temelden yoksun Guti egemenliği geçici olmuş, güneyin güçlü Sümer kent-devletleri kısa sürede gerek siyasal, gerek kültürel yönden ağırlıklarını ortaya koymuşlardır. MÖ 2160'larda başkenti Girsu olan Lagaş, kültürel açıdan yeni bir dönemin ilk kurucusu olmuştur. Özellikle kralları Gudea döneminde din, siyaset ve sanat alanlarında Sümer düşüncesi yeniden yaşatılmaya başlanmıştır. Akadlar'ın tersine dost ilişkiler içinde gerçekleştirilen uluslararası ticaret sayesinde ekonomi eski canlılığına kavuşmuş, sanat ve bilim alanında büyük aşamalar kaydedilmiştir. Anlaşmalarla siyasal istikrar sağlandığından ekonomik kaynaklar daha çok inşaatlara kaydırılmış, Sümer ülkesinin refahı için yeni bir yapı etkinliği içine girilmiştir.

Yaklaşık MÖ 2100'lerde siyasal ve askeri açıdan güçlenen Uruk'un kralı Utuhengal, Gutiler'in Mezopotamya'daki egemenliğine son vermiş ve tümünü bölgenin kuzeydoğusundaki dağlık kesimlere sürdürmüştür. Ancak kısa bir süre sonra Utuhen-

gal tarafından Ur'a vali atanan Urnammu, bu merkezde bağımsızlığını ilan etmiş ve bir süre sonra da Mezopotamya'nın yeni hâkimi olmuştur. Urnammu ve hanedanının MÖ 2000'lere kadar sürdürdüğü bu yeni döneme III.Ur Hanedanlığı Dönemi denmektedir. Bu dönemde Güney yanında Kuzey Mezopotamya'da da merkezî egemenlik kurulmuş, böylece Akadlar'dan sonra siyasal birlik yeniden oluşturulmuştur. Lagaş ve Ur hanedanlarının bu yeni dönemde kültürel alanda ortaya koydukları pek çok özellik, yüzyılların birikimi sonucu oluşmuştur. Mezopotamya'nın bundan sonraki dönemlerine de temel olan ve en önemli olarak mimarlıkta yansıyan bu yeni kültürel özellikler nedeniyle döneme Klasik Sümer Dönemi adı verilmiştir. Daha önceki dönemlerde zaman zaman karşılaşılan yüksek teraslar üstündeki tapınak düşüncesi bu dönemde, ZİGGURAT denen yeni bir mimari biçime dönüştürülmüştür. III.Ur Hanedanları Dönemi'nde ortaya çıkan *ziggurat*'lar, MÖ 6.yy'a kadar Mezopotamya'nın en önemli simgesi olmuştur. Hatta belki günümüzde de cami minaresi olarak eski biçimini ve işlevini sürdürmektedir.

Pek çok merkezdeki III.Ur Hanedanlığı *ziggurat*'larının en iyi korunanı Ur'da bulunmuştur. Çeşitli teraslar üstüne yerleştirilen bir kutsal yapıdan oluşan bu dini anıtın ilk üç terası Ur'da tespit edilmiştir. En büyük boyutlara sahip olan birinci teras 62.50x43m'lik bir alanı kaplamaktadır. Asfalt ve tuğlayla örülmüş 2.50m kalınlığındaki "dış manto" dört tarafta niş düzenlemesine sahiptir. İç kısmı tamamen kerpiçle doldurulmuştur. Birinci terasın üstündeki ikinci terasın boyutları daha küçüktür. Üçüncü teras ve üstünde bulunması gereken dini yapı Ur'da belirgin biçimde ortaya çıkarılamamıştır. Birinci terasın önündeki üç merdiven, teras üstünde birleşmekte ve tek merdiven halinde kutsal yapıya kadar devam etmekteydi. *Ziggurat*'lar üstündeki dini yapının, ilgili kentle bağlantılı tanrı adına yapıldığı bazı belgelerden anlaşılmaktadır; ama gerçek işlevi bugüne kadar kesinleştirilememiştir. *Ziggurat*'ların yanı sıra saray ve tapınak mimarisi de bundan sonraki dönemlerde izlenen karakteristik özelliklerine kavuşmuştur. Saray yapıları iki büyük avlu çevresinde gelişmiştir. Avlulardan biri belli bir mekân aracılığıyla dışa açılmaktadır. "Dış avlu" olarak tanımlanması gereken bu avlunun çevresindeki mekânlar daha çok sarayın dış ilişkilerine hizmet verecek biçimde düzenlenmiştir. "İç avlu" olarak tanımlanması gereken ikinci avlu çevresindeki mekânlarsa saray sahibinin özel ikametine ayrılmıştır. Her iki avlu arasında bulunan taht salonu ve taht salonuyla ilişkili başka bir salon saray sahibinin resmî işyeri görünümündedir. Bu mimari düzen MÖ 6.yy'a kadar genel yapısıyla korunmuştur. Dönemin çeşitli sarayları arasında, Ur'da Kral Urnammu tarafından yaptırılan saray ile Bağdat'ın 35km kuzeydoğusundaki Eşnunna'da Kral İlşuiliya tarafından yaptırılan saray en iyi korunmuş iki örnektir. Tapınak mimarisinde avlu ve avluyla bağlantılı enine dikdörtgen tek ya da çift CELLA'dan oluşan bir sistem uygulanmaya başlanmış ve saraylarda olduğu gibi, Mezopotamya'da MÖ 6.yy'a kadar kullanılmıştır. Bu düzen büyük tapınak komplekslerinde görülebildiği gibi, tek yapılarda da izlenmektedir. Ur'da Kral Urnammu tarafından yaptırılan 79x76.50m boyutlarındaki *Ningal Tapınağı* bir kompleks olarak değerlendirilmektedir. Aynı çatı altında iki tapınak barındıran ve bir tür MANASTIR düzenine sahip olan bu yapıda belirli sayıda rahibe yaşamını sürdürmekteydi. Tapınakların dışında depo, mutfak, toplantı salonu, işyerleri, hazine dairesi vbg bölümler de aynı bina içine belli bir sistemde yerleştirilmiştir. Eşnunna'da ortaya çıkarılan *Şusin Tapınağı* ise tek bir yapı olarak inşa edilmiştir. Burada bir avlu, enine dikdörtgen bir *cella* ve avlu çevresinde tek sıra halinde dizilmiş mekânlar bulunmaktadır.

Mezopotamya, doğal yapısı gereği ağaçtan yoksun bir bölgedir. İnşaat malzemesi olarak kullanılan AHŞAP bu nedenle uzak bölgelerden, özellikle İran ve Anadolu'dan büyük güçlüklerle getirilmekteydi. Dolayısıyla Mezopotamyalılar, sürekli olarak, damları ağaç kullanmadan kapama yollarını denemişler; sonuçta yalancı KEMER ve yalancı KUBBE Mezopotamya topraklarında keşfedilmiştir. Yapıların üst kısımları doğal olarak günümüze ulaşamadığı için bu mimari öğelerin tam olarak ne zaman ortaya çıktığını anlamak olanaksızdır. Toprak altındaki yalancı kubbe yöntemi Er Hanedanlar Dönemi'nin Ur kral mezarlarında görülmektedir. Toprak üstündeki yapılarda kullanılan yalancı kemer yöntemiyse ilk kez Klasik Sümer Dönemi'nde saptanmıştır. Musul'un 60km batısındaki Tel Rimah, yalancı kubbenin en güzel örneklerinden birini yansıtmaktadır.

Klasik Sümer Dönemi tasvirli sanat yapıtlarında Akad dönemi de dahil olmak üzere her dönemin etkisini görmek olanaklıdır; ama Akad'ın canlı gerçekçi plastik sanat anlayışı kaybolmuş, yerine tekrar Er Hanedanlar'ın kalıplaşmış, donuk sanat anlayışı gelmiştir. Heykel ve heykelcikler, steller ve kabartmalı kaplar biçiminde görülen tasvirli sanat yapıtlarında dönemin özelliği olarak siyasal sahneler tamamen terk edilmiştir. Akad din anlayışı yerini muhafazakâr Sümer din anlayışına bıraktığı için krallar artık yalnız olarak tanrı huzuruna çıkamamakta, bu ancak koruyucu tanrı ya da tanrıçaların yardımıyla mümkün olabilmektedir. Bu nedenle GLİPTİK'te olduğu gibi kabartmalarda da takdim sahneleri en sık karşılaşılan konulardan biri olmuştur. Dönemin en büyük yapıt grubunu Gudea heykelleri ve heykelcikleri oluşturmaktadır. Daha çok diyoritten yapılmış olup, hepsi Kral Gudea'yı tasvir eden ve adak heykeli olarak tapınaklara bırakılan bu heykellerin adak sahibine şans ve uzun yaşam getirmesi beklenmekteydi. Tanrıyla insan arasında bir çeşit aracı olarak kullanılan bu heykellerde Gudea ayakta, oturarak, saçsız açık başla, yuvarlak yün bir başlıkla vbg çok çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Üslup, biraz Akad dönemi plastiğini hatırlatırsa da çok daha durağan ve şematiktir. Öte yandan, daha çok stellerde ve taş kaplarda görülen alçak kabartmalarda konular tamamen dinseldir; takdim sahneleri, tanrısal yaratıklar ve tanrılar betimlenmiştir. Ayrıca, tapınak inşaatı, dini törenler ve bu dini törenlerle bağlantılı sahneler de görülür. Steller Er Hanedanlar'da olduğu gibi tasvir bantlarına ayrılmıştır ve üslup açısından da önceki örneklerin devamı görünümündedir. Ele geçen steller, küçük parçalar halinde korunabilmiş olduklarından düzenlenmeleri ve tematik özellikleri konusunda fazla bilgi edinilememektedir.

MÖ 3.binin son yıllarında III.Ur Hanedanlığı çok yönlü siyasal baskılar nedeniyle varlığını sürdürememiş ve yıkılmıştır. Ülkenin geçirdiği ekonomik sıkıntıya ek olarak Suriye steplerinde yaşayan Amoriler'in (Amurrular) ve Elam'ın baskıları, ayrıca, büyümeye başlayan yeni kent-devleti İsin'in etkisi III.Ur'un sonunu hazırlamıştır. Mezopotamya üzerindeki III.Ur egemenliği kalkar kalmaz tüm kent-devletleri ayaklanmış ve bazıları bağımsızlığını ilan etmiştir. Böylece Mezopotamya siyasal bütünlüğünü yitirerek yeni bir karışıklık dönemi içine girmiştir.

***Güney-Kuzey Rekabeti:***

MÖ 3.bin sonlarında ortaya çıkan bu karışık durumdan yararlanan bazı kent-devletleri çevrelerinde siyasal egemenliklerini kabul ettirerek ön plana çıkabilmişlerdir. Bunlar arasında, merkezi Divaniye'nin 35km doğusunda bulunan İsin, merkezi Nasıriye'nin 30km kuzeybatısında bulunan Larsa, Diyala bölgesindeki Eşnunna, Şergat'ın 10km güneyindeki Assur ve Bağdat'ın 90km güneyindeki Babil yalnızca siyasal açıdan değil, kültür değerleri açısından da büyük önem taşımaktadır. Öbür kent-devletleri zamanla önemini yitirirken, tersine Assur ve Babil gittikçe daha da güçlenmiş; Assur kuzey bölgelerine, Babil ise güney bölgelerine tamamen egemen olmuş; zaman zaman kesintiye uğramakla birlikte, her ikisi de genel olarak MÖ 6.yy'a kadar devam etmiştir. Böylece farklı coğrafi koşullara sahip Kuzey ve Güney Mezopotamya, MÖ 2.bin başlarından itibaren farklı iki siyasal bölgeye, hatta farklı iki kültürel bölgeye ayrılmıştır. Bu iki siyasal güç Mezopotamya'nın tümüne egemen olabilmek için büyük bir rekabete girişmişler ve çoğu kez de bu rekabet kanlı siyasal çatışmalara dönüşmüştür.

MÖ 3.binde de yerleşime sahne olan Assur'un erken evreleri hakkında tarihi bilgiler pek azdır. Ancak MÖ 2.binin başında Sami kökenli etnik gruplar tarafından Assur'da bir hanedanlığın kurulduğu ve Assur'un tüm Kuzey Mezopotamya'ya egemen olduğu tarihi belgelerden anlaşılmıştır. Ancak Assur'un egemenliğinin Mezopotamya sınırları dışına taşması, yalnızca Mezopotamya'da değil, tüm Önasya'da güçlü bir devlet haline gelmesi Kral I.Şamşıadad döneminde, MÖ 1813-1781 arasında olmuştur. Bu tarihlerde Assur, kuzeyde Zagros Dağları'ndan Batı Suriye'ye kadar uzanan geniş bir alanda siyasal egemenliğini kabul ettirmiştir. Suriye'de Fırat üzerinde, Abu Kemal'in (Ebukemal) 10km kuzeybatısında bulunan Mari (b.Tel Hariri), bu dönemin en önemli merkezlerinden biridir. Burada açığa çıkarılan saray arşivinde saptanan belgelerden bir kısmı Kral Şamşıadad'la oğulları arasındaki yazışmalara aittir ve Şamşıadad'ın büyük başarısının nedenlerini açıkça ortaya sermektedir. Şamşıadad dış siyaset alanında etkin olmadan önce, devletin çeşitli kademelerinde belli bir sistem ve disiplin kurmuş, orduyu yeniden düzene sokarak her türlü koşul altında savaşa hazır hale getirmiştir. Ayrıca, farklı sosyoekonomik yapılara sahip olduklarından bir türlü anlaşamayan ve toplum düzenini sarsacak çatışmalara girişebilen kentlilerle göçerler arasında kalıcı bir uzlaşma sağlamış; aldığı yeni ekonomik önlemler sayesinde ürün artışında da büyük başarı elde etmiştir.

Mezopotamya'da tarihi dönemlerde maden, yalnızca çeşitli araç-gereç, silah ve eşya üretiminde hammadde olarak değil, bunların çok ötesinde ekonomik değerlerin ifadesinde bir ölçü olarak kullanılmıştır. Her türlü işin, hizmetin ve ticaretin karşılığı değerine göre farklı miktarlarda farklı maden çeşitleriyle değerlendirilmiştir. Bu nedenle ekonomik başarı maden stoklarıyla bağlantılı hale gelmiştir. Mezopotamya MÖ 2.binin başında farklı iki bölgeye ayrılınca, Güney'e egemen olan Babil geleneksel maden ulaşım yollarını eline geçirmiş ve kullanmıştır. Kuzey'in egemeni Assur ise ekonomik gücünü arttırabilmek için yeni maden kaynakları aramak zorunda kalmış ve Anadolu'da kurduğu ticaret kolonileri ağıyla bu sorununu büyük ölçüde çözümlemiştir. Serbest ticaret kurallarına göre etkinlik gösteren bu koloniler Anadolu'nun özellikle altın ve gümüşünü Assur'a taşımış; bu değerli madenlere daha çok kalay ve mamul eşya ile karşılık verilmiştir. Günümüzdekilere benzer ticari kurallar doğrultusunda gerçekleştirilen bu ticaret sırasında Mezopotamya kültürü özellikle iki konuda Anadolu'yu büyük çapta etkilemiştir. Bunlardan biri yazı, öbürüyse dindir. Assur ticaret kolonileri sayesinde Anadolu artık prehistorik çağı aşarak tarih çağına girmeye başlamıştır. Assurlu tüccarların kullandığı yazı çok kez Anadolulu beyler tarafından da kullanılmış; böylece Anadolu kökenli ilk tarihi belgeler ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, daha önceki dönemlerde Anadolu'da daha çok ana tanrıça inancıyla bağlantılı bir din anlayışı yaygınken, koloniler sayesinde Mezopotamya'nın insan biçiminde çok tanrılı din anlayışı kabul görmüş ve bir daha terk edilmemek üzere Anadolu'nun büyük bir kısmına yerleşmiştir. I.Şamşıadad'ın ölümünden sonra MÖ 1780-41 arasında oğlu İşmedagan döneminde Assur'un siyasi ve kültürel etkinliğinin tedrici olarak azaldığı ve sonuçta Assur kenti sınırları içine çekildiği görülür. Anadolu açısından da büyük önem taşıyan bu döneme Eski Assur Dönemi denmekte; bundan sonraki duraklamanın nedeni, bölgede gittikçe güçlenen Hurri etkinliğine bağlanmaktadır.

Assur, Şamşıadad döneminde Kuzey'de büyük bir güç oluştururken, Babil de Kral Hammurabi döneminde, MÖ 1792-1750 arasında Güney'de güçlenerek Mezopotamya sınırları dışına taşmaya başlamıştır. Hammurabi'nin bu başarısı devletin gücünden çok kendi siyasal kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Aklını kullanarak öbür kent-devletlerini birbirine düşürmüş, gelişmeleri lehine kullanarak her seferinde egemenliğini biraz daha genişletmiş ve güçlendirmiştir. Sonuçta Hammurabi, Basra Körfezi'nden Suriye steplerine kadar geniş bir alanı kendine bağlayarak Güney Mezopotamya'da, MÖ 1595'e Kral Samsuditana dönemine değin sürecek yeni bir merkezi devlet oluşturmuştur. MÖ 1595'te Babil, Hititler tarafından işgal edilmiş, ardından Doğu kökenli Kasitler (Kaslar) bölgeyi ele geçirmiştir. Kasit egemenliğine kadar Güney'de oluşturulan bu güçlü birliğe Eski Babil Dönemi denmektedir.

Assur'da eski tabakaların araştırılmamış olması, Babil'dekilerinse yükselen zemin suyu içinde kalması nedeniyle, bu güçlü dönemin başkentlerinin mimari özellikleri saptanamamıştır. Bu nedenle, Mari'de ortaya çıkarılan ve üstünde başka tabaka olmadığı için çok iyi korunmuş olan büyük bir yapı çok önem taşımaktadır. İlk olarak Klasik Sümer Dönemi'nde inşa edildiği anlaşılan bu yapıda Eski Assur ve Eski Babil özellikleri birarada görülmektedir. Mari krallarının yönetim ve iş merkezi olan ve 3.5 hektarlık bir alanı kaplayan yapı, *Mari Sarayı* adıyla tanınmaktadır. Arşivinde ele geçen binlerce tablet sayesinde Mezopotamya sarayını tam olarak yansıtan *Mari Sarayı* günümüzde olduğu gibi, yapıldığı dönemde de büyük bir üne sahipti. Yazılı belgelerden anlaşıldığına göre, krallar bile bu sarayı görmek için büyük çaba sarfetmiştir. İki ana kısımdan oluşan yapının birinci kısmı bir dış avlu çevresinde gelişmekte; tek giriş bir küçük avlu yoluyla dış avluya açılmaktadır. Dış avlunun dar kenarındaki dört odalı mekân zinciri saraya gelen malların sınıflandırıldığı bir çeşit dere görünümündedir. Avlunun arka tarafındaki kanattaysa bir taht salonu, depolar, geçici konaklamaya ayrılmış daireler ve bir dini mekân yer almaktadır. Dışardan gelen iş sahiplerine ve tüccarlara hizmet verecek biçimde donatılmış olduğu görülen birinci kısım aynı zamanda sarayın ticari işlerinin yürütüldüğü bölümdü. Uzun yoldan gelen tüccarlar ticari işlemlerini burada tamamlamakta, burada konaklamakta ve kralla gene burada görüşebilmekteydi. Dış avlu-

dan bir koridorla geçilen iç avlu ve çevresindeki yapılaşma sarayın ikinci kısmını oluşturmaktadır. İkinci kısım kralın özel ikametgâhını, farklı işlevlere sahip üç taht salonunu, bir büyük mutfak dairesini, resmî ziyaretçilerin misafir edildiği özel daireleri ve büyük olasılıkla saray okulunu barındırmaktadır. Bazı merdiven izlerinden sarayın büyük bir kısmında ikinci bir katın varlığı da anlaşılmıştır. Büyüklüğü nedeniyle, Klasik Sümer Dönemi'nde ortaya çıkan geleneksel Mezopotamya saray mimarisinden yer yer ayrılan *Mari Sarayı*, siyasi işlevinin yanı sıra, büyük oranda ticari bir işleve de sahipti. Yazılı belgelerden anlaşıldığına göre saray içinde çok sayıda memur, hizmetkâr ve zanaatçı görev yapmakta; saray atölyelerinde bazı mallar üretilebilmekte, hatta bazı sanat etkinlikleri gerçekleştirilebilmekteydi. Saray arşivindeki belgelerden *Mari Sarayı*'nın coğrafi konumu nedeniyle çok geniş bir ticaret hacmine ulaştığı; Doğu Akdeniz'den İran Dağları'na, Anadolu'dan Basra Körfezi'ne kadar uzanan bölge içinde etkin olduğu anlaşılmıştır. Bu önemli yapıyla birlikte Mari kenti de son kralları Zimrilim döneminde Babil kralı Hammurabi tarafından yıkılmış ve bir daha da iskân edilmemiştir.

Saraylar gibi tapınak yapıları da bu dönemde bir önceki dönemin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Bir avluyla bağlantılı enine dikdörtgen tek ya da iki *cella*'dan oluşan şema, büyük tapınak komplekslerinde ya da basit bir yapı biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Bağdat'ın 30km doğusundaki İşçali'de bulunan ve iki büyük avlu ile üç tapınak içeren kompleks ykş.70m uzunluktadır. Tapınaklardan ikisi plan olarak Klasik Sümer tapınak anlayışını yansıtır. Bağdat'ın güneydoğu kenarındaki Tel Harmal'da sokak aralarında benzer türde, ama basit yapılar biçiminde halka hizmet veren tapınaklar bulunmuştur.

*Mari Sarayı* mimari özelliğinin dışında, dönemin tasvir sanatı açısından da büyük önem taşımaktadır. Birinci kısımdaki dış avluya bakan taht salonunun duvarlarında beş tasvir bantından oluşan bir duvar resmi kalıntısı açığa çıkarılmıştır. Burada çeşitli özellikleriyle iki tanrı, Aşk ve Savaş Tanrıçası İştar ve Ay Tanrısı Sin otururken betimlenmişlerdir. Çeşitli tanrısal yaratıklar arasında iki kral, Mezopotamya PANTHEON'unun iki önemli tanrısına koruyucu tanrıçalar tarafından takdim edilmektedir. İç avluda da bu tür takdim sahneleriyle boğa kurbanı sahneleri içeren duvar resimleri vardır. *Mari Sarayı*'nda ele geçen yontu sanatı örneklerinden biri heykel-mimarlık bağlantısı nedeniyle önem taşımaktadır. Bu heykel bir su tanrıçasına aittir. Boynuzlu yuvarlak başlığı, balık motifleri ve dalgalı çizgilerle süslü uzun giysisi bulunan bu tanrıça elinde, içinden su taşacak biçimde bir kap tutmaktadır. Vücudu içindeki bir kanal büyük olasılıkla, daha yüksekte bulunan bir su deposuyla bağlantılıydı.

Eski Babil'in en önemli yontu sanatı örneği *Hammurabi Yasaları*'dır. 2.25m yüksekliğindeki bu yapıt, Akad taş örnekleri gibi Elamlar tarafından Susa'ya taşınmış, bu nedenle de Fransız kazıları sırasında Susa'da ele geçirilmiştir. Bazalttan yapılmış, stel görünümündeki yapıtın üst kısmında 65cm yüksekliğinde bir tasvir alanı bulunmaktadır. Burada kabartma olarak Kral Hammurabi yuvarlak başlığı, tek omuzunu açıkta bırakan uzun giysisiyle adaleti temsil eden Güneş Tanrısı Şamaş'ın önünde ayakta durmakta; Tanrı Şamaş ise tapınak görünümünde bir taht üstünde, kat kat uzun giysisi, omuzlarından çıkan ışık huzmeleri ve boynuzlu tanrısal başlığıyla oturmaktadır. Yasalar bu kabartmanın altında 49 sütun halinde yer almaktadır. Toplam 282 paragraftan oluşan yasa maddeleri, daha önceden ele geçen Sümer yasalarına oranla oldukça farklıdır. Her ne kadar ele alınan konular aynıysa da öngörülen cezalar farklı bir düşüncenin ürünüdür. Sümerler'de cezalandırma daha çok tazmin ettirme ilkesine dayandırılırken, burada kısasa kısas ilkesi temel alınmıştır.

Eski Babil Dönemi'nin gerek yontu, gerek tunç örneklerinde benzer konular işlenmiştir. Siyasal olaylardan daha çok Klasik Sümer etkisiyle dini olaylar, tanrıya takdim sahneleri önem taşır. Yalnızca bir grup yapıt konu olarak çok farklıdır. Bunlar çok küçük boyutlardaki, kabartmalı, pişmiş toprak levhalardır. Kalıptan çıkartılmış bu levhalar çoğunlukla tapınaklarda ve evlerde bulunmuştur. Bu nedenle bir ölçüde halk sanatını yansıttıkları düşünülebilir. Dini konuların yanında günlük yaşamla ilgili konular da sıklıkla işlenmiştir. Çeşitli tanrılar ve tanrısal yaratıklar, geyik sürüleri, yavrularını emziren köpek, sokak çalgıcıları, çeşitli spor karşılaşmaları, hayvan oynatıcıları, işbaşındaki zanaatçılar, sevilen konular arasında sayılabilir.

Gerek Kuzey'deki, gerek Güney'deki bu istikrarlı dönemden sonra Mezopotamya hem siyasal hem de kültürel açıdan yeniden karışık bir dönemin içine girmiş; doğudan gelen etnik gruplar özellikle Kuzey'de büyük karışıklığa neden olmuşlardır. Kuzey'de Hurriler siyasal ve kültürel etkilerini hissettirmeye çalışırken, Güney'de Kasitler daha çok siyasal alanda etkin olmuş, kültürel açıdan büyük ölçüde Mezopotamya mirasına sahip çıkmışlardır.

***Yabancıların Egemenliği:***

Kuzey Mezopotamya'da Assur varlığı yaşam mücadelesi verirken, Hurri etkinliği daha da artmış ve sonuçta Doğu'nun bu yeni etnik grubu bölgeye siyasi yönden tamamen egemen olarak Hurri-Mitanni Devleti'ni kurmuştur. MÖ 3.bin sonlarında Kuzey Mezopotamya'ya geldikleri kabul edilen Hurriler MÖ 2.binden itibaren batıya, yani Suriye içlerine yayılmaya başlamıştır. MÖ 2.bin ortalarında Kuzey Mezopotamya'da siyasal egemenliği ele geçirdiklerinde, Assur uzun bir süre ne siyasal ne de kültürel bir varlık gösterememiştir. Ancak MÖ 14.yy'ın ikinci yarısında HİTİT kralı Şuppiluliuma (hd.MÖ ykş.1380-1346) Hurri-Mitanni Devleti'ni kendine bağlayınca Assur, siyasal yönden Kuzey Mezopotamya'ya yeniden egemen olmaya başlamıştır. MÖ 13.yy'ın başından itibaren de Kral I.Adadnirari döneminde (MÖ ykş.1307-1275) Assur artık büyük bir siyasal güç olarak Önasya'da yeniden ağırlığını hissettirmeye başlamış; yüzyılın sonlarına doğru kültürel açıdan büyük atılımlar içine girmiş, MÖ 1.binde Yeni Assur Dönemi'ne temel oluşturacak özellikleri ortaya koymaya başlamıştır.

Assur'un, Orta Assur Dönemi denen bu ikinci yükseliş döneminde Mezopotamya gerek mimari, gerek tasvir sanatı açısından Kuzey'de yeniden güç kazanmıştır. Assur kentinde ortaya çıkarılan I.Adadnirari'ye ait sarayda geleneksel Mezopotamya özellikleri yeniden yansıtılmıştır. Yapıda, iki mekân aracılığıyla dış avluya girilmekte, dış avluyla iç avlu arasında taht salonu bulunmaktadır. Dış avlunun çevresinde dışardan gelenlere hizmet veren mekânlar, iç avlunun çevresindeyse kralın özel ikameti yer almaktadır. Tapınak mimarisindeyse Kuzey'e özgü bazı yenilikler ortaya çıkmıştır. Assur'da, I.Assurnirari'ye ait *Sin-Şamaş Tapınağı*'nda avluyla bağlantılı *cella* grubunda ön cella enine dikdörtgen, ana *cella* ise boyuna dikdörtgen yapılmış; aynı kentte I.Tukultininurta tarafından 13.yy'ın

sonlarında yaptırılan *İştar Tapınağı*'ndaysa ana *cella* içinde merdivenle çıkılan bir ADYTON kısmı oluşturulmuş, böylece Yeni Assur'un tapınak mimarisi daha bu dönemde tüm özelliklerini kazanmıştır.

Dönemin tasvir sanatı önceleri Hurri etkisinde kalmış, Assur siyasal yönden yükseldikçe özgün özellikleri belirmeye başlamıştır. Bu yükseliş dönemine ait Assur kökenli bir mermer kutu kapağı üstündeki kabartma figürler yeni sanat anlayışının öncülleri durumundadır. Farklı etnik kökenli düşman askerleri burada çıplak olarak işlenmiştir. Güçlü Assurlu askerlerse kısmen savaş dışı kalmış düşmana ağır bir darbe indirmektedir. Ayrıca kral olması gereken bir figür elinde sunu kabıyla arabasının önünde durmaktadır. Bu figürün fes biçimindeki başlığı, Yeni Assur'da kral başlığı olarak yerleşecektir. Orta Assur'da kültürel açıdan büyük önem taşıyan iki sunak üstünde kabartma olarak bizzat Kral I.Tukultininurta betimlenmiştir. Biri günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenen Assur kökenli bu sunaklar üstünde kral bir tanrı sembolü önünde ve iki tanrısal yaratık arasında dua etmektedir. Omuzlarına kadar inen düzgün saçları, uzun sakalı, vücuduna dolanmış saçaklı uzun giysisi ve elindeki yuvarlak başlı asasıyla bu kral figürü gene Yeni Assur'dakilere öncülük yapmaktadır. Kısacası Yeni Assur Dönemi tasvir anlayışı, Orta Assur'un bu yükseliş döneminde belirginleşmiştir. MÖ 1115-1077'de hüküm süren I.Tiglatpileser'den sonra sayıları gittikçe artan Arami krallıklarının baskısı altında, Orta Assur Dönemi yeniden bir duraklama içine girmiştir.

MÖ 1595'te Babil'in Hititler tarafından işgalinden sonra, bölgeye doğudan daha önceki yıllarda giren Kasitler tüm Güney Mezopotamya'da egemen olmuşlardır. Genel olarak Orta Babil Dönemi ya da Kasit Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, Hurriler'in tersine Kasitler daha çok siyasal egemenliğe önem vermişler; dolayısıyla Güney Mezopotamya kültürel açıdan büyük çapta bağımsız kalmış ve geleneksel özelliklerini kesintisiz bir biçimde sürdürmüştür. Kasit krallarından Karaindaş'ın MÖ 15.yy'ın sonlarında Uruk'ta yaptırdığı *İnnin Tapınağı* hem mimari açıdan hem de dış cephe bezemesi açısından değişiklik gösterir. Köşeleri çift basamaklı kulelerle donatılmış bu tapınak 22m uzunluğundadır. Dikdörtgen dış duvarın içinde gene dikdörtgen bir *cella* arka dar duvara dayandırılmış, böylece *cella* üç yönden bir koridorla çevrelenmiştir. *İnnin Tapınağı*'nın ön cephesi kabartmalı tuğlalarla (→TUĞLA, Bezeme) süslenmiştir. Güney Mezopotamya'da taş bulunmadığından çok daha eski çağlardan beri tuğla ile çeşitli dekoratif özellikler yaratılmak istenmiştir. Tuğlaları önceden biçimlendirip örerek çeşitli kabartma figürler elde etme yöntemiyle en belirgin şekilde *İnnin Tapınağı*'nda karşılaşılmaktadır. Özellikle Güney Mezopotamya'da daha sonraki çağlarda yaygın olarak kullanılan bu yöntem günümüzde de özellikle cami bezemelerinde çok daha gelişmiş bir biçimde uygulanmaktadır. *İnnin Tapınağı*'nın ön cephesinde bu yöntemle derin nişler oluşturulmuş, nişlerin içine değişimli olarak bir dağ tanrısı, bir su tanrıçası yerleştirilmiştir.

Kasit krallarından I.Kurigalzu, kültürel alanda çok yoğun bir çalışma içine girmiş; Bağdat'ın batı kenarında yeni bir başkent kurarak buraya kendi adını vermiştir. Dur Kurigalzu adını taşıyan bu yeni merkezde saray, tapınak gibi büyük yapılar inşa edilmiş; Mezopotamya ile bağdaşmayan yeni bir mimari sistem uygulanmıştır. Bu yapılar çok geniş alanlara yayılmış olup bir çeşit avlular zincirinden oluşmaktadır. Kapalı mekânlar büyük avluların kenarlarına bir ya da birden fazla sıralar halinde dizilmiştir. Bu tür mimari daha çok doğu bölgelerinde görüldüğünden, Kasitler'e özgü bir gelenek olarak değerlendirilmektedir. Böyle kuraldışı uygulamalar dışında Güney Mezopotamya geleneksel mimari özelliklerini Orta Babil/Kasit Dönemi'nde de sürdürmüştür.

Bu döneme ait tasvirli sanat ürünleri yok denecek kadar azdır. Yalnızca genel olarak diyorit ve kireçtaşından yapılan ve KUDURRU olarak adlandırılan bir grup yapıt ortaya çıkmıştır. Sınır taşı olarak da tanımlanan stel görünümündeki bu yapıtlar da, Akad ve Eski Babil taş ürünleri gibi Elamlar tarafından Susa'ya taşınmıştır. Normal olarak tapınaklara ait olması gereken *kudurru*'ların yüksekliği 15-92cm arasında değişmektedir. Üzerlerindeki yazıtlardan anlaşıldığına göre *kudurru*'larda, kral ya da kralın görevlendirdiği kişiler tarafından yapılan arazi bağışlarında haklar ve sorumluluklar ilan edilmektedir. Alçak kabartma tekniğiyle işlenen tanrı sembolleri bu tür belgelerin en güçlü teminatıdır. Orta Babil'in sonlarına doğru *kudurru*'lar üstünde ilgili krallar ya tek olarak ya da huzurlarındakilerle birlikte gene alçak kabartma tekniğinde işlenmeye başlanmıştır. *Kudurru*'lar MÖ 1.binde de kullanılmıştır. Orta Babil/Kasit kralları MÖ 14.yy'da hem siyasal hem de kültürel açıdan en parlak dönemlerini yaşamışlar, MÖ 13.yy'da Orta Assur kralları güçlenince bölge üzerindeki egemenliklerini büyük ölçüde yitirmişlerdir. Daha sonraki yıllardaysa artan Elam baskısı sonucu gittikçe zayıflayan Kasitler, sonuçta Elam kralı Şutruknahhunte'nin ağır darbesinden sonra MÖ 1157'de ortadan kalkmıştır.

***Kuzey'in İmparatorluğu:***

MÖ 900'lerden sonra, Orta Assur Dönemi'nde oluşan yeni bir sistemi tam olarak uygulayan Assur, yeniden Kuzey Mezopotamya sınırları dışına taşarak güçlü bir devlet haline gelmiştir. Askeri temeller üzerine kurulan bu yeni sistem, idari ve ekonomik düzenlemelerle desteklenince, Assur kısa sürede tüm Önasya'da siyasal etkinliğini ortaya koymuştur. Yabancı askerlerle güçlendirilen ordu, yeni savaş yöntemleriyle her türlü arazi koşuluna uyum sağlamış, hareketli kulelerle kaleleri fethetmiş, mekanik bir sistemle çalışan araçlar sayesinde surları yıkmış, ağaç gövdelerinden yapılan seyyar köprülerle ve çeşitli araçlarla her türlü ırmağı aşmış, hatta Basra Körfezi'nde ilk deniz çıkarmasını gerçekleştirmiştir. Kurulan yeni eyalet sistemiyle bir taraftan işgal edilen bölgeler emniyet altına alınırken, öte taraftan orduya yeni kaynak ve lojistik destek sağlanmıştır. Ele geçirilen ülkelerden alınan yıllık savaş tazminatıyla ekonomik kaynaklara süreklilik kazandırılmıştır. Ayrıca, korku salma yoluyla düşman sürekli psikolojik baskı altında tutularak etkisiz hale getirilmiştir. Bu doğrultuda uygulanan insanlık dışı davranışlar, ibret olması için en ince ayrıntısına kadar yazılmış ve resmedilmiştir. Siyasal yönden çeşitli bölgelerdeki egemenliklerini halkı sınırdışı ederek sağlamışlar; on binlerce insan alışmadıkları doğa koşullarında iskâna zorunlu tutulmuştur.

Askeri devlet sistemini ilk kez tüm kurallarıyla uygulayan II.Assurnasırpal, MÖ 883-859 tarihleri arasında dış siyaset alanında büyük bir başarı elde ederek devletin sınırlarını Akdeniz'e kadar genişletmiştir. Bu kralın ilk siyasal icraatı Assur'u baskı altında tutan Aramiler'e yöneliktir. Habur ve Orta Fırat bölgelerindeki Arami krallıklarını savaş tazminatına bağladıktan sonra Mardin üzerinden Diyar-

bakır yöresine geçmiş, çok zor da olsa buradaki Arami krallıklarını etkisizleştirmiştir. Ardından önce Zagros Dağları'na, daha sonra Batı Suriye üzerine yürüyen II.Assurnasırpal, İran içlerinden Akdeniz'e kadar uzanan ticaret yolunu tamamen denetimi altına almıştır. Böylece Assur, Doğu Akdeniz-Asya ticaretini büyük ölçüde ele geçirmiş, bu yol üzerindeki ve Doğu Akdeniz sahillerindeki zengin merkezleri savaş tazminatına bağlamıştır. Çeşitli hammaddeler, altın ve gümüş gibi değerli madenler, mamul eşya, sığır ve at gibi canlı hayvanlar tüm bu seferler sırasında ganimet alınarak Assur'a taşınmış; ayrıca, savaş esirleri büyük gruplar halinde bölgeye nakledilmiş ve yeni inşaatlarda işgücü olarak kullanılmışlardır.

Devletin başkenti Assur bu dönemde daha çok dini bir merkez durumundadır. Din baskısı siyasi güç için bir tehdit unsuru oluşturduğundan yeni bir başkent arayışı içine girilmiş, sonuçta Musul'un 35km güneyinde, stratejik açıdan da önem taşıyan Nimrud (e.Kalah) seçilmiştir. İlk olarak Orta Assur krallarından I.Salmanassar (Şalmanezer) tarafından iskân edilen Nimrud'daki tüm eski kalıntılar temizlendikten sonra yeni bir kent planlaması yapılmış; 357 hektarlık bir alan 8km'lik bir surla çevrilerek yeni başkentin sınırları belirlenmiştir. Ayrıca kısmen yapay, kısmen doğal bir tepe üstüne bir tapınak, *ziggurat* ve Assurnasırpal için 2.5 hektarlık alanı kaplayan bir saray inşa edilmiştir. Yaklaşık MÖ 865'te yeni başkent hizmete açılırken yapılan törenlere 70 bin dolayında katılım olmuştur. Ele geçen yazılı belgelere göre bu yeni başkent, 25 bini tarımla, gerisi tarım dışı konularla uğraşan yks.63 bin insanı barındırmaktaydı. Bu arada eski başkent Assur, dini karakterini ve önemini korumuş; dönemin kralları Nimrud gibi başka merkezlerde hüküm sürmüşler, ama öldüklerinde ülkenin en önemli dini merkezi Assur'da gömülmüşlerdir. 1985'te yeni başkent Nimrud'un farklı bir özelliği Iraklı arkeologlar tarafından bilim dünyasına tanıtılmıştır. II.Assurnasırpal'in Nimrud'daki sarayının arka kısmında yer alan avlu ve mekânlarda, taban altında yalancı kemer tekniğiyle yapılmış tuğla mezarlar ortaya çıkarılmıştır. Ele geçen belgelere göre Assur kraliçeleri ve prenseslerine ait olduğu anlaşılan üç mezar, mezar eşyası açısından Mısır firavunlarınınkilerle eşdeğerdedir. Binlerce altın eşya bir taraftan Assur metal işçiliğinin bilinmeyen yönlerini yansıtırken, öte taraftan Assur'un Önasya'daki tartışmasız gücünü ortaya koymaktadır. Gerek ganimet, gerek savaş tazminatı olarak elde edilmiş bu değerli eşya sayesinde hemen hemen tüm Önasya bu mezarlarda temsil edilmektedir. Böylece krallar Assur'da gömülürken, dönemin kraliçe ve prenseslerinin Nimrud'da toprağa verildiği anlaşılmıştır.

II.Assurnasırpal'in ölümünden sonra yerine geçen oğlu III.Salmanassar, 858-824 arasında babasının dış politikasına sadık kalmış, ekonomik açıdan önem taşıyan Suriye'yi elinde tutabilmek için büyük mücadele vermiştir. Bunun dışında İran yeni etnik grupların etkisiyle Mezopotamya'yı tehdit etmeye başlayınca, III.Salmanassar da İran içlerine girmiş, hatta Urmiye Gölü'nde yerli halka karşı bir çeşit deniz savaşı vermiştir. İran seferiyle ilgili belgeler, bundan sonraki yıllarda Önasya için büyük önem taşıyan iki etnik grupla ilgili ilk bilgileri de vermektedir. Bunlar Medler ve Persler'dir.

Assur, Önasya'da büyük bir siyasi güç oluştururken, Güney Mezopotamya'nın, yani Babil'in hâmisi durumuna gelmiş, Güney'le ilgili her sorun karşısında büyük bir sorumluluk duygusuyla olaylara müdahale etmiştir. Babil kralı Mardukzakirşumi kardeşi tarafından tehdit edilince ülke iç karışıklıklara sahne olmuş, bunun üzerine III.Salmanassar Güney'e geçerek Basra Körfezi'ne kadar yeniden düzeni sağlamıştır. Bundan sonraki yıllarda Assur kralları Babil'i ya kendilerine tabi krallarla, ya bizzat ya da çifte monarşi sistemiyle yönetmişlerdir. Babil bu dönemde siyasal yönetimini Assur kralına devretmiş, buna karşılık daha çok kültürel konularla ilgilenmiştir.

Mezopotamya'da yeni bir dönemin kurucuları olan II.Assurnasırpal ve III.Salmanassar'ın egemenlik yılları genel olarak Yeni Assur Dönemi olarak tanımlanmaktadır. Devletin siyasal egemenliği Anadolu içlerinden Basra Körfezi'ne, İran'dan Akdeniz'e kadar genişlemiştir. Ancak bu iki kraldan sonra Assur geçici de olsa yeni bir duraklama dönemi yaşamıştır. MÖ 744'e kadar süren bu duraklama döneminin en büyük özelliği askeri devlet sistemine sahip Assur'un bir kadın tarafından yönetilmesidir. Bu tür bir değişiklik yalnızca Yeni Assur'da değil, genelde tüm Mezopotamya'da ilk ve son kez görülmektedir. MÖ 811'de Assur kralı V.Şamsıadad ölünce yerine oğlu III.Adadnirari geçmiş, ama yaşı çok küçük olduğundan devleti beş yıl süreyle annesi Sammuramat yönetmiştir. Sammuramat siyasetten çok kültürel etkinliklere önem vermiş, kültür ve sanatı sembolize eden Tanrı Nabu kültünü Babil'den Assur'a getirerek ülkede bu tür konuların önem kazanmasına ve yaygınlaşmasına neden olmuştur. Ünü Önasya dışına da taşan Sammuramat, Yunan kaynaklarında Semiramis adıyla anılmıştır.

MÖ 744-727 arasında devleti yöneten Kral Tiglatpileser döneminde Assur yeniden eski gücüne kavuşmuş; eski egemenlik bölgelerini yeniden ele geçirerek Assur'u tehdit eden URARTU'ya karşı Van Bölgesi'ne kadar uzanan büyük bir sefer düzenlenmiştir. MÖ 721-705 arasındaki Kral II.Sargon döneminde ise Assur, bir taraftan Anadolu içlerinde siyasal etkinlik gösterirken, öte taraftan Hazar Denizi kıyılarına kadar uzanan bir siyasal güce erişmiştir. Toprak genişliği göz önüne alınırsa Assur'u artık bir imparatorluk olarak kabul etmek gerekir. Bu imparatorluğu gerçekleştiren Sargon, adını ebedileştirmek için kendi adıyla anılan yeni bir başkent kurmuş, böylece Nimrud başkent özelliğini kaybetmiştir. Musul'un 16km kuzeydoğusunda Horsâbad'da Dur Şarrukin adıyla kurulan bu yeni başkent, 1760x1635m boyutlarında dikdörtgen bir yapıya sahiptir ve 8km uzunluğunda bir surla çevrilidir. Kuzeydoğusunda sur dışına taşırılan bir teras üstünde ana tapınak ve Sargon'un sarayı, bu teras çevresindeki bir iç sur içindeyse öbür resmî yapılar inşa edilmiştir.

Sargon'dan sonra iktidara gelen Sanherib MÖ 704-681 arasında, Asarhaddon MÖ 680-669 arasında ve Assurbanipal MÖ 668-627 arasında yoğun dış mücadelelerle Assur İmparatorluğu'nu ayakta tutmaya çalışmışlardır. Bu arada Filistin'deki kentleri Assur'a karşı sürekli kışkırtan, hatta zaman zaman sağladığı askeri destekle çatışmaların içinde yer alan Mısır'a karşı ilk olarak Asarhaddon döneminde askeri bir müdahalede bulunulmuş; MÖ 671'de Assur birlikleri Mısır içlerine girmiş, hatta Memphis geçici bir süre işgal edilmiştir. Aynı harekât Assurbanipal döneminde de tekrarlanmış; bu kez Memphis'in yanı sıra Thebes de işgal edilerek yağmalanmıştır. Bugün Musul içinde kalan Ninive gerek doğal çevresi, gerek hareketliliği nedeniyle prehistorik çağlardan beri önemli bir konuma sahipti. Zaman zaman Assur krallarına ev sahipliği yapmış olan bu kent, Sanherib tarafından Assur'un dör-

düncü başkenti olarak yeniden imar edilmiştir. Kendisine 400m uzunluğunda büyük bir saray yaptıran Sanherib, ayrıca yolları ve meydanları genişletmiş, 30m genişliğinde bir kral yolu yaptırarak kenarına steller diktirmiş, kent surunu onartmış, kentin çevresini park ve bahçelerle güzelleştirmiştir. Tüm başkent özelliklerine kavuşan Ninive ve Sanherib'in sarayı MÖ 694'te büyük bir törenle hizmete açılmıştır. Sanata ve bilime düşkünlüğüyle tanınan Assurbanipal'inse bu yeni başkente hizmeti çok daha farklı olmuştur. Sarayında tüm KÜTÜPHANE özelliklerini taşıyan büyük bir arşiv kurmuş, Mezopotamya'nın çeşitli bölgelerinden toplattığı önemli yazıtları buraya taşıtarak korumasısı altına almış, elde edemediklerinin de kopyalarını yaptırmıştır. Belli bir düzen içinde arşivlenmiş bu belgelere dayanılarak Mezopotamya'nın bilinmeyen birçok yönüne açıklık getirilmiştir. Bazı bilim adamlarına göre kütüphanecilik tarihi Assurbanipal arşiviyle birlikte başlamaktadır.

Karakteristik özellikleriyle korunabilmiş Assur kral sarayları ana hatlarıyla geleneksel Mezopotamya saray mimarisini yansıtmaktadır. Bu saraylar tek bir kral tarafından kullanılmadıkları için kral adlarına göre değil, kent içindeki yönlerine göre adlandırılırlar. Örneğin, dönemin ilk anıtsal yapısı olan Nimrud Assurnasırpal sarayı, *Kuzeybatı Sarayı* olarak tanınır. Bu yapıda dış avlu ve iç avlu ilkesine tam olarak uyulmuş; dış avlu çevresindeki mekânlar dışa yönelik resmî işlere, iç avluysa özel ikamete ayrılmıştır. Her iki avlu arasında taht salonu ve bununla bağlantılı ikinci bir salon bulunmaktadır. İç avlunun çevresinde yer alan, dış bağlantıları sınırlı özel daireler içine ise salonlar, çeşitli mekânlar, banyo ve tuvalet odaları yerleştirilmiştir. III.Salmanassar tarafından gene Nimrud'da yaptırılan saray, işlevinin farklılığı nedeniyle değişik bir planlamaya sahiptir. Bir tür ordugâh olarak kullanılan bu yapıda askeri hazırlıklar için büyük avlular, askeri personelin geçici ikameti için küçük daireler, savaş ganimetlerinin korunmasına uygun depolar ve doğal olarak kralın taht salonu ve özel ikametgâhı bulunmaktadır. Sargon'un Horsâbad'da inşa ettirdiği, ama çok kısa bir süre kullanabildiği sarayı, Assur sarayları içinde günümüze değin en iyi korunabilmiş olanıdır. Yapının iki dış avlusu vardır. Bunlardan ilki, tapınak, depolar ve ikinci dış avlu arasında bağlantı sağlamaktadır. Sanherib tarafından Ninive'de yaptırılan *Güneybatı Sarayı*'ndaysa, özel dairelerin çokluğu nedeniyle iki iç avlu düzenlenmiştir. Assurbanipal tarafından gene Ninive'de yaptırılan *Kuzey Sarayı*, sanat yapıtları ve arşivi yağmalandığından tanınmayacak hale gelmiştir. Tarihi açıdan da büyük önem taşıyan bu yapının mimari özellikleri tüm çabalara karşın belirlenememiştir; ama, eski geleneklere bağlı olduğu söylenebilir.

Orta Assur'da ortaya çıkan tapınak planı Yeni Assur'da da büyük bir değişikliğe uğramadan uygulanmıştır. Avlu, enine dikdörtgen ön *cella* ve içinde *adyton* bulunan boyuna dikdörtgen *cella*'dan oluşan sistem, Yeni Assur Dönemi tapınak mimarisinin ana yapısını oluşturmaktadır. Çoğu kez bu tür tapınaklar tek tanrıdan çok, tanrı çiftleri için iki *cella* grubu biçiminde düzenlenmektedir. Ayrıca Horsâbad'da görüldüğü gibi, tek tapınak çatısı altında altı farklı tanrı için kutsal bölümler oluşturulabilmekteydi.

Yeni Assur saraylarının en büyük özelliği duvar bezemeleridir. Duvar resimleri yanında özellikle alçak kabartma tekniğiyle işlenmiş ORTHOSTAT'lar, dönemin tasvir sanatı anlayışını en belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Duvarların alt kısımlarını kaplayan albatr *orthostat*'lar 3m yüksekliklere ulabilmektedir. Askeri devlet sistemi bu kabartmalarda hem konu hem de üslup açısından hissedilmektedir. Kralların ülke dışı tüm icraatları, güçlü hayvanlarla gerçekleştirdikleri av gösterileri ve çeşitli dini olaylar konu olarak yazıtlarla birlikte verilmiştir. Güçlülüğü ve gücü vurgulamak amacıyla tasvirler üslup yönünden zorlanmış, abartılan anatomik özellikler çoğu kez gerçekçilikten uzaklaşmıştır. Kabartmalar ayrıca çeşitli renklerle boyanarak, belki de üst kısımlarda bulunan öbür duvar bezemeleriyle bütünleştirilmek istenmiştir. Bu *orthostat*'larla birlikte güçlü hayvanlardan ya da karışık yaratıklardan oluşan, yarı heykel, yarı kabartma kapı figürleri 5m'ye ulaşan yükseklikleriyle girişlerde etkileyici ve korkutucu bir rol oynamaktadır. *Orthostat*'lar üstünde işlenmiş konularla, daha değişik boyutlarda DİKİLİTAŞ'larda, çeşitli taş kaidelerde, doğal kayalarda ve hatta tunç kapı kaplamalarında da karşılaşılmaktadır.

Çeşitli malzemelerden yapılmış küçük boy sanat yapıtları arasında fildişi örnekler (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) en büyük grubu oluşturmaktadır. Özellikle saraylarda kullanılan fildişi, hammadde olarak Suriye ve Güneydoğu Anadolu'dan getirtilmiştir. Daha çok mobilya yapımında kullanılan çeşitli örnekler bir taraftan dönemin sanat anlayışını sergilerken, öte taraftan Önasya'nın çeşitli kültür bölgelerinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

Assurbanipal dönemine kadar gerek siyasi, gerek kültürel açıdan Önasya'ya yön veren Assur Devleti, bu kraldan sonra iç huzursuzluklar nedeniyle dış politikada etkin rol oynayamayınca çeşitli bölgelerde egemenliğini kaybetmiştir. Kuzeyden gelen İskitler Suriye kentlerini ele geçirirken, Medler doğu sınırlarını zorlamaya başlamış, Babil'se Assur'un siyasal baskısından kurtularak Nabupolassar yönetiminde yeni bir güç oluşturmuştur. MÖ 616'dan başlayarak Mezopotamya'da güç dengesi tamamen değişmiştir. Artık Assur Güney'i değil, Babil Kuzey'i baskı altında tutmaktadır. Hatta bir ara kutsal kent Assur, Babil ordusu tarafından kuşatılmıştır. Ekonomik açıdan önem taşıyan bölgeleri yitiren Assur Devleti gün geçtikçe daha çok zayıflamış, dış siyasal baskılara karşı koyamamıştır. Doğudan gelen Medler'e karşı kutsal kent Assur fazla dayanamayarak düşmüş, tüm kent halkı ya sürülmüş ya da öldürülmüştür. Bu arada Babil'in Medler'le birleşerek Assur'a karşı ortak bir askeri harekâta giriştiği görülür. Bu büyük askeri güç karşısında başkent Ninive ancak üç ay dayanabilmiş, MÖ 612'de işgal edilerek yakılıp yıkılmıştır. Son kralları II.Assuruballit yönetiminde tüm kentleri terk ederek kuzeye çekilen Assur, Urfa'nın 30km güneydoğusundaki HARRAN'da yeniden toparlanmaya çalışmıştır. Babil-Med birliğinin baskısı karşısında MÖ 610'da Harran'ı terk etmek zorunda kalan son Assur varlığı, Mezopotamya'da güç dengesinin bozulmasına karşı çıkan Mısır'ın askeri desteğine karşın MÖ 609'da tamamen ortadan kalkmış; artık Mezopotamya'ya Babil egemen olmuştur.

***Son Mezopotamyalı:***
MÖ 626'da Babil'de krallığını ilan eden Nabupolassar, Assur'un siyasal varlığının sona erişinden sonra Zagros Dağları'ndan Fırat'a kadar uzanan oldukça geniş bir bölgeye sahip olmuştur. Ama, Babil'in gerek kültürel, gerek siyasal açıdan tam olarak ortaya çıkışı ancak oğlu II.Nabukadnezar döneminde (MÖ 605-562) olabilmiştir. Bu dönemde batı sınırları Filistin'e kadar uzatılmış, Babil'le batı

bölgeleri arasında inşa edilen yeni bir yol sayesinde yeni ekonomik kaynaklar merkeze aktarılmıştır. Bu yol özellikle yeniden inşa edilen Babil kentinin sedir ağacı gereksinimi için kullanılmıştır.

Gerek Nabupolassar, gerek oğlu Nabukadnezar siyasal bütünleşmeyle birlikte kültürel etkinliklere de büyük hız vermişler; bu arada Babil kenti yeniden inşa edilmiştir. Ele geçirilen bölgelerden sağlanan kaynaklar Babil'e taşınmış, kentin yüzyıllar sonra tekrar büyük bir krallık merkezi olarak imarı gerçekleştirilmiştir. Zemin suyunun yüksekliği nedeniyle eski dönemleri araştırılamayan Babil, geç evrede Fırat'ın, doğu ve batı olmak üzere iki tarafında gelişmiştir. Her iki yaka kayık biçiminde ayaklara oturan bir köprüyle birleşmekteydi. Doğuda oluşan siyasi birikim Babil'i tehdit ettiğinden savunma sistemi de kentin doğu kesiminde yoğunlaştırılmış, kulelerle donatılmış çift kademeli bir sur sistemi yapılmıştır. Sur duvarları dışına ayrıca bir su kanalı çevrilmiş; bu sistem ikinci bir sur sistemiyle güvenlik altına alınmıştır. Her iki sur sistemi arasında kalan geniş alan bahçeler ve parklarla güzelleştirilmiştir. İç sur içindeki en önemli yapılardan biri Nabukadnezar'ın yazlık sarayıdır. Kentin kuzeyinde inşa edilmiş, 345x155m boyutlarındaki bu görkemli saray, ayrı bir savunma duvarına sahiptir ve birbiriyle bağlantılı beş avlu zincirinden oluşur. Bu avluların iki tarafına nöbetçi odaları, resmî bürolar, kabul salonları, kralın özel ikametgâhı ve harem dairesi yerleştirilmiştir. Sarayın iç kısımları, canlı renklerde sırlı ve kabartmalı tuğlalarla bezenmiş; bunlarla daha çok hayvan ve bitki motifleri canlandırılmıştır. Sarayın kuzeydoğu köşesinde açığa çıkarılan, yalancı kemerli bir alt yapı kompleksi genel olarak Babil'in ünlü Asma Bahçeler'iyle (→DÜNYANIN YEDİ HARİKASI) bir tutulmaktadır. Sarayın ön kısmında çift çevre duvarlı *İştar Kapısı* yer almaktadır. Üç kademeli bir yapıya sahip olan bu kapı, sekiz kent kapısının en anlamlı ve en gösterişli olanıdır. Ön cephesi ve iç duvarları mavi sırlı tuğlalarla kaplanmış; bu tuğlalar arasına kabartma ejderha ve boğa tasvirleri yerleştirilmiştir. *İştar Kapısı*, iç sur dışından gelen ve sarayın önünden kentin doğu yakasının batısındaki, Babil'in resmî tanrısı Marduk'a ait tapınağa doğru devam eden Tören Yolu üzerinde bulunmaktadır. Daha çok dini törenlerde kullanılan 22m genişliğindeki bu yol beyaz ve kırmızı taş levhalarla kaplanmış ve her iki tarafı kalın duvarlarla sınırlandırılmıştır. *Marduk Tapınağı*'nın hemen kuzeyinde bulunan ünlü *Babil Kulesi* tamamen tahrip edilmiş; hatta temel tuğlaları modern yapıların inşaatında kullanıldığından, kule günümüzde içi su dolu bir havuza dönüşmüştür. Bir kenarı 91.55m uzunluğunda, yaklaşık kare bir alanı kapladığı anlaşılan yapının yedi teras katından meydana geldiği, yüksekliğinin 90m dolayında olduğu düşünülmektedir. *Babil Kulesi*, aslında Klasik Sümer Dönemi'nde ortaya çıkan *ziggurat*'ın daha büyük boyutlarda yapılan bir örneğidir. Babil'de *Marduk Tapınağı* dışında, daha çok Tören Yolu çevresinde yoğunlaşan birçok tapınak yapısı daha açığa çıkarılmıştır. Babil önemli yapılar açısından araştırılabilmiştir. Halkın ikamet ettiği alanlar günümüzde yeterince açığa çıkarılamadığından, kentin şehircilik açısında değerlendirilmesi olanaksızdır. Ele geçen tüm mimari özellikler Babil'in Klasik Sümer geleneğini sürdürdüğünü açıkça göstermektedir.

Nabukadnezar'dan sonra kısa süreli iktidarlar nedeniyle sarsılan siyasal yaşam, Nabonid'in MÖ 556'da işbaşına geçmesiyle yeniden büyük bir canlılık kazanmıştır. Eldeki belgelerden Nabonid'in annesi Addaguppi'nin Harran'daki *Sin Tapınağı*'nın rahibesi olduğu, Harran'ın düşüşüyle Babil'e gelip saray hizmetine girdiği anlaşılmaktadır. En önemli Assur krallarından Assurbanipal'in son 22 yılı sırasında Harran'da kutsal görevde bulunan Addaguppi'nin, oğlu Nabonid'i daha çok Assur geleneklerine göre yetiştirmesi doğaldır. Annesinin etkisiyle Babil sarayında önemli görevler yürüttükten sonra iç karışıklıklardan yararlanan Nabonid, tahtın sahibi olmuştur. Kendisinden önceki kralların dış politikalarına sadık kalmış; her fırsatta dini ve kültürel açıdan Assurluluk'unu ortaya koymaktan çekinmemiştir. Babil tanrılarından çok Assur tanrılarına saygı gösteren ve hatta Ay Tanrısı Sin'in Harran'daki tapınağını büyük bir özveriyle yeniden imar eden Nabonid, tutucu Babil rahiplerinin tepkisiyle karşılaşınca tahtı oğluna bırakarak Arabistan Yarımadası'nda yeni ekonomik kaynaklar yaratmaya çalışmış, 10 yılı kapsayan bu süre içinde Babil'e hiç gitmemiştir. Ancak Persler II.Kyros (hd.MÖ 559-529) yönetiminde Babil'i tehdit etmeye başlayınca ülkesine geri dönmek zorunda kalan Nabonid, kısa sürede yeni bir savunma sistemi oluşturmuş; ancak, tutucu rahip sınıfı orduya karşı gelip büyük çapta iç huzursuzluklara neden olunca tüm çabalar boşa gitmiş, iki koldan Babil'e giren Pers ordusu, son Mezopotamyalı'yı ortadan kaldırmıştır. MÖ 539'dan sonra Mezopotamya belli alanlarda kültürel varlığını sürdürebilmişse de kendi öz varlığından kaynaklanan siyasal iradeye bir daha sahip olamamıştır. Bölgede MÖ 539-331 arasında Ahamenişler (→İRAN) egemen olmuş; MÖ 331'de Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) eline geçen Mezopotamya'yı sırasıyla Selevkoslar, Romalılar (→ROMA) ve Partlar (→İRAN) yönetmiştir.

0124, 0706, 1290, 1629, 1642, 1643, 1740, 1742, 2320, 2331, 2384, 2489, 2507, 2508, 2527, 2641, 2642, 3232, 3610. ***H.Erkanal***

**MEZZOTINT** (İt.*mezzotinto*: yarım ton'dan) İng., Alm.*Mezzotint*; Fr.*mezzo-tinto*.

Bir "çukur baskı" tekniği (→ÖZGÜN BASKI). Bakır plakanın yüzeyi ince dişli bir aletle dokulandırılır ve oluşan çapakların bir bölümünün temizlenmesiyle desen elde edilir. Çapakların temizlenmediği pürüzlü bölümler yedirilen mürekkebi en fazla tutan noktalardır. Baskıda bu bölümler koyu siyah, çapaklardan temizlenip düzgünleştirilen bölümlerse mürekkebi daha az tuttuğundan gri ya da beyaz çıkar. Böylece ton, koyudan açığa doğru gelişerek yumuşak, buğulu renk geçişleriyle zengin koyu alanlar elde edilir. *Mezzotint* tekniği 1642'de Utrecht'li subay Ludwig von Siegen (1609-79'dan sonra) tarafından bulunmuştur. Büyük Britanya ve İrlanda kralı I.Charles'ın (hd.1625-49) yeğeni Prens Rupert (1619-82) de bu tekniği ilk uygulayanlardan biridir ve tekniğin özellikle İNGİLTERE'de tanınmasını sağlamıştır. Genellikle portrelerin oluşturduğu ilk *mezzotint* örnekleri daha basit yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Levhanın bir bölümü delikli iz bırakan bir ruletle (noktalı çizgi yapan dişli ufak tekerlek) dokulandırılarak üstüne tığ kalemle çizgiler ve ufak noktalar yapılır; böylece ton açıktan koyuya doğru gelişir. 17., 18. ve 19.yy'larda bu teknik daha çok ünlü tabloların kopyalarının yapılması amacıyla kullanılmıştır. İngiltere'de Valentine Green (1739-1813) ve John Raphael Smith (1752-1812), REYNOLDS, ROMNEY ve GAINSBOROUGH gibi 18.yy sanatçılarının özellikle PORTRE çalışmalarını baskıya uygulamış; David Lucas (1802-81) yaşamı boyunca CONSTABLE'ın manzaralarının yorumunu yapmış; J.M.W.TURNER ise *Liber Studiorum* (1807-19) adlı yapıtını kendi denetimi altında ASİDE YEDİRME BASKI ve LEKE BASKI'yla *mezzotint*'i birlikte kullanarak gerçekleştirmiştir. *Mezzotint*'te de SOĞUK KAZI'da olduğu gibi bas-



MICHAUX, Henri, *İsimsiz*, 1978, kağıt üzerine çini mürekkebi, 74.9x107.9 cm.



MICHELANGELO, *St.Peter Bazilikası*, 1505-46, Roma.

kı sırasında çapakların ezilmesinden ötürü her levhadan ancak birkaç iyi baskı elde etmek olanaklıdır. Bu engeli yok etmek için sanatçılar bir ara çelik levha denemişler, ancak tüm bu çabalara karşın fotoğrafın bulunmasıyla (→FOTOĞRAFÇILIK) *mezzotint* de öbür metal baskı yöntemleri gibi giderek gözden düşmüş ve yok olmuştur. Ancak 20.yy'da Fransız ressam ROUAULT ve İngiliz özgün baskı sanatçısı Stanley William Hayter (1901-88) bu teknikle birkaç baskı yapmış; Japon grafik sanatçısı Yozo Hamaguçi'yse (1909-?) Batı teknikleriyle Japon duyarlılığını birleştirdiği renkli *mezzotint* örnekleri üretmiştir.

MIAR → **İTALYA (20.yy Mimarlık)**

**MICHAUX, Henri** (1899, Namur-1984, Paris)
Belçika kökenli Fransız şair ve ressam.
SERBEST BİÇİMLİ SANAT türünde yapıtlar veren sanatçı, imgelemini birtakım uyarıcılarla zenginleştirmeyi de denemiştir.

1920'de tıp öğrenimini yarıda bırakmış ve bir süre deniz filolarında çalışmıştır. 1922'de yazmaya başlayan sanatçı kısa zamanda edebiyat çevrelerinde tanınmış ve 1924'te Paris'e gitmiştir. İlk çizim ve resimlerini 1926-27 arasında yapmış, 1927-37 arasındaysa Türkiye, İtalya, Portekiz ve Güney Amerika'yı gezmiştir. Bu gezileri sırasında çoğunlukla yazmış, az sayıda da çizim yapmıştır. 1937-40 arasında siyah bir zemin üstünde guvaş boya kullanarak gerçekleştirdiği *Phantomisme* (Hayaletçilik) adlı yapıtlarıyla ciddi bir biçimde resimle ilgilenmeye başlamıştır. Bu resimler Gerçeküstücüler'in OTOMATİZM yöntemiyle (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) yapılmış lirik, düşsel soyutlamalardır ve Serbest Biçimli Sanat adı altında yaygınlaşacak olan Dışavurumcu bir soyutlamanın ilk örnekleridir. Michaux, 1937-39 arasında mistik sorunlarla ilgilenen *Hermes* adlı dergide yayın yönetmeni yardımcısı olarak çalışmıştır. 1948'de eşinin bir kazada ölmesi üzerine ağır bir ruhsal bunalım geçiren sanatçı bu dönemde suluboya ve karakalem çalışmalarla *Meidosems* adını verdiği 12 taş baskı hazırlamıştır. Michaux'nun üslubunda 1950'lerde radikal bir değişme olmuş ve sanatçı mürekkeple çizimlere başlamıştır. Sözcüklerin ardındaki anlamı vermeye yönelik bu yapıtlar, suluboyanın lirik edilgenliğiyle karşılaştırılamayacak bir biçimde ve tüm gücünü siyahla beyazın karşıtlığından alan bir anlatım sunar. Michaux bu dönemde uyuşturucu alarak onun etkisi altında çalışmaya başlamıştır. Farklı bir teknikle yapılan ve ruhsal durumun değişimini yansıtan bu yapıtlar karakalem çizimlerinden oluşur ve TÜM YÜZEY DEĞERLENDİRMESİ'ne uygun bir biçimde tüm resim düzlemine eşdeğerde yayılan biçimler meydana getirir. Sanatçı bu resimlerinde uyuşturucunun etkilerini tanımlamaya çalışmıştır. 1960'tan sonra guvaşı renkli mumboya ve çini mürekkebiyle birlikte kullanarak yaptığı resimlerinde Serbest Biçimli Sanat'ın biçimsizliğine karşıt olarak uyumlu düzenlemelere yönelmiş ve giderek figüratif birtakım çağrışımlar ve anıştırmalar sunmuştur. Sanatçının uyuşturucu deneyimleri, bu ilaçları kullanmadığı zaman gerçekleştirdiği düzenlemeler için de temel oluşturmuştur. Michaux 1965'te Ulusal Edebiyat Büyük Ödülü'nü reddetmiştir.
2197. *U.Tükel*

**MICHELANGELO** (1475, Caprese Michelangelo-1564, Roma)
İtalyan heykelci, ressam, mimar ve şair.
Michelangelo Buonarroti adıyla tanınan ve tam adı Michelagniolo di Lodovico di Lionardo di Buonarroto Simoni olan sanatçı, LEONARDO DA VINCI ve RAFFAELLO'yla birlikte İtalyan RÖNESANS'ının en önemli üç ustasından biridir.

Toscanalı bir banker ailesinden gelen Michelangelo'nun sanat yeteneği küçük yaşta kendini göstermiş; babası 1488'de onu Floransa'ya, GHIRLANDAIO'nun yanına çırak olarak göndermişti. Ghirlandaio'nun atölyesi bu sıralarda *S.Maria Novella Kilisesi* freskleri üzerinde çalışıyordu. Michelangelo burada ÇİZİM ve FRESK tekniklerini öğrenmiş, ayrıca GIOTTO ve MASACCIO gibi eski ustalardan kopyalar yapmıştır. Ghirlandaio'yla üç yıllığına anlaşmasına karşın, aralarında doğan gerginlik nedeniyle bir yıl sonra atölyeden ayrılıp Floransalı devlet adamı Lorenzo de'Medici'nin villasının bahçesinde açtığı okula girmiş ve Lorenzo'nun koleksiyonunda bulunan antik heykeller üzerinde çalışmaya başlamıştır. Lorenzo, Michelangelo'nun yeteneğinden o kadar etkilenmiştir ki, bir yıl sonra onu sarayına almış ve sanatçı, Lorenzo'nun ölümüne (1492) değin sarayda çalışmıştır. Michelangelo'nun burada gerçekleştirdiği *Merdivenler Meryemi* adlı mermer kabartması bütünüyle DONATELLO'nun "basık kabartma tekniği"ndedir (*rilievo schiacciato*) ve Meryem'in profilinin verilişinde de Donatello'nun etkileri görülür. Bu kompozisyonun dinginliğine karşın, aynı dönemde (yk.ş.1490-92) yaptığı *Lapithler'le Kentaurlar'ın Savaşı*'ndaki figürler, BAROK sanatı önceleyen biçimde hareketli ve kıvrımlıdır. Bu iki yapıt, Michelangelo'nun olgun yapıtlarının habercisi gibidir. Lorenzo'nun ölümünden sonra iki yıl kadar babasının yanında yaşayan Michelangelo, bu sıralarda *Floransa Katedrali*'nde vaaz veren reformcu din adamı Girolamo Savonarola'nın söylevlerinden etkilenerek dinsel kavramlarını bu söylevlerle biçimlendirmiştir. Savonarola'nın etkileri sanatçının *Sistina Şapeli* için yaptığı *Son Yargı* adlı freskinden başlayarak yapıtlarında açıkça görülür. Sanatçının aynı yıllarda anatomi çalışmaları yaptığı da, 1963'te *S.Spirito Manastırı*'nda ortaya çıkarılan *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* adlı ahşap heykelden anlaşılmaktadır. Michelangelo'nun bu heykelde uyguladığı kendine özgü KONTRAPOST yöntemi, kısa sürede çağdaşları arasında yaygınlaşmıştır.

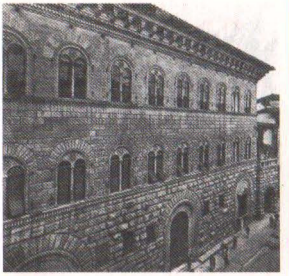
1494'te Mediciler'in Floransa'daki egemenlikleri sona erince Michelangelo önce Venedik'e, sonra da Bologna'ya gitmiş, Bologna'da Niccolò dell'Arca'nın (etk.yk.ş.1460-94) ölümüyle yarım kalan *Aziz Domenico Mezarı* heykellerini tamamlamak üzere bir melek, bir Aziz Petronius, bir de Aziz Proculus heykeli yapmıştır. Sanatçının Dante, Petrarca ve Boccaccio gibi şairlerin yapıtlarını tanıması ve ilk şiirlerini kaleme alması da bu döneme rastlar. Michelangelo, 1495'te döndüğü Floransa'da bir yıl kaldıktan sonra Roma'ya gitmiş ve 1501'e kadar kaldığı bu kentte banker Jacopo Galli için *Bacchus* (1496-97, Ulusal Müze, Floransa), Fransız kardinal Jean Bilhères de Lagrualas için de *Pietà* (1498, San Pietro Kil.) adlı heykellerini gerçekleştirmiştir. *Bacchus*'ta 15.yy'ın Floransalı ustalarının kuru ve katı anlatımı yerine antik heykelleri anımsatan bir gerçeğe uygunluk ve yumuşaklık uygulamış, ayrıca kullandığı kontrapostta, gevşek bacakla yukarı kalkan kolu bir yanda, destek olan bacakla aşağı sarkan kolu da öbür yanda vermiştir. *Pietà* ise bir yandan FERRARA OKULU'ndan Ercole de'Roberti'nin (1451/56-96) *Pietà*'larını anımsatırken, bir yandan da 15.yy Floransa heykelinin etkilerini yansıtır. 1501-05 arasında yeniden Floransa'da yaşayan sanatçı, mermerden ünlü *Davud* (1501-04, Floransa Ak.) heykeli ile *Brugge Madonnası* (yk.ş.1501, Notre Dame Kil.), *Pitti Madonnası* (1503, Ulusal Müze, Floransa) ve daire biçimindeki (*tondo*) *Kutsal Aile* (*Doni Tondo*; 1503-05, Uffizi Gal.,

Floransa) gibi resimlerini gerçekleştirmiş; ayrıca, 1504'te *Vecchio Sarayı* için Leonardo da Vinci ile birlikte bir fresk siparişi almıştır. Karşılıklı iki duvara yapılan bu fresklerde Leonardo, *Anghiari Savaşı*'nı, Michelangelo da *Cascina Savaşı*'nı betimlemiştir. Michelangelo'nun bu dönemde gerçekleştirdiği MADONNA ve KUTSAL AİLE kompozisyonlarında, özellikle de yüz hatlarının verilişinde Leonardo'nun etkileri sezilir. Michelangelo, Floransa'da bulunduğu bu dönemde MERYEM ANA betimlemelerini önünde diz çökülen geleneksel ibadet imgesi olmaktan çıkartarak, önünde dinsel felsefi düşüncelere dalınabilecek bir kült imgesine dönüştürmüş; ayrıca, kumaşa sarılı ayakta duran figür ve hareket halindeki ÇIPLAK üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu denemelerinin ilk örneği *Piccolomini Altar*'ı (Siena Katedrali) için gerçekleştirdiği (1501-04) Aziz Petrus ve Aziz Paulus heykelcikleridir. Altardaki öbür aziz heykelleri büyük olasılıkla Baccio da Montelupo (1469-1535) tarafından yapılmıştır. Sanatçının Floransa Akademisi'ndeki mermer *Davud* heykeli ile günümüze ulaşmayan tunç *Davud*'u, bu denemelerinin ve kontrapost uygulamalarının yetkin örnekleridir. Michelangelo, *Cascina Savaşı*'nda da bu tür çıplak figürleri ustaca işlemiştir.

1505'te Papa II.Julius'un (pd.1503-13) çağrısı üzerine Roma'ya giden Michelangelo, ilk anıtsal projesi *II.Julius Mezar Anıtı* üzerine çalışmaya başlamış, ancak proje zaman içinde en az altı kez değiştirildikten sonra 1545'te tamamlanmıştır. Michelangelo'nun Roma'daki en önemli yapıtlarından biri de *Sistina Şapeli* tavan freskleridir (1508-12). Bu örnekte sanatçı mimari öğelerle (tonoz, pandantif vbg) figürleri yetkin biçimde ilişkilendirmiş ve üstün bir bütünlük duygusu yaratmıştır. Amacı YANILSAMA'lı bezemesel bir tavan değil (→QUADRATURA), yapı öğelerinin taşıdığı gerilimi yansıtan hacimli ve dinamik bir kompozisyon yaratmak ve tavanı duvarlardan bağımsız kılarak şapelin üstünde asılı bir örtü (gökyüzü) haline getirmekti. Sanatçı erken olgunluk döneminin başyapıtı sayılan *Sistina Şapeli* fresklerinde Tekvin (*Genesis*) konusunu bir Eski Ahit Olympos'u biçiminde ele almış; peygamberleri, kâhin kadınları (Sibyller) ve çıplakları Olympos tanrıları gibi betimlemiştir. Bu freskleri bitirdikten sonra yeniden *II.Julius Mezar Anıtı* figürleri üzerinde çalışmaya başlamış ve 1516'ya değin iki *Esir*'le (Louvre Müz., Paris) *Musa*'yı (San Pietro Kil., Vincoli) yapmış; ancak aynı yıl Papa X.Leo'nun (Giovanni de'Medici; pd.1513-21) hizmetine girerek 1518'de Floransa'ya gitmiştir. Burada önce *S.Lorenzo Kilisesi*'nin cephesini, Papa VII.Clemens (Giulio de'Medici; pd.1523-34) için de aynı kilisenin *Yeni Sakristi* bölümünde Mediciler'in mezar anıtı olarak tasarlanan *Medici Şapeli* heykellerini (1520-34) ve *Medici-Lorenzo Kütüphanesi* (1524-26; 1530-34; 1550-60) tasarımını gerçekleştirmiştir. 17. ve 18.yy boyunca birçok mezar şapeline esin kaynağı olan *Medici Şapeli*, mimarinin, mezarların ve heykellerin bir bütün içinde tasarlandığı ilk mezar şapelidir ve ilk kez böyle bir şapelde Hıristiyanlık kavramlarıyla pagan kavramlar iç içe verilmiştir. Bu heykellerde Michelangelo'nun yeni bir anlatım dili kazandığı, figürleri ince uzun ve ölümü çağrıştıran melankolik bir ifadeyle verdiği görülür. 1518-34 arasında sanatçı *İsa Haç ile* (S.Maria sopra Minerve, Roma) ve tamamlanmamış *Apollon* (Ulusal Gal., Floransa) adlı iki mermer heykel yapmıştır. *Apollon*'da, uyguladığı kontrapost yöntemini daha da ileri götürerek figürü neredeyse bir sarmala dönüştürmüş ve *figure serpentinate*'nin (yılan gibi sarmallaşan figür) ilk örneğini vermiştir. 1534'te tekrar Roma'ya dönen Michelangelo, bu kez Papa III.Paulus'un (pd.1534-49) isteği üzerine *Sistina Şapeli*'nin arka duvarında yer alan *Son Yargı* (1534-41) adlı freski üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu yapıtta Son Yargı ile İsa'nın İkinci Gelişi sahneleri iç içe işlenmiş, ayrıca kompozisyonun bir bütün olarak evrensel bir görüyü, insanlığın, evrenin dönen güçlerine boyun eğişini simgelemesi amaçlanmıştır. Yapıtın bir başka özelliği de çıplak insan figürünün betimleniş biçimiyle fiziksel hareketin ve psikolojik ifadenin ustaca yansıtılışıdır. Michelangelo bu siparişi tamamladıktan sonra yeniden *II.Julius Mezar Anıtı*'na dönmek istemişse de, III.Paulus tarafından Genç Antonio da SANGALLO'nun *Vatikan Sarayı*'nda gerçekleştirdiği *Pauline Şapeli*'nin (1540-46) freskleriyle görevlendirilmiştir. Bu işinin yanı sıra 1542-50 arasında bir yandan *Aziz Paulus'un Din Değiştirmesi* ve *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi* adlı freskleri yapmış, bir yandan da *II.Julius Mezar Anıtı*'nı tamamlamıştır (1545). Bazı uzmanlara göre Michelangelo, ancak geç dönem yapıtlarında tam bir anlatım serbestliğine ulaşmış, kendini Yüksek Rönesans'ın ESTETİK kurallarından arındırarak bütünüyle kendi özgün üslubunu bulmuştur. Bu bağlamda insan figürünün idealize edilmiş güzelliğini bir yana bırakarak doğrudan ruhunu ifade etmeye yönelmiştir. Papa III.Julius döneminde (1550-55) Vatikan'daki *Belvedere Avlusu*'nu tamamlayan Michelangelo, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi* (1550-55, Floransa Katedrali) adlı mermer heykel grubuna başlamış, ama bitirmemiştir. Papa IV.Paulus döneminin (1555-59) sıkı baskısı altında bir süre etkisini yitirmesine karşın, Papa IV.Pius döneminde (1559-65) önemli mimari siparişler almıştır.

Michelangelo, mimarlığı bir heykelci gözüyle değerlendirerek yapıları yaşayan şeylerle ilişkilendirmiştir. Tasarımlarında geleneksel matematik kavramları yerine organik ve dinamik bir anlatım kullanmıştır. Sanatçının bu özelliği ilk kez *II.Julius Mezar Anıtı*'nda (baş.1505) görülür. Michelangelo bu tasarımında mimari strüktürün geometrik çizgileriyle insan figürünün organik biçimini bir bütün içinde kaynaştırmıştır. Bu özelliği yalnızca üç boyutlu çalışmalarında değil, *Sistina Şapeli* tasarımında olduğu gibi iki boyutlu işlerinde de görülür. İlk önemli mimari projesi olan *S.Lorenzo Kilisesi* cephesinde Giuliano da SANGALLO'nun geleneksel Toscana BAZİLİKA cephelerinin etkileri sezilir. *Medici-Lorenzo Kütüphanesi*'nin yapımı ilk kez gündeme geldiğinde (1523) ortaçağ geleneği doğrultusunda *S.Lorenzo Manastırı*'nın içinde olması düşünülmüştür. Ancak ertesi yıl yapımına başlandığında bu düşünceden vazgeçilmiş ve kütüphane, sivil işlevine uygun olarak dinsel kurumdan bağımsız inşa edilen ilk Rönesans yapısı olmuştur. Kütüphanenin yapımı çeşitli aralıklarla 1571'e değin sürmüş, girişten okuma odalarına çıkan ana merdiven 1560'ta Michelangelo'nun tasarımına bağlı kalınarak AMMANATI tarafından gerçekleştirilmiş, yapının öbür bölümleri de mimarın ölümünden sonra Niccolò Tribolo (1500-50) ve VASARI tarafından bitirilmiştir. Bu merdiven 17. ve 18.yy boyunca çok sayıda anıtsal merdivene örnek oluşturmuştur. Michelangelo 1525'te *S.Lorenzo Kilisesi* ana altarı üzerine bir CIBORIUM, 1531-32'de Medici RÖLİKER'leri için bir TRİBÜN ve Roma için tahkimat duvarları tasarlamıştır. Bu duvarların en tipik özelliği geleneksel kare ve üçgen burçlar yerine, yeni kullanılmaya başlamış toplara dayanacak biçimde inşa edilen eğrisel biçimli burçlara sahip olmasıydı.

Michelangelo en önemli mimari tasarımlarını 1545 dolaylarında, 70 yaşından sonra gerçekleştirmiştir.



MICHELOZZO, *Medici-Riccardi Sarayı*, 1444-59, Floransa.



MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *Crown Hall*, 1956, Chicago.

Mimarın hayranı olan Papa III.Paulus, 1546'da Genç Antonio da Sangallo'nun ölümünden sonra Michelangelo'yu *San Pietro Kilisesi* inşaat işlerinin başına getirmiştir. Michelangelo, Raffaello ile Sangallo'nun yaptığı plan değişikliklerini bir yana bırakarak BRAMANTE'nin tasarladığı yalın ve görkemli merkezî planın uygulanmasına karar vermiş ve bu tarihten 1561'e değin ana mekân üzerinde çalışarak kasnak ve kubbeyi çözmüştür. Michelangelo'nun Papa III.Paulus'tan aldığı ikinci önemli sipariş, *Campidoglio Meydanı*'nın yeniden düzenlenmesiydi. Mimar, meydanın dar ucunda yer alan eski binaya (*Palazzo del Senatore*) ek simetrik bir plan geliştirerek meydanın iki uzun yanına binalar eklemiştir. Bu iki yapıdan *Palazzo dei Conservatori*'nin yapımına 1563'te başlanmış, yapı sanatçının ölümünden sonra 1584'te PORTA ve G.RAINALDI tarafından bitirilmiştir. *Palazzo Nuovo* (b.Capitolino Müz.) olarak anılan eş planlı ikinci yapıysa 1603-54 arasında tamamlanmış; böylece *Campidoglio* oval bir MEYDAN olarak biçimlenmiştir. Sanatçı *Palazzo del Senatore*'ye de giriş merdivenleri yapmıştır.

Michelangelo, tasarımı Genç Antonio da Sangallo'ya ait olan ve Porta tarafından bitirilen *Palazzo Farnese*'nin genişletilmesi ile cephe düzenlemesi üzerinde de çalışmıştır. Sanatçının son yapıları *Porta Pia* (1561-64), *Diocletianus Hamamı*'nın *tepidarium*'unu (ılıklık) yenileyerek gerçekleştirdiği *S.Maria degli Angeli Kilisesi* (baş.1561) ve *S.Maria Maggiore Kilisesi*'ndeki *Sforza Şapeli*'dir. Son dönem yapıları, bütünlüklü bir mekân anlayışının en tipik örnekleri sayılır.

0009, 0295, 0782, 0812, 3368, 3466, 3576. *Z.Rona*

**MICHELOZZO** (1396, Floransa-1472 , Floransa)
İtalyan mimar ve heykelci.
Erken RÖNESANS döneminin en önemli mimar ve heykelcilerinden biri olan Michelozzo, mimari tasarımlarında BRUNELLESCHI'nin ilkeleri doğrultusunda çalışmıştır.

Tam adı Michelozzo di Bartolomeo'dur. Yanlış olarak Michelozzo Michelozzi olarak da bilinir. 1410 dolayında bir süre darphanede çalıştıktan sonra 1417-24 arasında GHIBERTI'nin yanında yetişmiş ve sanatçıyla birlikte *Floransa Vaftizhanesi*'nin kapıları üzerinde çalışmıştır. 1425-38 arasında da DONATELLO ile aynı atölyeyi paylaşmış; iki sanatçı Papa XXIII.Johannes, Kardinal Brancacci ve Bartolommeo Aragazzi mezarlarını birlikte tasarlamışlardır. 1422 dolayında Medici ailesi için çalışmaya başlayan Michelozzo, Cosimo de'Medici için Mugello'da *Bosco ai Frati Kilisesi ve Manastırı*'nı (yks. 1425) inşa etmiş; Trebbio ve Careggi'deki Medici villalarını yeniden düzenlemiştir (1422-27, Mugello). Bu ilk yapılarında Michelozzo, ortaçağ yapı geleneğiyle Erken Rönesans ilkelerini birarada kullanmıştır. Yaklaşık 1437-52 arasında Floransa'da yeniden yapımını üstlendiği *San Marco Kilisesi ve Manastırı*'nda Brunelleschi etkileri açıkça izlenir. Cosimo ve oğlu Piero döneminde inşa edilen ve Floransa Rönesansı'nın en önemli yapılarından biri sayılan *Medici-Riccardi Sarayı*'nda da (1444-59) Brunelleschi'nin saray tasarımına ilişkin ilkeleri, özellikle de simetri ve matematiksel düzen üzerine düşünceleri yansımaktadır. Michelozzo bu sarayda uyguladığı net mekân düzenlemesiyle Floransa Rönesans saray tipinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. 1446'da Brunelleschi'nin ölümünden sonra *Floransa Katedrali* (*S.Maria del Fiore Kilisesi*) kubbesini taçlandıran ışık kulesini tamamlayan Michelozzo'nun, Medici ailesi tarafından Floransa'da inşa ettirilen *S.Lorenzo Kilisesi* (yks.1442-57) ile *Santissima Annunziata*'nın (1444-55) bazı bölümlerini de yaptığı düşünülmektedir. Bu yapıların tasarımını Michelozzo üstlenmiş olsa da, bazılarında yalnızca inşaatı denetlemekle görevli olduğu kabul edilebilir. Michelozzo'nun yalnızca tasarımını üstlendiği, inşaatını başkalarının yürüttüğü sanılan yapılar arasında Montepulciano'daki *Halk Sarayı* (*Palazzo Pubblico;* 1440), Pistoia'daki *S.Maria delle Grazie Kilisesi* (1452) ve Floransa'daki *S.Paolo dei Convalescenti Hastanesi* (1459) bulunmaktadır. Ayrıca Montepulciano'daki *S.Agostino Kilisesi*'nin cephesini (yks.1437), Monte Oliveto'da *S.Bartolomeo Kilisesi*'nin (1454) ve Cortile'de *Palazzo Vecchio*'nun avlusunu da (1454-58) Michelozzo tasarlamış olabilir.

Michelozzo 1455'te *Floransa Katedrali*'ndeki *capomaestro* görevinden ayrılarak Dubrovnik'e (e.Ragussa) gitmiş, burada kent mühendisi olup tahkimat duvarları ve surların inşasını yürütmüştür. 1464-67 arasında Kos Adası'nda da benzer bir görev üstlendiği bilinmektedir. Ege'de bir süre gezdikten sonra 1470'te Floransa'ya dönen Michelozzo'nun Milano dükü Francesco Sforza'nın hizmetinde Milano'da çalıştığı öne sürülse de, bugün *Medici Bankası* (*Banco Mediceo;* 1460) ile *Portinari Şapeli*'nin kesinlikle ona ait olup olmadığı bilinmemektedir. Brunelleschi'den etkilenmekle birlikte, onun çizgisel diline karşı çıkıp daha net bir mekân anlayışı geliştirmiş olan Michelozzo, yalın, pratik ve açık üslubuyla Brunelleschi ve ALBERTI'nin hümanist ilkelerinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.

0689, 1762. *T.Artan*

**MIES VAN DER ROHE, Ludwig** (1886, Aachen-1969, Chicago)
Alman kökenli ABD'li mimar.
Yapıtlarında kullandığı yalın biçimlerle ve İŞLEV anlayışıyla çağdaş mimarlığı etkilemiş, pek çok tasarımcı onun ilkelerinden yola çıkarak kendi özgün üslubuna ulaşmıştır.

Mies, 1900-02 arasında Aachen Ticaret Okulu'nda eğitim görürken bir yandan da taş ustası olan babasının yanında çalışmış, 1904'e değin bir atölyede alçı bezeme işleri yapmıştır. 1905'te Berlin'e yerleşmiş, burada da önce ahşap yapılar yapan bir mimarın, sonra mimar ve mobilya tasarımcısı Bruno Paul'un (1874-?) yanında çalışmış, 1908'de de BEHRENS'in bürosuna girmiştir. GROPIUS ve LE CORBUSIER'yle de tanıştığı bu büroda 1911'e değin çalışmış, ardından kendi bürosunu açmıştır. 1912'de Hollanda'ya giden Mies, 1914-18 arasında I.Dünya Savaşı'na katılmış, savaş sonrası yeniden Berlin'e dönmüştür. Burada 1921'de *Gestaltung* adlı derginin kurucularından biri olmuş, KASIM GRUBU (*Novembergruppe*) adlı çağdaş sanatçılar topluluğuna katılmış ve 1925'e değin bu grubun mimarlık sergilerini yönetmiştir. 1926'dan 1932'ye değin Alman WERKBUND'unun ikinci başkanlığını yapmış, 1930'da Dessau'daki BAUHAUS'un yöneticiliğine getirilmiş; ancak, Nazi Partisi'nin baskılarıyla okulu 1932'de Berlin'e taşımış, ertesi yıl da kapatmak zorunda kalmıştır. Mies van der Rohe kimi düşüncelerini 1920'lerde geliştirmeye başlamış, ama bunların çok azı uygulanmıştır. Mies, 1927'de Werkbund etkinlikleri kapsamında Stuttgart'ta gerçekleştirilen ve pek çok mimarın katıldığı *Weissenhofsiedlung* adlı konut yerleşmesinin (→TOPLU KONUT) yürütücülüğünü yapmıştır. 1929 Barselona Dünya Sergisi için tasarladığı *Alman Pavyonu*, başyapıtlarından biridir. ULUSLARARASI ÜSLUP'un en önemli örneklerinden sayılan bu yapıda taşıyıcı ve bölücü yapı öğeleri birbir-

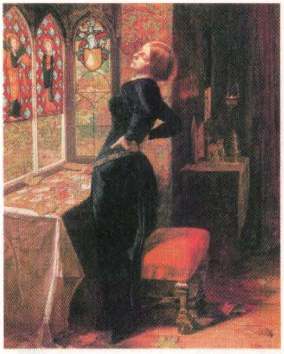
lerinden ayrı ve bağımsız bir düzenleme içinde yer alır. Pavyonun düz çatısı artı (+) biçimindeki krom kaplı, ince çelik taşıyıcılar tarafından taşınır. Aralarına işlevleri yalnızca bölmek olan, kimi tavana kadar bile yükselmeyen ince duvarlar yerleştirilmiştir. Bu yolla Mies yepyeni bir mekân düzeni gerçekleştirmiş, taşıyıcılardan bağımsız olan bölme duvarlarıyla yapının çatısı altında tek bir bütün oluşturan, birinden ötekine akarak geçen bir mekânlar dizisi yaratmıştır. Daha sonra yaptığı *Tugendbat Evi* de (b.Brno, Çek Cum.) kare ve dikdörtgen biçimlerin egemen olduğu bir yapıdır. Oturma bölümlerinde gerçekleştirilen sürekli ve akıcı mekânlar, krom kaplı serbest çelik taşıyıcılar, onlardan bağımsız bölme duvarları bu evde de görülür. Mies, 1937'de ABD'ye gitmiş, ertesi yıl da daha sonra Illinois Teknoloji Enstitüsü (IIT) adını alacak olan Armour Enstitüsü'nün (Chicago) mimarlık bölümü başkanlığına getirilmiştir. Burada bir yandan eğitim çalışmalarını sürdürürken, öte yandan da pek çok yapının tasarım ve uygulamasını yapmıştır.

Mies van der Rohe'ye göre işlev-biçim uyumu ancak belli bir süre için geçerlidir. İşlevlerin değişmesiyle bu uyum da ortadan kalkacaktır. Bu nedenle bir yapı çeşitli işlevleri barındırabilecek bir biçim içinde tasarlanmalıdır. IIT'nin mimarlık okulu *Crown Hall* (1956, Chicago), bu düşüncelerini uyguladığı bir yapıdır. Tek bir mekândan oluşan yapı, çelik iskelet taşıyıcılarıyla, hafif ve hareketli bölme duvarlarıyla gereken işlevlere göre bölünebilme olanağına sahiptir. 1958'de tasarladığı *Seagram Gökdeleni*'ndeyse (JOHNSON ile) başka bir ilkesini uygulamış, yapının yüzüne yerleştirdiği profillerle taşıyıcı strüktürü dışa yansıtmış, yapının içinden gelen dinamizmi duyarlı bir biçim öğesi olarak kullanmıştır. Mies van der Rohe yapılarında kare, dikdörtgen ve bunların türevi olan prizmalardan yola çıkmış, her işlevi en iyi karşılayacağını düşündüğü bu biçimlerin çeşitlemelerini araştırmıştır. Yöresel nitelikler taşımayan yapıları çoğu kez yerel-yöresel biçimlerden yola çıkan mimarlar tarafından uluslararası özellikleri nedeniyle eleştirilmiştir. MOBİLYA tasarımları da yapmış olan Mies van der Rohe, yapıyı bir bütün olarak görür, en küçük ayrıntılarına kadar üstünde durur. Yalın bir biçim dilini benimseyen mimar, "Az çoktur" (*Less is more*) biçiminde dile getirdiği düşünce doğrultusunda hiçbir zaman gerekenden fazlasını yapmamış, olabildiğince en azı kullanarak en fazlayı sağlamaya çalışmıştır.

1456, 1687, 1846, 2636, 2655, 3188. *Ü.Alsaç*

**MILLAIS, John Everett** (1829, Southampton-1896, Londra)
İngiliz ressam.
ÖN-RAFFAELLOCULAR'ın kurucularından olan sanatçı, geliştirdiği üstün teknik yetenekle seçkinleşmiştir.

1840'da 11 yaşında Kraliyet Akademisi Okulları'na giren sanatçı, burada W.H.HUNT'la tanışmıştır. Sanat anlayışları açısından devrimci sayılabilecek bu iki ressam, kısa sürede iyi arkadaş olmuşlar ve birlikte çalışmaya başlamışlardır. ROSSETTI'nin de katılmasıyla bu üç sanatçı Ön-Raffaellocular Kardeşliği'ni kurmuştur. Millais, grubun dinsel konulu resimlerdeki gerçekçi anlatımını *İsa, Anne ve Babasının Evinde* (*Marangozun Dükkânı*; 1850, Tate Gal., Londra) adlı yapıtında yansıtmıştır. Dinsel bir konunun bu denli gerçekçi ve sıradan bir konuymuşcasına verilmesi şiddetli tepkilere neden olmuştur. Grubun öteki sanatçılarıyla birlikte İngiliz şair John Keats'e hayranlık duyan Millais onun bir şiirinden esinlenerek yaptığı *Lorenzo ve Isabella*'da (1849, Walker Sanat Gal., Liverpool) üstün bir teknik yetenekle ritmik bir kompozisyon anlayışı sergilemiştir. Bu teknik yetenek onu öteki Ön-Raffaellocular'dan daha başarılı kılmıştır. Giderek grubun ilkelerinden uzaklaşmaya başlayan sanatçı, 1853'te Kraliyet Akademisi'ne yardımcı üye seçilmiş ve bu tarihten sonra, akademik anlamda portreler, tür resimleri ve çok beğenilen geleneksel konular işleyen resimler üretmiştir. *Kör Kız* (1856, Kent Sanat Gal., Birmingham) ve *Güz Yaprakları* (Kent Sanat Gal., Manchester) en önemli yapıtlarındandır. Bu resimlerinde duygusal bir öyküyü, duygunun arka plandaki manzarayla bütünleştiği şiirsel bir anlatımla sunmuştur. Bunlar ayrıca, Millais'in yaşamının en fırtınalı döneminin ve Ön-Raffaellocular'ın savunucusu eleştirmen RUSKIN'in karısıyla yaptığı evliliğin ilk yılının ürünleridir. Sanatçının en üretken ve başarılı dönemi, Kraliyet Akademisi'ne üye seçildiği 1864'e değin sürmüştür. Ancak bu yıllarda giderek aşırı bir duygusallığa düşmesi yapıtlarına yapay bir hava vermiştir. Buna karşın teknik yeteneğini yitirmeyen sanatçı, son döneminde de bazı başarılı portreler yapmıştır. Millais, 1896'da ölümünden birkaç ay önce Kraliyet Akademisi'nin başkanlığına getirilmiştir.
1694. *U.Tükel*



MILLAIS, John Everett, *Mariana*, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 59.7x49.5 cm.

**MILLARES, Manuel** (1926, Las Palmas-1972)
İspanyol ressam.
Genellikle koyu renkleri kullandığı yapıtlarında Dışavurumcu bir anlayışla (→DIŞAVURUMCULUK) çalışan Millares, kumaş dokusunun çekiciliğini ve kendine özgü niteliklerini vermek için yapıtlarını, çoğu zaman kaba kumaş ve paçavra parçaları üstüne yapmıştır.

Kendi kendini yetiştiren sanatçı, resme FİGÜRATİF bir anlayışla başlamış, giderek MIRÓ etkili bir GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'e yönelmiştir. *Kanarya Adaları Resim Yazısı* adlı yapıtı bu dönemine örnektir. Üslubu 1950'lerin ortasından sonra SERBEST BİÇİMLİ SANAT doğrultusunda değişmeye başlayan sanatçı, 1957'de Madrid'deki EL PASO grubunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. *Siyah Guvaş* (1960, Daniel Cordier Gal., Paris) adlı çalışmasında da görüldüğü gibi, Millares'in yapıtları genelde kasvetli bir anlatımın egemen olduğu Dışavurumcu bir nitelik taşır. Bu dönemde gerçekleştirdiği hemen tüm yapıtlarında karalamalarla KOLAJ'ı birlikte kullanmış ve bir tür YOKSUL SANAT örnekleri yaratmıştır. Millares'in bir başka özgün yaklaşımı da kimi zaman tuval bezi yerine, kalın kumaş parçalarını kullanmış olmasıdır. Bu tür yapıtlardan olan *Homunculus*'u (1964) çuval bezi üstüne plastik boyayla gerçekleştirmiştir. Genelde koyu renklerin egemen olduğu yapıtta Dışavurumcu anlayış, kumaşın getirdiği dokusal nitelikle de desteklenmektedir. *U.Tükel*

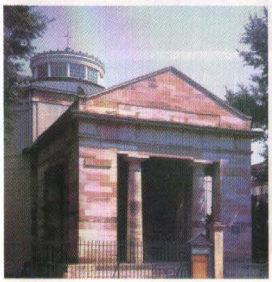
MILLE-FLEURS (Fr.) = BİNÇİÇEK → **DUVAR HALISI**

MILLEFIORI (İt.) = **BİNÇİÇEK cam işi**

**MILLET, Jean-François** (1642, Anvers-1679, Paris)
Flaman kökenli Fransız ressam.
MANZARA'larıyla tanınan Millet, 1659'dan sonra tümüyle Paris'te çalışmış ve Gaspard Dughet'nin (1615-75) izleyicisi olarak, onun üslubuna uygun manzara resimleri yapmıştır. Ayrıca bu yapıtlarında Salvator Rosa'nın (1615-73) anlayışına da uyarak PİTORESK etkiler yaratan fırça vuruşları uygulamıştır. Her ikisi de Londra'da, Ulusal Galeri'de bulunan *Fırtına* ve *Ovadaki Kentler* adlı yapıtları bu



MILLET, Jean-François, *Hasatçılar*, 1857, tuval üzerine yağlıboya, 83x110 cm.



MILLS, Robert, *Richmond Kilisesi*, 1812-14, Vir.

anlayışla gerçekleştirilmiştir. Aynı adı taşıyan akrabalarının da bulunması nedeniyle hangi yapıtların ona ait olduğu pek açık değildir. Bu kişilerden biri manzara ressamı olan ve WATTEAU'yu tanıdığı bilinen oğlu Jean-François Millet'dir (1666-1732). 19.yy'da yaşayan ünlü sanatçı J.F.MILLET'nin (1814-75) baba-oğul J.F.Millet'lerle bir kan bağı yoktur.

*U.Tükel*

**MILLET, Jean-François** (1814, Gruchy - 1875, Barbizon)
Fransız ressam.
COURBET'deki GERÇEKÇİLİK'in tersine, güçlü duygusal niteliklerin göze çarptığı yapıtlarında, kent dışındaki yaşamın melankolik görüntülerini resimlemiş olan Millet, belli bir döneminde toplumsal temalara da ağırlık tanımıştır.

Sanat yaşamı, Cherbourg'da yerel bir ressamın yanında başlamıştır. 1837'de Paris'e gitmiş ve Paul Delaroche'un (1797-1856) stüdyosuna girmiştir. Bu dönem yapıtları alışılmış mitolojik konuları (→MİTOLOJİ) ve ev içi sahnelerini (→İÇ MEKÂN RESMİ) görüntüler. 18.yy kır yaşamı ve erotik çıplak resimlerinin yanı sıra portreler de yapan Millet, 1849'da Paris'ten ayrılarak Barbizon'a yerleşmiş ve burada BARBIZON OKULU'nun kurucularından ROUSSEAU'yla arkadaş olmuştur. Bu dönemde, kendisine ün sağlayan tür resimleri yapmaya başlamıştır. Sanatçının mitolojik konulardan TÜR RESMİ'ne dönmesinde DAUMIER'nin etkileri sezilir. *Hasatçılar* (1857, Orsay Müz., Paris) adlı yapıtında tarlada çalışan insanları dingin bir anlatımla resimlemiştir. Bu dinginlik, Millet'nin yapıtlarındaki duygusallığın temel kaynağıdır. Konu, renksel açıdan hiçbir abartmaya gidilmeksizin gerçekçi bir biçimde verilmiştir. 1859 resmî Salon Sergisi'nde yer alan *Melek* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtı dinginliğin getirdiği aşırı duygusallığın en iyi örneklerinden biridir. Yapıt, tıpkıbasımları aracılığıyla dünyada en çok tanınan resimlerden biri olmuştur. 1863 Salon Sergisi'nde yer alan *Çapalı Adam* ise Millet'nin ün kazanmasını sağlamıştır.

1870'te savaşın çıkmasıyla Barbizon'u terk ederek Cherbourg'a dönen Millet'nin yapıtları, gerçekçi bir resim diliyle yapılmış olmalarına karşın, dönemin öteki sanatçılarınınki gibi Gerçekçilik akımı içinde yer almazlar. Onun sanatının gücü, gerçekçi anlatımın dingin bir ortam içinde sunulmasına ve bunun neden olduğu aşırı duygusallığa dayanmaktadır. Resimlerindeki "edilgenlik" izleyiciye belli duygusal nitelikler verir. Sınırlı ton değerlerini kullanan Millet, rengin duyumsal niteliklerinden yararlanma yoluna gitmemiştir. Asıl gücü çizgisindedir. Gerekli olmayanın elenişi ve sağlam bir biçim verme kaygısıyla SEURAT'yla karşılaştırılabilir. Kütleyi neredeyse heykelsi bir biçimde yalınlaştırmasıyla, sıradan devinim ve duruşların bile anıtsal bir ağırlık ve konumda verilmesini sağlamıştır. Yağlıboya yapıtlarındaki hemen tüm figürler böylesi bir kütle anlayışının sonucudur. Millet'nin 20.yy sanatçıları üzerindeki etkisi, LIEBERMANN ve Hollandalı ressam Jozef Israëls'in (1824-1911) yapıtlarında görülebilir.
1664.

*U.Tükel*

**MILLS, Robert** (1781, Charleston-1855, Washington D.C.)
ABD'li mimar.
ABD'de YENİ-KLASİKÇİLİK akımının uygulayıcılarından olan İskoç asıllı Mills, yüksekokul ve hastane yapıları, tutukevleri, konutlar, kanal, köprü ve dalgakıranlar içeren 50'den fazla yapısıyla mimarlığının yanı sıra mühendisliğiyle de tanınır. JEFFERSON ve LATROBE'un yanında yetişmiş (1803-08); meslek yaşamına 1808'de Philadelphia'da başlamıştır. 1810'da yarım yuvarlak portikolu ve merkezî kubbeli ilk *Pennsylvania Eyalet Merkezi Binası*'nı (Harrisburg); 1811-13 arasında Philadelphia'da biri sekizgen ötekisi yuvarlak planlı (4 bin kişilik) iki kilise ve 1814-29 arasında da Baltimore'da yivsiz bir Dor sütunu olan *George Washington Anıtı*'nı gerçekleştirmiştir. Mimarlık sorunlarının olduğu kadar sosyal sorunların da bilincinde olarak çağına ve yerine uygun yapıyı savunmuş olan Mills, öncelikle yapılarının kullanışlı olmalarını gözetmiştir. 1812'de Richmond'da, bugün Valentine Müzesi'nin bir bölümünü oluşturan *Wickham Valentine Evi*'ni tasarlamış; Amerika'nın en erken oditoryum tipi kilisesi olan sekizgen planlı anıtsal *Richmond Kilisesi*'nde (1812-14; Kulesi ve ayrıntıları tamamlanmamıştır) işlevsel ilişkileri yeni eğilimler doğrultusunda çözümlemiştir. 1816-18'de aynı kentte, bugün Konfederasyon Müzesi olarak kullanılan *Beyaz Ev*'i; 1822-27'de tonoz sistemli ve yangın emniyetli *Charleston Kayıt Bürosu*'nu (Güney Carolina) ve 1835'te Newburyport'ta YUNAN tarzı etkileyici bir yapı olan *Gümrük Binası*'nı yapan Mills, 1836-42 arasında gerçekleştirdiği, tonozlu bir modül sistemine oturan Washington *Maliye Bakanlığı Binası*'yla strüktürel sorunları çözmedeki ustalığını ortaya koymuştur. Kentin tapınak biçiminde yapılmış ilk büyük kamu yapısı olan *Maliye Binası*'na sonraları Isaiah Rogers (1800-69) tarafından batı kanadı (bit.1869) eklenmiştir. 1836'da hükümetin resmî mimarlığına atanan Mills'in hastane yapıları arasında en önemlisi, anıtsallığı, Dor düzenindeki (→DÜZEN) portiği, güneye yönlenmiş yapı kanatları, çatı bahçesi ve yangın emniyetli konstrüksiyonuyla ilgi çeken *Columbia Akıl Hastanesi* (1822) olmuştur. 1836-40 arasında, bugün *Smithsonian Institute*'un bir bölümü olarak kullanılan *Patent Bürosu*'nu, 1839'da *Postane Binası*'nı ve başka yapıları gerçekleştirdiği Washington D.C.'de en tanınmış yapıtı olan *George Washington Anıtı*'nı gerçekleştirmiştir. Romantik KLASİKÇİLİK anlayışının yaygınlaştığı bir dönemde çok sayıda benzeri dikilen, 1836'da tasarladığı ve ancak 1884'te tamamlanan yks.170m yüksekliğindeki bu dev dikilitaş onun hem yapımcı olarak yürekliliğinin hem de yalın mimari dilinin kusursuz bir anlatımı sayılmıştır.

*M.Beykan*

**MILNE, David Brown** (1882, Paisley, Ontario-1953, Toronto)
Kanadalı ressam.
Sanat yaşamının Amerika'da geçirdiği ilk yıllarında dekoratif çalışmalar yapan Milne'in resmi, dengeli bir biçimde gelişmiş ve 1940'larda yumuşak renk bileşimlerinden oluşan düşsel çalışmalarıyla özgün bir üsluba ulaşmıştır.

Sanatçı 1904'te New York'a gelmiş, önce Sanat Öğrencileri Birliği'nde, sonra da New York Arcade Okulu'nda resim eğitimi görmüştür. New York çalışmalarından *İlan Tahtası*'nda (1912, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) olduğu gibi renklerde gözlenen FOVİZM etkilerinin yanı sıra, desene de büyük önem verildiği sezilir, ayrıca sanatçının bu dönem yapıtlarında HENRI'nin Sekizler Grubu'ndan (→ASHCAN OKULU) Yeni-İzlenimci Maurice Prendergast'la (1859-1924) İzlenimci Ernest Lawson'dan (1873-1929) etkilendiği de gözlenmektedir. Milne, 1915'te New York'tan ayrılarak Boston Corners'a yerleşmiş, 1918'de de Kanada ordusuna yazılmış ve İngiltere, Fransa ve Belçika'da savaş ressamlığını üstlendiği bu dönemde, bugün hemen hemen tamamı Kanada Ulusal Galerisi'nde bulu-

nan 109 resim yapmıştır. Kuru fırça tekniğiyle gerçekleştirdiği bu suluboya çalışmalarında Doğu'ya özgü bir incelik sezilir. 1921-23 arasında ABD'de çalışan sanatçı, 1923'te Ottawa'ya geçerek çeşitli sergilere katılmış, ancak yaşamını resim yoluyla sağlayamayınca bir kez daha ABD'ye gitmiştir. 1929'da yeniden Kanada'ya dönen Milne'in zarif çizgiler ve güçlü bir kompozisyondan oluşan üslubu, *Nilüferler, Temagami*'de (1929, Toronto Ün.) son derece belirgindir. 1930'larda Kanada'nın tanınmış sanat koruyucularından Vincent Massey, Milne'le ilgilenmiş, resimlerini satın alarak sergiler düzenlemiş, daha sonra da bu işi sanatçının ölümüne değin Douglas Duncan üstlenmiştir. Milne'in yapıtlarında giderek belirginleşen bir yalınlaşma söz konusudur. Neredeyse soyut bir çalışma olarak nitelendirilebilen *Karaya Sürüklenen Odunlar Arasındaki Kavaklar* (1937, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) bu yalınlaşmanın tipik bir örneğidir. Yaklaşık 12 yıl sürekli yağlıboya kullandıktan sonra 1937'de yeniden suluboyaya dönen Milne'in 1940'larda gerçekleştirdiği resimleri daha öncekilerden belirgin biçimde farklıdır. Sanatçı bu kez çarpıcı, sert biçimler kullanmamış, yumuşak renkli, düşsel anlatımlarla duygusal, özgün bir üsluba ulaşmıştır. 1952 Venedik Bienali'nde Kanada'yı temsil eden Milne'nin yapıtları, 1955-56 ve 1967'de düzenlenen iki retrospektif dışında birçok sergide gösterime sunulmuştur.

3374. *L.Kula*

MIMESIS → **İDEALİZM**

MIRKO → **CORRENTE, La**

**MIRÓ, Joan** (1893, Barselona-1983, Palma, Majorka) İspanyol ressam.

Ülkesi Katalonya'nın sanat ve kültür mirasıyla donanmış olan Miró'nun soyut Gerçeküstücü (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) olarak nitelendirilebilecek yapıtlarındaki tümüyle kendine özgü duygu birikimi, giderek kişisel bir mitolojiye dönüşmüştür.

Sanat yaşamına, 1907'de Barselona'daki La Lonja (Llotja) Güzel Sanatlar Okulu'nda romantik manzara ressamı Modesto Urgell'in yanında başlamış, 1912-15 arasında da Francesc Galí Sanat Okulu'nda öğrenim görmüştür. Okulun yöneticisi Francesc de Asis Galí'nin (1880-?) Miró'ya müzik ve şiir dünyasını açması genç sanatçının yetişmesinde önemli bir adım olmuştur. 1915'ten sonra Avrupa sanatındaki yeni akımların, özellikle de CÉZANNE ve Van GOGH'un sanatının etkisiyle kendine özgü bir yol izlemeye başlamıştır. 1917'de Barselona'da Fransız Kübistleri'nin (→KÜBİZM) yapıtlarını sergileyen sanat koleksiyoncusu Jose Dalmau'yla tanışan Miró bu yolla FOVİZM'in varlığını öğrenmiş ve 1917-18'de yapıtları Cézanne, Van Gogh ve Fovist etkileri yansıtmıştır. Bu etkilerin yanı sıra Miró, Kübizm'in yüzey bölümlenmelerine de ilgi duymuştur. *E.C.Ricart'in Portresi*'nde (1917) görüldüğü gibi, bu dönem yapıtlarında yoğun biçimsel arayışların yanında, güçlü bir ruh durumu ve karakter çözümlemesi de gündeme gelmiştir. Ayrıca Katalan folkloru özelliklerini Fovist bir teknikle yansıttığı manzaralar da yapan sanatçı, 1920'de Paris'e gitmiş, burada PICASSO'yla tanışmış ve başından beri yapıtlarında izlenen "ilkelci" nitelikleri Kübist bir teknikle işlemeye başlamıştır. Ertesi yıl Paris'e yaptığı ikinci gezide AVANT-GARDE yazarlar ve Paris Dadacıları (→DADACILIK) ile ilişki kurmuştur.

Erken dönem yapıtlarının en önemlilerinden olan *Çiftlik* (1921-22), yapısındaki düzenleme kaygıları ve canlı anlatımıyla seçkinleşir. 1922-24 arasında düşsel bir anlatımın ve ruhsal yaşantının görselleştirdiği yapıtlar vermeyi sürdüren sanatçı soyutlamaya yönelik çalışmalarına da başlamıştır. *Katalonya Manzarası* (1923-24) bu yolda mizahi bir soyutlamayı içerir. Sanatçı 1924'te Gerçeküstücüler'le sıkı ilişkiler içine girmiş, aynı yıl onların bildirgesine imza atmış, ertesi yıl ise aralarına katılmıştır. Neşeli, canlı bir renk kullanımı, özgür bir biçim anlayışı ve resimsel imlemeler de yapıtlarına bu dönemde girmiştir. Bu nitelikler, şiirsel ve müziksel bir duyarlıkla izleyicinin yorumuna da açıktır. *Palyaço'nun Karnavalı* (1924-25), BOSCH'un şiirsel fantezilerini anımsatır. İster figüratif, ister soyut anlayış içinde bulunsun, Miró, Gerçeküstücü ilke olan bilinçaltının yaratıcı gücünün akıl ve bilinç yoluyla denetlenerek, alışılmış resimsel betim ve düzenlemelerin dışında, daha üst bir resimsel gerçeklik bağlamında anlıksal anlatımlar yaratılması olgusuna tüm sanat yaşamı boyunca bağlı kalmıştır. Ama hiçbir tipik yapıtında da Gerçeküstücüler'in üstünkörü gereçlerine bağlanmadığından tüm Gerçeküstücü sınıflandırmalardan ayrı tutulmuştur.



MIRÓ, Joan, *Palyaço'nun Karnavalı*, 1924-25, kağıt üzerine grafit ve renkli kalem, 16.6x19.2 cm.

1926'da ERNST'le birlikte Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) *Romeo ve Juliet* balesi için giysi ve sahne tasarımı üreten Miró, 1928'de Hollanda'ya yaptığı gezi sonucunda *Hollanda Ev İçleri* adlı tanınmış dizisini, 1929'da da düşsel görüntülerin özelliklerini yansıtan *Düşsel Portreler* adlı diziyi gerçekleştirmiştir. Bu dönemde taş baskı ve KOLAJ'la da ilgilenmiş, bu tür yapıtlarını 1930'da sergilemiştir. Özellikle kolajları yoğun biçimde KLEE özellikleri taşır. Sanatçı, 1930'ların başında resimsel amaçları doğrultusunda kabartmalar da yapmış, izleyen yıllardaysa *Figür* (1931, Joan Miró Vakfı, Barselona) gibi üç boyutlu Gerçeküstücü konstrüksiyonlar gerçekleştirmiştir. 1932'de Barselona'ya yerleşen sanatçı aynı yıl Monte Carlo Balesi'nde *Jeux d'enfant* (Çocuk Oyunları) için sahne ve giysi tasarımları üretmiş, 1937'de Paris'e gitmiş ve İspanya İç Savaşı'yla ilgili izlenimlerini kendine özgü bir biçimde, trajik bir anlatımla yansıtan yapıtlar vermiştir. *Eski Ayakkabılı Ölüdoğa* (1937), İspanyol insanının şiirsel duyarlığını ve melankolisini sergiler. Buna karşılık, 1937 Uluslararası Paris Sergisi'nde İspanya Pavyonu için hazırladığı *Orakçı*, şiddetli ve sert bir karşı çıkıştır. Aynı anlayışla, *İspanya'ya Yardım Edin* adlı Franco aleyhtarı afişi hazırlayan Miró, 1940-41'de, küçük biçimlerin büyülü bir uzam içinde evrene ve yeryüzüne ilişkin düşsel imgeler yarattığı ve parlak guvaşın kullanıldığı *Burçlar* adlı dizisini tamamlamıştır. II.Dünya Savaşı sırasında Fransa'nın düşmesi üzerine 1942'de gene Barselona'ya taşınmış ve 1948'e değin orada yaşamış, ilk SERAMİK çalışmalarına 1944'te burada Josè Llorens Artigas (1892-1980) ile başlamıştır. 1947'de Cincinnati *Terrace Plaza Oteli*, 1950'de de *Harvard Üniversitesi* için bir duvar resmi yapmış, ancak bu tarihten sonra seramik çalışmaları zamanının büyük bir bölümünü alınca 1955-59 arasında resim yapmayı bırakmıştır. 1958'de Paris'teki *UNESCO Merkez Binası* için, 1960'ta *Harvard Üniversitesi* için, 1970'te Osaka'daki Expo'70 için, 1980'de de Madrid'deki yeni *Kongre Sarayı* için seramik duvar panoları gerçekleştirmiş; 1960'ların sonlarında da bir dizi Gerçeküstücü nitelikte boyalı ya da boyasız tunç heykel üretmiştir.

Miró, 1970'in başında "Yanmış Tuvaller" (*Teles cremades*) ve "Sobreteixims" adını verdiği farklı uygulamalar denemiştir. "Yanmış Tuvaller"inde tuvali alt-

tan şasinin görünebileceği biçimde yakarak üstünü akrilikle boyamış, "Sobreteixims"te de kaba dokunmuş zemin üstüne karışık-malzeme (*mixed-media* →MEDIUM) kullanarak duvar dokumaları gerçekleştirmiştir. Miró, yapıtlarındaki ilkelcilik öğeleri, geliştirdiği kişisel mitoloji ve soyutlamayla tüm sınıflamaların ötesinde resim sanatı içinde kendine özgü bir yer edinmiştir. 1978'de Avrupa Konseyi "Özel Müze Ödülü"nü alan Joan Miró Vakfı-Çağdaş Sanat Merkezi (1975) İspanyol mimar SERT'in ürünüdür.

1035, 2099, 3160. *U.Tükel, ZR*

MISCHENTECHNIK (Alm.) – **KARIŞIK TEKNİK**

**MISIR mimarlığı ve sanatı**

Günümüzden yks.6 bin yıl önce, Nil Irmağı boyunca yer alan vadilerde yeni bir uygarlık görülmeye başlamıştır. Tarımsal düzeni, kent kültürünü, kara ve deniz ticaretini, çeşitli amaçlar için su kaynaklarının tümünden yararlanmayı, hiyeroglif, hiyeratik ve demotik gibi çeşitli yazı türlerini uygulamayı bilen bir toplumun yaratmış olduğu bu uygarlık hakkında kesin ve sağlıklı bilgiler bulunmasına karşın, üst düzeye ulaşıncaya kadar geçirmiş olduğu evreleri mevcut verilerin ışığı altında izlemek mümkün değildir.

Nil Irmağı vadilerine yerleşmeden önce göçebe bir yaşam sürmüş olan Mısırlılar'ın Asya, Avrupa ve Afrika'nın çeşitli bölgelerinden gelerek bu ülkede bir ırklar karışımı oluşturdukları, dillerindeki Sami, Berberi ve Bantu özelliklerinden anlaşılmaktadır. Dinsel inançları doğa güçlerine inanma eğilimi ve geleneği doğrultusunda gelişmiş olan Mısırlı toplulukların başında, doğrudan büyük tanrının koruduğu bir rahip bulunmaktaydı. Büyük tanrı çoğunlukla ana tanrıçaydı. Zamanla ana tanrıçanın yerini, dünya yaratılmadan önce var olan gökyüzü tanrıçasıyla eşi yeryüzü tanrısı almış ve yaratılmış olan dünya da bu çiftin oğlu sayılmıştır. Ana tanrıçadan sürekli yeni tanrılar üretilmiştir. Her yerleşimin ayrı bir yerel tanrısı bulunması ve her topluluğun ayrı bir sosyal grup oluşturması sonucu *nomos*'lar (eyalet) ortaya çıkmıştır. Bunlar, aralarında çatışmalar başlayınca destek bulmak amacıyla gruplaşmak zorunda kalmışlar ve böylece ilk gerçek siyasal toplulukları oluşturan Mısır konfederasyonları doğmuştur. Konfederasyonlar toprağa bağlı olduğundan, toprak mülkiyetinin gelişmesiyle toprak sahibi olarak zenginleşen soylular, zamanla derebeyi durumuna gelmiştir. Aralarında savaşarak en güçlünün yönetiminde birleşen derebeyleri zamanla malikâne sistemini kabul etmiş ve siyasal açıdan hiyerarşi düzenine dayanan bir derebeylik yönetimi kurmuşlardır. Akdeniz bölgesinin öbür toplumlarında da olduğu gibi, Mısırlılar için su her zaman çok önemli olmuş, ticaret, balıkçılık ve her tür ulaşım kıyılar boyunca gelişmiştir. Taşı bol, ama kerestesi bulunmayan, ancak verimli tarım alanlarına sahip olan Mısır'la buğday gereksinimi olan, ormanlık Suriye arasında uluslararası bir ticaret doğmuştur. Giderek delta bölgesinde, endüstri ve ticaretle uğraşan yoğun bir nüfus ortaya çıkmış ve böylece Mısır'da yönetici bir tüccar sınıfı oluşmuştur.

Daha sonra, MÖ 3000'lerde siyasal ve dinsel ilkelerle yönetilen birleşik bir krallık durumuna gelmiş olan Mısır'da, bolluk simgesi bir ana tanrıçanın yönetimindeki doğa güçlerine, özellikle Güneş'e tapılmıştır. Bu dönemde dinin, egemenliğin merkezileşmesine paralel olarak tek tanrı kavramına yöneldiği görülür. Yaratıcı bilinçten oluşan ve dünyanın ruhu olan Büyük Tanrı Atum, dünyanın bilinci olan Güneş Tanrısı Ra'yı doğurmuş, böylece Atum-Ra olarak anılan tek tanrı ortaya çıkmıştır. İnsan, yok olabilen maddeyle (*ka*) ölümsüz ruhtan (*kbat*) meydana gelmiştir. Geçici olarak birleşmiş olan bu iki öğeden ruhun asıl amacı, mutlak ruha yani Ra'ya geri dönmektir. Bu inanç, Osiris efsanesinde sembolleşir (→MİTOLOJİ). Mısır'da önceleri yalnızca verimliliğe yönelmiş olan din, giderek çok yüksek düzeyde bir düşünce sistemine ulaşmış, Yaşam ve Ölüm Tanrısı Osiris'e tapma, yani ölüm yoluyla ölümsüzlüğe ulaşma inancı pekişmiş; böylece, Güneş'in doğuşu ve batışıyla insanın doğumu ve ölümü arasında bir paralellik kurulmuştur. Ölüler ülkesi, inançlar uyarınca Nil'in batı yakasında yer aldığından, kabartma ve resimlerdeki örneklerde izlendiği gibi, mumyalanmış cesetler her zaman suyun bu kıyısına geçirilmiştir. Mısır'da din, Roma egemenliğine değin binlerce yıl, çok tanrılı özelliğini korumuştur. Nil Vadisi'nde yerleşmiş olan bu toplum, zamanla tanrılaştırılmış putlara tapmış, biçimleri ve görevleri birbirinden ayrı binlerce tanrıdan her biri bir kentin, kasabanın ya da köyün koruyucusu ve yöneticisi olmuştur. Giderek tanrılar birleştirilmiş, küçük tanrılar da büyük ve önemli tanrıların kişiliği içinde erimiştir. Böylece, Memphis'teki Ptah, Sehmet ve oğulları İmhotep ya da Abydos'taki Osiris, İsis ve oğulları Horus gibi, ana, baba ve oğuldan oluşan üçlü aile birlikleri ortaya çıkmıştır. Bölge tanrıları bu aile özelliklerini sonuna kadar korumuş ve çoğunlukla, çakal başlı Anubis, inek başlı Hator ve şahin başlı Horus gibi, hayvan başlı insan biçiminde betimlenmişlerdir. Ayrıca yılan, fare, balıkçıl kuşu, mayısböceği vb pek çok hayvan da içlerinde tanrılık kıvılcımı taşıdıkları gerekçesiyle kutsal sayılmıştır. "Güneş kenti" anlamına gelen Heliopolis'te tanrıların tümü, az ya da çok Güneş'le ilgileri belirtilerek gösterilmiştir. Horus yeni doğan Güneş'i, Aton öğle Güneş'ini, Atum da batan Güneş'i temsil etmiştir. Yeni Krallık Dönemi'nde öteki tanrılar gibi Güneş tanrıları da sayıca oldukça fazladır. Gündüz çölde kumların üstüne çıkan, gece içine giren SKARABE (bokböceği), Güneş'i yerin altına taşıdığı inancıyla tanrısal sıfatla anılmış ve bu dönemde Ra'yla özdeşleştirilmiştir. İlk kez, tek tanrıya inanan Ahenaton (IV.Amenofis/Amenhotep; hd.MÖ 1370-1352) [MÖ 1379-1362] Güneş tanrılarını bire indirmek istemişse de bunu sürekli kılamamış, ölümünden sonra yeniden çok tanrılı düzene dönülmüştür.

Eski Mısır'da bu dünyadan sonraki hayata eşine rastlanmaz biçimde önem verilmiştir. İnsanın maddi parçası ka ölünce, *kbat* (ruh) bedenden ayrılmakta ve iyi bir ruhsa Aşlu adı verilen cennet tarlalarına girebilmektedir. Osiris'in cennetinde 3 bin yıl mutlu bir yaşam sürdükten sonra bu mutlu ruhun, eski bedenine girip hayata yeniden dönmesi beklenmektedir. Bu nedenle Mısırlılar ölülerini çok özenle hazırlanmış mezarlarda gizlemiş, cesetleri mumyalamış ve mezar odasına ölünün kendine benzer heykellerinin yanı sıra yiyecek ve her türlü özel eşyasını da birlikte bırakmışlardır. Mumya ve heykeller, ruhun içine girebileceği birer vücut olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla Eski Mısır'da dinsel inançlar genel bir dünya görüşünün de temelini oluşturmuştur. Mısır bu bütünleştirici kavramdan hiçbir zaman ayrılmamış ve bu özellik Mısır uygarlığının bütünlüğünü ve kesintisiz sürekliliğini sağlamıştır.

Mısır sanatı MÖ 3.binden Hz.İsa'nın doğumuna değin büyük bir üslup değişikliği göstermemiştir. Bu yüzden, büyük ölçüde yaratıcı ve çok şaşırtıcı

özelliklere sahip olmasına karşın, genellikle sürekli ve değişmez olarak nitelendirilmektedir. Mısır'da sosyal kurumların ana biçimi, toplumun dinsel davranışlarını ve sanatını oluşturan kültür düzeyi, ülkenin siyasal tarihinin kapsadığı uzun sürenin ilk bir-iki yüzyılında bilinçli olarak biçimlenmiş ve sonuna dek korunarak uygulanmıştır. Mısır sanatı bugün, hakkında geniş, kesin ve sağlam bilgi bulunan en eski sanatlardan biridir. Bu konuda çeşitli yazılı kaynakların ve günümüze ulaşan örneklerin dışında, özellikle cepheleri ve duvarları yazı, kabartma ve resimlerle kaplı bulunan yapılar aydınlatıcı olmaktadır. Mısırlılar gelenek uyarınca, tarihsel olayları tapınak duvarları, güncel olaylarla sosyal ilişkilerini de mezar duvarları, lahitler ya da mezar taşları üstünde anlatmışlardır. Dinsel törenlerindeki gelenekler ve gizem, mimarlık alanında özellikle tapınak ve mezarların planlanmasında etkili olmuştur.

Mısır'da basit yapıların inşasında, balçıkla sıvanmış kamış, papirüs ve hurma dalları gibi kolay işlenebilen ve Nil Vadisi'nde bol bulunan malzemeler yeğlenmiş, kereste daha çok önemli yapılarda kullanılmıştır. Ülkede zengin taş yatakları bulunmasına karşın TAŞ, yapı malzemesi olarak ancak 3.Sülale'den (MÖ 2700-2615) başlayarak kullanılmış, bu da mimarlığın düşey ve yatay taşıyıcıların egemen olduğu düz atkılı sisteme bağlı gelişmesine neden olmuştur. Mısır mimarlığında, Nil çamurundan yapılmış, içine saman ya da kum katılıp güneşte kurutulmuş, çok uzun ömürlü olan çamur tuğlalar, her dönemde kullanılmıştır. Yapı hangi tür malzemeyle inşa edilmiş olursa olsun, Mısır'a özgü bir özellik duvarların içten düz, dıştan eğimli oluşudur. Sakkara'da 1.Sülale dönemine (MÖ 3200-yks. 2900) tarihlenen *Aba Mastabası*'nda şevli duvar belirgin biçimde izlenmektedir. El-Gize'de 4.Sülale dönemine (MÖ 2615-2500) ait MASTABA'da duvarın şevi dört kademelidir. PİRAMİT mimarisiyle benzerlik gösteren bu eğimli ve penceresiz duvarlar, yapıya sağlam bir görünüş kazandırmakta, sıcağa karşı koruyucu olmakta ve hiyeroglif, kazıma çizgi ve kabartmalar için de kesintisiz ve geniş yüzeyler sağlamaktaydı. Kuru iklim koşulları nedeniyle düz çatılı olan yapıların kapı ve duvarlarının üst kısımlarında çatının hemen altında yer alan yekpare taşa oyulmuş yarıklar pencere görevi yapmaktaydı. Taş malzemenin kullanıldığı anıtsal dini mimarlık örneklerinde, örgü yöntemi bilinmesine karşın, gerçek KEMER inşa edilmemiş ve tuğla TONOZ yapımı 3.Sülale'yle birlikte başlamıştır. Tonoz, tuğlaların kaydırılmasıyla inşa edildiğinden tahta kalıplara ya da geçici taşıyıcılara gerek duyulmamış ve çoğu kez iki ya da daha fazla kemer halkası eş merkezli (konsantrik) olarak üst üste getirilmiştir. Sade ve taşıyıcı nitelikleri ağır basan Mısır sütunları bitkisel motiflerle bezeli başlıklarıyla dikkati çekmektedir. Genellikle lotus (lotiform) ya da papirüs (papiriform) bitkilerinden biçimlendirilmiş sütun başlıkları yaygın kullanılmış olmakla birlikte Teb'de çan biçimi, Edfu'da (İdfu) palmiye biçimi (palmiform), Esna'da (İsna, Letopolis) Kompozit ve Philae'de Tanrıça Hator başlarıyla biçimlendirilmiş (Hatorik) başlıklar görülmektedir. Ayrıca, Beni Hasan'da ve Teb'deki Deyr-ül-Bahri'de mezar tapınaklarının cephelerinde Dor düzeninin geç örnekleri sayılacak sütun ve sütun başlıklarına (proto-dorik) rastlanır.

Mısır mimarlığında plastik sanatlarla resim sanatının paralelinde resimsel nitelikli HİYEROGLİF yazı türünün önemli bir yeri vardır. Özellikle tapınakların iç ve dış duvarlarına derin kazıma tekniğiyle uygulanmış olan bu yazı, Mısır'ın bol ışıklı atmosferi altında yapıların plastik etkisini artırmaktadır. MÖ 3000'den beri bilinmekte olan hiyerogliften, bir süre sonra çizgisel hiyeroglif, rahiplerin kullandığı hiyeratik ve daha geç dönemlerde de demotik yazı doğmuştur. Hiyeroglif yazıda yks.700 işaret vardır. Mısır hiyerogliﬁnin son aldığı biçim olan ve daha çok halkın kullandığı demotik yazı, hiyerogliﬁn kolaylaştırılmış biçimidir. Hıristiyanlık'ın kabul edilmesinden sonra, MS 3.yy'dan başlayarak öğrenilmesi zor, geleneksel hiyeroglif yazı bırakılarak demotik yazı ile Eski Yunan yazısının karışımından oluşan Kopt yazısı kullanılmış, İslamlık'ın kabulünden sonraysa bu yazı da yerini Arapça'ya bırakmıştır. Mısır hiyeroglifi, özellikle, ıslak kil levhalar üzerine kazınıp fırınlanmış yazılı TABLET'ler aracılığıyla tanınmıştır. Yeni Krallık Dönemi'nden (MÖ 1580-1085) kalma bu tür tabletlerin oluşturduğu bir grup "Amarna Arşivi" olarak bilinmektedir. Aynı dönemde, daha uzun metinlerin yazılabilmesi ve taşıma kolaylığı sağlanabilmesi amacıyla papirüs bitkisinden PAPİRÜS kağıdı üretilmeye başlamış ve pahalı üretim tekniğine karşın kullanımı yaygınlaşmıştır. Hiyeroglif yazı, 1799'da Napoléon'la birlikte Mısır'a giden Jean-François Champollion (1790-1832) tarafından *Rosetta Taşı*'ndaki yazıta dayanılarak 1822'de çözülmüştür. Pierre de Rosette adlı genç bir subayın bulduğu *Rosetta Taşı*'nda aynı metin hiyeroglif, demotik ve Yunanca olarak üç ayrı yazılışta yer almaktaydı ve Champollion, "Ptolemaios" sözcüğünün yazılışından yola çıkarak yıllarca süren araştırmaları sonuca ulaştırmayı başardı.

YUNAN ve ROMA sanatlarını büyük ölçüde etkilediğinden, kimilerine göre günümüz Avrupa sanatlarına da kaynaklık eden Mısır sanatını, sülalelere bölerek inceleme ve bir tarihsel düzen içinde tanıtma geleneği Romalılar'dan beri süregelmekteyse de, konuyu daha kolay anlaşılabilir biçimde sunmak amacıyla bu sülalelerin en önemlilerini gruplandırarak birbirinden karışıklık dönemleriyle ayrılan dört ana bölümde toplamak mümkündür. Uzunca süren bu karışıklık yılları birer geçiş dönemi olarak nitelendirilmekte ve Eski Krallık'tan önce, Mısır birliğinin oluşumunun hazırlandığı uzun süre de Sülaleler Öncesi Dönem adıyla tanınmakta; Son Sülaleler ya da Gerileme Dönemi'ni sırasıyla Roma egemenliği, Kopt ve İslam dönemleri izlemektedir. Ancak, Mısır sülalelerinin tarihlendirilmesinde bir belirsizlik söz konusudur. Uzmanlar arasında kesin sonuçlara varılamadığından çok çeşitli tarihlerle karşılaşılmaktadır. [Aşağıda, Ansiklopedi bütününde kullanılmış olan tarihler köşeli parantez içinde verilmiştir.]

**Arkaik Çağ:**
1.Sülale (MÖ 3200-2900) [MÖ 3100-2890]
2.Sülale (MÖ 2900-2700) [MÖ yks.2890-2686]
**Eski Krallık Dönemi** (MÖ 2700-2180) [MÖ yks. 2630-2160]:
3.Sülale (MÖ 2700-2615) [MÖ 2686-2613]
4.Sülale (MÖ 2615-2500) [MÖ 2613-2494]
5.Sülale (MÖ 2500-2350) [MÖ 2494-2345]
6.Sülale (MÖ 2350-2180) [MÖ 2345-2181]
**Birinci Geçiş Dönemi** (MÖ 2181-2065):
7.ve 8.Sülaleler (MÖ 2280-2240) [MÖ 2181-2160]
9.Sülale (MÖ 2240-2150) [Birinci Ara Dönem başı; MÖ 2160-2130]
10.Sülale (MÖ 2150-2060) [MÖ 2130-2040]
11.Sülale (MÖ 2150-2000) [MÖ 2133-1991]
**Orta Krallık Dönemi** (MÖ 2065-1785) [MÖ 1991-1633]:
12.Sülale (MÖ 2000-1785) [MÖ 1991-1786]

**İkinci Geçiş Dönemi** (MÖ 1785-1580):
13. ve 14.Sülaleler (MÖ 1785-1680) [MÖ 1786-1633]
15. ve 16.Sülaleler (MÖ 1730-1580) [İkinci Ara Dönem başı; MÖ 1674-1567]
17.Sülale (MÖ ykş.1680-1580) [MÖ 1650-1570]
**Yeni Krallık Dönemi** (MÖ 1580-1085) [MÖ 1570-935]:
18.Sülale (MÖ 1580-1340) [MÖ 1570-1320]
19.Sülale (MÖ ykş.1340-1200) [MÖ 1320-1200]
20.Sülale (MÖ 1200-1085) [MÖ 1200-1085]
**Gerileme/Son Sülaleler Dönemi** (MÖ 1085-663):
21.Sülale (MÖ 1085-950) [MÖ 1085-935]
22.Sülale (MÖ 950-730) [Üçüncü Ara Dönem başı; MÖ 935-725]
23.Sülale (MÖ ykş.817-730) [MÖ 817-725]
24.Sülale (MÖ 730-715) [MÖ 725-710]
25.Sülale (MÖ 751-656) [MÖ 751-656]
26.Sülale (MÖ 663-525) [MÖ 664-525]
**Pers Dönemi** (MÖ 525-330) [MÖ 525-404]:
27.Sülale (MÖ 525-404) [MÖ 525-404]
28.Sülale (MÖ 404-398)
29.Sülale (MÖ 398-378)
30.Sülale (MÖ 378-341)
31.Sülale (MÖ 341-332)
**İskender'in Fethi ve Ptolemaioslar Dönemi** (MÖ 330-30) [MÖ 332-30].
**Roma ve Bizans Dönemi** (MÖ 30-MS 476) [MÖ 30-MS 642].

***Tarihöncesi Dönem:***
MÖ 5. ve 4.binleri kapsayan dönemde, Libya Çölü'nde, Nil Vadisi'nde ve Teb kentinin hemen kuzeyindeki Hammamat Vadisi'nde kaya resimleri yapılmış, bunlar daha sonraki Mısır sanatının karakteristik kalıplarını oluşturmuştur. Zarif ve profilden çizilmiş insan figürleri saf Mısır örnekleri olarak tanımlanmaktadır. Bu kaya mezarlarında sık rastlanan av sahnelerinde figürler hareketi ifade etmek amacıyla uzatılmış, buna karşılık çok figürlü sahnelerde boyları küçük tutularak biraraya toplanmışlardır.

Mısır sanatında MÖ 5. ve 4.binlerde öbür Akdeniz ve Yakındoğu uygarlıklarında görülen ana tanrıça (Venüs) heykelcikleri (figürin) ortaya çıkmıştır. Özellikle 4.binde gelişme gösteren Tasien, Badarien, Gerze ve Amratien kültürlerde bereket ve üremeye yönelik bu kadın heykelcikleri oldukça naif, yalnızca üreme organları belirtilmiş biçimde işlenmiş, yüzler yalın bırakılmıştır. Büyük bir kısmı mezarlara adak olarak konulmuş bu tür heykelciklerin alt kısımları, toprağa sokulmak amacıyla sivriltilmiştir. Kadın heykelcikleri, aynı zamanda Mısır sanatı ve uygarlığında önemli bir yere sahip olan "ölümden sonraki yaşam" inancının da bu dönemde var olduğunu göstermektedir. Anlam ve teknik olarak farklı özelliklere sahiptirler: Amratien kulture ait bir heykelcik (Ashmolean Müz., Oxford), vücudun anatomik özellikleri ve kıvrımlarının ele alınışı bakımından bir gelişmenin öncüsü sayılabilir. Geç Gerze döneminde yapılmış, anne ve kucağında çocuğunu gösteren bir başka heykelcikteyse (British Museum, Londra) ifade ve bezeme açısından oldukça önemli bir gelişme kaydedilmiştir. Bu yapıtta yalnızca gögüslerin açıkta bırakılmış olması, takı ve pilili etek, dönemin sanatı ve üslubu açısından önemli özelliklerdir. İfadesi çocuğunu emziren bir anneninkine benzemesi açısındansa bu heykelcik *Galaktotrophousa* Madonnası'nın (İsa'ya Süt Veren Meryem →MADONNA) öncüsü olarak değerlendirilebilir. Yukarı Mısır'da, Nakada'da bulunmuş oldukça naif bir heykelcik de (Ashmolean) bölgesel farklılığı vurgulayan bir örnektir. Nakada'nın Afrika'ya olan yakınlığı dolayısıyla vücut hatlarının tamamen totemsi bir etkiyle işlendiği görülmektedir.

***Sülaleler Öncesi Dönem:***
Sülaleler öncesi Mısır sanatı büyük ölçüde MEZOPOTAMYA etkisindedir. Göçmen bir halkın Suriye ve Filistin üzerinden geçerek Aşağı Mısır'a yerleşmesi, Sina'da bulunan bakırın ticaret metası olarak işlenmesi ve bunun sonucunda bölge ticaretinin gelişmesi sonucu ülkeye girdiği düşünülen bu etkiler mimarlıkta TUĞLA kullanımı ve pilastrlarla cepheye hareketlilik kazandırma, plastik sanatlardaysa Sümer etkili insan figürleri ve giysilerin yanı sıra ibeks (dağ keçisi), iki ayağı üstünde duran aslan, dolanmış yılan figürü ve karşılıklı simetrik duran figürler olarak yansımıştır. Ancak bunlarda görülen, Amratien ve Gerze vazolarındaki tarak motifiyle daha sonraları litürjik anlamda kullanılan ve tanrı ya da tanrıça simgesi hayvan figürleri, saf Mısır kaynaklıdır. Daha çok av sahnelerinin ve düşsel yaratıkların işlendiği Sülaleler Öncesi Dönem'de fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ), kemik (→KEMİK İŞÇİLİĞİ), LAPİS LAZULİ, KİL ya da PİŞMİŞ TOPRAK'tan kaba biçimli HEYKELCİK'ler yapılmış, MADEN kullanımı önem kazanmıştır. Dönemin önemli kenti Nehen'de (Hierakonpolis, b.Kom-el-Ahmer) bulunmuş ünlü kozmetik paletleri de Arkaik Dönem'le Sülaleler Öncesi arasına tarihlenmektedir.

***Eski Krallık Dönemi:***
3.Sülale'nin (MÖ 2700-2615) ikinci firavunu Coser'le (Zoser, Horus, Neterihet) başlayan ve "Piramitler Çağı" olarak anılan bu dönemde (MÖ 2700-2180) Mısır'da, her yönden büyük bir gelişme görülmektedir. Ülkenin sınırları genişletilmiş, ticarete önem verilerek ülke zenginleştirilmiş, dolayısıyla mimarlık ve plastik sanatlar alanlarında da büyük bir atılım başlamıştır. Eski Krallık Dönemi, döneme adını veren anıtsal mezar yapılarıyla (→PİRAMİT) ünlüdür. Bunlar Sakkara'daki *Basamaklı Piramit* ile El-Gize kentinde, DÜNYANIN YEDİ HARİKASI arasında sayılan Keops (Hufu), Kefren (Hafre) ve Mikerinos'a (Menkaure) ait piramitlerdir. Bu anıtların saf geometrik biçimlere bağlı bilinçli sadeliği, izlenen soyut akılcılığın göstergesidir. Firavun Coser için mimar İmhotep tarafından inşa edilen *Basamaklı Piramit*, yks.60m yüksekliğindedir ve yukarı doğru daralan altı *mastaba*'nın üst üste koyulmasından meydana gelmiştir. Etkileyici ve şaşırtıcı bir plan ve ölçüdeki bu piramit, iki ayrı kültürün yani Aşağı ve Yukarı Mısır'ın sınırında inşa edildiğinden geleceğin sanatı için de bir başlangıç noktası oluşturmuştur. Tarihte bu bollukta taş kullanılmış ilk yapıdır ve taş malzemenin zamanla kutsallık kazanmasına neden olmuştur. 4.Sülale'den (MÖ 2615-2500) Kral Keops'a ait olan *Keops Piramidi*, El-Gize'deki anıtsal üç piramidin en büyüğüdür. Dört ana yöne bakmakta olan dört yüzünün her biri yaklaşık olarak birer eşkenar üçgendir. İçinde kral odası, kraliçe odası ve yeraltı odası olmak üzere başlıca üç mekân bulunmaktadır. *Kefren Piramidi*, Keops'unkinden biraz daha küçüktür. İçinde, kuzey cepheden iki yolla ulaşılabilen bir merkezi oda vardır. Büyük açık avlunun batısındaki yüksek kabartmalarla bezeli sütunlar arasından geçen koridordan, firavunun heykellerini barındıran derin odalara ulaşılmaktadır. Kefren'in anıtsal SFENKS'i, piramidinin kuzeybatısında, *Keops Piramidi*'nden kalmış olan bir kaya uzantısına yontulmuştur. Kral Kefren burada, kobra türü yılanlı krallık tacı, uzaklara sabit nazarlarla bakan iri gözleri, durgun ve sade yüz ifadesiyle bir yandan bizzat kendisi bu yapılar grubunun sadık bir bekçisi gibi dururken, bir yandan da ölümsüzlüğü simgelemektedir. Sürmekte olan kazıların ışığında bu piramitlerin, özellikle de *Keops Pirami-*

*di*'nin yapımında çalışan ustaların köle değil "özgür kişiler" oldukları, hatta mezarlarını oluşturan taşların küçük bir piramide benzemesi nedeniyle de efendilerin hizmetindeki görevliler gibi saygı gördükleri anlaşılmıştır.

Eski Krallık Dönemi'nde piramitlerin yanı sıra basit toprak mezarlar, *mastaba*'lar ve az sayıda da olsa HİPOJE'ler de yapılmıştır. Toprak mezarlar gibi halka ait basit bir mezar tipi olan *mastaba*, yarıdan yukarısı kesik bir piramit biçimindedir. Genellikle dıştan ayrı bir koruyucu duvarla da çevrelenmiştir. En ünlü örnekler Sakkara ve Abydos'ta (b.El-Arabat-el-Medfune) bulunmaktadır. Kaya içine oyulmuş mezar tipi olan hipojeler, Orta Krallık Dönemi'nden başlayarak yaygınlıkla uygulanmıştır. Plan düzeni bakımından birbirlerine benzemekle birlikte, genellikle hipojeler soylulara, piramitlerse kral ve ailesine özgü mezar tipleri olarak tanınmaktadır.

Eski Krallık Dönemi'nin, daha sonraki gelişmelere kaynaklık eden heykel sanatı, oluşmaya başlayan üslubu ve kurallarıyla, Mısır heykelinin geleneksel görünümünü oluşturmuştur. Genellikle tek bir kaya parçasından blok olarak yontulan bu dönem heykelinde en çok ayakta duran ya da oturan figürler betimlenmiştir. Ayakta duran heykellerde sol ayak adım atar durumda, öndedir. İkili ya da üçlü gruplar statik açıdan birbirine destek olur. Yüzlerde kesin bir idealizasyon görülür. Kral ve soylulara ait heykellerin sağ elinde nar ya da haşhaş bulunmaktadır. Kadınlar vücut hatlarını belli eden şeffaf elbiseler giyer. Oturan heykellerde kütlesel biçim esas alınmıştır. Vücut kasları belirgin ve abartılı, el ve ayak bilekleri normalden kalın, genelde sol ayak da ileri doğru adım atmış durumdadır; ama, her iki ayak tabanı gerçeğe uygun olmayan yapay bir hareketle yere bastırılmıştır. Benzer uygulamanın daha sonraları Antik Yunan KUROS'larında da sürdürüldüğü görülür. Grup heykellerinde hiyerarşik bir düzenleme vardır. Abu Simbel'deki bir Yeni Krallık Dönemi yapısı olan *Büyük Tapınak*'ın girişinde izlendiği gibi, kadın erkeğin yanında ve geride, çocuklarsa dizlerinin dibinde ya da arasında gösterilir. Bağdaş kurmuş ya da çömelmiş heykellerse saray kâtiplerine ve yüksek dereceli devlet memurlarına aittir. Kütlesel ifadeden uzak olan bu heykeller, ancak Orta ve Yeni Krallık dönemlerinde kütlesellik kazanmıştır. Bu dönem figürünün başında genellikle peruk vardır. Kadınlarda, özellikle de kraliçelerde soyluluk simgesi Hator peruğu, Yukarı Mısır asıllı kraliçelerde de bu bölgenin özelliği olan Nübye peruğu yaygındır. Yüzlerdeki "arkaik gülümseme" (→ARKAİK) özellikle kral heykellerinde tanrısallıkla özdeşleştirilen bir idealizasyondur. Eski Krallık Dönemi'nin teknik açıdan basit olan kabartma sanatında genellikle adak sunma ve kurban sahneleri gibi, daha çok dinsel içerikli sahneler betimlenmiştir.

***Birinci Geçiş Dönemi:***

9.-11.Sülaleler'i kapsayan bu dönemde (MÖ 2280-2065), heykel sanatında ahşap kullanımının arttığı görülür. Giysiler, duruşlar ve işleniş açısından bütünüyle Eski Krallık Dönemi heykel sanatına bağlıdır. Kabartmalardaysa güncel yaşamdan alınan sahneler de görülmeye başlamıştır. Eski Krallık Dönemi'ne ait salt resim örnekleri oldukça azdır. Boya, çoğunlukla kabartma ve heykele uygulanmıştır; ama bu dönem için bağımsız bir resim sanatının varlığından söz edilememektedir.

***Orta Krallık Dönemi:***

11. ve 12.Sülaleler'i kapsayan bu dönemde (MÖ 2065-1785) ülkeye egemen olan Teb kralları merkezi bir yönetim kurmaya çalışmış, feodal meclis yanında bir de kentin ileri gelenlerinden seçilen özel bir danışma kurulu oluşmuştur. Eski toprak ve ordu soyluları yerine, bu kez devlet üst yöneticilerinin oluşturduğu yeni bir tür soyluluk ortaya çıkmıştır. Mezopotamya'daki Eski Babil Dönemi'yle çağdaş olan Orta Krallık Dönemi'nde kral ailesine ait piramitler artık anıtsal değildir. Tuğladan inşa edilip üstleri kireçtaşı kaplanmıştır. *Mastaba*'lar Eski Krallık Dönemi'nde olduğu gibi piramit çevresinde gruplaşmış, Nil Vadisi'nin dar oluşu nedeniyle daha çok hipoje türü mezarlar yapılmıştır. Avlu, hol, tapınak, koridor ve tünelden oluşan hipojeler plan açısından piramitlere benzemektedir. Bu dönemde TAPINAK'lar mezar-tapınaklar ve kült tapınakları olmak üzere iki grupta toplanır. Tanrılaşmış firavunlar için yapılan mezar-tapınaklar, krallığa ait *mastaba* ve piramitlerin adak şapellerinden gelişip bağımsız bir yapı haline dönüşmüştür. Eski ve gizemli tanrılara tapmak için yapılan kült tapınaklarıysa PYLON, avlu, sütunlu avlu, kutsal bölüm ve çeşitli şapellerden oluşan geleneksel tiptir. Yapılar grubunun tümü yüksek bir çevre duvarı içine alınmıştır. Orta Krallık Dönemi'ne tarihlenen en ünlü örnek Teb'deki Deyr-ül-Bahri'de bulunan II.Mentuhotep'in (hd.MÖ 2065-2060) [MÖ 2008-1957] mezar-tapınağıdır. Yapı, dik ve sarp kayaların eteğinde iki kat teras halindedir. Bir ön avludan eğimli bir yolla tapınağın çift sıra sütunlu cephesinin bulunduğu üst terasa ulaşılmaktadır. Dolambaçlı bir koridorla ulaşılan yalancı mezar odası, alttaki kayanın içindedir. Piramidin gerisinde aynı seviyede sütunlu bir avlu vardır. Bu avluyu izleyen açık avludan da bir rampayla Mentuhotep'in koridor mezarına inilmektedir.

Orta Krallık Dönemi heykel sanatı Eski Krallık ve Birinci Geçiş Dönemi heykel sanatlarının bir bireşimidir. Tanrı-kral sıfatını yansıtan hükümdar heykelleri yapılmaya başlamıştır. Özellikle, I.Amenemhet'in (hd.MÖ 2000-1970) ]MÖ 1991-1962] oğlu I.Sesostris'in (hd.MÖ 1970-1936) heykellerinde olduğu gibi, bu tür heykellerde Osiris'in soyut sakalının varlığı ve göğsün üzerinde tanrıların gücünü simgeleyen asa ile bereket asasının çapraz olarak tutulduğu görülmektedir. Bunlar Yeni Krallık Dönemi'nde Abu Simbel'deki *Büyük Tapınak*'ın cephesinde görüldüğü gibi, Tanrı-Kral (Osiris) biçiminde işlenmiş olan anıtsal nitelikteki heykellerin öncüleridir. Heykelleri, ayrıca mumyalanmış Osiris biçiminde görmek de mümkündür. Bu dönemin bir başka özelliği de genelde ahşaptan yapılmış ve boyanmış *şavabti* (*uşabti*) figürlerinin varlığıdır. *Şavabti*'ler ölüye öbür dünyada hizmet edecek olan hizmetkârlardır; büyüsel nitelik de taşırlar.

Orta Krallık Dönemi'nde bağımsız bir PORTRE üslubu oluşmaya başlamıştır. Karnak'ta oluşan bu üsluba uygun portrelerde yüz ifadesinin yumuşamaya başladığı, arkaik gülümsemeden farklı bir tebessümün ortaya çıktığı ve bunun sonucunda yanakların kabardığı, çenenin iki top halinde belirginleştirildiği görülmektedir. Öte yandan, sfenks biçimindeki heykellere kralın portresi eklenmeye başlamış, bu tür heykeller kralın gücünün ve koruyuculuğun simgesi sayılmıştır. Bu dönemde ilk kez, resim sanatı özellikle mezarlarda ve özel konutlarda heykel sanatından bağımsız olarak gelişme göstermiştir. Bu yeniliğin nedeni, hipojelerde, doğal kayaların kısıtlı yüzey ve mekân olanağı içinde heykel ve kabartmaya yeterli alan ayrılamamasıdır. Genellikle aile yaşantısı ve tarım gibi geleneksel konularla savaş, fetih, yarışma ve güreş gibi askerlik (→TARİHSEL KONULAR) ve sporla ilgili konular işlenmiş; ancak, ilk gruptaki konular ülkede tarımın taşıdığı öneme bağlı olarak her zaman

ön planda tutulmuştur. Resmin heykelden bağımsızlaşmasıyla birlikte figür betimlerinde, omuzların cepheden, gövdenin, baş ve bacakların üçte iki profilden verilmesi gibi bazı yenilikler ortaya çıkmıştır. Yukarı Mısır'da Beni Hasan'da 12.Sülale (MÖ 2000-1785) komutanlarından Kheti ve Beket'e ait *15 No'lu Mezar*'da olduğu gibi, birbiri ardından profilden verilen figürler farklı hareketleriyle neredeyse bir sinema filmi gibidir. Hareket çeşitliliği, anatominin ve PERSPEKTİF'in kusursuzluğu, hareketin fotoğraf gibi anında tespit edilişi Orta Krallık Dönemi resim sanatının belirgin özellikleridir.

***Yeni Krallık Dönemi:***

18.-20.Sülaleler'i kapsayan bu dönemde (MÖ 1580-1085) Mısır, Girit'le ilişkilerini ve Karadeniz yoluyla yapılan seferlerle ekonomik etkinliğini sürdürmekle birlikte Yakındoğu'nun içine düşmüş bulunduğu ekonomik ve sosyal bunalımdan kendini kurtaramamıştır. MÖ 1800'lerde ülkenin doğu sınırları zorlanınca 18.Sülale (MÖ 1580-1340) kralları başkenti Nil Deltası'nın doğusunda bulunan Tanis (b.San-ül-Hacer-il-Kıbliye) limanına taşımışlardır. Tanrısal bir hukuk anlayışının egemen olmaya başladığı bu dönemde, Teb kentinin feodal tanrısı Amon'un oğlu sayılmakta olan kral bundan böyle Güneş Tanrısı Ra'nın yerine koyulmuştur. Böylece kral bir yandan eski feodal prenslerin gücünü kendinde toplamış, bir yandan da mutlakıyeti din temeli üzerine oturtmuştur. Heliopolis ile Memphis kentlerinin tanrıları karıştırılarak Amon-Ra ile Ptah birleştirilmiş, Ptah-Amon-Ra yani dünyanın beden-i-ruhu-bilinci üçlüsünden bir tanrı oluşturulmuştur. Bu, tek ve en yüksek tanrı sayılan Osiris'tir.

Yeni Krallık Dönemi tapınakları da mezar-tapınaklar ve kült tapınakları olarak iki grupta toplanır. Mezar-tapınaklar Nil Irmağı'nın batısındaki Teb, Edfu, Gerf Hüseyin ve Abu Simbel gibi merkezlerde toplanmıştır. En eski örnek, II.Tutmosis'in (hd. MÖ 1515-1505) karısı Kraliçe Hatşepsut'a ait olandır. Mimar Senmut tarafından planlanan tapınak, bulunduğu yerin doğal özelliği nedeniyle setler halinde inşa edilmiştir. Ölü tapınağın arkasında bulunan koridor mezara yerleştirilmiştir. Karşılıklı sfenks sıralarının yer aldığı tören caddesi tapınağa bir vadiyle bağlıdır. *Hatşepsut Tapınağı*'nın hemen yanında Mentuhotep'in mezar-tapınağı yer almaktadır. Teb kentinde II.Ramses'e (hd.MÖ 1298-1232) [MÖ 1304-1237] ait *Ramasseum* adlı yapı, Yeni Krallık Dönemi'nin en tipik mezar-tapınaklarından biridir. *Pylon*'dan çift sütunlu avluya geçilir. İkinci avlunun ön ve arka duvarlarında ilginç Osiris sütunları bulunmaktadır. Mezar-tapınaklar grubuna giren anıtlar arasında Abydos'ta, *pylon*'lardan girilen iki ön avlu, çift sütunlu salon ve yedi kutsal bölümden oluşan *I.Seti Tapınağı;* Abu Simbel'de, II.Ramses'in yaptırdığı *Büyük* ve *Küçük Tapınaklar* ve Gerf Hüseyin'de, gene II.Ramses'e ait kaya tapınakları yer almaktadır. Abu Simbel'de bulunan ve Nil üzerinde kurulan baraj gölünün suları altında kalmamaları için bir süre önce UNESCO tarafından daha yüksek bir yere taşınmış olan *Büyük* ve *Küçük Tapınaklar*, tümüyle kayanın içine oyularak yapılmış anıtsal örneklerdir. *Büyük Tapınak* Tanrı Amon ile II.Ramses'e, öbürüyse Tanrıça Hator ile Ahenaton'un karısı Kraliçe Nefertiti'ye adanmıştır. Yeni Krallık Dönemi'ne ait en önemli kült tapınaklarından biri Karnak'taki *Amon Tapınağı*'dır. Aynı zamanda Mısır tapınaklarının en büyüğü olan bu yapının inşasında birçok kralın katkısı olmuş; ancak, belirli bir plan uygulanmamıştır. Tapınağın iri taş bloklarla örtülmüş olan çatısını 16 dizi halinde 134 sütun taşımaktadır. Dolayısıyla, HYPOSTYLOS tipinin ilk ve en önemli örneği sayılan tapınakta sütun başlıklarında papirüs çiçeği, tomurcuğu ya da çan biçimi uygulanmıştır. Bu dönem mimarlığını en iyi anlatan yapıysa Teb yakınlarında Luksor'daki *Amon Tapınağı*'dır. Çok iyi korunmuş durumdaki bu tapınak, plan açısından Yeni Krallık Dönemi örneklerinin bütün özelliklerini yansıtmaktadır. Tapınağı oluşturan mekânlar aynı eksen üzerine dizilmiştir. Büyük avluya, önünde bir çift anıtsal DİKİLİTAŞ'ın bulunduğu *pylon*'dan geçilerek girilir; gittikçe daralan kapalı avludan sonra, yalnızca en seçkin birkaç rahibin girebildiği kutsal mekâna ulaşılır. Bu tapınak Tanrı Amon, karısı Cennet Tanrıçası Mut ve oğulları Hons'a adanmıştır. III.Amenhotep'e (III.Amenofis; hd.MÖ 1405-1370) [MÖ 1417-1379] ait sütunlu açık avlunun papirüs demeti biçimindeki sütunları, yks.1200 yıl sonra Yunan mimarlığında ortaya çıkan Dor düzeninin (→DÜZEN) öncüleri sayılmaktadır.

Orta Krallık Dönemi'nin üstün nitelikli heykel sanatı, İkinci Geçiş Dönemi'nde bozulmuştur. Bu bakımdan Yeni Krallık'ın ilk heykellerinde yer yer naiflik belirtileri görülür. Bu durum, eski geleneklerden geçici bir süre için uzaklaşıldığını kanıtlamaktaysa da, böylece sanata bir ölçüde canlılık ve gerçekçiliğin de katılmış olduğu izlenmektedir. Bu değişiklik insan figürüne uzun bir kafatası, kalın kısa bir boyun, şişkin karın ve özellikle geniş kalçalar olarak yansımıştır. 21.Sülale döneminden (MÖ 1085-950) itibaren geleneğe dönüş görülmeye başlar. Yeni Krallık Dönemi'nde küçük heykellerin yanı sıra yapılan anıtsal heykellerde oran ve ayrıntılar geleneğe bağlı kalınarak işlenmiştir. Tiplerdeki zengin çeşitlilik, üslup ve teknik gelişme, ardından toplumsal çöküntülere bağlı olan gerileme, din dışı konularda yapılmış olan ahşap heykeller, hayvan figürleri, aletler üstünde yer alan tunç hayvan heykelcikleri ve özellikle süslü tuvalet kutularında görülen hayvan ve genç kız figürlerini içeren küçük boy heykeller dönemin belirgin özellikleridir. Bu dönem heykelinin bir başka özelliği de figürlerin hareket halinde gösterilmiş olmasıdır. Bu hareketlilik sanatçıya gelenekten kolayca uzaklaşma olanağı sağlamıştır. Ayrıca, elde bir kült eşyası ya da yazı metni tutmak çok sevilen yeni bir uygulama biçimidir.

Yeni Krallık'ta en önemli üslup gelişmesi resim sanatında olmuştur. Bu dönem resmi papirüsler, lahitler ve süs eşyası üstünde, özellikle de Teb dolaylarındaki kaya mezarlarının iç duvarlarında yer almaktadır. Teb'teki büyük mezarlar, Nil'in sol kıyısında Karnak ve Luksor'daki tapınakların karşısında bulunmaktadır. Deyr-ül-Bahri ile Medinet Habu mezar tapınakları ve 18., 19. ve 20.Sülaleler'den pek çok firavunun gömülü olduğu ünlü Krallar Vadisi (Biban-ül-Mülük) buradadır. Teb yöresindeki kayalar, kabartma türünde çalışmaya elverişli olmadığından, ilk kez bu dönemde kabartmaya bağlı olmayan bağımsız bir resim sanatı doğmuştur. Kral mezarları usta sanatçılar tarafından katı kurallar çerçevesinde çizilmiş resimlerle bezenmiş, kişisel ifade ya da bağımsız bir sunuş söz konusu olmamıştır. Oysa özel mezarlar, konu çeşitliliği, ele alınan öykülerde inilen ayrıntılar ve dönemin yeniliklerini yansıtma açılarından, günümüz için de zengin bir görsel kaynak oluşturmaktadır. MÖ 15.yy'ın ikinci yarısında, resim sanatının geleneksel teknikten bir oranda uzaklaştığı izlenir. Figürler belli bir kurala uyulmadan ve hiyerarşik düzen göz önüne alınmaksızın gruplandırılmıştır. Konular, töreni, dans sahnesi ya da tarlada çalışanlar gibi sürekli tekrarlanmışsa da, örnekler kişisel ve çeşitlidir. Sanatçılar oran, hacim, çizgi, perspektif ve renk sorunlarına eğilmişlerdir. Yeni Krallık Döne-

mi resim sanatının en önemli özelliklerinden biri MANZARA'nın bağımsız bir konu olarak resme girmiş olmasıdır. Öte yandan bu dönem, mezar odalarında insan biçimli (antropoid) lahitlerin (→LAHİT) ortaya çıkmasıyla da dikkati çeker. Tutankamon'un (hd.MÖ 1352-1340) [1361-1352] birbiri içine yerleştirilmiş altın, MİNE işi ve lapis lazuliden yapılmış lahitleri (Mısır Müz., Kahire), bu tür lahitlerin en güzel örneklerindendir.

***Geç Dönem:***

Yeni Krallık'tan sonra Mısır, yerel krallar tarafından yönetilmiştir. Daha önceki ve sonraki dönemlerde yöneticilerin büyük bir bölümü yabancı kökenliydi (Habeş, Libyalı, Pers, uzun zaman da Romalı). Sanatçılar bu dönem içinde Antik Mısır sanatının karakterini korumuşlar, ama siyasal sorunlar ve sürekli artan yabancı kültür etkileri zamanla sanat alanında etkisini göstermeye başlamıştır. Siyasal açıdan tepki duydukları bu yeni etkileri göz ardı eden sanatçıların kopya ettikleri antik yapıtlar, bazan başarısız, bazan da gerçek bir sanat yapıtı niteliğindedir. Mısırlı sanatçılar yabancı etkileri kendi sanatlarıyla birleştirmeye çalışmış, ama bu uygulama da çoğu kez yozlaşmayı getirmiştir. Makedonya kralı Büyük İskender'in MÖ 332'de Mısır'a girmesiyle Makedonya egemenliğindeki öteki bölgeler gibi Mısır da Helenistik kültürden etkilenmiş ve bu dönemde Mısırlılar'la Yunanlar barış içinde yaşamışlardır. İskender'in ölümünden sonra generalleri arasında paylaşılan Makedonya İmparatorluğu'nda Mısır, Ptolemaios'a düşmüş, böylece ülkede Ptolemaioslar Sülalesi kurulmuştur. Yunan ve Mısır kültürlerinin karşılıklı olarak etkileşim içine girdiği bu dönemde Mısır sanatında geleneksel özelliklerden bazı sapmalar gözlenmektedir. En önemli örnek bir Ptolemaios'a ait olan heykelin portre kısmıdır (Peabody Doğa Tarihi Müz., Yale Ün., New Haven). Kral, geleneğe uygun biçimde *nemes* başörtüsüyle idealize edilerek betimlenmiştir. Yapıttaki en önemli yenilik göz yuvarlağının, değerli bir taştan KAKMA yapılabilmesi için boş bırakılmış olmasıdır.

Mimarlıkta bir gerileme söz konusu olmamakla birlikte, geç dönemin yapıları her açıdan geçmişin bir devamı olmuştur. Antik Mısır'ın görkemli örneklerine benzeyen tapınakların duvarları en ulaşılmaz köşelerine kadar resim ve yazılarla bezenmiştir. Geç dönem mezarları, plan ve bezeme açılarından Eski Krallık Dönemi'ne bağlıdır. Özellikle Teb ve Memphis'teki büyük mezarların duvarlarında yer alan resim ve kabartmalar, kompozisyon ve üslup açısından Eski Krallık Dönemi *mastaba*'larıyla büyük benzerlik göstermektedir. Daha sonraları mezar bezemelerinde Yunan-Mısır üslubu ön plana çıkmıştır. Bu mezarların en ünlüsü Hermopolis Magna'ya (b.El-Aşmüneyn) 10km uzaklıktaki Tuneh-ül-Cebel'de bulunan, Tanrı Tot'un başrahibi Petosiris'in mezarıdır. Mezarda kompozisyonlar konu açısından geleneksel Mısır tarzını sürdürürken, üslup açısından Helenistik Dönem (→YUNAN) özellikleri göstermektedir. Ancak bu örneklerin sayısı fazla değildir. Hıristiyanlık'ın yayılmasına değin Mısır geleneği mezar yapımında ve bezemesinde sürdürülmüştür.

Geçen süre içinde Mısır heykel sanatı özgün ve başarılı bir biçimde idealizm ve gerçekçilik arasında gidip gelmiştir. Geç dönem sanatçıları taş ve tuncu büyük bir ustalıkla kullanmışlardır. Bu dönemin en önemli örnekleri, Kraliçe Karomama'nın tunç heykeli (Louvre Müz., Paris) ile yüksek devlet görevlisi Mentu Emhet'in granit heykelidir (Mısır Müz.). MÖ 1.yy'dan başlayarak özellikle küçük el sanatları çok gelişmiş ve Mısır dışında, Akdeniz çevresinde de yaygınlaşmıştır. Tanrı heykelcikleri, seramik ya da tunçtan takılar Mısır'da bir endüstri kolu oluşturmuştur. En ünlü tunç heykelcik, oğlu Horus'u emziren Tanrıça İsis'tir (Berlin Müz.). İnsanda dinsel duygular uyandıran bu poz, Meryem Ana ve Çocuk İsa tasvirinin kökenini oluşturmuştur.

Mısır'da MS 2.yy'dan itibaren ahşap üstüne boyanmış mumya portreleri görülmeye başlamıştır. Orta Mısır'ın kuzeybatısındaki El-Feyyum kentinde yer alan mezarlarda bulunduğu için "Feyyum portreleri" adıyla bilinen bu resimler, ölünün yüzüne yerleştirilmek amacıyla ya ahşap üzerine yapılmış ya da doğrudan kefenin üstüne çizilmiştir. Mısır sanatının belirgin özelliklerinden biri olan idealizasyon bu portrelerde yerini şaşırtıcı bir gerçekçiliğe bırakmış, ölünün kişisel özellikleri bütün açıklığıyla yansıtılmıştır. Sayıları 400 dolayında olan Feyyum portreleri Kahire, Berlin, Paris ve Londra'daki müzelerde bulunmaktadır. Roma dönemi Mısır mumyalarının yüzlerinde yer alan portreler daha sonra Ortodoks Hıristiyan sanatına özgü İKONA'lara kaynak oluşturmuştur.

***Kopt Dönemi:***

Hıristiyanlık'ın başlangıcından 7.yy'a, yani İslam dönemine kadar geçmiş süreyi kapsayan Kopt döneminde, geleneksel Mısır inançlarının Hıristiyan kalıpları içinde işlendiği dikkati çekmektedir. Bu dönemle birlikte Hıristiyanlık Mısır'da, Nübye'yi de içine alan hızlı bir gelişme göstermiştir. Mısır'ın Hıristiyanlık'a en önemli katkısı 305'te Antonius'un Teb kenti yakınlarındaki çölde keşiş yaşamını başlatması, 315-320 arasında yine Mısırlı Pakhomios'un (ö.346) ilk manastırı kurmasıdır (→MANASTIR). Kopt sanatı, bir yandan Yunan-Roma üsluplarının etkisindeki Geç Sülaleler Dönemi sanatına, bir yandan da İSLAM sanatına bağlanmaktadır. Başlangıçta yerel ve Helenistik sanatın çok etkisinde kalınmıştır; konular daha çok pagan mitolojisine aittir. MS 4.yy sonundan başlayarak Hıristiyanlık'a ait konu ve biçimler kullanılır olmuştur. Kopt sanatı, Mısır sanatının Hıristiyanlaşmış biçimidir. "Kopt" sözcüğü Mısırlı metinlerde çoğu kez "Hıristiyan" anlamında kullanılmıştır. İsis ve oğlu Horus, Meryem Ana ve Çocuk İsa'ya; Horus'un şeytan ruhlu Set'e karşı kazandığı zafer, ejderhayı öldüren Aziz Georgios'a; Tanrı Thot, Aziz Mikhail'e; ölümsüzlük simgesi *ankh* da haça dönüştürülmüştür. Mısır tapınaklarının çok sütunlu salonları (*hypostylos*), Yunan tapınaklarını olduğu gibi Hıristiyan BAZİLİKA mimarisini de büyük ölçüde etkilemiştir. Hermopolis Magna'da ve İskenderiye'nin (Alexandria) güneybatısındaki Ebu Mina'da bulunan bazilikalar, bu tür yapıların en tipik erken örnekleridir. Kopt mimarlığının en belirgin öğeleri sütunlardır. Kopt sütun başlıkları, genellikle erken Roma dönemi kaynaklıdır. AKANT yaprakları ve helezonlarla oluşturulan bu sepet biçimli başlıklarda haç ve üsluplaştırılmış çiçek motifleri de bulunur.

Kopt resim sanatının ana konuları İncil'den alınan öykülerden oluşmaktadır. Öykü konularından biri Hz.İsa'nın Kudüs'e girişidir. Genellikle naif bir anlatımın göze çarptığı bu resimlerde ana figür her zaman cepheden, daha önemsiz olanlar ve hayvanlar, profilden gösterilmiştir. Özellikle mezar STEL'lerinde motif ve uygulamalar Geç Sülaleler Dönemi'yle büyük benzerlik gösterir. İsis konusunun güncelliğini korumayı sürdürdüğü bu dönemde, Kerubi tasvirleri de oldukça sık kullanılmış, çoğunlukla bir ellerinde güvercin, ötekinde üzüm salkımıyla betimlenmişlerdir. Kopt sanatının en önemli gelişmesi resim alanında olmuştur denebilir. FRESK tekni-

ği son derece yaygındır. Manastır, kilise, şapel ve evlerin duvarları canlı renklerle boyanmış ve çoğu kez dekoratif bir bordürle çevrelenmiştir. Kiliselerde kubbe ve *apsis*'te yer alan fresklerde en çok Hz.İSA, MERYEM ANA ve Havariler, Yeniden Doğuş ve azizlerin yaşamından sahneler işlenmiştir. En tipik ve en önemli örnekler, Kharga Vahası'ndaki *El-Baganat Şapeli*'nde, Kahire'nin kuzeybatısında yer alan En-Natrun Vadisi'ndeki manastırlarda ve Nübye'de Sudan sınırı yakınındaki Faras'ta (a.Pakhoras) bulunan kilise freskleridir.

Kopt döneminde, ikonalar da oldukça yaygındır. Genellikle azizlerin portrelerini içeren bu yapıtlar, Antik Mısır'ın bazı özelliklerini yansıtmakla birlikte daha çok Doğu Roma (BİZANS) ikonalarına yakındır. TEMPERA tekniğinin yaygın olduğu ikonalarda kahverengi, kırmızı ve tonları en çok kullanılmış renklerdir. Daha seyrek olarak da mor ve yeşil kullanılmıştır. Özellikle 6.yy'a değin Aşağı Mısır'da yapılmış ikonalarda, MS 1.yy'da İskenderiye'de oluşan felsefe okulunun etkisiyle, Hz.İsa'nın yaşlı bir filozof-bilge kişi olarak betimlendiği görülmektedir. Yukarı Mısır'daki duvar resimlerindeyse Hz.İsa, Eski Mısır geleneğinin etkisiyle bir Nübyeli olarak betimlenmiş, hatta bu uygulama başka figürlere de yansımıştır. Kompozisyon düzeniyse Orta Mısır'da Bawit Manastırı'nın kurucusu Keşiş Menna ve Hz.İsa'yı gösteren ikonada (Louvre) olduğu gibi, Eski Mısır etkileri yansıtır. Bu ikonada Hz.İsa ve Menna'nın, Eski Mısır özelliği olarak dağlardan doğan Güneş'i anımsatan sarı haleleri göze çarpar. Kopt özelliğiyse her iki figürün de boylarının kısaltılması ve gözlerinin birbirinden ayrık ve iri olarak işlenmesidir.

Kopt sanatında el yazmaları da önemli bir grup oluşturur. En eski el yazması Hıristiyanlık'ın Mısır'da yayılmaya başladığı 3.yy'a aittir. Antik Mısır'dakilerden farklı ve Mısır dilinin söylenişinin öğrenilmesinde yardımcı olan bu yazmalar nitelikli, zengin MİNYATÜR'leriyle daha sonraki Batı el yazmalarına ve kitaplarına örnek olmuştur. Öte yandan, Kopt döneminde gelişkin bir tunç, gümüş ve altın işçiliği olmakla birlikte DOKUMA, en yaygın el sanatıdır. Özellikle yün ve keten üstüne üsluplaştırılmış figürler, soyut ve gölgeli biçimler dekoratif bir tasarımla işlenmiştir. Bu kumaşlar daha çok rahiplerin tören giysilerinde kullanılmıştır. Mumyalama geleneği de bu dönemde devam etmiştir.

***İslam Dönemi:***

Mısır, 641'de Amr bin As yönetimindeki Arap orduları tarafından fethedilmiş ve bu tarihten sonra Mısır'da İslam dini hızla yayılmıştır. Ülkedeki İslam mimarlık anıtlarının büyük bir bölümü Kahire'dedir. İlk örnek, bugün Eski Kahire (Mısr-ül-Kadîme) adlı mahallede yer alan El-Fustat'taki *Amr bin As Camisi*'dir. Arap komutan tarafından ordugâhın kurulduğu yerde yaptırılmış olan bu cami, yalnızca Mısır'ın değil, İslam dünyasının da ilk camilerindendir. Ancak yapı günümüze değin özgünlüğünü koruyamamış, zaman içinde büyütülmüş ve yenilenmiş, son biçiminiyse 19.yy'da almıştır. Kahire'de özgünlüğünü koruyarak günümüze gelmiş en erken tarihli yapı, *Tolunoğlu* ya da *İbn Tolun Camisi*'dir. Abbasiler'in Türk asıllı Mısır valisi Tolunoğlu Ahmed tarafından 878-879 arasında, Samarra'daki Türk etkili ABBASİ yapıları üslubunda inşa edilmiştir ve bu özelliğiyle Mısır'daki tek örnektir. Bugün yalınlığı ve anıtsallığıyla öbür büyük camiler içinde göz alan *İbn Tolun Camisi* yalın bir plana sahiptir. Dikdörtgen bir alanı kaplayan yapının, üç tarafı çift sıra revakla çevrili kare planlı avlusunun güneydoğu yönünde yer alan harim bölümü mihraba paralel beş sahna bölünmüştür. Tümü tuğladan yapılmış olan caminin bütün bezemelerinde ALÇI kabartma uygulanmıştır (→TOLUNOĞLU).

909-1171 arasında Mısır'da Fatımiler egemen olmuştur. Şii mezhebindeki Fatımiler'in Mısır'a gelişi Kahire kenti için özel bir anlam taşır. Çünkü, bugünkü Kahire kentini kuran ve ona adını veren Fatımiler'dir. 969'da El-Fustat'a gelen Fatımi ordusu için kuzeyde yeni bir ordugâh kurularak adına "zafer" ya da "muzaffer" anlamına gelen "Kahire" denmiştir. Zamanla Amr bin As'ın kurduğu El-Fustat ile Fatımiler'in kurduğu Kahire birleşmiş ve bugünkü kent oluşmuştur. FATIMİ döneminde Kahire'de yapılan binalar, kent surları ve kapılarıyla *El-Ezher Camisi* (970-972), *El-Hakim Camisi* (1004), *El-Cüyuşi Camisi* (1085), *Salib Talai Camisi* (1160) ve *El-Ahmer Camisi*'dir (1125). Bu yapıların belirgin ortak özelliği, taş malzeme kullanımı ve bezemelerdeki yoğunluktur.

Mısır'da 1171-1250 arası EYYUBİ dönemidir. Eyyubiler ülkeye, Fatımiler'in egemen kıldığı Şiilik yerine Sünni inanç sistemini getirmişler ve bu mezhebi yaymada başarılı da olmuşlardır. Özellikle Salaheddin Eyyubi döneminde (1174-93) güçlenen Eyyubiler'in, Haçlı Seferleri'yle geçen egemenlik yıllarından çok fazla yapı kalmamıştır. MEDRESE mimarisinin ilk örneklerinin verildiği Eyyubi döneminde, kaynaklara göre 25 medrese ve türbe yapılmış, bunlardan ancak *Melik Salih Necmeddin Medresesi* (13.yy), *Ebu Mansur İsmail Türbesi* (1216), *Abbasi Halifeleri Türbesi* (1240) ve *Melik Salih Eyyub Türbesi* (1250) günümüze ulaşabilmiştir.

Eyyubiler, savaşta esir düşen Orta Asyalı Türkler olan Memlükler'den Hassa Ordusu olarak teşkilatlandırılan bir ordu kurmuşlardır. Özellikle Haçlılar'ın yenilgiye uğratılmasında önemli bir rol üstlenen Memlükler, 13.yy'ın ortalarında Bahri ve Burci Memlükleri olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Burci Memlükleri Çerkez olduğu için, daha sonra Çerkez Memlükleri olarak, Bahri Memlükleri de Türk Memlükleri olarak anılmaya başlamıştır. Türk Memlükleri 1250-1382, Çerkez Memlükleri 1382-1512 arasında hüküm sürmüştür. Memlükler medrese ve camilerinde dört mezhep için dört EYVAN'lı plan şemasını kullanmışlardır. Mihrap önü kubbesi vurgulanmış (ör.*Baybars Camisi*); MİHRAP ve TAÇKAPI bezemelerinde Suriye'deki Zengi (→ATABEKLER) etkili renkli taş bezemeler, özellikle kemer aralarında renkli yaldızlı KALEMKÂRİ ve Hıristiyan sanatı etkili küp biçiminde mozaikler kullanılmış; mihrapta, içine renkli camlar yerleştirilmiş alçı bezemeye yer verilmiştir. Revakların üzeri ahşap çatılıdır; taçkapı ince ve uzundur; kubbeler yüksek, yivli ve dıştan değişik malzemelerle bezelidir. Ayrıca altı SEBİL, üstü mektep olan, değişik bir mimari anlayışa sahip yapılar meydana getirilmiştir. Kahire'ye damgasını vuran çok sayıda mimarlık yapıtı MEMLÜK dönemine aittir. Bunların başında gelen *Baybars Camisi*'nin (1266-69) kapalı ibadet mekânı enine gelişmiş klasik İslam camilerinin plan şemasındadır (→CAMİ) ve mihrap önü kubbesine özel bir önem verilmiştir. *Sultan Kalavun Külliyesi*'ndeyse (1238-85) özellikle MARİSTAN bölümü İslam örnekleri arasında en ünlüsüdür. *Sultan Hasan Medresesi* (1356-63) açık avlulu medrese ve camiden oluşmaktadır. Yapı, konumu, boyutları ve özenli işçiliğiyle dikkati çeker. Memlük dönemi yapıları arasında ayrıca, *Sultan Müeyyed Camisi* (1415-20), *Sultan Kayıtbay Cami ve Medresesi* (1475) ile *Sultan Gavri Külliyesi* de sayılabilir.

Mısır'da Memlük dönemi, 1517'de Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı almasıyla sona ermiştir. 1848'e kadar OSMANLI egemenliğinde kalan Mısır ve Kahire'de bu dönemde önemli yapılar inşa edilmiştir. Güçlü bölgesel geleneğe karşın Osmanlı üslubunun temel karakterini yansıtan bu yapılar arasında, *Süleyman Paşa Camisi* (1528-29), *Sinan Paşa Camisi* (1571), *Melike Safiye Camisi* (1610) ve *Muhammed Ebu Debeb Camisi*'ni (1773-74) ilk sırada saymak gerekir. Bu camilerin ortak özellikleri, genel dış çizgileri ve iç mekâna egemen olan pandantif geçişli (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖGELERİ) kubbedir. Benzer özellikler, Mısır valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın Kahire'de inşa ettirdiği merkezî plan şemalı *Mehmed Ali Paşa Camisi*'nde de (1824-48) görülür. Yapının dört yönden yarım kubbelerle desteklenmiş ana kubbesini dört büyük ayak taşımaktadır. İç mekânında bolca kullanılmış ALBATR (alabastr) bezemeler nedeniyle *Alabastr Camisi* adıyla da anılan camide, dönemin İstanbul camilerinde görülen BAROK iç mekân bezemeleri de dikkat çekicidir.

Kavalalı Mehmed Ali Paşa, Mısırlılar tarafından modern Mısır'ın kurucusu kabul edilmektedir. Onu izleyen valiler, torunu Abbas Paşa (hd.1848-54), Said Paşa (hd.1854-63) ve İsmail Paşa (hd. 1863-79), Osmanlı İmparatorluğu'yla zaten zayıflamış olan bağları tamamen koparmışlardır. "Hıdiv" unvanı alan İsmail Paşa döneminde 1869'da, Fransa imparatoriçesi Eugénie'nin de (hd.1853-70) hazır bulunduğu büyük bir törenle açılan Süveyş Kanalı Mısır'ın gelişmesinde en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. I.Dünya Savaşı sırasında Mısır'ı işgal eden İngiltere, 1914'te Hüseyin Kâmil Paşa'yı "sultan" ilan etmiştir. Hüseyin Kâmil'in ölümünden sonra ülkeyi, 1936'ya değin "kral" unvanıyla Ahmed Fuad, onun ardından da 1952'de krallık devrilene değin oğlu Faruk yönetmiştir. Bugün cumhuriyetle yönetilen Mısır'da 1953-70 arasına damgasını vuran Albay Cemal Nâsır'ın gerçekleştirdiği Assuan Barajı, ülkede önemli gelişmeler sağlamıştır. Dünyanın en büyük uygarlıklarından biri olan Mısır, 200 yıldır sürekli geniş araştırmalara konu olmuştur. Günümüzde sürdürülen arkeolojik kazılarla uygarlığın maddi verileri gün ışığına çıkarılmaktadır. Bugün Mısır uygarlığına ait zengin koleksiyonlar oluşturan yapıtlar, Kahire'de Mısır Müzesi, New York'ta Metropolitan Müzesi, Boston'da Güzel Sanatlar Müzesi, Paris'te Louvre Müzesi ve Londra'da British Museum gibi dünyanın önemli müzelerinde sergilenmektedir.

0070, 0071, 0072, 0073, 0074, 0250, 0855, 0858, 1092, 1291, 1649, 3145, 3553. ***N.Sinemoğlu***

MISTAR = **MASTAR**

MIXED-MEDIA (İng.) = KARIŞIK MALZEME → **MEDIUM**

MIXED TECHNIQUE (İng.) = **KARIŞIK TEKNİK**

**Mİ FEİ** (1051-1107, Huaiyang)
Çinli ressam ve kaligraf.
ÇİN'de Song Hanedanı döneminin (960-1279) Güney Okulu (→DONG QİCHANG) sanatçılarındandır ve KALİGRAFİ ustası, şair, eleştirmen, antik resim koleksiyoncusu ve resim kuramı yazarı olarak da etkinlik göstermiştir.

Asıl adı Mi Fu olan sanatçı, 20 yaşında Song sarayı kütüphanesinde resmî görev almış, kısa bir süre sonraysa Güney Çin'e atanarak beş yıl kadar bu bölgede, 1075-80 arasında da Changsha'da bulunmuştur. Resme ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte 1080 dolaylarında bir yazı ustası ve eleştirmen olarak ünlendiği bilinir. Mi Fei 1105'te, bir çiçek ve kuş ressamı olan İmparator Hui Zong'un (1082-1135) sarayında görev alana değin çeşitli kentlerde resmî görevlerini sürdürmüştür. Sarayda kaligrafi öğretmenliği ve koleksiyonların oluşturulmasında sanat danışmanlığı yapan sanatçının, resim yapmaya 1103'te başladığı söylenir. Başkent yaşamına ve saraya ayak uyduramadığı için yaşamının son yılını Huaiyang'da geçirmiş olan sanatçıya atfedilen yapıtların çok az sayıda olmasına karşın, üslubunun Çin'in daha sonraki resim okulları için model olarak benimsendiği ve özellikle Güney Okulu diye adlandırılan MANZARA ressamlarının ondan etkilendiği bilinir. *Pomo* diye bilinen mürekkep sıçratma tekniği konusunda usta olan sanatçı, bu tekniği, biçim oluşturmada kaligrafik çizginin yerine kullanmıştır. Manzaralarının en temel özelliği, belli belirsiz bir sis tabakasıyla yaratılan atmosferik derinliktir. Bu nitelik, onun olduğu varsayılan *Sisli Manzara*'da (Freer Sanat Gal., Washington D.C.) açık bir biçimde görülmektedir. Sanatçının bu tür yapıtları doğanın gizeminin simgeleridir. Üslubu, taklide yatkın olduğundan, Mi Fei'nin özgün yapıtlarını hiç görmemiş olan genç kuşaklar tarafından da kolayca uygulanmış ve kopya edilmiştir. *U.Tükel*

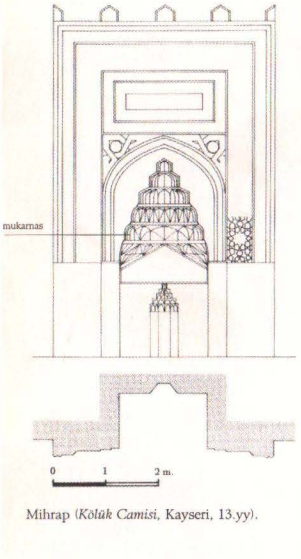
Mİ FU = **Mİ FEİ**

**MİDAS KENTİ**
Eskişehir'in 80-120km güneydoğusundaki Yazılıkaya köyü yakınında yer alan bu Phryg (Frig →PHRYGİA) kenti, "Phryg yaylası"nın deniz seviyesinden 1315m yüksekliğindeki bir kesiminde kurulmuştur. Bölge, püskürük tüf kütlelerinin sert kıvrımları üstünde yer alır. Seyit Suyu'nun kolu Bardakçı Suyu ile sulanan bu bereketli topraklar, Antik Çağ'da meyve ağaçları, çam ormanları ve temiz havasıyla ünlüydü. Bölgenin MÖ 8.-6.yy'da yoğun Phryg yerleşimine sahne olduğu bilinmektedir. Kent ve çevresinde bulunan pek çok irili ufaklı Phryg anıtı bu yüzyıllara aittir. *Akropolis*'e çıkan basamakların yanında MÖ 8. ya da 7.yy başlarına tarihlenen kayaya oyulmuş GEÇ HİTİT kabartmalarının varlığı, Phryg öncesi yerleşimlere ışık tutmaktadır.

İlk kez 1800'de İngiliz subay William M.Leake tarafından bulunan kentte, 1826'da A.de Laborde ve özellikle 1834'te Charles Texier, 1861'de G.Perrot, E.Guillaume ve J.Delbet, 1881-87 arasında W.M. Ramsay, 1886 ve 1893'te Radet araştırmalar yapmıştır. İlk kazı çalışmaları 1937 öncesinde A.Gabriel ve R.Jestin tarafından gerçekleştirilmiş; 1937-39 arasında E.Haspels başkanlığındaki kazılarda elde edilen buluntular İstanbul Arkeoloji Müzeleri ile Afyon Müzesi'ne taşınmıştır. 1948-51 arasında Fransız Arkeoloji Enstitüsü ve İÜ'nün ortak kazı çalışmaları Halet ÇAMBEL başkanlığında yürütülmüştür.

Kent, bugün Yazılıkaya köyünün hemen gerisinde kalan yamaçtaki büyük kaya anıtıyla ünlüdür. MÖ 6.yy'a tarihlenen 20m yüksekliğindeki bu anıtın üstünde üçgen bir alınlık, alt kısmında ortada geniş dikdörtgen bir niş vardır. Anıtı 1800'de ilk kez gören Leake, çoğunlukla kaya mezarlarda görülen bu tip nişler nedeniyle buranın da bir mezar olduğunu düşünmüş; üstündeki yazılarda "Midas" adını da okuyunca anıtı "Midas'ın Mezarı" olarak adlandırmıştır. Ancak daha sonra yapılan araştırmalar, bu nişin Ana Tanrıça Kybele'ye ait bir heykelin yerleştirilmesi için kullanıldığını göstermiştir. Bordürlerle çevrelenmiş geniş yüzeyi MEANDR örgeleriyle

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ




Mihrap (*Kölük Camisi*, Kayseri, 13.yy).

bezeli anıtın üstünde tespit edilen üç ayrı yazı henüz çözülememiştir. Alınlığın üstünde, 11m uzunluğundaki esas yazıtta *Ates* ve *Midai* sözcükleri okunabilmektedir. İkinci yazıt, cephenin kuzey bordürü üzerinde yukarıdan aşağıya doğru yazılmıştır. Üçüncü yazıt, uçtaki yan nişin iç duvarında bulunmuştur. Büyük anıtın 210m güneybatısında, genişliği 9.90m olan daha küçük bir anıt vardır. Yukarıdan aşağıya doğru yapımına başlanmış olan bu anıtın üçgen alınlığının biraz altından sonrası işlenmeden bırakılmıştır.

Bu kayalık yükseltinin üstündeki düzlükte kurulu olan kentin çevresinde, kimi yerde doğal kayalık kullanılarak savunma duvarları yapılmıştır. Bu duvarlar ahşap ve çamurdan (sıva?) olduğundan korunamamıştır. Konut vb yapılara ait yks.1m yüksekliktе kerpiç duvarların ele geçtiği yerleşmede ilginç bir yeraltı sistemi vardır. Üç ayrı yerde saptanan kayaya oyulmuş geniş merdivenlerle inilen bu sistemin yeraltı sularının kullanımı ya da saklanması amacına yönelik olabileceği düşünülmektedir. *Akropolis*'in kuzey eteğinde kayaya oyulmuş 5m çapında, yarım daire biçimli bir havuz ve 12 basamaklı bir merdiven ortaya çıkarılmıştır. Bunun da *akropolis*'teki merdivenlerle ilişkili su şebekesine bağlı bir öğe olduğu düşünülebilir. *Akropolis*'in çeşitli yerlerinde dağınık olarak kayaya oyulmuş sunaklar ve mezar odaları bulunmuştur. Pek çoğunda Phryg dilinde yazıtlar olan bu buluntulardan biri taht biçimindedir ve büyük olasılıkla oturan bir Kybele heykeli için yapılmıştır. *Akropolis*'in kuzeybatı kenarında geç döneme ait bir tapınak saptanmıştır. MÖ 3.yy'da yapılmış bu tapınağın Phrygli tanrıça Agdistis'e adandığı bilinmektedir. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) halkın ovada oturduğu, belirli zamanlarda tapınağa çıktığı sanılmaktadır. *Akropolis*'teki Roma dönemi sunakları da bu geleneğin sürdüğünü gösterir.

0067. *M.Soysal*

MİHMEL – **MAHFE**

**MİHRABİYE** (Ar.)
TAÇKAPI'larda her iki yanda yer alan MİHRAP benzeri hücre. Üstü MUKARNAS'lı, köşeleri SÜTUNÇE'li örnekleri vardır. Özellikle ANADOLU SELÇUKLU dönemi taçkapılarında bezeme amacıyla yaygın kullanılmıştır.

**MİHRAP** (Ar.)
CAMİ, MESCİT ve NAMAZGÂH'larda kıble yönünü belirten, namaz sırasında imamın bulunduğu yer. Mihraplar camilerde genellikle kıble duvarı ortasında açılan bir hücreyle (NİŞ), namazgâhlarda ise yön belirten bir taşla oluşturulmaktadır. MEDRESE, TÜRBE, DARÜLHÜFFAZ gibi yapıların namaz kılınan mekânlarında da kıbleyi belirtmek amacıyla mihraplar yapılmıştır.

Dini mimarlığın önemli öğelerinden biri olan mihrap hücresinin biçimsel kökeni konusundaki bilgiler tartışmalıdır. BUDACI tapınaklardaki heykel nişlerinden kaynaklandığı, Hıristiyan BAZİLİKA'larındaki APSİS'lerden örnek alındığı, Dura-Europos'taki (Suriye) SİNAGOG'da örneği görülen Kudüs'e yönelik nişten esinlendiği savları bu görüşler arasındadır. İslamlık'ın ilk yıllarında mihrap yerine yön belirten bir taş, bir çizgi kullanılmış, ilk mihrap nişleriyse EMEVİ döneminde 8.yy'dan sonra uygulanmaya başlamıştır. 9.yy'dan başlayarak mihrabın bir çerçeveyle sınırlandığı ve bu alanın köşelikler, niş örtüsü, kemerlerle değerlendirildiği görülmektedir. Çeşitli İSLAM ülkelerinde gerek yapı gereci ve biçim, gerek bezeme yönünden değişik uygulamalar ortaya çıkmıştır. Mihrapta kullanılan başlıca gereçler taş, alçı, çini, tuğla ve ahşaptır. Taş parçalı olabildiği gibi, tek bloktan yontulan örnekler de görülmüştür. Kahire'deki *İbn Tolun/Tolunoğlu Camisi* (876/878), 11.ve 12.yy İRAN ve FATİMİ mihrapları alçının yoğun kullanıldığı yerlerdir. ÇİNİ mihraplarla daha çok 13.yy İran'ında karşılaşılır. Mihrap planı ve cephe düzeni de değişiklikler göstermektedir. Kıble duvarından dışarıya taşma yapan nişler bulunduğu gibi duvar kalınlığı içinde kalan hücreler de yapılmıştır. Yarım daire, at nalı, üçgen, dikdörtgen ya da çokgen biçimler mihrap planlarında görülen düzenlemelerdir.

Mihrabın 12.yy'da Anadolu'da kullanılmaya başlaması, öteki İslam ülkelerinde belirli bir gelişme düzeyine ulaşıldıktan sonra olmuştur. Yapının büyüklüğü ve önemi mihrap düzenlemesini etkileyen bir veri olmuştur. Bezemede geometrik biçimler, bitkisel örgeler, yazı bantları asal öğelerdir. Anadolu'da taş mihraplar içinde ARTUKOĞLU döneminden kalan *Kızıltepe Ulucamisi* (bit.1204) iç ve son cemaat yeri mihrapları, ANADOLU SELÇUKLU yapıtı Niğde *Alâeddin Camisi* (1224) mihrabı, MENGÜCEKOĞLU yapıtı *Divriği Ulucamisi* (1229) mihrabı anılmaya değer örneklerdir. Çini mihraplar içindeyse bir bölümü onarım görmüş olmakla birlikte Kayseri *Kölük Camisi* (1210), Konya *Sahipata Camisi* (1258), Konya *Sadrettin Konevi Türbesi* (1274), Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* (1297-99) mihrapları önemli ürünlerdir. OSMANLI Klasik Dönemi'nde silmelerle oluşturulan dikdörtgen bir çerçeveyle sınırlanmış, MUKARNAS örtülü, çini ve taş ağırlıklı mihraplar yoğunluk kazanır. Batılılaşma süreci içindeyse istiridye kabuğu, "S" ve "C" kıvrımları, perde örgesi, iri AKANT yaprakları, burmalı sütun gövdesi, kompozit sütun başlıkları gibi Batı kökenli örgelerle bezenmiş mihraplar görülür.

0267. *A.Ödekan*

Çizim → CAMİ

**MİHRİ MÜŞFİK** (1886, İstanbul-1950?, ABD)
Türk ressam.
İlk Türk kadın ressamlardan olan Mihri Müşfik, PORTRE ve FİGÜR çalışmalarıyla tanınmıştır.

Önceleri resim, edebiyat ve müziğe ilgi duymuş, sonraları tümüyle resme yönelmiştir. Ressam ZONARO'dan resim dersleri almış, Roma ve Paris'e giderek çeşitli özel atölyelere ve sanat okullarına devam etmiştir. Dönemin Osmanlı maliye nazırı Cavid Bey'in İstanbul'da kurulacak bir kız güzel sanatlar okulunda resim öğretmenliği önermesi üzerine İstanbul'a dönmüş ve 1914'te İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne getirilmiştir. Okulda, Roma ve Paris'te aldığı akademik eğitim doğrultusunda dersler vermiş, modelden, antik heykellerden ve doğadan çalışmalar yaptırmış, özellikle çizim üzerinde durmuştur. Kendi resimlerinde de akademik anlayışı benimsemiş, genellikle figür ve portreler yapmıştır. Okuldaki müdürlüğü sırasında sık sık İtalya'ya ve Fransa'ya gitmiş, çalışmalarını buralarda sürdürmüştür. Bu gidişlerinden birinde papanın bir portresini yapmıştır. Daha sonra ABD'ye yerleşen sanatçı 1938, 1939 ve 1943 Dünya sergilerine katılmıştır. Sanatçının ABD'de öldüğü bilinmekteyse de ölüm tarihi kesin değildir.

*N.Arslan*

**MİKEN mimarlığı ve sanatı**
Orta Tunç Çağı'nda MÖ 2.binin başlarında (→PREHİSTORYA), Ege ve Anadolu'da bir dizi göçler olmuş ve bu dalgalanmalar sırasında Yunanistan, Orta Avrupa'dan güneye inen yabancı bir kavmin istilasına uğramıştır. Büyük çoğunlukla,


YEM YAYIN

Hint-Avrupa kökenli oldukları kabul edilen bu yeni halk, Homeros destanlarında "Akhaios"lar adı altında geçen ve HİTİT yazılı kaynaklarında "Ahhiyava"lar olarak tanımlanan Akhalar'dır. Akhalar Yunanistan'a egemen olduktan sonra feodal bir karakter taşıyan ve her birinin başında bir kral bulunan çeşitli kent-devletleri kurmuşlardır. Krallar yüksek bir tepede, kalın surlarla çevrili şatolarda otorur; halksa tepenin eteğindeki açık alan yerleşmelerinde yaşardı. Birbirleriyle sürekli ilişki içinde olan, akrabalık ve dostluklar kuran bu kent-devletleri birleşerek büyük bir devlet kurma yoluna gitmemekle birlikte, zaman zaman içlerinden birinin güçlendiği ve öteki devletleri egemenliği altına aldığı bilinmektedir. Bu dönemin en önemli kent-devletleri Kuzey Yunanistan'da Phthiotis, Orta Yunanistan'da Boitoia ve Attika, Peloponnesos'taki Argolis'te de Mykenai ve Tiryns'tir. Akha krallarından Agamemnon'un oturduğu *Mykenai Şatosu*'nda 1876'da Heinrich Schliemann (1822-90) tarafından başlatılan kazılarda kral mezarlarından çıkan zengin buluntular yörede büyük bir uygarlığın varlığını kanıtlamış ve bu uygarlık bulunduğu kentin adıyla Mykenai ya da Miken kültürü olarak anılmaya başlanmıştır. Ayrıca Mykenai ve Pylos'ta bulunan yazılı TABLET'lerden Akhalar'ın konuştuğu dilin bir tür eski Yunanca olduğu anlaşılmıştır. "Linear B" adı verilen yazı sisteminiyse Girit'ten (→MİNOS) almışlar, kendi dillerine göre uyarlama yaparak ilk kez burada kullandıktan sonra Yunanistan'a geçirmişlerdir. Akhalar'ın Doğu Akdeniz'e yayıldıkları, Ege Adaları'ndan sonra MÖ 14. ve 13.yy'larda Batı ve Güneybatı Anadolu kıyılarına da geçerek yerleşme alanları kurdukları kazılarda ortaya çıkarılan arkeolojik belgelerle saptanmış durumdadır (→YUNAN).

Akhalar'ın Yunanistan'a girişlerinde sonraki ilk birkaç yüzyıl kültür ve sanat yaşamında bir durgunluk dönemi yaşanmış, ancak daha sonra Girit'le kurulan ilişkiler sonucunda MÖ 1600'lerde özellikle şatolarda, anıtsal MEZAR'larda, FRESK ve MADEN sanatlarında Minos uygarlığının etkileri görülmeye başlanmıştır. Argolis'te kuzeyden güneye inen yolların kesiştiği bir noktada ve bölgeye egemen bir tepe üstünde yer alan *Mykenai Şatosu*'nun ilk evreleri hakkında fazla bilgi yoktur. Ancak MÖ 1400'e doğru şatonun büyük ölçüde genişletildiği ve daha önce sur dışında bulunan kuyu mezarlarının da bu dönemde bir taş halkayla çevrildiği anlaşılmaktadır. Aslanlı Kapı olarak tanımlanan ana kapının üstünde, ortada bir sütun, iki yanında birer aslan figürünün bulunduğu bir kabartma yer almaktadır. Şato alanının en yüksek bölümünde büyük bir MEGARON, çeşitli mekânlar, avlular ve koridorlardan oluşan sarayın kalıntıları görülmektedir. Şatonun genişletilmesiyle surların içinde kalan Mykenai kuyu mezarları, genişliği 6-10m arasında değişen ve kaba işlenmiş çok büyük taşlardan oluşan duvarlarla çevrelenmiştir. Bunlardan kral soyuna ve 16.yy'a ait altı kuyu mezar 27.5m çapında taş bir halkayla çevrilerek bir kült yeri durumuna getirilmiştir. Kuyu biçiminde kazılan bu dikdörtgen çukurların yanları taş duvarlarla örülmüş, içlerine ölüyle birlikte çeşitli hediyeler bırakılarak üstleri kalaslarla kapatılmış ve en üste de kabartmalı taş STEL'ler dikilmiştir. Mezarlardaki buluntular arasında altın, gümüş, fildişi, kemik ve tunç parçalar, taçlar, yüzükler, MÜHÜR'ler, ölülerin yüzlerini örten altın maskalar, metal vazo ve silahların yanı sıra çok sayıda Girit yapıtına da rastlanmıştır. Bu yapıtların büyük olasılıkla Akhalar'ın adaya yaptıkları baskınlar sırasında ele geçirildiği sanılmaktadır. Schliemann'dan çok sonra, 1951'de yapılan kazılarda, 28m çapında bir taş halkayla çevrili, içinde 14'ü kuyu mezar olmak üzere toplam 24 mezarın bulunduğu ikinci bir yuvarlak gömü alanı daha saptanmıştır. Birinci halkadan 150m kadar uzaktaki bu alandan çıkarılan buluntular birincidekiler kadar zengin değildir. Akhalar'ın dinsel inançları arasında ölüler kültünün önemli bir yeri olduğu mezarlara gösterdikleri özenden anlaşılmaktadır. Genellikle MÖ 16.yy'a ve bazılarının daha da erken zamana tarihlendiği kuyu mezarlar döneminden sonra, 16.yy'dan 13.yy'a değin inen bir süreyi kapsayan ve yine Mykenai'de ortaya çıkarılan dokuz kubbeli mezar, yukarıda belirtilen durumu kanıtlamaktadır. Bu mezarlar, aşağıdan yukarıya doğru daralacak biçimde birbiri üstüne bindirilen kesme taşlardan oluşturulmuş arı kovanı biçimindeki sahte bir kubbeyle örtülü olan yuvarlak bir mezar odasıyla (THOLOS), buraya girişi sağlayan ince uzun bir koridordan (*dromos*) meydana gelmektedir. Aralarında en anıtsal olanı, kubbe yüksekliği 13m, *tholos*'unun çapıysa 14.5m'yi bulan ve *Atreus'un Hazine Binası* olarak tanımlanan mezardır.

Tiryns kentinde de Mykenai'deki gibi bir şato bulunmaktadır. Kazamatlı ve kuleli surlarla çevrili bulunan *Tiryns Şatosu* daha iyi korunmuş olarak günümüze kadar gelmiştir. Son durumuyla Mykenai'de daha geç bir döneme, 13.yy'a tarihlenen bu şatoda çeşitli odalar ve *megaron*'lar, giriş yapıları, sütunlu portiklerle çevrili avlular ve koridorlarla birleştirilerek mimari bir bütünlük sağlanmıştır. *Mykenai, Tiryns* ve *Pylos Şatoları*'nda duvarlarda ve döşemelerin üstündeki alçı tabakaların yüzeylerinde bulunan freskler deki örgeler Minos freskleriyle büyük benzerlikler taşır. Yunus balığı ve ahtapot resimleri, geçit törenlerini ve boğa oyunlarını canlandıran sahneler, Giritli giysileri içinde armağan taşıyan kadın figürleri bunlardan bazılarıdır. Girit'tekilerden farklı olarak bu freskler de av ve savaş sahnelerinin, savaş arabaları içinde kadın figürlerinin işlenmiş olması, ayrıca mezar buluntuları arasında çok sayıda tunç silah, kılıç ve kamanın ortaya çıkarılması Akhalar'ın savaşçı ruha sahip insanlar olduklarını ve destanların da bu gerçeği yansıttığını kanıtlamaktadır. Freskler de olduğu gibi seramik bezemede de MÖ 1600-MÖ 1200 arasında Girit etkisinde kalınmıştır. Çok sık kullanılan bitki ve deniz yaratıkları bir süre sonra stilize edilerek dekoratif bezeklere, Akha döneminin sonu olan MÖ 1200-MÖ 1150'ye doğruysa anlaşılmaz çizgilere dönüşmüştür.

2241, 2248, 2298, 3017, 3322, 3502. *G.Yümer Tigrel*

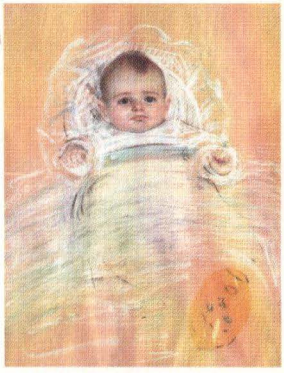
MİKLEB → **CİLT; EL YAZMASI**

**MİKON** (MÖ 5.yy)

Atinalı ressam ve heykelci.

Çağdaşı POLYGNOTOS'la birlikte Atina'nın başlıca kamu yapılarını resimlerle bezemiştir.

Atina'da doğduğu ve MÖ 5.yy'ın ikinci çeyreğinde etkinlik gösterdiği bilinir. Mikon ve Polygnotos'un açık Attika sarısını ve yanmış asma dallarından elde edilen siyah rengi ilk kez kullandıkları iddia edilir. Heykel kaidelerindeki yazıtlardan ve bazı antik kaynaklardan Mikon'un ressamlığının yanı sıra, tunçla çalışan bir heykelci olduğu da anlaşılmaktadır. Ancak Klasik Dönem başlarında, Attika resim sanatını Polygnotos'la birlikte yeniden canlandırmayı başarması ressam kişiliğini daha önemli kılmaktadır. Romalı yazar Marcus Terentius Varro (MÖ 116-27) Mikon'un geleneksel biçimlerden ayrılan antik ressamlardan biri olduğunu ileri sürmüştür. Sanatçının antik kaynaklarda adı geçen yapıtlarının, yazıtlı heykel kaideleri dışında hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. MÖ 472'de Olympia Pankrationu'nun (boks



MİHRİ MÜŞFİK, *Bebek Portresi*, 1911-12, kağıt üzerine pastel, 63x49 cm.

ve güreş karışımı bir spor dalı; günümüzdeki pankreas güreşinin temelidir) galibi Atinalı Kallias'ın heykeli ile Atina Akropolisi'ndeki bir atlet heykelini yaptığı bilinen Mikon'un Atina'daki en çok sözü edilen yapıtları, Polygnotos'un da resimleri bulunan *Anakeion*'da (*Dioskurlar Tapınağı*) *Argonautlar'ın Dönüşü*'nü, *Theseum*'da (*Hephaisteion*) *Theseus, Amazonomakhia* ve *Kentauromakhia*'yı, *Stoa Poikile*'deyse *Amazonomakhia*'yı betimleyen resimleridir. Mikon'un Atina'da etkin olduğu yıllarda, MÖ 480-450 arasında yapılmış bir grup Attika vazosundan (→VAZO RESMİ) sanatçının üslubu hakkında kapsamlı bilgi edinilebilmektedir. Farklı sanatçılar tarafından resimlendiklerinden genelde farklı üslup özellikleri gösteren bu vazolarda ortak özellikler yansıtan Amazonomakhia ve Kentauromakhia sahnelerinin de sık sık yer aldığı görülür. Bu sahnelerin Mikon'un *Theseum*'da ve *Stoa Poikile*'deki büyük duvar resimlerinden kopya edildiği düşünülmektedir. Arazi eğimini vurgulamak için farklı seviyelerde betimlenmiş sahnelerle mekân sorununa değişik bir çözüm getirilmesi, birbirine oldukça yakın çizilmiş heybetli figürler, yer yer KISALTIM yöntemlerine başvurulması sözü edilen ortak üslup özellikleri ve Mikon'a atfedilen teknik yeniliklerdir. Palermo'da bulunan bir volütlü KRATER (Ulusal Arkeoloji Müz.) gibi kimi örnekler, kompozisyonlarındaki özgünlük ve figürlerdeki cesur kısaltım nedeniyle ötekilerden daha özel bir yere sahiptir. Bu vazolar üstündeki Amazonomakhia sahneleriyle Olympia *Zeus Tapınağı*'nın batı alınlığındaki Amazonomakhia kabartması arasındaki üslup benzerliği de ilginç bulunmuş, Kallias heykelinin kaidesi üstündeki yazıttan Olympia'da çalıştığı öğrenilen Mikon'un *Theseum*'daki resimlerde tapınağın kabartmalarındaki motifleri kullanmış olduğu düşünülmüştür. *F.Demirkök*

**MİKROLİT** (Gr.*mikros*: minik, *lithos*: taş'tan) İng.*microlith*, Fr.*microlithe*, Alm.*Mikrolith*.
Türkçe'de "minik taş" anlamına gelen mikrolit, yontma taştan (→YONTMA TAŞ ALET), özellikle ÇAKMAKTAŞI ya da OBSİDYEN gibi taşlardan yapılan ufak boyutlu aletlerin genel adıdır. Kendi içinde iki gruba ayrılır: Mikrolitler ve geometrik mikrolitler. Mikrolitler eni 12mm'den dar dilgilerin kenarlarının düzeltilmesiyle meydana getirilir. Düzelti tipi; sırtlı dilgicik, çentikli dilgicik, dişli dilgicik, budanmış dilgicik gibi, farklı mikrolit alet tiplerini belirler. Geometrik mikrolitlerse eni 9mm'den dar, yarımay, üçgen, dörtgen ve yamuk gibi geometrik biçimli aletlerdir. Bunlar dar bir dilginin, kenarlarına açılan çentikler aracılığıyla çeşitli noktalarından kırılıp düzeltilmesiyle oluşturulur. Mikrolitler kemik ya da ahşap bir sapa takılarak tek başına kullanılabildikleri gibi, birkaçı birden aynı sapa geçirilip "kompozit" (bileşik) alet olarak da işlev görmüşlerdir.

Mikrolitler, Mezolitik (Epipaleolitik) Çağ'ın özgün aletleridir (→PREHİSTORYA). Yakındoğu, Avrupa ve Kuzey Afrika'nın tüm Mezolitik kültürlerinde gözlenen bu aletlerin Mezolitik Çağ'ın bitişiyle önemi azalmıştır ama tamamen yok olmamışlar ve Neolitik Çağ'ın başlarında az da olsa kullanılmaya devam etmişlerdir. Anadolu'nun çeşitli ören yerlerinde de mikrolitlere rastlanmıştır: Antalya bölgesinde BELBAŞI ve BELDİBİ kaya sığınakları (Epipaleolitik Çağ), Güneydoğu Anadolu'da Söğüt Tarlası, Biris Mezarlığı ve Hallan Çemi (Akeramik Neolitik), Orta Anadolu'da AŞIKLI HÖYÜK ve SUBERDE (Akeramik Neolitik) bu buluntu yerlerinin başlıcalarıdır.
0609, 3358. ***N.Balkan-Atlı***
Çizim → YONTMA TAŞ ALET

MİKYAS (Ar.*kıyas*'tan) = **ÖLÇEK**, ölçü

MİLAS = **MYLASA**

MİLET = **MİLETOS**

**MİLETOS**
Günümüzde, Aydın'ın Söke ilçesinde, denizden yks.7km uzaklıkta, Büyük Menderes'in alüvyonlu toprağında yer alan Miletos, yüzyıllar boyunca Batı Anadolu kıyısındaki en önemli liman kentlerinden biri olmuştur. En erken yerleşim izleri Neolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) kalmadır; bununla birlikte *Athena Tapınağı* alanının en alt tabakalarından çıkan seramik buluntuların ortaya koyduğuna göre, bölgenin asıl tarihi MÖ 16.yy'da ve bir olasılıkla bu bölgeye yerleşerek kendi yaşama biçimlerini de birlikte getirmiş olan Giritliler'in göçüyle başlar. Biçimi ve büyüklüğü henüz az bilinmekle birlikte bu yerleşim MİKEN döneminde, iyi ticaret ilişkileri ve halkının yeteneği sayesinde, MÖ 13.yy'da yapılan güçlü bir surla korunmaya alınacak kadar önem kazanmış gibi görünmektedir. Genişliği 12-15 hektar olan bu yerin, HİTİT belgelerinde adı geçen ve Anadolu'nun batısında bulunan "Milawanda" olup olmadığı henüz kesin biçimde kanıtlanamamıştır.

Bir kez yangın sonucu harap olmasının ardından 13.yy'ın sonlarında, Hitit İmparatorluğu'nun da çöktüğü dönemin karışıklığı içinde yakılıp yıkılan bu yere, daha sonra ancak İon göçüyle birlikte Yunanistan'dan gelenlerle eskiden beri bölgede yerleşik bulunan KARİA halkları arasında yakın ilişkilerin geliştiği bir dönemde yeniden yerleşilmiştir. Eski Miken yerleşimiyle daha güneydeki Kalabaktepe arasında oluşan yeni kent, kurduğu kolonilerin sayısının fazlalığından da anlaşılacağı gibi daha MÖ 8./7.yy'larda önemli bir yerleşim olmuştur: Miletoslular tarafından Marmara Denizi ve Karadeniz kıyılarında, aralarında Odessos (b.Varna), Tomis (b.Constanza), Olbia, Pantikapeion (b.Kertsch), Dioskurias (b.Suchumi), AMİSOS (b.Samsun), Sinope (b.SİNOP) ve KYZİKOS'un da bulunduğu yks.80 koloni kurulmuştur. Bir başka önemli koloni olan Naukratis'i de gene Miletos, öteki İon kentleriyle (→İONİA) birleşerek Aşağı Mısır'da kurabilmiştir. Geç Geometrik ve Arkaik dönemlerde hem ticaret hem de bilim ve sanat merkezi olarak önem taşıyan, Antik Çağ'ın ünlü bilginlerinden Thales, Anaksimenes ve Anaksimandros'un yetiştiği bu kent, İon Birliği'nin önde gelen üyelerinden biriydi ve Yunanlar'ın Persler'e (→İRAN) karşı ayaklanmasına öncülük etmişti. Bu olay, başlangıçtaki başarıların ardından Lade'deki deniz savaşında alınan yenilgiyle Miletos'u, uzun tarihindeki en çetin dönüm noktalarından birine getirmiştir: MÖ 494'te kent, Persler tarafından yerle bir edilmiştir. Evleri yakıp tapınakları yıkan Persler, kent halkını köle olarak ülkelerine götürmüşlerdir.

Bu olaydan sonra ancak MÖ 479'da Mykale'de kazanılan deniz zaferi İon kıyı bölgesindeki Pers egemenliğinin kırılmasını sağlamış ve Attika-Delos Deniz Birliği'nin üyesi olarak yakın gelecekte gene önemli bir rol oynayacak olan kente yeniden yerleşimi olanaklı kılmıştır. Bu yeni yerleşimde, o zamana değin *Athena Tapınağı*'yla Kalabaktepe arasında yer alan kent merkezi, günümüzde Aslanlar Koyu denen koyu çevreleyen bölgeye, yani birkaç yüz metre kuzeye doğru, MÖ 494'ten önce seyrek yerleşilmiş bir alana kaymıştır. Kentin Miletoslu HİPPODAMOS'a dayandırılan, MÖ 5.yy ortasındaki yeni planının gerçekte ondan ne derece etkilendiği tartışmalıdır. Ancak kesin olan, MÖ 6.yy'ın ikinci

yarısından beri gelişmeye başlamış bir düzenlemenin benimsendiğidir. Dik açıyla kesişen farklı genişlikteki caddelerin meydana getirdiği, yüzyıllarca geçerliliğini koruyan bir ızgara plan oluşmuş ve bu plan, büyük kamu yapılarının çoğunun Helenistik Dönem'de (→YUNAN) yapılmış olmasına karşın, kentin görünümünü Geç Antik Çağ'a değin belirlemiştir. Sözü edilen büyük kamu yapıları; iki büyük *Agora* (MÖ 4.yy sonu-2.yy), *Bouleuterion* (MÖ 175-164 arası), büyük bir *Stadion*'la birlikte birden çok *Gymnasion* (MÖ 2.yy), Roma dönemi yıkıntıları altında, yalnızca sahne binasından az sayıda kalıntının bulunduğu ve Helenistik Dönem'de belirgin biçimde daha küçük olan *Tiyatro*'dur. Yıllarca süren kazılar ve bunlara dayanan yayınlar sayesinde Miletos'un kent merkezinin iyi bilinmesine karşın, bugüne değin yapılan gözlemlere göre genellikle kerpiçten yapılmış ve pişmiş toprak kiremitlerle örtülmüş olduğu anlaşılan bu dönemin evleri hakkında çok az şey bilinmektedir. Buna karşılık son kazılar Miletos'un kült merkezleri hakkında önemli bilgiler sağlamıştır: Kentin ana kült merkezi yklş.19km uzaklıktaki DİDYMA'da bulunan büyük *Apollon Tapınağı*'dır. Tapınak, mezarlar ve küçük kutsal alanlarla çevrili Kutsal Cadde aracılığıyla Apollon Delphinios'un kent içindeki eski TEMENOS'una bağlanmıştır. Bunun yanı sıra belki de hiçbir zaman tamamlanamayan *Athena Tapınağı* da 5.yy'da oldukça önemliydi. Bir olasılıkla büyük sunaklı, avlulu açık yapılar biçiminde kurulmuş olan öteki kutsal yapılar tüm kent alanına dağılmışlardı. Ancak yazıtlar aracılığıyla bilinen bir düzineden fazla kültten bugüne değin yalnızca *Dionysos* ve *Demeter Tapınakları* ayrıntılı olarak incelenmiştir. Her ikisi de Helenistik Dönem'in nispeten büyük, mimari ve sanatsal nitelikleri açısından dikkate değer yapılarıdır. *Demeter Tapınağı* kuzeye doğru denize uzanan yarımadanın tepesinde, uzaktan görülebilecek ve tüm denizciler için kentin simgesi olacak biçimde tek başına yer alırken, *Dionysos Tapınağı* limanın yakınındaki yoğun yerleşim alanının ortasında, *Kuzey Agora*'nın yanında bulunmaktadır. Kısacası Miletos Helenistik Dönem'de, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'nun büyük bölümlerinde egemen olan Selevkos kralları kadar, Mısırlı Ptolemaioslar tarafından da dostluğu aranan büyük ve zengin bir kentti. Bundan sonra, Magnesia ad Sipylum'da (b.MANİSA) alınan yenilgi ve MÖ 118'de yapılan Apameia Barışı sonucu Batı Anadolu'daki etkileri sona eren Roma'yla işbirliği yapan PERGAMON (b.Bergama) kralları, Miletos'u ele geçirmişlerdir. Daha önce Selevkoslar'ın yaptığı gibi Attaloslar da 2.yy boyunca önemli yapılar ve vakıflarla Miletos tarihinde iz bırakmışlardır.

Pergamon Krallığı'nın MÖ 133'te miras yoluyla Roma'ya geçmesi ve Asia Eyaleti'nin kurulmasıyla Miletos da ROMA egemenliği altına girmiştir. Ancak, MÖ 1.yy'ın başında o zamana değin 110 hektarı kaplayan kentin, ince işlenmiş bir sur duvarıyla iyice küçültülmesine karşın, öncelikle ekonomik gücü ve Didyma bilicilik merkezinin geniş etkisi sayesinde Miletos, yer aldığı bölgenin dışında da önem taşıyan bir yer olarak kalmıştır. Sözü edilen surla birlikte kentin içine 163m uzunlukta iki nefli bir erzak deposu yapılmıştır. Bir olasılıkla her ikisi de PONTOS kralı Mithridates'in Roma'yla sürdürdüğü savaşın tehlikelerine karşı alınmış önlemlerdir. Bir süre Mithridates'i destekleyen Miletos, zaferi Roma'nın kazanmasıyla, Anadolu'nun başka yerlerinde olduğu gibi bağımsızlığını yitirerek büyük ekonomik güçlükler içinde kalmıştır. Roma egemenliğinin ilk 10 yılında Pergamon, Smyrna (→İZMİR), Miletos ve komşusu EPHESOS, Asya Metropolitliği rolünü üstlenmek için çoğunlukla tatsızlaşan bir yarışa girmişler; sonunda, Augustus döneminden (MÖ 27-MS 14) beri Romalı devlet memurlarınca ikametgâh olarak kullanılan ve bu konumunu pahalı yapılarıyla da açıkça kanıtlayan Ephesos, bir zamanlar kendisinden daha önemli bir kent olan Miletos'u geride bırakarak bu yarışı kazanmıştır. Bununla birlikte Erken ve Geç İmparatorluk dönemlerinde Miletos'ta da pek çok önemli yapı inşa edilmiştir; MS 1.yy'da eski Helenistik *Gymnasion*'un yanında Cn.Vergilius Capito tarafından bir hamam, kilometrelerce uzunlukta bir suyoluyla birlikte bir *nymphaeum* ve *Tiyatro*'nun Helenistik sahne binası üstünde, zengin bezemeli yeni bir sahne yapılmış; bunları 2.yy'da Kutsal Cadde'deki görkemli *Agora Kapısı* ve büyük *Palaistra*'yla birlikte iki yeni hamamın yapımı izlemiştir. Ayrıca *Tiyatro*, yaklaşık iki kat büyütülmüş, daha sonra sahne binası bu kez üç katlı olarak yenilenmiştir. Bazı bölümleri onarım gerektiren pek çok eski kutsal yapı da döneme uygun yeni biçimlerde geliştirilmiştir: Bu durum, Kutsal Cadde'de, belki İmparator Caligula için başlanıp tamamlanmadan bırakılmış ilginç komplekste izlenebilmektedir. Bir süre sonra da Apollon Delphinios Kutsal Alanı onarılmıştır. Bu dönem evlerinden birkaç örnek, büyüklük ve donanım açısından Helenistik Dönem'e oranla açıkça artan bir kalite standartının konutlarda da kendini hissettirdiğini göstermektedir; gene de daha kesin bir yargıya varmak için gerekli tipik örnekler yoktur.

Böylece MS 2.yy'ın sonlarına değin zengin bir liman kenti statüsünü koruyan Miletos'ta 3.yy'ın ortasında Roma kentlerinin çoğunda olduğu gibi açık bir çöküş başlamış ve bu çöküş, çevrede gittikçe artan bataklıklaşmanın etkisiyle başka yerlere oranla daha hızlı olmuştur. Yüzyıllar öncesinden komşu kentler MYUS ve PRİENE'nin çöküşünü hazırlayan, her kış Menderes'in sürüklediği çamur yığınları, bir olasılıkla ırmağın akışındaki bir değişikliğin ardından bu kez de Miletos'u hedef almıştı. Daha 2.yy'da caddeleri yükselterek ve yeni bir kanalizasyon sistemi kurarak önlem almayı denedikten sonra Miletoslular, setler ve köprüler yapmak için uğraşmışlardır. Öte yandan bölgenin göçebe Got toplulukları tarafından tehditi, 263'te yeni savunma sistemlerinin inşa edilmesini de gerektirmiş; bu nedenle kentin önündeki eski mezar yapıları ayrım gözetmeksizin yıkılarak hızla yapılan yeni bir duvarda taş malzeme rasgele kullanılmıştır. Benzer biçimde Didyma *Apollon Tapınağı* da sütunları arasına toplama malzemeden alelacele örülen bir duvarla güvenceye alınmıştır. Bu, altı yüzyıldan beri süren tapınak yapımına ait son büyük girişimdir; çünkü, 391'de İmparator I.Theodosius'un Hıristiyanlık'ı kabul etmesi buradaki kültü, dolayısıyla tapınağa ilişkin yapı çalışmalarını da sona erdirmiştir. Ancak bununla birlikte 5.yy'ın ilk yarısında dev yapının açık iç avlusunda üç nefli bir kilise inşa edilmiştir. Aynı dönemde Miletos'ta da çoktanrılı dinlere ait birkaç tapınak, *Dionysos Tapınağı*'nda izlenebileceği gibi kiliseye dönüştürülmüştür. Bunun dışında, o yıllarda sık sık tekrarlayan depremlerden hasar gören yapıların kullanılabilecek kadar onarılmalarına da uğraşılmış gibi görünmektedir.

Gerilemenin bu aşamasında 6.yy'ın ilk yarısı, son bir kez, daha mütevazı ölçülerde bir zenginlik dönemi yaşanmış olmalıdır. İmparator I.Justinianos (Justinianos) döneminde (527-565) bir piskoposluk kilisesi ve belki de bu kilisenin kuzeyine bitişik bir saray yapılmıştır. Ancak öte yandan, çok fazla genişlemiş olan yerleşim alanının küçültülmesi de zo-

runlu görülmüştür. Kentin güney bölgesi hemen hemen tümüyle boşaltılmış ve terk edilen yapıların malzemesi, eski kent merkezinin içinden düzensizce geçirilen yeni savunma duvarında kullanılmıştır. *Güney Agora*'nın geniş STOA'larının sütun ve kirişleri, buradaki pek çok heykel gibi bu yeni sura aktarılırken, yıkılan yapıların mermer blokları da ocaklarda eritilerek duvarın yapımında büyük miktarlarda gerekli olan kireçe dönüştürülmüştür. Gene de büyük olasılıkla, 2.yy'ın ikinci yarısında yapılmış ve pek çok kez onarılmış olan *Faustina Hamamları* gibi eski büyük yapılardan birkaçının kullanılır durumda tutulmasına çalışılmıştır. Artık bir kasaba kadar küçülmüş olan Miletos'taki son büyük yapı girişimlerinden biri, 600'de inşa edilen ikinci bir piskoposluk kilisesi ve onun yanında yer alan piskoposluk sarayı olmalıdır. Gerçekte birkaç basit konut dışında, 7.-8.yy'larda büyük olasılıkla Arap akınları sırasında kısmen yıkık durumdaki *Tiyatro*'nun çevresinde yapılan bir kale ve 11.-12.yy'larda bu kaleye bağlanan son sur duvarı gibi, bugün bilinen bütün geç dönem yapı çalışmaları kentin savunmasına hizmet etmiştir. Bu dönemde "Kastron ta Palatia" olarak adlandırılan Miletos, bu adın da gösterdiği gibi, Türk akıncılarının tehdidinin gittikçe arttığı bir dönemde, en aza indirgenmiş nüfusuyla ufak bir yerleşim birimine dönüşmüştür. Miletos'ta izlenebilen son yerleşim de budur.

BİZANS egemenliğinin Hermos'un (b.Gediz Çayı) güneyindeki bölgelerden çekilmesiyle 13.yy'ın sonlarına doğru, hemen yakınındaki Milas'ta yerleşmiş olan Menteşeoğulları'nın egemenliği başlamış ve yönetimleri altında artık Balat adı verilen Miletos, dönemin ticari belgelerinden ve Venedik'in 14.-15.yy'larda burada bir elçilik bulundurmasından da anlaşıldığı gibi, Menderes bölgesinin limanı ve merkezi olarak bir kez daha önem kazanmıştır. Pek çok cami ve hamam, bu mütevazı zenginliğe tanıklık etmektedir. Bunlar arasındaki en önemli yapı, 1404'te bir olasılıkla Suriyeli ustalar tarafından yapılan bir cami, camiye bitişik bir medrese ve iki küçük hamamı içeren İlyas Bey'e ait vakıf kompleksidir (→BEYLİKLER DÖNEMİ). Ancak bu dönem, MENTEŞEOĞLU Beyliği'nin sona ermesi ve bölgenin Osmanlılar tarafından 1425-30 arasında kesin olarak alınmasıyla noktalanmış, Balat küçük bir köy olarak varlığını sürdürmüştür.

İlk kez 1446'da İtalyan tüccar Anconalı Cyriacus tarafından ziyaret edilen kent, 1670-75 arasında İzmir'de bulunan İngiliz tüccarlarca yeniden keşfedilmiş ve bu keşif daha sonra R.Wood, R.Chandler, W.Pars, N.Revett, W.Gell, Charles Texier, L. Ross, Ch.Th.Newton, P.Le Bas gibi konuyla meslekleri açısından ilgilenen gezginlerin buraya gelmelerine ve araştırma yapmalarına yol açmıştır. Bu araştırmalar sonucunda Miletos ve Didyma'da önemli antik kalıntıların bulunduğu saptanmıştır. Her iki yerdeki ilk kazılar 1872-73'te Fransız arkeolog O.Rayet ve A.Thomas tarafından Paris Rothschild Bankası'nın desteğiyle başlamış; 1895-96 arasında B.Haussoullier ve E.Pontremoli tarafından sürdürülmüştür. 1891'de Carl Humann'ın Miletos ören yerinin bir planını çıkarmasının ardından Theodor Wiegand, 1899'da kent merkezini sistemli olarak kazmaya başlamış ve çalışmalarını kısa aralıklarla, 1914'te I.Dünya Savaşı'nın başlamasına değin sürdürmüştür. Ayrıntılı olarak yayımlanan bu çalışmalar Didyma'da savaş sonrasında da sürdürülürken, 1938-55 arasındaki kısa bir kampanya dışında Miletos'ta durdurulmuştur. 1955'ten bu yana kent alanında C.Weickert, daha sonra G.Kleiner, 1976-89 arasında Wolfgang Müller-Wiener ve 1990'dan bu yana da Volkmar von Graeve başkanlığında düzenli kazılar yapılmaktadır. Miletos kazılarından çıkan buluntuların bir bölümü Louvre Müzesi'nde (Paris), Doğu ve Batı Berlin Müzeleri'nin antik koleksiyonlarında, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde, İzmir ve Aydın Müzeleri'yle 1968'den bu yana Balat'taki yerel müzede bulunmaktadır. Bölge dışındaki müzelerde çoğunlukla mimari öğeler yer almaktadır. Örneğin, Paris'te Didyma *Apollon Tapınağı*'na, Berlin'de Miletos *Agora Kapısı* ve *Bouleuterion*'una ait yapı elemanları; İstanbul'da heykeller ve yapı blokları korunmaktadır. En son kazılardan elde edilen, tunçtan yapılmış yırtıcı kuş *protome*'leri (baş ya da gövdenin üst bölümünü betimleyen heykelcik), kent tarihinin her döneminden ÇANAK-ÇÖMLEK ve her tür yapı elemanı gibi önemli buluntular İzmir ve Balat'ta saklanmaktadır.

1936, 2003, 2431, 2432, 2822, 3231, 3622.

***W.Müller-Wiener***

MİLİOTİ, Nikolay ve Vasili → **SANAT DÜNYASI**

**MİMAR**

Tanım olarak mimar, YAPI üretim süreci içinde TASARLAMA'dan projelendirme ve uygulamaya uzanan alanlarda çalışan meslek adamıdır. Bu çalışma alanlarında mimarın rolü doğrudan üretim içinde yer almakla yöneticilik-yönlendiricilik kutupları arasında değişir ve bunların ikisini birlikte kapsayabileceği gibi, biri üzerinde uzmanlaşma biçiminde de belirebilir. Bununla birlikte, mimarın yapı üretimi etkinlikleri bütününde ağırlıklı olarak ilgilendiği kesim, mimari pratiğin evrimiyle birlikte sürekli biçimde değişmiştir. Dönemlere ve ülkelere göre mimarın toplumsal konumu, çalışma araçları, üretimdeki rolü, çalışma biçimi farklılıklar gösterdiğinden her çağ için ayrı mimar tanımları yapmak zorunludur. Dolayısıyla, mimarın daima tarihsel nitelikte kalan tanımlarından söz etmek, mimarlığın mesleki tarihini yazmakla eşanlamlıdır.

Mimarın ortaya çıkışı için gerekli koşullar ilk kez Eski MEZOPOTAMYA'da oluşmuştur. Bu koşulların başında anıtsal yapı türlerinin belirişi gelmektedir. Bu dönemlerde konutların yapımı için herhangi bir uzmanlık pek gerekmemişti. Bunlar bir olasılıkla kullanıcının da katkısıyla yapı ustalarınca gerçekleştirilmekteydi. Oysa, anıtsal yapılar özellikle boyutları açısından, ancak uzun sürede inşa edilebilmekte ve karmaşık üretim süreçlerini gerektirmekteydiler. Bu nedenle söz konusu örgütlenmeyi daha MÖ 3000'den başlayarak tapınak ve saray görevlileri üstlenmişler, bir anlamda yapım etkinliklerini yönetmişlerdir. Örneğin ele geçirilen belgelerden, gider ve gereç dökümleriyle işgücünün sağlanmasından onların sorumlu olduğu anlaşılmaktadır. Mimarın öteki iki görevi olan tasarım ve projelendirmeyse, henüz yapı üretimi içinde çok önemli bir yer tutmamaktaydı. Çünkü, en önemli yapı türü olan TAPINAK'ın biçiminin tanrı buyruğu olduğu varsayılırdı. BABİL Krallığı döneminde tapınak planlarını kralın saklı tutuşu bu inançtan kaynaklanır. Yeni yapılacak bir tapınağın plan konturları inşaat alanı üstünde bizzat kral tarafından işaretlenir, dolayısıyla mimar için bir tasarlama sorunu gündeme gelmezdi. Bir tasarımcı mimar varsa bile, onun kişiliğinin kralınkinin ardında gizlendiği söylenebilir. Bu nedenle de, Mezopotamya mimarı konusunda hiçbir şey bilinmez. Ama, bu anonim sanatçının PLAN çizmeyi bildiği kesindir. Elde böylesi örnekler vardır. Ancak, planın yapım etkinliği içinde işlevsel bir kullanımı olduğu da düşünülemez. Daha çok, kutsal sayılan tapınak şemalarının değişmek-

sizin korunması için plandan yararlanıldığı sanılır. Bu planlar bugünkü PROJE'ler gibi yapım etkinliklerini yönlendirici nitelikte olmamışlar, bir olasılıkla, birer litürjik belge sayılmışlardır.

Mimarın saygınlık kazanışı Eski MISIR'da olmuştur. Öyle ki, daha Eski Krallık Dönemi'nden (MÖ 2613-2160) başlayarak mimarbaşı, Mısır'ın firavundan sonra en önemli kişisi olmuş, hatta tanrılaştırılabilmiştir. III.Sülale döneminde (MÖ 2686-2613) Firavun Coser'in veziri olan ve onun için Sakkara'daki *Basamaklı Piramit*'i inşa eden İmhotep, böylesi efsanevi kişiliklerden ilkiydi. MÖ 5.yy'a ait bir metin 25 kuşaktır sürüp giden mimar sülalelerinin varlığından söz ettiğine göre, mimarlık mesleğinin bir tür soyluluk derecesi sağladığı bile öne sürülebilir. Ancak, Mısır mimarlarının tasarımcı olmaktan çok, birer yönetici ve örgütleyici oldukları anlaşılmaktadır. Mısır'da mimari etkinliğin devasa boyutları ve kesme taş inşaatının ilk kez burada başladığı düşünültürse, binlerce işçiyi yıllar süren büyük yapımlar için biraraya getirip çalıştırmanın bir mimarlık değil, yöneticilik sorunu olduğu görülür. Endüstri öncesi çağda hemen hemen tüm toplumlarda mimarın statüsünün ZANAATÇI'nınkiyle çoğu kez çakışmasına karşın, Mısır mimarı tam bir bürokrattır. Tasarım sorunu değişmezleşmiş kesin şemaların varlığından ötürü zaten bir tasarımcıyı gerektirmemekteydi. Örneğin, Ptolemaioslar döneminde (MÖ 323-80) bir tapınak yapılmadan önce kral ve rahipler İmhotep tarafından yazıldığı varsayılan "Tapınak Kurma Kitabı"na bakarlardı. Buna göre kararlar verildikten sonra, firavun geceleyin Büyük Ayı takım yıldızlarına göre yönlendirmeyi yapar, yapının köşelerini belirlerdi. Dolayısıyla, standartlaşmış şemalara bağlı olan tasarım önceden belliydi. Ancak, çağın teknolojik olanaklarına göre olağanüstü sayılabilecek boyutlarından ötürü, bu yapılar önemli örgütlenme sorunları doğurmuşlardır. Üstelik, kesme taş kullanımı yapım sorununu yüzlerce kilometre ötedeki ocaktan başlayıp, büyük bir taşımacılık etkinliği gerektiren bir iş durumuna getirmiştir. Dolayısıyla, Mısır mimarının bir meslek adamı olmadığı, hatta yapının teknik sorunlarıyla hiç uğraşmadığı bile söylenebilir. Doğal olarak, mesleki sorunlar o çağda da mevcuttu. Ama, onlarla ilgilenenler büyük olasılıkla bugün adı bile bilinmeyen yapı ustalarıydı. Bu kişilerin mimari çizim yapmayı bildiği, hatta cetvel, gönye, "T cetveli" gibi araçlar da kullandığı anlaşılıyor. Mısır'ın büyük mimari başarılarından adları bilinen mimarlar değil, bu adsız yapı ustaları sorumludur. Mimarlarınsa, ürün üzerindeki sanatsal hakları çok tartışmalı olsa da, ülkenin tüm gücünü birkaç yapı üzerinde yoğunlaştırabilen örgütleme becerileri tarihte benzersizdir.

Antik Çağ'da Mısır mimarının yanında YUNAN mimar çok daha alçakgönüllü bir kişiliktir. Ama, ötekinin tersine onu bir SANATÇI saymak gerekir. Mısır ve Mezopotamya'da yapılar kentlilerden çok yöneticiler için övünç ve prestij kaynağıydı ve yapımcılardan çok yaptıranları yüceltmek amacına yöneliktiler. Oysa, Yunanistan'da mimarın ürettiği yapının sahibi çoğu kez POLİS'ti. Nitelikli yapılar kentler arasında bir tür rekabet konusuydu. Hepsinden önemlisiyse, her kentli bu yapılarla övünebilirdi; çünkü, onları yöneticiler değil, vatandaşların ortak iradesi var etmişti. Yapının sanatsal düzeyi üzerinde genel bir ilgi söz konusu olduğuna göre, her kentin ötekilerle yarışması kaçınılmazdı. Bu ortamda mimarın Mezopotamya'nın adsız yapımcısından daha saygın olması ve tasarım kalitesinin de ödüllendirilmesi doğaldı. Yapılara gösterilen bu yakın toplumsal ilgi çoğu kentleri bir "mimari büro" kurmaya yöneltmişti. Bunlarda halk tarafından seçilmiş iki ya da üç mimar görevli olur ve kentin tüm mimari işlerinden bu kişiler sorumlu tutulurlardı. Ama, mimarlar genellikle bir kente bağlı olmak yerine, tüm Antik Yunan dünyasında dolaşmışlardır. HİPPODAMOS, KENT PLANLAMA'yla ilgili görüşlerini böyle dolaşarak yaymıştı. Örneğin, Knossoslu KHERSİPHRON'un EPHESOS'ta çalıştığı, Olympia'da *Zeus Tapınağı*'nı Elisli LİBON'un inşa ettiği bilinmektedir. Ancak Antik Yunanistan'da mimarın bir sanatçı olarak değerlendirilişi gerçeği abartılmamalıdır. Gerçekte, mimarlar hem mali açıdan iyice engellenmişler hem de tasarım alanında katı kısıtlamalarla bağlanmışlardı. Yeni bir tapınak yapılırken, eskisinden kalan yapı gerecinin kullanılması bir tür zorunluluktu. Ayrıca, plan şemaları çok kesin bir bağlayıcılık taşır, bunlar hemen hemen hiç değiştirilmeden uygulanırdı. Üstelik, yapının kurulacağı kutsal alanla ilgili pek çok sınırlamanın söz konusu olduğu da bilinmektedir; yapının konumlandırılması bile mimarın üzerinde pek söz sahibi olamayacağı bir konuydu ve çoğunlukla kutsal kurallarca belirlenirdi. Bir yandan şemaların kısıtlanmışlığı, öte yandan da, yapıyı bir kentsel prestij göstergesi gibi ele alan sanatsal kalite beklentisi, mimarın saygınlığının kaynağını oluşturmuştur. Kendisinden istenenlerle kendisine tanınan olanaklar arasındaki çelişki, Eski Yunan mimarlarını, ayrıntılara aşırı yüklenme diye nitelendirilebilecek bir titizliğe yöneltmiş; bu "titizlik" sonucunda, optik yanılsamalar (→YANILSAMA) ve oranlandırma gibi kuramsal konularla uğraşabilen mimar anonimlikten kurtulup "kişilik" haline gelebilmiştir. Örneğin PRİENE'de *Athena Polias Tapınağı*'nın mimarı PYTHEOS, sistematik oranlı bu yapı üzerine bir de kitap yazmıştı. Gene aynı mimar, SATYROS'la birlikte HALİKARNASSOS'ta *Mausoleum*'u tasarlamış; bu yapı üzerine de Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS ile Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) kaynaklık edecek bir kitap daha kaleme almıştı. Bu bilinçli tutumuna karşın, Yunan mimarının elindeki tasarımı yönlendirici araçlar çok kısıtlıdır ve bu durum onu, yapının içinde doğrudan yer almaya zorlamıştır. Her şeyden önce, tasarım ve yapımda planın bir rolü olmadığı, MAKET üzerinde çalışıldığı ve ayrıntılardaysa pişmiş toprak şablonlar kullanıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla tasarımın, ayrıntıya indikçe yapı alanında da süren ve gelişen bir süreç olduğu ve mimarın burada doğrudan müdahalelerinin gerektiği görülüyor.

Eski Yunan mimarlığında çok büyük bir ağırlık taşımayan, önceden çözülmüş denebilecek strüktürel sorunlar, ROMA'da mimar için önemli bir uğraşma alanı olmuştur. Yunan mimarının kolon-kiriş sisteminden başka bir seçeneği yoktu. Bu koşullarda ayrıntıya inmek, tek bir şemayı yetkinleştirmeye çalışmak zaten kaçınılmazdı. Oysa ki, Roma'da yapı türleri çoğalmış, boyutlar ve gereksinmeler büyümüş olduğundan, mimarlar çoğu kez mühendislik yönü ağır basan çözümler aramak zorundaydılar. Roma mimarlarını aynı zamanda mühendis olarak da nitelemek gerekir. Bir Yunan yapısında ancak birkaç tür imalat varken, Roma'da bu neredeyse bugünküne yakın bir sayıya ulaşmıştır. Dolayısıyla, yapım etkinlikleri içinde geniş bir uzmanlaşma belirdiğine göre, mimara eşgüdüm sağlamak görevi de yüklenmiştir. O halde, büyüyen boyutlar ve karmaşıklaşan yapım gibi sorunların üstesinden gelmeye çalışan, üstelik, tasarımı denetleyecek projelendirme teknik ve olanaklarından da yoksun olan Romalı mimarın, kuramsal estetik sorunlarla uğraşmaması doğaldır. Bu büyük mimari etkinliğin

doğrudan yapım alanında yönetilmesi gerekiyordu. Ölçekli plan, KESİT ya da CEPHE çizimi bilinmezdi; maket ancak bazan müşteriye takdim için yapılır, ama yapımı yönlendirici olarak kullanılmazdı. Yalnızca üstünde ölçüler belirtilmiş eskiz (TASLAK) niteliğinde planların kullanıldığı bilinmektedir. Yükseklik ve kotlarsa yapım ilerledikçe, yerinde aşama aşama kararlaştırılırdı. Bu durum çoğu ayrıntılar için de geçerlidir. Böylesi koşullar altında bir mimar için, yapının denetlenmesi ve örgütlenmesi tasarımın kendisinden çok daha önemliydi ve zaten tasarım adım adım yapımla birlikte ortaya çıkıyordu. Açıkçası, Antik Roma'da tasarım ancak yapım tamamlandığında kesinlikle bitmiş olabilirdi. Bu açıdan bakıldığında, Roma'da mimari etkinliklerin karmaşıklığı düşünülürse, mimarın taşıdığı yükün ağırlığı anlaşılabilir. Mısır ve Yunan mimarları hemen hemen yalnızca tek tip denebilecek dinsel yapılarla uğraşmışlardı. Roma'daysa, mimar köprü, sukemeri, spor yapıları, hamam, kale, saray, tapınak inşa edebilirdi; üstelik, bütün bunları iyice gelişkin bir işbölümü ve uzmanlaşma düzeni içinde uyumu sağlayarak yapmak zorundaydı.

Roma mimarının başka iki önemli özelliğiyse, çoğunlukla memur statüsünde olması ve askeri kariyerden yetişmesidir. Askeri kökenli mimarın mühendislik ve yöneticilik-örgütleyicilik yeteneklerinin gelişmesini sağlamada önemli bir etkendi. Ünlü Vitruvius gibi, Traianus döneminin (MS 98-117) ünlü mimarı APOLLODOROS da böyle bir askeri yetişme döneminden geçmişti. Romalılar eski Akdeniz dünyasının her yerinden, her ulustan mimar çalıştırmışlardır. Örneğin, Apollodoros Damaskuslu'ydu (b.Şam). Sınıfsal kökenler açısındansa, Vitruvius'un eskiden mimarların yüksek sınıf kökenli olduğunu yazmasına karşın, kesin bilgi pek yoktur. Buna karşılık, Coccutius adlı bir mimarın halktan biri olduğu bilinir. Zaten, soylu Romalılar'ın mimarlığı yüksek yönetimsel görevlere yeğlemeleri olanağı da yoktu. Bunların dışında, Roma'da mimarı ilgilendiren en önemli gelişmelerden biri müşterisinin çoğalması olgusudur. Roma'da mimar, çeşitli devlet yapılarının yanı sıra soylular ve varlıklılar için de ürün vermiştir. Doğal olarak, yapıların büyük kesiminin gene yapı ustalarının elinden çıktığı bu dönemde mimarın işlevi çok daha toplumsallaşmıştı.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra, Avrupa'da yapım etkinliği öylesine azalmıştır ki, bu koşullarda mimar diye tanımlanabilecek bir meslek adamı gerekmemiş; yapı üretimi, konutta kullanıcı, anıtsal yapılardaysa ustalar tarafından gerçekleştirilmiştir. Ama, erken ortaçağdaki yapı ustalarının işlevleri ve kişilikleriyle ilgili hiçbir bilgi yoktur. Bu durum 13.yy'a değin sürmüştür. Hatta, GOTİK dönemi başlatan *St.-Denis Manastır Kilisesi*'nin (baş.1129) yapımında büyük rolü olan din adamı Suger (1081?-1151) bile, yazdığı kitapta mimarı üzerine tek söz etmemiştir. Belki de, bu yapıda Suger'nin tasarıma katkısı mimarınkinden fazlaydı ve mimar ya da yapı ustası yalnızca onun düşüncelerini gerçekleştiriyordu. Daha sonraları mimarın statüsü adım adım değişmeye başlamıştır. Örneğin, *Reims* (baş.1211) ve *Amiens* (baş.1220) *Katedralleri*'nde mimarların adları döşeme üstüne yazılmıştır. Bununla birlikte, yapımdaki öteki çalışanlar arasında mimarın gene de çok özel bir saygınlığı olduğu, daha doğrusu, bir "kişilik" olarak belirebildiği öne sürülemez. Ortaçağda taşçı LONCA'sı üyesi olmayanların yapımcılık mesleğine girmeleri söz konusu değildi. Önce loncaya çırak olarak girilir, yavaş yavaş deneyim kazanılır ve sonunda da, eski ustaların onayıyla "mimarlık" aşamasına ulaşılırdı. Dolayısıyla, loncanın hiyerarşik, tutucu bünyesi "kişilik"ler değil, uzman meslek adamları yaratmak için uygundu. Ayrıca, müşterilerin tutumu göz önüne alınırsa, mimarın toplumsal konumunun ne olabileceği daha iyi anlaşılır. Ortaçağın mimarı istihdam etme anlayışı, tüm yapıyı tek bir kişiye teslim etmemek doğrultusundaydı. İşe önce tek bir mimarla başlanır, sonra birkaç mimar daha çağrılarak yapım yeni baştan gözden geçirilirdi. Dolayısıyla, tasarım ve yapımda genel tutumun pek az değiştirilerek uygulanmasını zorunlu kılan bu anlayış içinde, mimarın bir kişilik ve kişisellik geliştirmesi söz konusu olamazdı. Çıraklıktan ustalığa ulaşan bu aşamalar dizisinde, yapımda çalışan hemen herkesin doğrudan uygulamayla uğraşması zorunluydu. Örneğin, mimar Sensli William, *Canterbury Katedrali*'nin (baş.1175) yapımı sırasında inşaat iskelesinden düşüp ölmüştür. Ama gene de, mimarların bir ayrıcalığı olduğu anlaşılıyor. Bir vaiz onlardan yalnızca emirler verip hiç çalışmayan kişiler olarak söz ediyor. Ortaçağ insanının gözünde, büyük olasılıkla, bir yapının inşası yalnızca şantiyede olup biten bir şeydi ve onun gerisindeki düşünsel emek pek önemsenmezdi. Ortaçağ mimarlarının ve yapımcılarının bir özellikleri de, gezici olmalarıydı. Yalnız mimar ve taşçı ustaları değil, çan dökümcüleri, camcılar, ressam ve stük (alçı) yapanlar da böyleydiler. Bu nedenle Suger, Paris'ten birkaç kilometre uzakta olmasına karşın, *St.-Denis*'ye ustaları uzaklardan getirtmek zorunda kalmıştı. Kentler az nüfuslu ve yapım işleri az sayıda olduğu sürece, bu tür kişiler bir yere sürekli yerleşemezlerdi. Bununla birlikte, mimar ve taşçıların geziciliği yalnız zorunluluktan kaynaklanmıyordu; eğitim, görgü ve bilgi artırmak için geziler yapıldığı da bilinmektedir. Yapımla ilgili kişi ve grupların, özellikle, mimar ve taşçıların geziciliğinin sonuçlarından biri de, bu mesleklerin uluslararası ve hatta uluslarüstü bir kimlik kazanması olmuştur. Zaten, genel olarak ortaçağ Batı Avrupası'nda pek çok meslek aynı türdendi ve kişinin ait olduğu ulustan çok, toplumsal statüsü önemliydi. Mimarlar ve yapımcılarsa, bu hiyerarşik düzende kesin kurallarla saptanmış bir konumdaydılar. Katı lonca kurallarıyla, yalnız mesleki açıdan değil, toplumsal haklar açısından da kısıtlanmışlardı.

Ortaçağ mimarlarının kullandığı projelendirme teknikleri, önceleri üstlerinde ölçüler belirtilmiş tek çizgili eskiz planlardan öteye gitmiyordu. Gotik dönemdeyse, özellikle VILLARD DE HONNECOURT'un not defterinden anlaşılabileceği gibi, epeyce gelişmişti. Onun oldukça ayrıntılı planlar çizebilmesine karşın, yatay izdüşüm tekniklerini pek uygulamadığı görülmektedir. Bu dönemde kesit çizimleri, büyük olasılıkla hiç kullanılmıyor, kurallı PERSPEKTİF de bilinmiyordu. Buna karşılık, taşçıların kullanması için ahşaptan örnek şablonlar yapıldığı kesindir. Ama, genel olarak mimarın elindeki teknik öylesine kısıtlıydı ki, Suger, mimarı *St.-Denis*'de yeni KORO YERİ'ni orta NEF'le aynı doğrultuda yapabildiği için övebiliyordu.

Ortaçağ İSLAM dünyasında, mimar ve yapıda çalışan çeşitli profesyonellerin lonca tipi bir kuruluş içinde yer almadıkları sanılmaktadır. Yapımla ilgili meslek erbabının birbirlerine oldukça gevşek bağlarla bağlı oldukları, aralarından en saygın bir-ikisininse sözcü ya da gerektiğinde aracı görevini üstlendiği görülmektedir. Katı bir lonca düzeninin mimarlık mesleği için var olmayışı, aynı çağ Avrupa'sıyla İslam ülkeleri arasındaki farklılıklardan biridir. Bir olasılıkla bu nedenle, Hıristiyanlar da İslam ülkelerinde mimarlık ve yapımla ilgili işlerle uğraşabilmişlerdir. Örneğin, Urfalı üç Hıristiyan'ın 1087'de Kahire surlarının yapımında görev aldığı

bilinir. Geç İslamlaşmış bir ülke olduğuna göre, Anadolu'da ilk dönemlerde Hıristiyan mimar ve yapımcılar belki daha da geniş bir rol oynuyorlardı. Mevlânâ'nın meclisindeki bir Hıristiyan mimardan söz edilmekte, İslamlık'ı kabul etmiş birkaç Hıristiyan mimar adı da bilinmektedir. Konyalı KALÜYAN'ın böyle biri olduğu düşünülebilir. Mimar ve ustaların gezici olduklarına ilişkin örnekler boldur. Bir ülkeden ötekine gitmek tümüyle kişisel bir tercih konusu olabileceği gibi, siyasal koşulların etkisiyle de olabilirdi; hatta, savaş sonrasında yenilen ülkenin mimar ve sanatçılarını galiplerin ülkesine zorla götürmek bile olanaklıydı. Örneğin, Timur büyük fetihlerinin ardından bu tür pek çok kişiyi Semerkand'a götürmüştür. Ayrıca, 13.yy'ın ilk yarısında Anadolu'ya İran ve Suriye'den önemli bir mimar ve usta akımı olduğu da görülür.

Mimarın toplumsal statüsü ve saygınlığının derecesi gibi konularda, tüm İslam ülkeleri için geçerli olabilecek genellemelere gitmek olanağı yoktur. Örneğin, bazı ülkelerde ve bazı dönemlerde yapı üstünde mimar adı yazılmazken, erken dönem Anadolu'sunda, Timur dönemi Semerkand'ında ve EMEVİ İspanya'sında tam tersi görülür. Kaldı ki, yapı üstünde ad belirtilse bile, bunun mimarın saygınlığı konusunda bir kanıt sayılabileceği kuşkuludur. Bununla birlikte, mimarların saygınlığının yüksek olduğu durumlar da az değildir. Örneğin, At-Tuluni mimar ailesinin Mısır'da epey yüksek bir prestiji vardı. Ama, bu ailenin yüksek statüsünün sanatçılıktan mı, yoksa adlarında sezilen Türk kökenin onlara MEMLÜK aristokrasisi içinde yer sağladığından ötürü mü belirdiği tartışılacak bir konudur.

Ortaçağ İslam dünyasında mimarın tasarım ve yapımdaki rolünün ne olduğu konusunda kesin bir şey söylemek zordur (→ANONİM MİMARLIK). Genelleşmiş bir tutum da büyük olasılıkla söz konusu değildi. Örneğin, Mısır'da bir tür mimarbaşı sayılabilecek "Mu'allim-al-Mu'allimîn" unvanlı kişiler, devlet yönetiminde aldıkları önemli görevlere bakılırsa, el işçiliğiyle hiç uğraşmamış olmalıdırlar. Onlar daha çok örgütleyiciydiler. Buna karşılık, mimarların Anadolu ortaçağında yapıma doğrudan kendi emekleriyle katıldıkları düşünülebilir. Hatta, bu dönem Anadolu'sunda mimar olarak nitelenenlerle büyük dekoratif TAÇKAPI ve MİHRAP kompozisyonlarını gerçekleştiren sanatçıların birbirlerinden ayırt edilip edilmedikleri bilinmemektedir. Yetişmeleri usta-çırak hiyerarşisi içinde gerçekleştiğine göre, belki de, taşçılıktan başlayıp mimarlığa uzanan bir aşamalanma söz konusuydu. Benzer biçimde, hem mimar olarak görev yapıp hem de yapımla ilişkili başka dallarda uzmanlaşmış kişilerin varlığı biliniyor. O halde, ortaçağ İslam mimarlarının tek bir konuda yoğunlaşmış kişiler olmaktan çok, yapıma ilişkin başka alanlarda da pratik katkılarda bulunabilen çok yönlü sanatçılar olmaları olanaklıdır. Bu mimarların ellerinde tasarımlama için ne gibi araçlar bulunduğu, geometrik izdüşüm tekniklerinin kullanılıp kullanılmadığı konusunda pek az bilgi vardır. Özbekistan'da 16.yy'dan kalma kare MODÜL kullanılarak yapılmış bazı mimari planlar mevcuttur. Bunlardaki standart kare modüller ölçek kavramının bilinmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Bu olgu, yaygın kullanılan plan çizim tekniklerinin var olduğunu düşündürmektedir.

OSMANLI döneminde mimarlık mesleğinin durumundan söz etmek, her şeyden önce, bu mesleğin örgütsel yapısını anlatmak demektir. Mimarlık örgütü HASSA MİMARLARI OCAĞI, Osmanlı İmparatorluğu'nun genel merkezî yönetim örgütlenmesinin bir parçasını oluştururdu. Ancak Ocak, bu düzen içinde dışa kapalı bir birim değildi; yönetim örgütlenmesi içinde gerek düşey, gerek yatay bir hareketliliğin söz konusu olduğu ve geçişler yapılabildiği bilinmektedir. Hassa Mimarları Ocağı da yapı tasarımı ve uygulamasından, belediye işlerine, mühendislik ve hatta istihkâm hizmetlerine kadar uzanan çok geniş bir görev alanında etkinlik gösterirdi. Yetişme açısından, Osmanlı mimarları ortaçağ ve sonrası Avrupa'sına hiç benzemeyen bir eğitimden geçmekteydiler. Örneğin, Mimar SİNAN bir bürokrat olarak yetişmiş ve 40 yaşına değin ordu içinde yer almıştı. Mimar MEHMED AĞA'nınsa, asker kökenli olmadığı, önce müziğe heves edip sonra sedefkâr olduğu bilinmektedir. Bu dönem mimarlarının tümündeki ortak nitelik herhalde devşirme kökenli oluşlarıdır ve bu yönleriyle öteki Osmanlı bürokratlarına benzemektedirler. Bu köken ortaklığının görev ortaklığına kadar uzanabildiği durumlar vardır; mimarlık dışı devlet hizmetlerinde çalıştıktan sonra MİMARBAŞI olanlar bulunduğu gibi, mimarbaşılıktan sonra başka yönetim görevlerine atananlar da vardır. Örneğin Sedefkâr Mehmed Ağa yıllarca Arap ülkelerinde muhzırbaşılık (mahkemelerde ilgililerin duruşmada bulunmalarını sağlayan görevlilerin başı) yapmıştı. 1598-1603 arasında mimarbaşı olan Ahmed Çavuş'sa sonradan çeşitli beylerbeyilik görevlerinde bulunmuş ve savaşta ölmüştü. Ancak, genellikle Osmanlı mimarlarının uygulama içinde yetiştikleri söylenebilir. Mimar Sinan önce askeri inşaatlar, örneğin, seferlerde ahşap köprüler yapmıştı. Mehmed Ağa'ysa mimarlığı Sinan, DAVUD AĞA ve Dalgıç AHMED AĞA dönemleri boyunca sürdürdüğü çıraklığında öğrenmiştir. Osmanlı mimarı doğrudan saray örgütü içinde önemli bir memurdur. Özellikle, mimarbaşının yüksek bir görevli sayıldığı görülmektedir; "sekiz kat mehter" gibi önemli bir statü göstergesine sahip olduğu bilinir. Genel Osmanlı hiyerarşik yapısı içinde bulunduğu gibi, Hassa Mimarları Ocağı içinde de gene hiyerarşik bir aşamalanma vardı. Mimarlar "halife" ve "üstad" olarak iki grupta toplanmaktaydı ve "halife"ler daha üst düzeydeydiler. Anlaşıldığına göre, mimarlar yalnız yapı tasarımcıları değil; aynı zamanda, büyük boyutlu ve ülke çapında bir yapı üretim etkinliğinin örgütleyicileriydiler. Mimarlık o dönemde, tasarımdan uygulamaya, işçi bulunmasından malzeme sağlanmasına dek uzanan bir uğraşlar kümesiydi. Mimarın tasarım içindeki yerinin ne olduğu ve görevini nasıl ve hangi araçlarla yerine getirdiği konusunda yeterli bilgi yoktur. Yapıların planlarının yapıldığı bilinir. Örneğin Mehmed Ağa'nın *Sultan Ahmed Camisi* (1617) için planlar hazırladığı biyografisinden anlaşılmaktadır. Elde Klasik Dönem'den olmasa da, bazı Geç Dönem plan örnekleri bulunmaktadır. Ancak, uygulamada planın işlevi büyük olasılıkla temel düzeyinin hemen üstünde bitmekteydi. Daha ileriki aşamalarda büyük boyutlu maketler kullanılmış olmalıdır. 1582 tarihli *Sûrname*'deki bir minyatürde mimarlar Sultan'ın önünden böyle bir *Süleymaniye* (1557) maketi geçirirken betimlenmişlerdir. İlginçtir ki, yapımı yönlendirici olarak maket kullanımı RÖNESANS'ta da genel bir uygulamadır. Yapımın daha ileriki aşamalarında, örneğin bezemede, tasarımın önceden belirlenmişliği iyice ortadan kalkmaktadır. Söz gelimi, çini kaplama konusunda kararlar kaba yapının tamamlanmasından sonra verilirdi. Bunlara dayanılarak, Klasik Dönem Osmanlı mimarlarının, yapı alanının örgütlenmesi konusunda olmasa da, tasarıma yaklaşımları bakımından, dönemlerinde başka ülkelerdeki meslekdaşlarından farklı olmadıkları öne sürülebilir.

Genel olarak, ortaçağ boyunca "dahi" diye nitelenebilecek sanatçıların adı pek geçmez. Oysa, Rönesans'a gelindiğinde, birdenbire bir üstün yetenekler bolluğuyla karşılaşılmaktadır. Bunun içindir ki, ortaçağ sanatını incelemek yalnızca sanatsal ürünleri göz önünde bulundurarak yapılabilirse de, Rönesans ve sonrasında ürünle onu gerçekleştiren kişiyi birlikte ele almak kaçınılmaz bir zorunluluktur. Dolayısıyla, Rönesans'tan başlayarak bugüne değin süren çağ, "kişilikler" çağıdır ve bu, tüm sanatlar için olduğu gibi, mimarlık için de geçerlidir. Ortaçağ Avrupa'sı tıpkı serfin toprağa zorunlu bağımlılığı gibi, sanatçıyı da mesleğine bağımlı kılan bir anlayışa sahipti. Örneğin, kendisininkiyle ilişkili bile olsa, hiçbir meslek adamı başka bir mesleğin sınırları içinde kalan bir işi yapamazdı. Olağanüstü bir yetenek ve beceri sahibi olmak bile, sanatçının aşılmaz meslek tekellerini kırmasına olanak vermezdi. Buna karşılık, Rönesans'ta tam tersine, neredeyse ülküselleştirilmiş bir "tümel sanatçı" kavramı ortaya çıkmıştır. BRUNELLESCHI kuyumcu olarak yetişmesine karşın, mimardı. BRAMANTE gerçekte ressamdı, ancak asıl başarısını mimarlıkta göstermişti. MICHELANGELO ressam, heykelci ve mimar olduğu gibi, başarılı bir şairdi de. Bu ilgi genişliği sanatın sınırlarından taşıp LEONARDO DA VINCI'de görüldüğü biçimde, bilime dek uzanabilirdi. Rönesans'a gelinceye değin, bu dönemin kendine örnek aldığı Antik Çağ da dahil, hiçbir çağda mimar yalnızca tasarımcı değildi; mesleğin pratik yönü ağır basardı. Oysa Rönesans'ta, örneğin ALBERTI yapımı tümüyle yardımcısına bırakıp yalnızca tasarımla uğraşabilmiştir. Ancak bu dönem mimarını da tümüyle yapımdan kopuk bir uğraş içinde görmek olanaksızdır. Alberti, önceki çağlar için benzersiz olmakla birlikte, herhalde henüz az rastlanır bir kişiydi. Ama, gene de mimarla yapı işçisi arasındaki farklılaşma iyice büyümüştü. Şundan belli ki, ortaçağda mimar taşçı ustalığından yetişirken Rönesans'ta mimarlar genellikle ressam ya da heykel kökenliydiler. Yapı tasarımcısı artık yapım işçiliğinden yetişmiyordu. Örneğin, Bramante Vatikan'da bir "mimarlık bürosu" kurmuş; sonraki kuşağın pek çok mimarı burada eğitilmiştir. Ama, henüz Rönesans mimarı tasarımla uygulamayı birbirine eklemlenmiş iki ayrı süreç olarak düşünmemiştir. Mimarın gözünde bunlar tek bir sürecin parçalarıydı. Bu nedenle de, Michelangelo'nun yaptığı gibi, her ikisi için "özdeş" araçlar kullanılabilir, tasarım yapı üstünde gerçekleştirilebilir, denenebilir ve değiştirilebilirdi. Zaten, çağın koşulları bundan başkasına olanak vermiyordu. Uygulama sırasında proje yerine büyük boyutlu maketler kullanılırdı. Bu durum, asıl yapıtını ortaya koymak için DESEN ve eskizlerden hareket eden ressamın tutumunu andırır. Gene RESİM'de olduğu gibi, mimarlıkta da, "eskiz"i aynen yapıya dönüştürmek söz konusu değildi. Özellikle ayrıntıya inildikçe, sürekli değişiklikler yapılır, tasarım yapımın bitimine değin sürerdi. Daha açık bir deyişle, Rönesans'ta bugünkü gibi yapının gerçekleştirilişini yönlendiren bir anlatım teknikleri bütünü olarak projelendirme yoktu. Rönesans'ta mimarlık tasarımı soyut bir teknik "dil" değil, örneklemeye dayanan başka araçlarla yapılmış bir uygulamadır. Böyle olduğundan dolayı, mimarlık ürünü "eskiz"inden üretilmekteydi ve yine bu nedenle, mimarlar heykelci ya da ressamlar gibi çalışabilmekte ve çoğunlukla da bu gibi mesleklerden gelmekteydiler.

Rönesans'ın hemen sonrasından başlayarak bugüne değin süren zaman aralığı, mimarlık mesleğinin tarihinde tek bir dönem olarak incelenebilir. 17.yy'dan sonra mimarlık etkinliğinin temel öğesi ve mimarın ana görevi tasarımlama eylemi olmuştur. Rönesans "zanaatçı"dan "tasarımcı"ya geçişte bir ara dönem olarak değerlendirilebilir. Bu değişimin tek belirtisi mimarın el işçiliğinden düşünsel işçiliğe doğru kayışı olgusunda ortaya çıkmaz. Aynı zamanda, MEKÂN üretiminde tasarlama uğraşı kendine özgü bir yer edinir. Geçmişte tasarım ancak yapıma bağımlı olarak vardı. Oysa, daha Rönesans'tan başlayarak tasarım yalnızca tasarımlamak için yapılabilir duruma gelmiştir. Örneğin, Rönesans kentsel ütopyaları bu açıdan değerlendirilebilir. Önceki çağlarda asla gerçekleşmeyecek ya da gerçekleşmesi olasılığı zayıf bir mimarlık ürününün tasarımının yapılmadığı bilinmektedir. Rönesans tasarımın bağımsız olabilirliğini "keşfetmiş" ve bunu yapı düzeyinde olmasa da, kent düzeyinde denemiştir. FILARETE'nin ideal kent planları böylesi ilk örneklerdendir. Ancak, yapım alanını tümüyle terkedip ana çabalarını yalnızca tasarıma hasredenler BAROK dönemin mimarları olmuş ve "mimarlık bürosu" böyle koşullar altında ortaya çıkıp gelişebilmiştir. Bu bürolarda, tıpkı yapım alanında olduğu gibi, usta ve çıraklar çalışmaktaydı. Çıraklar burada hem mimarlık eğitimi görürler hem de karmaşıklaşan tasarlama eylemi içinde mimara yardımcı olurlardı. Tasarlama yapım alanında yapılmadığına göre, eğitim de orada yapılmamış, artık geleceğin mimarları tasarımı mimarlık bürolarında öğrenmeye koyulmuşlardır. Bu sistem 20.yy'a değin geçerliliğini korumuştur. Örneğin LE CORBUSIER bir öğretim kurumunda değil, böyle bürolarda eğitim görmüş bir mimardır.

Tasarlamanın bağımsız bir uğraş olabilmesi için, tekniklerinin de gelişmesi gerekliydi. 17.yy'da bugün bilinen plan, kesit, cephe, perspektif gibi izdüşüm tekniklerinin hemen hepsi ortaya çıkmış, böylece mimar geniş anlatım olanaklarına ve yapımı uzaktan da denetleyip yönlendirebileceği araçlara sahip olmuştur. Geçmişte yapı alanında, anında ve doğal olarak da kabataslak verilebilen kararlar bu dönemde bürolardan gönderilebilir duruma gelmiştir. Önemli bir başka değişimse, Rönesans'ın evrensel sanatçısının bir meslek adamına dönüşmesidir. Rönesans mimarının sanattan bilime uzanan geniş alana dağılan ilgisi, 17.yy'dan sonra artık yalnızca mesleki etkinliğe yönlendirilmiştir. Bununla birlikte, Barok dönem mimarları gerçek profesyoneller olmalarına karşın, gene de çoğu kez temel eğitimlerini başka alanlarda yapmışlardır. Mimarın daha başlangıçta mimar olarak yetişeceği çağ, gerçek anlamıyla ancak 19.yy'da gelmiştir.

Yüzyıllar boyunca mimarlığın, genellikle, öteki sanatlardan daha saygın bir meslek olduğu söylenemez. Mimarlığı GÜZEL SANATLAR arasında sayarak, onu daha ayrıcalıklı bir meslek olarak formüle edenin Rönesans olmasına karşın, gene de mimar yüksek sınıfların pek imrenceği biri değildi. Bunlar için mimar yalnızca hizmetine gereksinme duyulan bir meslek adamıydı. 17.yy ortalarından başlayarak 18.yy'ın ilk çeyreği içinde devam eden bir dönemde, mimarlığın giderek saygınlık kazandığı görülür.

Bu gelişme hemen hemen yalnızca İngiltere'ye özgü olmakla birlikte, çok önemli ve yaygın bir değişmenin habercisi niteliğindedir. Söz konusu dönem aynı zamanda, mimarlıkta yüzyıllardır süregelen tasarım-yapım bütünlüğünün ya da farklılaşmamışlığının da artık ortadan kalktığına işaret etmektedir. Bu çağda soylu mimarlar ve soylu amatör mimarlar belirmeye başlamıştır. Oysa, geçmiş dönemlerde ne üst sınıf üyeleri mimarlık yaparlardı ne de mimar-

lık amatörce yapılabilirdi. Mimarlık eyleminin önceki çağlarda doğrudan şantiyede, hatta bizzat mimarın el emeğinin de katkısıyla yürütülmesi gerekliliği, bu işin ancak yılların deney birikimiyle donanmış kişilerce yapılabilmesini zorunlu kılıyordu. O halde, geçmişte mimarlığa sonradan heves edilemezdi; mimarlık oldukça uzun bir uygulamalı eğitim sonucu meslek edinilebilirdi. Yeni gelişmeler mimarlığı üst sınıfların da uğraşabileceği "temiz" bir iş haline getirdi. Aynı gelişmeler çağdaş mimara giden yolu da açmış oluyordu. Bu amatör soylular dizisinin ilk halkasını WREN oluşturur. Wren, yüksek düzeyde din adamları yetiştiren bir ailenin çocuğuydu. Yüksek öğrenimi sırasında özellikle astronomiyle uğraşarak, 25 yaşındayken Londra'da astronomi profesörlüğüne getirilmişti. İlk yapıtı *Pembroke College Şapeli*'ni (1663-65) bitirdiğinde, hâlâ astronomi profesörlüğü yapıyordu. Bilimsel kariyerden başlayıp mimarlığa ulaşan bir yaşam öyküsünün daha önceki çağlarda benzerine rastlanmaz. 18.yy'daysa artık mimarlık alanında kendi kendini yetiştirmek olanaklıydı ve yapı üretiminin hiçbir aşamasına katılmadan, mimarın yalnızca tasarlamakla yetinebilmesi söz konusuydu. Bu tarihten sonra mimarlık kitaptan öğrenilebilir bir meslek olmuştur. 16.yy'dan sonra İtalya ve Batı Avrupa'da mimarlık yayınlarının ortaya çıkması mimarlığı pratik bir eğitim konusu olmaktan çok, öğretimi yapılabilir bir meslek kimliğine büründürmüştür. Bu temel kitaplar Vitruvius'un ünlü yapıtından başlayarak çağdaş yapıların çizimlerini içeren yayınlara kadar uzanır.

Mimarlık mesleğinin tarihinde birinci dönüm noktası, 17.yy'dan başlayarak mimarın yapım alanından büroya geçişi ve yalnızca tasarımlayan kişi durumuna gelişidir. İkinci dönüm noktasıysa, Endüstri Çağı'yla birlikte ortaya çıkmıştır. Bu çağ yalnızca mimarlığın mesleki içeriğini, mimarın sorumluluk alanını ve çalışma biçimini değil, aynı zamanda mimarlık ürününün niteliğini de değiştirmiştir. Bu değişim süreci sonrasında, bir anlamda hem mimarlığın hem de mimarın yeniden "tanımlanması" gerekmiştir. Mimarın mesleki etkinliğinin özünü etkileyen en önemli oluşum "mimarlık dili"nin ortadan kalkışıdır. Geçmişte mimar teknolojik kısıtlamalara bağımlı olmanın ötesinde, belki onlardan da çok, topluma yaygın mimari değer yargılarıyla sınırlandırılmıştı. Mekânsal ürünün nasıl olması gerektiği mimarın kişisel tercihleri doğrultusunda karar vereceği bir konu değildi; tasarımın temel ilkeleri daha mimar işe başlamadan, toplumca ya da toplumun bir kesiminde önceden belirlenmişti. Dolayısıyla, mimarın özgürlüğü ve özgünlüğü, ancak aynı dili konuşanlar arasındaki üslup farklılığı kadar olabilirdi. Kullandığı dil bağlayıcıydı, toplumsaldı ve dolayısıyla her mimar her yapı için tasarımı yeniden keşfetmek zorunda değildi; tasarımını kendisi dışında var olan ön-ilkeler uyarınca oluştururdu. Endüstri Çağı öncelikle bu ortak dili ortadan kaldırmıştır. Öte yandan, mimarlık mesleğinin kapsadığı etkinlikler bütünü de hızla çözülmekteydi. Mühendislik mimarlıktan koparak başlı başına ayrı bir çalışma alanı durumuna geldi, çünkü mühendislik hizmetleri gittikçe karmaşıklaşmış, sürekli gelişen fizikle desteklenerek, o güne değin teknik hesaplara oldukça az gerek duyan mimarlık uğraşı içinde çözülemez olmuştu. Öyleyse, bilimsel olanla sanatsal olan ayrılmalıydı. Bu durum Eklektisist (seçmeci) dönemin (→EKLEKTİSİZM) sanat anlayışıyla da bağlantılıdır. Ancak, 19.yy boyunca gerçekte birbirinden ayrılanlar, tasarımla teknoloji değildi. İki meslek arasında yapı türleri ve konular da paylaşılmış; mimarlar, bir tasarım ve mimari etkinlik konusu olan bazı yapıları tümüyle mühendislere terk etmişlerdi. Antrepolar, depolar, fabrikalar artık mimarlarca ele alınmamış ve mühendislik yapıları denen, 19.yy'a özgü tür, bu kopuş sonucu belirmiştir. Mimarlar, ne bu yeni yapı türlerini tasarlayacak, yeni koşullara uyum gösterecek yeterlikteydiler ne de ikinci sınıf saydıkları bu yapılarla geleneksel türleri birlikte düşünebiliyorlardı. Mimar gibi bir sanatçıya yakışan konular yüzyıllardır yapılagelenler ya da onlarla uyuşabilenlerdi. Mimarlık mesleğinin konuları Eski Mezopotamya'dan beri anıtsal yapılarla sınırlıydı. 19.yy bu sınırları güncel gelişmelere karşın korumayı sürdürdü ve bu bir "meslek ideolojisi" durumuna gelerek, çağın gerçeklerinin yadsınmasını zorunlu kılacak biçimde yerleşti. İleride bu ideolojik dargörüşlülüğü yok etmek için, modern mimarlar çağdaş konulara, özellikle de fabrika tasarımlarına yöneleceklerdir.

19.yy'da ortaya çıkan mimar-mühendis ayrımı, mesleklerin ayrılmasının yanı sıra yapı türlerinin de ayrılması anlamına gelmiş, dolayısıyla hemen hemen aynı konuya farklı biçimde yaklaşan iki ayrı tasarımcı belirmiştir. Mühendisler büyük ölçüde eğitimleri elvermediğinden, eklektisist kalıpları kullanmak olanağından yoksundular. Çünkü mimarın eğitimi, temelde eklektisizmin gerektirdiği biçimde geçmiş mimarlıkların anlayışlarının ve biçim kalıplarının öğretilmesine dayanmaktaydı. Oysa, mühendisler 19.yy'da hemen hemen her zaman pratik içinde, endüstriyle ilişki kurarak ve çoğunlukla konularına ilişkin özgün bir eğitim kurumundan yetişmemekteydiler. Bu nedenle, yalnızca somut gerçek ve gereklilikleri göz önünde bulundurup bir "işlevci" tutum yarattılar. Müşterilerinin istediği de buydu. Onlar işlerini görecek yapılar istiyorlardı. Kendi malikânelerini geçmişin kılıfları içinde inşa ettirebilirlerdi; ama fabrikalarında böylesi "makyajlı" bir gerçeklik gerekmiyordu. "Çifte normlu" mimarlık böyle belirdi. Geçmişte aynı dönemde tümüyle farklı ilkelere dayanan iki mimarlık anlayışı bulunmazdı. Dolayısıyla, endüstri çağının ilk döneminde mimarlar gene mimardılar; ama mühendisler de, etkinliklerinin biçimi düşünülürse, büyük oranda hâlâ mimardılar. Şöyle ki, mühendisler de, mimarlar da yapı tasarlama işiyle uğraşıyorlardı. Birincilerle ikinciler arasındaki farklılık yalnızca tasarlama sorununa yaklaşımlarının farklı oluşu nedeniyle ortaya çıkıyordu. Mimarlık mesleğindeki bu değişime koşut olarak, mimarın yetişme biçimi de değişmiştir. İlk mimarlık okullarının 19.yy'dan önce ortaya çıkmalarına karşın, hemen hepsi ancak bu çağda gelişip yaygınlaşmış, bunların yanı sıra küçük atölye-okullar türemiştir. Çoğunlukla tek öğretmenli bu atölyelerde hemen hemen tüm eğitim etkinliği eski yapıların çizimlerini yapmakla sınırlıydı. Örneğin ünlü A.W.N.PUGIN de, mimar olmayıp yalnızca mimarlık kitapları resimleyen babasına ait böyle bir atölyede yetişmiştir. Artık, mimarlık uygulama içinde öğrenilmiyordu. Geçmişin ister tasarımda, ister uygulamada olsun, gerçek bir konu üzerinde çalışarak doğrudan mesleki etkinlik içinde edinilen formasyonu, yerini soyut "alıştırma"lara bırakmıştı. Bu eğitim biçiminin en yetkin örneğini 17.yy'da kurulup, 19.yy'da tüm dünyaya öncülük edecek olan Paris'teki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu vermiştir. Türkiye'de aynı yüzyılın sonunda kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi de (s.GSA, b.MSÜ) onun ilkeleri doğrultusunda oluşturulmuştur (→AKADEMİ).

Çağdaş mimarın belirişiyle MODERN MİMARLIK'ın tarihi birbirinden ayrı düşünülemeyecek şeylerdir. Modern Mimarlık'ın tasarımı, mimarlık-

dışı toplumsal sorunların çözümü için bir araç olarak görmek istemesi, mimarın eylemlerini de büyük çapta etkilemiştir. Çoğu önemli Modern mimarlar geliştirdikleri projelerde yalnızca toplumsal ve kişisel etkinlikleri barındıracak mekânlar oluşturmakla yetinmemişler, bu etkinliklerin niteliklerini de değiştirecek çözümler getirmeye çabalamışlardır. Örneğin Le Corbusier'nin Marsilya'daki dev konut bloğu barınma eyleminin özünü değiştirmeye, en azından yeniden yorumlamaya yönelik böylesi bir girişimdir. Bu tutum, çağdaş mimarı geçmiştekinden çok farklı bir sorumluluk anlayışı edinmeye zorlamıştır. Endüstri Çağı, hatta Modern Mimarlık öncesinde mimar genel olarak müşterisiyle bir düşünsel çatışma içinde bulunmazdı. Mimar yalnızca toplumun üst sınıflarına hizmet götürür, onların isteklerini yerine getirirdi. Hepsinden önemlisi, müşterisinin istekleriyle mimarın yapmak istedikleri arasında pek bir karşıtlık, uzlaşmazlık bulunmazdı. Mimar ve müşterisi aynı "dil"i konuşuyorlardı. Oysa, çağdaş mimar her şeyden önce, devrimci bir değişimle yepyeni bir anlatım getirmeyi amaçlamıştır. Bu konudaysa, müşterisiyle her zaman görüş birliği içinde olduğu söylenemez. Eklektisist dönemin mimarları kendilerinden isteneni yapmakta pek bir sakınca görmüyorlardı. Ama, Modern mimarlar bu edilgen kişiliğe karşıydılar. Yalnızca eklektisist biçimlere ve anlayışa değil, mimarı bir araç durumuna indirgeyen tutuma da antitez olmak istiyorlardı. Yapı yalnızca müşterinin isteklerini en iyi karşılayan çözüm olmamalıydı. Böylece, yeni bir bilinçlilik ve toplumuyla çağına karşı sorumlu mimar tipi ortaya çıkmış, mimarlık işlevsel ve estetik değerinin ötesinde, düşünsel temelleri olan ve toplumsal sorunlara çözüm getiren bir girişim olarak görülmeye başlamıştır. Endüstri Çağı'na özgü değişimler mimarın bu yeni bakış açısını geliştirmesinde yardımcıydılar. Örneğin eskiden mimarın çalışma alanına girmeyen halk konutu, artık mimarlarca tasarımlanır olmuştur. Geçmişte mimar yalnızca toplumun üst sınıflarınca talep edilen dinsel ya da kamusal yapıları ve sarayları kısaca "resmî" mimarlık ürünlerini gerçekleştirirdi. Oysa Endüstri Çağı, konut üretiminden halk ustalarını uzaklaştırıp her türden konut tasarımını mimar-işi durumuna getirince, mimar doğal olarak, örneğin işçi konutu yaptığı için kendisini bir "toplumsal reformcu" saymaya başladı. Dolayısıyla, yaşam biçimini de değiştirebilir, kitlelere yeni bir beğeni aşılayabilirdi.

Modern dönem yalnızca mimarın çalışma alanını genişletmekle, konularını çoğaltmakla kalmamış, aynı zamanda onu endüstriyle uyum içinde çalışmaya zorlamıştır. Bir anlamda mimar kendini bu alanda da sorumlu duymaya başlamıştır. I.Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Almanya'da önce WERKBUND, ardından da BAUHAUS, mimarı endüstriye "uyarlamak" açısından önemli bir işlev görmüştür. Mimar artık endüstrinin sağladığı olanakların yardımıyla sorunlar çözen bir adamdı. Tasarlama eylemi sorun çözümüyle eşanlamlı duruma gelip bir "endüstri mitosu" yaratılınca da, mimar artık endüstriyle ilgili konulara doğrudan girebilirdi. Nitekim, pek çok önemli mimar ENDÜSTRİ TASARIMI'yla ilgilenmiş; GROPIUS otomobil, BEHRENS elektrikli mutfak gereçleri, Le Corbusier ve MIES VAN DER ROHE seri üretim için mobilyalar tasarımlamışlardır. Bu, Rönesans'ın tümel sanatçı kavramının endüstri çağı koşullarında yeniden canlanışına benzetilebilir. Çağdaş mimar böylece yalnız yapının değil, her türden ürünün tasarımcısı olabilmiştir. Modern Mimarlık'ın ünlü ustalarının dönemi çoktan kapanmışsa da, bugün bile, örneğin İtalya'da endüstri tasarımcıları çoğunlukla mimar kökenlidir ve bu alan için ayrı bir eğitim kurumu yoktur.

20.yy'da mimarın Rönesans'tan bu yana süregelen "yaratıcılık" niteliği yerini "çözümleyicilik"e bırakmıştır. Zaten, daha 19.yy'da tasarım usavuruma dayanan bir uğraş durumuna gelmişti. "Mimari dil"in bağlayıcılığı ortadan kalkınca, tasarlama bir biçim bulma eylemi ve genellikle bir kişisel tercih konusu olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Eklektisist dönem sonrasında bu keyfi üslup seçimi eleştirilerin ana hedefi oldu. Artık mimarlık ürünü, mimarlık-dışı verilerin bir sonucu olarak düşünülüp, mimar eldeki verilere dayanarak, çözümü usavurumla bulan kişi sayılmaya başlamıştır. Şöyle ki, ortada bir mimarlık sorunu, gereksinmeler ve olanaklar vardır; mimar bunları çevresel koşullara, güneşlenme, iklim, ulaşım vb'ye uyarlayarak çözümü üretecektir. Bu koşullar da değişken olduğuna göre, modernistler için tasarım her keresinde yeniden "keşfedilen" bir süreç durumuna gelmiştir. Dolayısıyla, çağdaş mimar mesleki etkinlik alanını sürekli biçimde "bilimselleştirme"ye uğraşmaktadır. Ancak, bu uğraş mimarlık mesleğinin yeni bir parçalanışına yol açacak gibi gözükmektedir. Post-Modern eğilimlerin de (→POST-MODERNİZM) kanıtladığı gibi, bazı yapı türleriyle uğraşan mimarlar için biçim bulma sorunu ana erek durumuna gelmiştir. Oysa mimarlığın yoğun teknik ve teknoloji içerikli başka yapı türlerini de içermesi iki farklı işle uğraşan iki ayrı mimar türünü ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, "biçim yaratma" sorununun ağırlıklı yer tuttuğu bir meslek alanı oluşmuş; bu alanda çalışanlar, örneğin Post-Modernistler, genellikle kamusal açıdan önemli ya da prestij içerikli yapıları tasarlamışlardır. Böylesi yapılarla uğraşmayan ve emeğini özellikle teknik yönü ağırlıklı alanlarda yoğunlaştıran bir mimar "sınıfı" daha belirmiştir. Post-Modernistler villalar, üniversite yapıları ve benzerleriyle uğraşırken, fabrikalar ve teknik hizmet yapıları gibi konularla uğraşanlar bunlardır. Teknik yönü ağır basan alanlarda çalışanlar birinci gruba göre çok daha geniş bir çalışma alanı bulmuş gibidirler. Kamuoyu genellikle mimar olarak "biçim bulma" sorunuyla uğraşanları tanımaktaysa da, mimarların çoğunluğunu ikinci planda kalan bu "anonim" kitle oluşturmaktadır. Dolayısıyla mimarlık mesleği, bir yanda Rönesans'tan beri egemenlik kuran bir "kişilik" ve "sanatçı" olarak çalışanları, öte yandaysa bir teknik meslek adamı olarak işlev görenleri içeren ikili bir gruplaşmaya yönelmiştir denebilir.

0114, 0219, 0613, 1028, 1455, 1609, 1979, 2151, 2304, 2337, 2361, 2523. ***U.Tanyeli***

MİMAR SİNAN = **SİNAN** (Mimar)

MİMARBAŞI = BAŞMİMAR → **MİMAR**

**MİMARLAR ODASI**

1954'te kurulan Türk Mühendis ve Mimarlar Odaları Birliği'ne (T.M.M.O.B.) bağlı 20'ye yakın meslek odasından biri. Türk idare hukukunda kamu kurumu niteliğinde, tüzel kişiliğe sahip olan Mimarlar Odası'nın merkezi Ankara'dadır. İlk kurulduğunda merkez ile birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir şubeleri bulunan odanın günümüzdeki (1994) şube sayısı 14 olup, ayrıca 30'a yakın bölge temsilciliği vardır. Başlangıçta mimarların odaya kaydı zorunlu iken, 1980'de bu zorunluluk kaldırılarak isteğe bırakılmıştır. Kurulduğunda yks.900 üyesi bulunan Mimarlar Odası'nın üye sayısı 1997'de 25.954 ulaşmıştır. Üyeler şube kuruluşlarına bağlıdır. Temsilcilik ve şube yönetim kurulları, her iki yılda bir

yapılan genel kurulda seçilerek iki yıl süreyle oda birimini yönetirler ve Merkez Genel Kurulu'nda seçilen oda denetçileri tarafından denetlenirler. Şube ve temsilcilik genel kurullarında seçilmiş delegelerle toplanan Merkez Genel Kurulu odanın en yetkili karar organıdır. Merkez Yönetim Kurulu ile birlikte Onur Kurulu ve denetim kurullarını da seçer; bir bütün olarak oda bütçesini onaylar; meslek içi yönetmelikleri yapar ve yürürlüğe sokar. Bunların yürürlüğünü sağlamak, Merkez Yönetim Kurulu'nun görevidir.

Mimarlar Odası'nın yasayla tanımlanmış görevleri arasında MİMAR'ın mesleki etkinliklerini kolaylaştırarak MİMARLIK'ın kamu yararına gelişmesini sağlamak, mimarların birbirleriyle ve halkla ilişkilerinde dürüstlüğü ve güveni yerleştirmek üzere meslek disiplinini ve ahlakını korumak yer alır. Meslek ve meslek çıkarlarıyla ilgili işlerde, resmî makamlarla işbirliği yaparak gerekli yardımlarda ve tekliflerde bulunmak, mesleki alanda tüm yasaları, normları ve bilimsel şartnameleri inceleyerek bunlar hakkındaki görüş ve düşünceleri ilgililere iletmek de odanın görevleri arasındadır. Mimarlar Odası bu doğrultuda mesleki standartları araştırır. Ayrıca, meslek içi eğitimi de amaçlar. Temel eğitimin gelişmesini sağlayacak öneriler yapar, geliştirilen standartlara, mesleki denetim yoluyla üyelerinin uymasını sağlar. Mesleki denetim sürecinde çevresel etkileri bakımından olumsuzluklar belirlenen projelerde, öncelikle sorumlu mimarı ve ilgili tüm kurumları uyarır. Mesleki kurallara uyulması, mimarların kendi aralarında ve halkla ilişkilerinde güvenin sağlanabilmesi için onur kurullarını işletir. KENT'lerin sağlıklı gelişimi Mimarlar Odası'nın bir başka hedefidir. Bunun için kent planları ve İMAR planları üzerinde çalışarak görüşlerini ilgililere iletir. Kentin yozlaşmasına neden olacak imar planlarıyla hukuk düzeyinde mücadele ederek bu planların iptalini sağlar. Bu anlamda gecekondulaşma (→GECEKONDU) ve kente karşı işlenmiş tüm suçlarla mücadele eder. Mimarlar Odası'nın politikaları insanın içinde yaşadığı ve gelişmesini sürdürdüğü doğal ve yapılı çevrenin korunması ve zenginleştirilmesi temeline dayanır. Başta 30 yıldan beri aralıklarla yayımlanmakta olan *Mimarlık* dergisi olmak üzere tüm oda yayınları bu politikaları yaygınlaştırmak için kullanılır. *A.Şener*

**MİMARLIK**

İnsanların kişisel, toplumsal, kültürel, ekonomik gereksinmelerine karşılık verecek nitelikteki yaşam ortamları ile çevrelerini fiziksel mekân ve düzenlemelerle ifade eden yapılarla çevreyi üretme sanatı ve tekniği. İnsanların varlığından beri süregelen çevreye uyum ve çevreyi kendine uydurma içgüdüsü, yerleşik düzene geçildiğinden bu yana "mimarlık" uğraşını ortaya çıkarmıştır. İnşa etme öncesinde, insanların tarım öncesi göçebe toplumlar olarak yaşadıkları dönemlerde, basit ve temel gereksinmelerin (barınma ve korunma) doğal ve ilkel olanaklarla karşılandığı görülür (→PREHİSTORYA). Düşmana birlikte karşı koyma ve korunma gereksinimi barınakların birbirine yakınlaşmasına neden olurken, insanların toprağa bağlanmasına ve ilk yerleşmelerin kurulmasına da yol açmıştır. Basit tarım etkinlikleri, ailenin oluşması, din düşüncesinin gelişmesi, ilkel aletlere dayalı basit teknoloji, insanın toplum yaşamına geçme sürecindeki ilk ve önemli adımlardır ve bu aşamada yapıyı kullanan ile inşa eden özdeşleşmiştir. Tarımın gelişmesi, ticaretin başlaması, ekonomik ilerlemeler, işbölümü, maddi olanakları elinde tutan sınıfların oluşması ve yapım becerileri, "işveren", "siparişle yapım" ve "usta" kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Böylece yapıların ustalar tarafından inşa edilmesi, malzeme, ustalık ve teknoloji ilişkilerinin gelişmesini sağlamıştır.

Ekonomi ve işbölümündeki gelişmeler, ekonomik sistemlerin ortaya çıkması, kültürel değişimler, eğitim düzenleri pek çok iş koluyla birlikte mimarlığın da bir meslek haline gelmesini sağlamış ve ilk sanat okulları kurulmuştur. Endüstri Devrimi'yle birlikte hızlı ekonomik ve teknolojik gelişme, yeni gereksinmelerin ve işlevlerin ortaya çıkması, mimarlık mesleğinin gelişmesinde etken olmuştur. 20.yy'ın başlarında mimarlıkta sanat ve teknik sentezinin tartışmaları başlamış (→ART NOUVEAU; ARTS AND CRAFTS; BAUHAUS; MODERN MİMARLIK), işlevselci eğilimler (→İŞLEVSELCİLİK) ve KENT PLANLAMA anlayışı ortaya çıkmıştır. Kişisel yoruma dayalı bir meslek olan mimarlığın kapsamı 20.yy'ın ortalarına kadar dar ve sınırlı kalmış; ancak teknolojik ilerlemeler, uzmanlık alanlarının artması, toplumun sosyokültürel yapısındaki değişimler, tasarım ve üretim sürecinde büyük gelişmeler sağlamıştır. Toplumsal örgütlenmenin ve işbölümünün karmaşıklaşması, ileri endüstri toplumu anlayışının kurulması, kitle için üretim gerekliliği, ileri yapım teknikleri, PREFABRİKASYON ve otomasyon giderek mimarlığın ilgi alanını hem geliştirmiş hem de değiştirmiştir. Günümüzde mimar, tek bina ölçeğinden metropole ve ülke planlamasına kadar uzanan çok geniş bir alanda, örgütlü bir çalışmanın yöneticisi durumuna gelmiştir. Ayrıca →MİMAR.

Mimarlık ürününün en belirgin niteliği, toplumsal ya da kişisel yaşam biçimlerinin ortaya koyduğu İŞLEV ya da işlevleri içermesi; mimari bir felsefenin içeriğindeki düşünce ve duyguyu ifade eden bir biçimi bulunması; uzun süre ayakta kalmasını sağlayacak bir strüktürü ve gerekli malzemelerle donatılmış bir yapısal bütünlüğü olmasıdır. Bu nitelikler, her bina tipinde oransal farklılıklar göstermekle birlikte tüm mimarlık ürünlerinde yer alır. Mimarlık ürünleri işlevsel açıdan, ulaşım (ör.KÖPRÜ vb) ve iletişim yapıları, tarım ve üretim yapıları, idari ve ticari yapılar (ör.AGORA; BÜRO; GÖKDELEN; HAN vb), sağlık yapıları (ör.DARÜŞŞİFA vb), rekreasyon ve eğlence yapıları (ör.CIRCUS; HAMAM; PAVYON; OTEL vb), dini yapılar (ör.CAMİ; KİLİSE; STUPA; TAPINAK; TÜRBE vb), askeri yapılar (ör.KALE vb), eğitim ve kültür yapıları (ör.AKADEMİ; GYMNASİON; MEDRESE; TİYATRO vb) ile ikametgâh yapıları (ör.EV; KONAK; KONUT; SARAY; TOPLU KONUT; VİLLA vb) olarak sınıflandırılabilir.

Mimarlıkta TASARIM'ın önemi büyüktür ve mimari tasarım sürecinin etkilendiği alan çok geniştir. Bu süreç genellikle yapılacak bina türü ve yapının inşa edileceği arazinin belirlenmesiyle başlar. Mimar, kararlarını hukuksal ve yönetsel kısıtlamaları, çevre dokusunu, ulaşım koşullarını, doğal yapıyı ve iklim özelliklerini göz önünde bulundurarak verir. İkinci aşamada, biçimlendirilen ve işlevsel olarak projelendirilen yapının, yapım yöntemi, kullanılacak malzemeler, işlevsel işlerliği, geleceğe dönük esnekliği gibi konular gündeme gelir. Tüm bu araştırma ve çalışmalar, yapının maliyet ve kullanma ekonomisi dikkate alınarak yapılır. Ekonomik etkenler minimum ve ucuz malzeme ve işçilikle en kısa sürede yapımı gerektirir. Yapımı doğrudan etkileyen bir başka önemli etken de mimari anlayıştır. Mimar, belli bir mimari anlayış ve felsefeyle bir TASARLAMA yöntemi doğrultusunda ortaya koyduğu tasarımın, en az ödünle gerçekleştirilmesini

hedefler. Dolayısıyla, mimarla teknoloji ve ekonomi arasında zaman zaman ters bir etkileşim söz konusu olabilir. Öte yandan, mal sahibi de kararlarda etkilidir; çözümün uygunluğuna ve doğruluğuna ikna edilmesi gerekir.

Mimari yapıda (→YAPI) taşıyıcı işlev yüklenmiş elemanların oluşturduğu bütüne STRÜKTÜR adı verilir. Tarih boyunca, yerel koşullara bağlı olarak yapıyı en uygun biçimde ayakta tutabilecek strüktürü oluşturmak için çeşitli yapım yöntemleri geliştirilmiştir. Bu yöntemler genelde YIĞMA ve KARKAS (iskelet) olmak üzere ikiye ayrılır. Yığmada taşıyıcılar (duvarlar) üst üste gelirken, karkasta sistem, ince kesitli, yatay ve düşey elemanlarla (KOLON ve KİRİŞ) kurulur. Yığma inşaatta malzeme niteliğine bağlı olarak PENCERE ve KAPI gibi açıklıklar pek fazla olamadığı gibi, taşıyıcı duvarlar temele doğru kalınlaşıp ağırlaşır. BETONARME, ÇELİK, AHŞAP vb ile oluşturulan karkas sistemde ise çok geniş açıklıklar yapılabilmekte, duvarlar istenen yerde bölme elemanı olarak kullanılabilmektedir. Bununla birlikte yığma yapılarda KEMER, TONOZ, KUBBE gibi statik nitelikleri yüksek öğelerle büyük açıklıklar geçilebilmiştir. Bu tür geleneksel strüktürlere günümüzde MAKAS'lar, ÇERÇEVE SİSTEMLER, kiriş-kemer sistemleri, ASMA SİSTEMLER, KABUK'lar, PERDE DUVAR'lar, katlanmış plaklar (→PLAK), JEODEZİK KUBBE'ler, ağlar, KAFES SİSTEMLER eklenmiştir (→YAPIM YÖNTEMLERİ). Yapı malzemeleri de geleneksel ve çağdaş olmak üzere iki gruba ayrılır: Geleneksel malzemeler, genellikle doğadan elde edilen TAŞ, TUĞLA, KERPİÇ, ahşap, KİREÇ, ALÇI, katran, KURŞUN, BAKIR vb'dir. Çağdaş malzemeler ise teknolojinin geliştirdiği endüstriyel işlemlerle elde edilen ÇİMENTO, BETON, DEMİR, çelik, CAM, SERAMİK, ALÜMİNYUM, PLASTİK ve bunların türevleridir.

Yapının ve yapıyı oluşturan mekân dizilerinin dayandığı felsefi düşüncenin içerdiği nitelik ve anlamın iletilmesi, "mimari anlatım"ı oluşturur. Bu, yapının yorumlanarak sanatsal bir anlatımla ortaya konması demektir ki, genellikle toplumların sosyokültürel yapısı ve yerel koşulların yanı sıra mimarın kişisel yeteneğiyle de yakından ilişkilidir. Ülkelere (ör.ABD; ÇİN; HİNDİSTAN; İNGİLTERE; FRANSA vb), coğrafi bölgelere ya da kültürlere (ör.ABBASİ; BÜYÜK SELÇUKLU; ETRÜSK; MISIR; OSMANLI vb) ve yaygın beğenilerin belirlediği dönemlere (ör.AMPİR; GOTİK; POST-MODERNİZM vb) bağlı mimari üsluplar olabildiği gibi, mimarların kişisel yorumlarıyla geliştirdikleri üsluplar da (→AALTO; ELDEM, Sedad Hakkı; GAUDİ; LE CORBUSIER; ROSSİ; Mimar SİNAN vb) vardır (→ÜSLUP). Üslup farklılığının yanında, tarih boyunca mimari yapılarda TİPOLOJİ farklılığı da ortaya çıkmış; farklı işlev ve nitelikteki yapılar farklı üslup ve özelliklerde biçimlendirilmiştir. Örneğin, bir cami ile bir hastane gerek planlama, gerek biçimlendirme açısından hiçbir benzerlik taşımaz.

Mimarlık alanında en önemli konulardan biri de mekân ve mekân dizilerinin verilere, işlevlere, istenenlere uygun olarak tasarlanması ve biraraya getirilmesidir. Mekân, boyutsal fiziki elemanlarla sınırlandırılmış bir boşluktur ve algılanması, yaşanabilmesi için fiziksel kısıtlamaların yanında ışık ve hareket gereklidir (→MEKÂN). Ayrıca, RENK, DOKU, ORAN, DENGE, SİMETRİ, RİTİM vb mimari mekânın ESTETİK bir bütün içinde oluşturulmasında önemli etkenlerdir. Yapı elemanlarının sınırladığı kapalı iç mekânların yanı sıra, bina, ağaç, duvar, yol, su, gökyüzü vbg unsurların belirlediği bir "dış mekân" da söz konusudur. İç ve dış mekânlar birbirinden bağımsız değil, tam tersine iç içedir; yani mimarlık, başka hiçbir sanat alanında olmadığı kadar çevre koşullarına (→EKOLOJİ) bağlıdır.

Mimarlıkla ilgili ilk kuram Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS tarafından geliştirilmiştir. Mimarlık ve tasarımda yararlanılacak usavurma yöntemlerinin hemen hemen tümü üstünde kavramlar ortaya koduğu yapıtı *De Architectura Libri Decem* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990), bütün mimarlık kuramlarının temeli sayılabilir. Vitruvius, bir mimari tasarımın, onu yaratacak akıl ile düşgücü arasında karşılıklı ve sürekli bir diyalektik etkileşim sonucu ortaya çıktığını vurgulamıştır. Sanatsal öğelerin mimarlık üzerindeki etkilerinin 20.yy'a doğru azaldığı, buna karşılık işlevselliğin önem kazandığı görülür; bu gelişmede, özellikle teknolojinin çok hızla ilerlemesi etkili olmuştur. Gene Vitruvius'a göre, mimarlık sağlamlığı (*firmitas*), kullanışlılığı (*utilitas*) ve güzelliği (*venustas*) içeren bir olgudur (→UTILITAS-FIRMITAS-VENUSTAS). Günümüzde de geçerliliğini koruyan bu kavramlara, yapısal yeniliklerle malzeme ve teknolojideki gelişmelere bağlı kuramlar eklenmiştir (→TASARIM).

***Türkiye'de Mimarlık:***

Pek çok mimarın yetiştiği Anadolu'da ilk düzenli mimarlık örgütünü Osmanlılar kurmuş; mimarbaşının denetiminde, saraya bağlı çalışan bu örgüt (→HASSA MİMARLARI OCAĞI) OSMANLI topraklarındaki tüm anıtsal yapı etkinliğini gerçekleştirmiştir. Mimar Sinan, Sedefkâr MEHMED AĞA vb ustaların mimarbaşılık yaptığı Hassa Mimarları Ocağı, imparatorluğun son dönemlerinde zayıflamış, BALYAN ailesinin yanı sıra, D'ARONCO gibi yabancı mimarlar öne çıkmıştır. Geleneksel mimarlığı engelleyen bu gelişmeler, Cumhuriyet'in erken döneminde, I.Ulusal Mimarlık ve II.Ulusal Mimarlık adlarıyla tanımlanan canlandırmacı üslupları (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) doğurmuştur. Aynı yıllarda ülkenin sistemli eğitim seferberliğine bağlı olarak mimarlık okul ve fakülteleri de açılmaya başlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde (→AKADEMİ), İstanbul Teknik Üniversitesi'nde (İTÜ), İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi'nde (b.YTÜ) ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde (ODTÜ) ilk örnekler kurulmuştur. 1990'ların başında çeşitli üniversitelere bağlı 12 mimarlık fakültesi ve bölümü bulunan Türkiye'de 1954'te kurulan MİMARLAR ODASI, mesleğe ve açılımlarına ilişkin tüm sorunları tartışan, koruyan ve kamuoyu yaratan bir kuruluştur.

***E.Balkan***

**MİMARLIK MAKİNESİ GRUBU** (*Architecture Machine Group*)

Bilgisayarla TASARLAMA'nın gelişmeye başladığı ve mimari tasarımda uygulanması konusundaki kararsızlıkların sona erdiği 1970'te (→BİLGİSAYARLA MİMARLIK TASARIMI), bilgisayarlardan mühendislik tasarımlarında yararlanılmasına 1960'lardan bu yana öncülük eden Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) Nicholas Negroponte tarafından kurulmuştur. 1966'da MIT'ten yüksek derecesini alan Negroponte, 1966-68 arasında bir yandan IBM Cambridge Bilimsel Merkezi'nde çalışırken, bir yandan da MIT'te bilgisayarla grafik tasarım dersleri vermeyi sürdürmüştür. Bu dönemde geliştirdiği URBAN 5 adlı bilgisayar programı kent tasarımında yararlanılabilecek ilk grafik paket programlardan biridir. Negroponte 1968'de MIT'e asistan profesör olarak girdikten sonra bu grubu kurmuştur. Bugün, birçok bilgisayar ve video şirke-

tinin yönetim kurulu üyesi, dört bilgisayar dergisinin yayın yönetmeni olan Negroponte'nin bu konuda üç kitabı, 25 tanınmış makalesi bulunmaktadır.

Mimarlık Makinesi Grubu'nun asıl amacı, olabildiğince çok girdiyi ve ölçütü bilgisayara vermek ve bu yolla tasarımcıya yardımcı olmaktır. Bu yaklaşımda kullanıcı bilgisayarla yapılan tasarlama eyleminde rol alabilmekte, kullanıcıya bilgisayarın dışında değil içinde yer verilmekte ve çevre düşünür duruma getirilmeye çalışılmaktadır (→KATILMACI TASARLAMA). Son yıllarda mekân verilerinin örgütlenmesi konusunda çalışmalar yapılmakta, televizyon ve video disklerinin etkileşimli olanlarıyla görüntü değişimi geliştirilmektedir.

2462, 2463. ***N.Bayazıt***

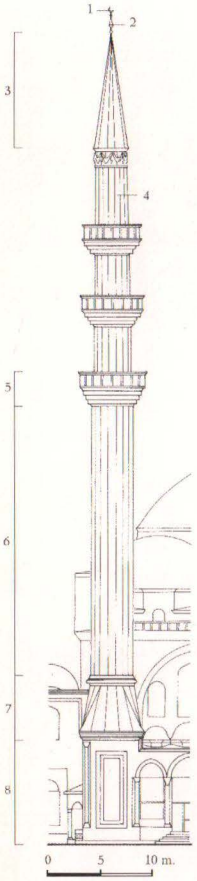
## MİMARLIKTA GÖSTERGEBİLİM

Mimari biçimi, pratik yarara dayanmayan ve günlük kullanımda yeri olmayan birçok etken belirler. Simge (*symbol*) ve simgesellik MEKÂN'ın gerek yorumunda, gerek tasarımında tarih boyunca güçlü bir veri olmuştur. Primitif kültürlerin yerleşmesinde kozmolojik ve antropomorfik şemalar ve bunların simgesel anlamları belirleyici olmuş, insanın varlığını, ait olduğu toplumla bağlarını ve evren içindeki konumunu desteklemişlerdir. Toplumun laikleşmesiyle, tümüyle simgesel-alegorik bir mantığın yerini giderek pragmatik bir mantık almış, mitolojik açıklamalar yerini akılcı açıklamalara bırakmıştır. Ancak geçmişin kültürel izleri kolayca silinemediği gibi, mimari nesnelerin anlam değerleri, yeni toplumsal mitosların oluşumuyla işlevsel amaçlarını sürekli olarak aşmıştır.

İnsan eylemleri ve bu eylemlerin yapısal ilişkilerinin kavranmasında, göstergebilim (*semiotics*) bir temel oluşturur; çünkü, bütün bu eylemler ve yapılar kendini göstergelerde (*sign*) dışavurur. Göstergebilim, dilbilimin yapısalcı çözümleme yöntemini tüm kültür görünümlerine yayarak, bu görünümlerin taşıdığını varsaydığı anlamları araştırır. Göstergebilim terimini ilk kullanan Ferdinand de Saussure (1857-1913) olmuştur. *Cours de linguistique générale*'de (1916; *Genel Dilbilim Dersleri*, 1976-78, 1985) Saussure, adı göstergebilim olacak ve dilbilimi de içerecek, "göstergelerin toplum içindeki yaşamını" inceleyecek bir bilim kurulabileceğini öngörmüştür. Aynı yıllarda, Saussure'ün toplumbilimsel yanı ağır basan tanımına karşılık, ABD'li mantıkçı Charles Sanders Peirce (1839-1914) matematik ve pozitif bilimlere daha yakın bir tanımla ayrı bir göstergebilim geleneği oluşturmuştur. Peirce ve izleyicileri "mantıkçı göstergebilim" denebilecek bir gelenek içinde, iletişim (*communication*) ve bilişim (*informatics*) kuramlarıyla yakın temas halinde düşüncelerini geliştirmişlerdir. Peirce'ın iletişim kuramına dayanan yaklaşımı işlevsel açıklamalar ve sayısal estetik gibi değerlendirme konularında verimlidir. Peirce'ın göstergesi, iletişimin gerçekleşmesi için her biri öbürünün önkoşulu olan üç öğeden oluşur: Göstergenin yerini tuttuğu şey, nesne; göstergenin dayandığı alan; göstergenin yorumlayanı. Bu üç öğe, daha sonra göstergenin ilişkilerinin gerçekleştiği düzeylerin de belirlenmesine önayak olmuştur: Biçim-ortam ilişkisinin gerçekleştiği dizimsel (*syntagmatic*) düzey, göstergenin yerini tuttuğu nesneyle ilişkisinin gerçekleştiği anlamsal (*semantic*) düzey ve son olarak gösterge-nesne-yorumlayıcı ilişkisinin gerçekleştiği yararsal düzey. Göstergenin işlevini yerine getirebilmesi için, sırasıyla dizimsel, anlamsal ve yararsal işlevlerinin gerçekleşmesi gerekmektedir. Dolayısıyla göstergenin anlamının kavranması ve iletişimin gerçekleşmesi için güçlü dizimsel ilişkilere gerek vardır. Bilişim ancak belirli bir düzen içinde gerçekleşir. Kuralsız bir iletişim olanaksızdır; ama öte yandan, kuralsızlık ve karmaşa yenilik anlamına da gelir. Fazla bilişim ve karmaşa, göstergelerin ayırt edilememesine ve anlamsal gürültüye yol açabilir.

Dizimsel, anlamsal ve yararsal işlev üçlüsü, bir iletişim olgusu olarak kavranan mimarlığa uygulandığında, bu sistematik mimari tasarım için operasyonel bir içeriğe kavuşmaktadır. Optimal iletişim ve bilişimin gerçekleşmesi için dizimsel-anlamsal-yararsal özelliklerin tasarım süreci içinde bütünleşmesi hedeflenmektedir. Üç öğeli göstergebilim anlayışı, genelci ve tasarımla bütünleşen açıklamalar getirmektedir; ürüne ilişkin yapı ve anlam araştırmalarına ise mimar ve kullanıcı şifrelerinin çakışması ya da çelişmesi yol göstermektedir. Mimarlıkta üç öğeli göstergebilime dayalı çalışmaların, bir eleştirel karşı çıkış olarak mimarlık göstergebiliminin erken dönemini oluşturduğu söylenebilir. Savaş sonrasının hızlı ve düzensiz kentleşmesini (→KENTLEŞME) hedef alan bu eleştiri, çevrede anlamın yok oluşunun aracı olarak gördüğü mimarlığın, yeniden anlamlı işaretler üretebilecek bir yapıya ulaşmasını hedeflemişti. İletişim yeteneğine sahip mimarlığı hedefleyen bir düşünce sistematiği de, kaçınılmaz olarak güçlü iletişime yönelik Peirce'cı üç öğeli göstergebilimden etkilenmiştir. Özellikle İtalya'da gelişen bu eleştiri akımının en önemli temsilcisi Giovanni Klaus Koenig'dir. Koenig'in kuramı birkaç önemli öğeye dayanır. Birinci öğeyi, ayrıntılı bir sınıflandırmadan geçirdiği mimari göstergeler oluşturur: 1) Plan düzenini belirleyici göstergeler; 2) Yan sınır getirici göstergeler; 3) Örttücü göstergeler; 4) Taşıyıcı göstergeler. Bu dört ana mimari gösterge, alt bölümlere ayrılarak ayrıntılandırılır. Koenig'in ikinci önemli öğesi Peirce'cı iletişim şeması, üçüncüsü ise Saussure'den alınma düzanlam (*denotation*), yananlam (*connotation*) benzeri kavramlardır. Koenig'in kuramına temel oluşturan son öğe ise davranış psikolojisidir. Koenig'in mimari göstergeleri sınıflandırma biçiminden de anlaşılabileceği gibi, mekân bir analiz öğesi değildir; önemli olan onu tanımlayan katı bileşenlerdir. Dolayısıyla ilgisi, iletişimi sağladığı ve anlamı oluşturduğu savunulan biçim öğelerine, öğelerin gerçekleştirdiği iletişim devresine ve onun tasarım-yapım-kullanım sürecindeki davranışçı yorumuna yönelmiştir.

1960-70 arasında İtalya'daki eleştiri ulusal sınırları aşmış, özellikle ABD'de VENTURI ile karmaşıklık ve çelişkinin savunuculuğunu üstlenen polemik, mimarlık göstergebilimi tartışmalarının ötesinde, TASARIM yöntemi olarak etkisini göstermeye başlamıştır. Saussure'cü göstergebilim ise zaman içinde iki kola ayrılarak gelişmiştir: İletişim göstergebilimi ve anlamlama (*signification*) göstergebilimi. İletişim göstergebiliminin, anlamlama göstergebiliminden temel ayrımı, iletişimin iki ucunun kapalı olduğunu, yani mesajı gönderenle alıcının aynı anda var olduğunu kabul etmesidir. Başka bir deyişle, iletişim "niyet"inin bulunmasıdır. Saussure, göstergebilime oldukça dar bir alan bırakmıştır; böyle bir iletişim ancak çeşitli diller, özel diller ve işaretler için geçerli olabilir. Oysa Fransız eleştirmen Roland Barthes'a (1915-80) göre göstergebilimin alanı, tüm nesne ve kültür ürünlerini kapsar. Eğer göstergebilim tüm kültür görüngülerini anlamsal dizgeler olarak inceleyecekse, iletişim "niyet"inin bulunması gerekmez; başka bir deyişle, iletişimin eksiksiz, iki ucu kapalı olması söz konusu değildir. Eksiksiz bir iletişim ancak konuşma dilinde olabilir; çünkü dilin saymaca göstergesi, aynı




1. Ayça
2. Alem
3. Külah
4. Petek
5. Şerefe
6. Gövde
7. Pabuç
8. Kürsü

Minare (*Süleymaniye Camisi*, İstanbul).

anda sayısız alıcının zihninde mevcuttur. İletişim göstergebilimi evrensel ve saf anlam kavramına bağlıyken, anlamlama göstergebilimi kültürel-toplumsal-kurumsal ayrımlar ve nesnelerin anlamıyla ilgilidir.

Gerçek anlamda bir mimarlık göstergebilimi ancak anlamlama göstergebiliminden kaynaklanabilirdi; İtalyan Umberto Eco'nun (d.1932) kuramı da buna yaklaşmıştır. Eco'nun kuramı mimarlığın yanı sıra görsel sanatlar, ideoloji, kültür, yapısalcılık ve göstergebilimin genel sorunlarını da içerir. Eco'ya göre mimari nesne, kendi başına anlam iletme yetisine sahip bir göstergedir. Mimari nesnenin düzanlamı kültürel bir şifreyle belirlenmiş olan "işlev"dir. Ancak bu düzanlam düzeyinin üzerinde, İŞLEV ve göstergenin (mimari nesnenin) gösteren (*significant*) olarak birleştikleri yananlam düzeyi vardır ki, bu düzeyde "simgesel" nitelikli bir işlevi gösterirler. Eco'nun düzanlamsal ve yananlamsal işlevleri ayırması ve işlevlerin şifrelerinin tarihsel olarak belirlendiğini tartışması önemli katkılardır. Ancak, mimarlığın düzanlamının "işlev" olduğu da hayli tartışmalıdır. Renato de Fusco işlevin içerik oluşturma olanağından yoksun olduğunu yazmıştır; nasıl ki dil bir ses imgesiyle nesneyi bağlayamazsa, mimari "işlev"ler de biçimi bağlayamazlar. Dilin bir ses imgesiyle kavramı, yani gösterenle gösterileni (*signified*) birleştirmesi gibi, mimari biçim de saymacadır. Maria Scalvini bir adım daha öteye giderek mimarlığı dille karşılaştırmak yerine, dilin estetik işlev yüklenmiş ikincil bir düzeyi olan edebiyatla karşılaştırmıştır. Scalvini mimarlığı, birincisi (estetik-kültürel işlevlerden yoksun) "tektonik", ikincisiyse (bu boyutları içeren) "mimari" olmak üzere iki düzeye ayırmıştır. Dil, birinci düzeyde iletişimi sağlayarak işlevini yerine getirirken, mimarlığın tektonik düzeydeki amacı işlevselliktir. İkinci düzeyde ise hem dilde hem de mimarlıkta amaç kendi için var olmadır.

Göstergebilim ve öteki dilbilim kökenli çözümleme yöntemlerinin mimarlığa en önemli katkılarının, mimarlık ve mekân hakkında dış açıklamalara ve "işlev"e başvurmadan kuramsal açıklamalar getirebilmeleri olduğu söylenebilir. Çeşitli göstergebilim anlayışlarının farklı açıklama düzey ve alanlarının bulunduğu açıktır: Üç öğeli göstergebilim kuramı mimarlık hakkında bir model oluşturmaya ve tasarımı bu model içinde ele almaya olanak tanırken, Saussure'cü anlamlama göstergebilimi anlam, biçim-içerik ilişkileri üzerinde yoruma olanak vermektedir. Biçimin iç yapısı hakkında verimli bilgi veren TİPOLOJİ, MORFOLOJİ gibi sentaktik çözümlemeler ise göstergebilimsel bir yorumun sağlam verilerini ortaya çıkarır.

0623A, 1053, 1236, 1823, 2204, 2497, 2587, 3079, 3653.

*B.Tanju*

## MİMARLIKTA TOPLUMSAL KAYGI

MİMARLIK'ın bir parçası olduğu fiziksel çevrenin insan davranışlarını etkilediğine ilişkin görüş 1970'lerde gelişmiştir. Amerikan toplumunda mimarların toplumun fiziksel tasarımı etkileyen siyasal ve ekonomik güçlere iyi yanıt veremediği anlaşılınca, sosyal ve toplumsal konularda araştırma yapma gereksinimi doğmuştur. Bu arada çoğulcu topluma geçişin bir sonucu olarak da MİMAR'ın rolü küçülmüş ve hizmet götürmesi gereken topluma yabancılaşmıştır. Bu nedenlerle de mimarlar, toplumbilimcilerle birlikte çalışmaya başlamışlardır. Mimarlıkta Toplumsal Kaygı akımının öncüleri mimarlar değil, önceleri çevre psikologları ve sonra da antropologlar olmuş, günümüzde ABD'li psikolog Robert Sommer "yaparak araştırma" (*action research*) kavramını geliştirerek çevre psikolojisinin önem kazanmasına yol açmıştır. Akımla ilgili iki görüşten biri, fiziksel çevrenin insan davranışlarını doğrudan biçimlendirdiği, buna karşı gelişen ikinci görüşse insan davranışları üstünde başka sosyal etmenlerin daha etkili olduğudur. Akımın bir özelliği de sosyokültürel değişimin hızlı olduğu toplumlarda, yani kuramsal sosyoloji alanında çalışan Alman F.Toennies'in deyimiyle *Gemeinschaft*'tan (cemaat tipi toplum) *Gesellschaft*'a (cemiyet tipi toplum) geçişte, kişilerin düzensiz olma halini inceleyen bir düşünceye oturmasıdır. Bu açıdan mimarlıkta sosyal etmenlere eğilimin 1920'lerde CHICAGO OKULU'nun etkisinde geliştiği düşünülebilir. Sosyal ya da toplumsal işlevlerle mimari tasarım arasındaki ilişkiyi kuran, düşünce biçimi olup, ilgili olduğu birimler, bireyler, aileler, komşuluk birimleri ve toplumsal gruplar, örneğin örgütlerdir.

İlk çevre psikolojisi ders kitapları 1974'te Heimstra ve McFarling'le genelde çevre psikolojisi alanında çalışan William H.Ittelson, Harold M.Proshansky ve Leanne G.Rivtin, ayrıca Winkel ve Dempsey tarafından, deneysel estetik, biliş (*cognition*), çevre psikolojisi ve karar verme mekanizmaları konularında yazılmıştır. 1975'ten sonraysa bilişsel haritalama (*cognitive mapping*), sıkışıklık (*crowding*), kişisel mekân (*personal space*) konularında yapılan araştırmalar hızlanmıştır. Sosyal antropolog Edward T.Hall 1960'lardan başlayarak kişiler arasında etkileşim (*interaction*) uzaklığı (PROKSEMİKS) konularındaki çalışmaların öncülüğünü yapmıştır. *The Hidden Dimension* (1966; Gizli Boyut) başta olmak üzere birçok çalışmasında Hall, mekânsal düzenle davranış arasında neden-sonuç ilişkisi bulunduğunu vurgulayarak özellikle samimi, kişisel, iş ve halk/kamu, olmak üzere dört temel sosyal durumdan ve bunlara karşılık gelen dört mekânsal zondan söz etmiştir. Bunlardan "kişisel mekân" konusunu özellikle R.Sommer incelemiş ve bunu *Personal Space* (Kişisel Mekân) adlı kitabında toplamıştır. Ayrıca yöneldiği sözsüz iletişim (*nonverbal behavior*) konusunda Starkey Duncan ve Albert Metrabian da analitik ve kuramsal çalışmalar yapmışlardır. Sosyometrik data analizi alanında çalışan L.Katz, 1937'de yaptığı ilk çalışmalarda, kişisel mekân kavramından, alan (*territoriality*), etkileşim (*interaction*), uzaklık (*distance*) ve yoğunluk (*density*) alt konularını kastetmiştir. ABD'li sosyal araştırmacı Oscar Newman'ın kalabalıklık üzerine bazı çalışmaları vardır. *Crime and Vandalism* (Suç ve Vandalizm) adlı yapıtında yoğunlukla insan davranışları arasındaki ilişkiyi, grup kuramına bağlı olarak incelemiştir. Mimarlık, kent planlama ve antropoloji alanlarında çalışan Amos Rapoport, 1960'larda yazdığı *House Form and Culture* (Konut Biçimi ve Kültür) adlı kitabında, çeşitli ülkelerden verdiği örneklerle kültürel normların yapı ve yapı gruplarını biçimlendirmede coğrafi, topografik ve ekonomik etmenlerden daha önemli olduğunu ortaya koymuştur. Türkiye'de bu akımın öncüleri arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde konuya ilişkin dersler veren Mübeccel Kıray bulunmaktadır. Gerek onun konut sosyolojisi üzerine çalışmaları, gerek Türk Sosyal Bilimciler Derneği'nin kurulması, sosyologların ürettiği bilginin mimarlara daha yararlı olmasını sağlamıştır. ***Y.Dülgeroğlu***

**MİNAİ** (Far.*mina*: şişe, cam, sırça, mine'den) SERAMİK ve ÇİNİ sanatında SIRALTI ve SIRÜSTÜ tekniklerinin birlikte kullanılması. Bu teknikte, astarlanmış kap (→ASTAR) önce yeşil, mavi ve mor gibi yüksek ısıya dayanıklı boyalarla (*grand feu*) bezenir ve sırlanarak (→SIR) fırınlanır. Sonra

sır üstüne siyahla desenin dış çizgileri yapılır, çok renkli MİNE boyalarıyla renklendirilir ve bir kez daha fırınlanır. İki ayrı teknikte yapıldığından boyaların akması ve birbirine karışması da engellenmiş olur. Minai tekniğinde yapılan seramiklerde MİNYATÜR resimlerini anımsatan taht, av ve saray sahneleriyle mitolojik konular betimlenmiştir. Teknik ilk kez 12.yy'da İRAN'da Rey seramiklerinde ve Song Hanedanı döneminde (960-1279) Kuzey ÇİN'de Cizhou seramiklerinde uygulanmıştır.

**MİNARE** (Ar.*menâre*'den)
CAMİ'lere bitişik ya da ayrı yapılan, ezan okumak ve sesi çevreye yayabilmek amacıyla bir ya da birkaç balkonu (şerefe) bulunan kule biçimi yüksek yapı. Minareler genellikle taş, tuğla ve ahşaptan yapılır; gövdeleri silindirik, köşeli, düz, bezemeli, yivli ya da burma olabilir.

Farklı kültür ortamlarında birbirinden çok farklı biçimler alan minare, OSMANLI Klasik Dönemi'nde en gelişmiş biçimine ulaşmıştır. Bu minareler alttan uca yedi bölümden oluşur: Kürsü, pabuç, gövde, şerefe, petek, KÜLAH, ALEM. Kürsü, minarenin tabanıdır. Camiye bitişik ya da ayrı, kübik, silindirik, çokgen, ayaklı olanları vardır. Genellikle merdiven kapısı kürsüden açılır. Pabuç, kürsüyle daha dar boyutları olan minare gövdesi arasındaki geçiş bölgesi; gövde, minarenin yükselen bölümünün adıdır. Şerefe, müezzinin ezan okumak için çıktığı küçük balkona denir. Başlıca bölümleri üstünde yürünen taban, tabanı taşıyan çıkmalar ve şerefeyi çevreleyen korkuluktur. Petek, son şerefeyle külah arasında kalan, külahı taşıyan bölümün adıdır. Kıble yönünde şerefeye açılan kapı petek üstündedir. Külah, minarenin çatısıdır, çoğunlukla dik eğimli, ahşap iskeletli ve kurşun kaplamalıdır. Alem, külahın ucunda örtüyü bitiren öğedir. Taş, tuğla ya da ahşap minare örnekleri bulunmaktadır. Özellikle taş minarelerde yapım tekniği, minarenin yüksekliği, narinliği ve içine bir merdiven yerleştirilmesi, rüzgâr etkisi gibi sorunlar nedeniyle çok önemli olmaktadır. Çevre duvarları için taşlar büyük özenle yontulmakta ve yerleştirilmekte; ortadaysa bir çekirdek çevresinde döner merdiven yer almaktadır. Basamakların iç kenarlarında üst üste geldiğinde çekirdeği oluşturan içi boş, silindirik parçalar düzenlenir. Bu boşluklara sonradan demir kenetler yerleştirilmekte ve kurşun doldurulmaktadır. Bu yolla yapının tümüne bir esneklik kazandırılmaktadır. Edirne *Selimiye Camisi* (1575) minarelerinde üç ayrı şerefeye üç ayrı merdivenle çıkılabilmesi bu konuda ulaşılan en büyük başarıdır.

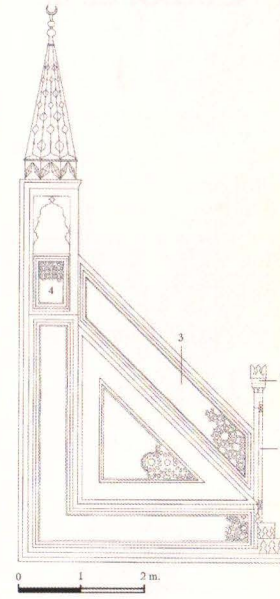
İSLAM'da minare yerine ilk kullanılan yapılar genellikle eski KULE'lerdir. Kuleli yapıların bir bölümü camiye dönüştürülmüş, bir bölümününse yanında camiler yapılmıştır. Ezan okumak amacıyla ilk minare, EMEVİ halifesi I.Muaviye döneminde (661-680) Mısır valisi olan Mesleme tarafından Kahire'deki *Amr Camisi*'nde (642) yaptırılmıştır. Giderek minare İslam camilerinde asal öğelerden biri olmuş, her bölgede yöre mimarlığıyla uyumlu çözümler geliştirilmiştir. Daha önce var olan kule biçimleri ve yerel gereç, ilk minarelerin biçimlenişini etkileyen önemli etmenlerdir. Araştırmacılar, Akdeniz yöresinde genellikle deniz fenerlerinin (→FENER), Suriye'de gözetleme ve mesken kulelerinin, İran'da kare ya da çokgen çan kulelerinin, Doğu'da Hint zafer sütunlarının minarelere etkilerini bu yolla açıklamaktadırlar. Yapı gereci olarak İspanya ve Mısır'da taş, Kuzey Afrika'da tuğla, Arabistan, Suriye ve Anadolu'da taş ve tuğla, Irak, İran ve Afganistan'da tuğla, Hindistan'da taş ve tuğla çoğunluktadır. Sekizgen, daire ve yıldız kesitli olan erken dönem İslam minarelerinin gövdeleri dilimli olarak da biçimlenmektedir. Bu türde Tirmiz'de (Özbekistan) *Çar Kurgan* (1108-09) ve Delhi'de *Kutup Minar* (1202-36) karakteristik örneklerdir. Hindistan'da Delhi sultanları tarafından yaptırılmış Türk-İslam yapısı olan *Kutbeddin Camisi*'nin 72.50m'lik minaresi *Kutup Minar*, dünyanın en yüksek minaresidir.

Anadolu'da BEYLİKLER DÖNEMİ'nde çoğunlukla tuğladan, kalın silindirik gövdeli, TUĞLA ve ÇİNİ bezeli minareler uygulanmış, taş ise Osmanlılar'la birlikte ağırlık kazanmıştır. Minare OSMANLI döneminde incelmiş, yükselmiş, şerefe sayısı artmış, şerefe altında MUKARNAS yoğunluk kazanmış ve yüzeyler yalınlaşmıştır. Minare sayısında da artış olmuş ve cami kütlesiyle organik bir bütünlük kurulmuştur. Cami kütlesinin dört köşesinde üçer şerefeli, avlu giriş duvarı köşelerinde iki şerefeli olarak yerleştirilmiş olan İstanbul *Sultan Ahmed Camisi*'nin (1617) minareleri ile cami kütlesinin dört köşesinde yer alan Edirne *Selimiye Camisi*'nin minareleri, arkitektonik bireşimin en güçlü yorumlarıdır. Batılılaşma dönemindeyse şerefe altı mukarnasları yerlerini bileziklere, boğumlu çıkıntılara ve pek az örnekte de istiridye kabuğuna bırakmıştır. Klasik Osmanlı minaresinin Batılılaşma döneminde boyut ve biçim açısından geçirdiği değişim, İstanbul *Nuruosmaniye* (1748-55), *Nusretiye* (1826) ve *Ortaköy* (1854) *Camileri*'nde izlenebilir.

***A.Ödekan***

**MİNBER** (Ar.*nebr*: kaldırmak, yükseltmek'ten)
CAMİ ve MESCİT'lerde hatibin hutbe okuduğu, genellikle dokuz basamaklı bir merdivenle çıkılan yüksek sahanlık. Minberlerde merdiven başlangıcında perde ya da kanatlarla örtülen bir kapı, gelişmiş örneklerde yanda söveler, üstte aynalık ve taç bulunur. Merdiven, yandaki korkuluklar, yan aynalıklar, altta süpürgelik ya da ayakkabılık, minberin ikinci bölümünü oluşturur. "Şerefe" ya da "taht" denen sahanlık, üstte köşelere konan dört dikmenin taşıdığı küçük bir kubbe ve kubbeyi örten minare külahlarına benzer bir örtüyle sınırlanır. Şerefe altı çoğunlukla geçit ya da dolap biçiminde düzenlenir. Minberin yeri namaz kılanlara göre mihrabın sağ yanıdır. Kimi NAMAZGÂH'ta minber görevi gören merdivenli yüksek bir düzlüğün yapıldığı da görülmüştür. Minberlerde hatipler genellikle üstten üçüncü basamaktan daha altta bir yerde hutbe okurlar: Üst sahanlığın Peygamber'e ayrıldığı ve saygı amacıyla kullanılmadığı inancı vardır.

Müslümanlık'ta ilk minberin Hz.Muhammed'in konuşmaları sırasında üstüne çıkıp çevreyi daha iyi görebilmesi için yapıldığı söylenmektedir. Üç basamaklı bu ahşap minber uzun süre kullanılmış, Hakem'in oğlu Mervan zamanında basamak sayısı dokuza çıkartılmış, üstüne kubbe eklenmiştir. 12.yy'a değin korunduğu belirtilen bu minber daha sonra yenilenmiştir. Cami içlerinde gerek anlamı, gerek bezemesiyle çok önemli bir yeri olan minberlerde ilk örnekler genellikle AHŞAP'tır. Tunus'taki *Kayrevan Ulucamisi* (670), Kudüs'teki *Mescid-ül-Aksa* (702?) ve Kahire'deki *İbn Tolun/Tolunoğlu Camisi* (876/878) minberleri, Konya *Alâeddin Camisi* (1155) ceviz minberi bu alanda önde gelen örnekler arasındadır. Ceviz, abanoz, armut, elma gibi ağaçlardan yapılan ahşap minberler, bezeme ve işçilik yönünden çok değerli ürünlerdir. Kapıları, yanları ve üstleri, korkulukları, külah yüzeyleri OYMA, KAKMA, KABARTMA ve KÜNDEKÂRİ gibi teknikler için çok ileri uygulama alanları oluşturmuştur. BEZEME'de genellikle Allah, Muhammed adları, ayetler, hadisler, yapım yazıtları kullanılmış, geometrik bezemelere, çiçekli oymalara, asma dal-




1. Taç 3. Korkuluk
2. Kapı 4. Şerefe

Minber (*Mihrimah Sultan Camisi*, Üsküdar).

larına ve üzüm salkımlarına yer verilmiştir. Anadolu'da Konya *Alâeddin Camisi* minberi dışında Ankara *Aslanhane Camisi* (13.yy ortası), Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* (1297-99), *Malatya Ulucamisi* (1224) ve *Divriği Ulucamisi* (1229) minberleri önemli örneklerdir. TAŞ minberlerde ilk örnekler ya çok yalındır ya da ahşap minberlerin etkilerini gösterirler.

OSMANLI döneminde minber yapımında SELÇUKLU geleneği sürdürülmüş, minberler cami içinde önemli bir mimari öge olmaya devam etmiştir. *Bursa Ulucamisi* (1399) ceviz minberi ve başka birkaç örnek dışında ahşap, yerini giderek MERMER ve öteki işlenebilir doğal taşlara bırakmıştır. Daha sonraki yıllarda küçük camilerde çoğunlukla ahşap, büyük camilerdeyse iç düzenlemeyle uyumlu anıtsal taş minberler uygulanmıştır. Bu tür minberlerin en gelişmiş örnekleri 16.yy camilerinde görülmektedir. Batılılaşma hareketiyle birlikte minberlerde kullanılan klasik örgeler, İstanbul *Nusretiye Camisi*'nde (1825) olduğu gibi yerini Batı kökenli bezeme örgelerine bırakmıştır.

0205. **A.Ödekan**

## MİNE

İng.*enamel*, Fr.*émail*, Alm.*Email*.

"Emay" da denir. Genellikle silis, potasyum oksit, sodyum oksit karışımından oluşan, metal oksitlerle renklendirilebilen, saydam, yarı saydam ya da opak camsı bir madde. Değerli metal eşyanın bezenmesinde ve takı yapımında kullanılır. Günümüzde sac ve paslanmaz çelik üzerine uygulanan boya teknikleriyle mine tekniğinin bir ilişkisi yoktur. Mine tekniğinde kullanılan araç ve gereçler; mineyi oluşturan bileşenler, mine boyaları, mineyi taşıyan yüzey, değerli metal bölme öğeleri, asitler ve pişirme fırınından oluşur. Mine boyaları eridiklerinde saydam, yarı saydam, opak olabilen metal oksitlerdir; toz, sulandırılmış ya da küçük parçalar halinde bulunabilirler. Antimuan ve uranyum, sarı; manganez, mor; altın, kırmızı; platin, gri; çinko, beyaz; iridyum oksit, siyah renk için kullanılır. Boyaların erime derecelerinin düşürülmesi için gerektiğinde kurşun oksit ya da boraks eklenebilir. Taşıyıcı yüzey, üstünde mine yapılacak olan eşyadır; genellikle altın, gümüş, bakır ve pirinç olmaktadır. Isı kaynağıysa 1000°C dolayında sıcaklık sağlayabilen bir fırındır.

Mine işçiliğinde başlıca üç yöntem görülür: **1) *Bölmeli mine*** (*cloisonné*): İşlenecek yüzey temizlendikten sonra istenilen örgeyi oluşturacak biçimde ince metal bantlar yüzeye kaynaklanır. Bu yolla sınırlanan gözlere toz mine doldurularak parça fırınlanır. Türkler en çok bu yöntemi uygulamışlardır. **2) *Oyma mine:*** Metal yüzeylerde oyma kalemiyle açılan yuvalara mine eriyiği dökülerek yapılır. Değerli madenlerde yüzeyin sınırlı bir bölümünü bezemek amacıyla kullanılan bir yöntemdir. **3) *Boyalı mine:*** Avrupa'da bulunduktan sonra 16.yy'da Türkler tarafından uygulanmaya başlamıştır. Metal üstüne önce mine tabakasının, daha sonra da pişirildiğinde mineyle kaynaşacak olan metal oksitlerin sürülmesiyle ve fırınlanmasıyla elde edilir. Günümüzde mine işçiliği teknik olarak önceki yüzyıllardan büyük farklılık göstermemekte; ancak, sıcaklığı denetlenebilen elektrikli fırınlar sanatçıya çalışma kolaylığı sağlamaktadır.

Bilinen en eski mine örnekleri MÖ 1800'lerde MISIR'da SERAMİK kaplarda ve takılarda görülmektedir. Kullanılan renkler opak firuze, kobalt mavisi, zümrüt yeşilidir ve altın üstüne uygulanmıştır. MÖ 4.-5.yy'larda YUNAN takılarında ve ROMA heykellerinin gözlerinde mineden yararlanılmıştır. CAM üstündeki mine çalışmalarında Etrüskler'in (→ETRÜSK) öncülüğü ve önemli katkıları vardır. BİZANS'ta Mısır, İRAN ve Suriye'den getirtilen mine ustaları yerel sanatçılara bu tekniği öğretmiş ve dinsel eşya yapımında çok değerli ürünler ortaya çıkmıştır. Doğu'ya mine Ortadoğu'dan gitmiş; ÇİN'de ve JAPONYA'da ancak MS 14.-15.yy'larda görülmeye başlamıştır. Türkler İstanbul'un alınışından sonra Bizans'ta karşılaştıkları gelişmiş mine geleneğinden yararlanmışlar; takı kutusu, nargile, bıçak sapı, saat kapağı, madalyon, kahve fincanı gibi pek çok alanda zevkli ürünler vermişlerdir. İSLAM ülkelerinde 13.-14.yy'larda cam üstüne mine uygulaması denenmiş ancak bu teknik bir süre sonra bırakılmıştır. Ayrıca →MADEN sanatı.

**A.Ödekan**

MİNG Hanedanı → **ÇİN**

## MİNİMAL SANAT

İlk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" için kullanılmış olan "Minimal Sanat" terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Ancak, 1960'lardan başlayarak Amerika'da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır. 1950'lerin SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesnelliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavır olarak Soyut-Dışavurumculuk'a karşı bir anlayıştır; ama, Soyut-Dışavurumculuk'un büyük ölçeğini, çarpıcılığını ve sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini sürdürmüştür. 1950'ler sonunda, Soyut-Dışavurumculuk'un hemen ardından gelen ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA, bu akımın leke ve renk birimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üstünde durmuştu. Bu gelişmeden, Minimal Sanat'ın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Soyut-Dışavurumculuk'tan sonra, resimdeki ilk değişmeler Ard-Ressamca Soyutlama akımıyla olmuşsa, heykel sanatındaki yenilik de Minimal Sanat'ın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal Sanat'ın resmi de kapsamakla birlikte, daha çok heykel için kullanılan bir terim olması bundan ötürüdür.

Minimal yapıtların büyük ölçekli ve çok yalın oluşu sergi mekânlarının da arıtılmasını gerektirmiş; temiz, yalın, arı ve anlatımcılığa tümüyle karşı bir estetik anlayış ortaya koyan akım, 1960'larda "Sanat sanat içindir" ilkesini yüceltmiştir. Amerika'da 1960'ların ortalarında yaygınlaşan ve hemen büyük sergilerle tanınan, 1974'e kadar yoğun etkinliği olan Minimal Sanat, 20.yy başlarının soyut sanatından, PÜRİZM, YAPIMCILIK, DE STIJL, GEOMETRİK-SOYUTLAMA ve OP SANAT akımlarından sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları almıştır. Ancak, birçok Minimal Sanat uygulayıcısı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı olduklarını, yapıtlarını, bir anda anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirdiklerini söylemiştir. Minimalist resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. Minimal Sanat'ın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üstünde gelişen yoğun eleştiri ve yazım, ona kavramsal değerler de yüklemiştir. 1967'de Washington D.C.'de "İçerik Olarak Ölçek" adlı ilk kapsamlı Minimalist heykel sergisi T.SMITH'in devasa küp biçimli yapıtlarını, CARO'nun yerlere serilmiş metal levhalarını, JUDD'ın aynı renkte prizmalardan olu-

şan duvara asılmış yalın heykelini, NEWMAN'ın büyük piramit heykelini, ANDRÉ'nin birbiriyle aynı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu yapıtını ve Ronald Bladen'ın (d.1918) tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içeriyordu. Minimal Sanat içinde yer alan çoğu sanatçı, STELLA, HELD, R.MORRIS ve KELLY gibi hem resim hem de heykel dalında etkin olmuşlardır. Bunlar dışında REINHARDT ve Agnes Martin (d.1912) de Minimal Sanat'ın önde gelen temsilcileridir.

Minimal Sanat'ın yaygınlaşmasında 1960'ların başında etkili olmuş birçok sergi, taşıdıkları adlarla Minimal Sanat içinde birtakım ayrıntı farklarından ötürü dallanmalar ve farklı tanımlar getirmiştir. SERT-KENAR, SERİN SANAT, BİRİNCİL KURGULAR, SİSTEM SANATI gibi tanımlar genellikle aynı sanatçı grubunun farklı vurguları içeren yapıtları için kullanılmış; akım adları olmaktan çok eleştirmenlerin tanımları olarak kalmıştır. Minimal Sanat konusundaki yazımın ve belgelerin en büyük kısmını içeren "Minimal Sanat" adlı antolojide aynı terim birkaç sanatçı grubu için kullanılmaktadır. 1970'lerin ortalarına kadar etkisini sürdürmüş olan Minimal Sanat, bugün hâlâ onu başlatan sanatçılar tarafından sürdürülmekteyse de yeni gelişmelere yol açmamış, hatta giderek kesin sınırlarını yitirmiştir.

0325, 3513, 3602. ***J.N.Erzen***

MİNKÂR → **NAKKAR**

**MİNOS mimarlığı ve sanatı**

Eski Ege uygarlıkları içinde önemli bir yeri olan Girit Adası'nda gelişmiş Minos sanatı, adını Yunan mitolojisinde (→MİTOLOJİ) sözü geçen Girit kralı Minos'tan almıştır. İngiliz arkeolog Arthur Evans, Minos'un başkenti Knossos'ta 1899'da başlattığı kazılardan elde edilen bulgulara dayanarak, bu uygarlığı MÖ 3. ve 2.binleri kapsayan Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) içinde değerlendirmiş ve Girit'te üç evreye ayrılan bu çağı Erken Minos (İlk Tunç Çağı, 3.bin), Orta Minos (Orta Tunç Çağı, yks.2.binin 1.yarısı) ve Geç Minos (Son Tunç Çağı, yks.2.binin 2.yarısı) biçiminde adlandırmıştır. Ayrıca Girit'te 2.binde önceleri bir resim yazısı niteliğinde olan yazının, MÖ 16. ve 15.yy'larda büyük gelişim göstererek hece yazısı biçimini aldığı anlaşılmıştır. *Linear A* adı verilen hece yazısı, toprak levhalar üstüne kazınmış olup MÖ 16.yy'da en çok saraylarda kullanılmıştır. Bu yazıda uygulanan dilin Anadolu dil gruplarıyla ilişkili olduğu büyük bir olasılıktır. Ayrıca içlerinde "ss" ya da "nt" bulunan, Knossos gibi coğrafya ve Radamantis gibi tanrı adları Anadolu'daki örneklerle bağdaşmaktadır. Bunların yanı sıra dinsel inançlarda görülen "ana tanrıça", "tabiat ana" örgesi, boğa kültü ve kült boynuzları, Anadolu'nun, örneğin HACILAR ve ÇATALHÖYÜK gibi Neolitik kültürlerinde karşılaşılan durumu yansıtır. Bu benzerliklere dayanılarak adadaki parlak uygarlığın Anadolu'dan buraya geçen kavimler tarafından yaratılmış olduğu söylenebilir. MÖ 15.yy'da daha çok Knossos'ta kullanılan *Linear B* yazısı, *Linear A*'yı temel almakla birlikte, onun genişletilmiş ve kısmen de değiştirilmiş bir biçimidir. Ancak bu ikinci yazıda kullanılan dil farklıdır. MÖ 13.yy'da Yunanistan'da Mykenai ile Pylos'ta ortaya çıkan ve Yunanca'nın eski biçimini içeren yazılı tabletlerde de aynı yazı sistemi uygulanmıştır. Bu durum, MÖ 15.yy'da Girit'te MİKEN dilinde yeni bir yazı kullanıldığını, dolayısıyla Akhalar'ın adayı egemenlikleri altına almış olduklarını göstermektedir.

Girit, MÖ 3.bini kapsayan Erken Minos döneminde gelişmeye başlamış ve köy kültürü niteliğindeki Neolitik Çağı aşarak maden dönemine girmiştir. Adanın güneyindeki Mesara Ovası'nda, köy boyutlarının dışına taşan büyüklükte, girintili çıkıntılı sokakları, orta avlulu ve çok katlı evleri bulunan yerleşme alanları ortaya çıkarılmıştır. Bu evlerin temelleri taştan ve üst kısımları ahşap hatıllarla desteklenmiş kerpiç duvarlardan oluşmakta, damlarıysa yine ahşaptan yapılmaktaydı. Bu dönemde mezar mimarisinin de önem taşıdığı görülür. Evlere benzer biçimde, dikdörtgen bir ön oda ve arkasında üstü taş ve kerpiçten arı kovanı biçiminde bir kubbeyle örtülü yuvarlak bir mekândan oluşan bu mezarlarda bulunmuş altın, gümüş süs eşyası, fildişi ve steatit MÜHÜR'ler, boğa HEYKELCİK'leri, taş ve topraktan kadın biçiminde İDOL'ler ve bakır hançerler, Girit kültürünün 3.binde ulaştığı düzeyi yansıtmaktadır. SERAMİK sanatında da ilerlemeler ve yenilikler görülür. Açık renk zemin üstüne parlak kırmızıyla geometrik bezeklerin yapıldığı ya da alevli ateşte pişirilerek dalga ve benek biçimindeki bezemelerin oluşturulduğu, özenle biçimlendirilmiş vazolar ortaya çıkarılmıştır. Bu dönemde adadaki siyasal yaşam, küçük yerleşmelerin başında bulunan beylerin yönetimi altında sürmüş olmalıdır. Gerek mimari, gerek arkeolojik buluntulardan anlaşıldığına göre Minos sanatı 2.binyılda doruk noktasına ulaşmıştır. Orta ve Geç Minos dönemlerini kapsayan bu dönemde, kralların yönetiminde Knossos, Mallia, Phaistos ve Zakro gibi büyük kent-devletleri kurulmuştur.

***Mimarlık :***

Girit uygarlığında tanrılara, açık hava tapınaklarında, dağ tepelerinde ve mağaralarda tapınılmaktaydı. Bu nedenle Minos sanatında Doğu'da olduğu gibi bir tapınak mimarisi gelişmemiş, onun yerine anıtsal ve ilginç SARAY yapıları inşa edilmiştir. Kral konutu olmasının yanı sıra, dinsel kült ve sanat etkinlikleriyle birlikte tüm yönetim işlerinin yürütüldüğü birer merkez durumunda bulunan bu saraylar çok sayıda oda, koridor ve çeşitli bölümler içeren, birden fazla katı olan büyük kompleksler oluşturmaktaydı. En önemlileri Knossos, Phaistos, Mallia ve Zakro'da bulunan ve ortak bir planı olan bu saraylar, MÖ 2000'den MÖ 1400'e değin varlıklarını korumuştur. Bunlarda da ana plan, 3.bindeki EV tiplerinde olduğu gibi dikdörtgen bir AVLU ve onu çevreleyen çok sayıdaki yapıdan oluşmaktadır. Çevresinde herhangi bir savunma duvarı görülmeyen bu saraylar, çok katlı evlerin ve girintili çıkıntılı sokakların bulunduğu kentlerin ortasında yer almaktaydı. MÖ 17.yy başlarında büyük bir depremle yıkılmış, ancak sonradan eskisinden de görkemli ve genişletilmiş bir biçimde yeniden yapılmışlardır. MÖ 17. ve 16.yy saraylarının en büyüğü olan *Knossos Sarayı*'nın cephesi batı tarafında taş döşeli bir meydana bakar. Doğuda yer alan konut birimleri yamaca rastladığından, bu bölüm orta avlu düzeyine kadar eğim sayesinde alttan kazanılan iki kat ve avlu üstündeki katlarla birlikte dört katlı bir yapı durumuna gelmiştir. Katlar, ahşap sütunlarla destekli anıtsal merdivenlerle birbirine bağlanmış, konut birimlerine ışık da bu geniş ve derin merdiven boşluklarından sağlanmıştır. Her birimde oturma ve banyo odaları, akarsu ve kanalizasyon sistemleri bulunmaktadır. Sarayın çeşitli bölümleri koridorlarla ve aşağıdan yukarıya doğru genişleyen ahşap sütunlarla bezeli salonlarla birbirine bağlanmıştır. Yönetim işlerinin yürütüldüğü ve tören salonlarının yer aldığı bölüm orta avlunun batı kesiminde, tahıl, şarap ve zeytinyağı depoları ile atölyeler de zemin katlardadır. Ayrıca sarayın

güney girişinde yamaç boyunca yükselen basamaklı ve üstü kapalı uzun bir sütunlu galeri bulunur.

***Fresk, Seramik, Heykel:***

Buluntularda Minos uygarlığında en gelişmiş sanat dalının FRESK olduğu anlaşılmaktadır. İlk figürlü freskler MÖ 17.yy'dan sonra *Knossos* ve *Hagia Triada Sarayları* ile *Amnisos Villası*'nda görülür. Doğalcı bir yaklaşımın egemen olduğu bu fresklerde manzaralar, hayvanlar ve çiçekler, balıklar ve deniz yaratıkları betimlenmiştir. MÖ 16.yy'da konular giderek zenginleşmiş ve örnekler çoğalmaya başlamıştır. Bahçede çiçekler arasında dolaşan, başındaki zambaklı ve uzun tüylerle bezeli taçtan dolayı *Zambaklı Prens* adı verilen boyalı alçı kabartma erkek figürü ile bukleli saçları ve kırmızı dudaklarıyla süslü, modern bir genç kızı andırdığı için *Parisli Kız* adıyla anılan resim, *Knossos Sarayı*'nın en tanınmış fresksleridir. Dinsel törenlerle ilgili sahneler arasında Knossos'ta, boğaların boynuzlarına tutunarak kendilerini havaya fırlatıp takla atan genç kız ve erkek atletler dikkate değerdir. Boğa boynuzlarıyla bezeli küçük kutsal yapılar çevresinde ya da açık hava kutsal alanlarında yapılan dinsel törenleri izleyen halk topluluklarını ve saraylı kadınları betimleyen freskler de vardır. Zamanla doğalcı anlatım gerilemiş, MÖ 15.yy'da stilizasyon başlamıştır. *Knossos*'ta taht salonunun duvarlarını süsleyen ejder figürleri bu gelişimi örnekler.

3.binyılın boyalı seramikleri 2.bin başlarında gelişerek sürmüştür. Bu dönemin en güzel örnekleri, İda Dağı yamaçlarında Kamares Mağarası'nda bulunan *Kamares Vazoları*'dır. Bunların dış yüzleri, parlak kahverengi zemin üstüne beyaz, kırmızı, turuncu gibi renklerle yapılmış geometrik desenlerin yanı sıra stilize bitki ve hayvan örgeleriyle bezenmiştir. Minos fresklerinde görüldüğü gibi, seramiklerin bezenmesinde de MÖ 17.yy'la birlikte doğalcı akım güç kazanmaya başlamıştır. *Kamares Vazoları*'nda izlenen çokrenklilik giderek azalmış ve MÖ 16.yy'ın ilk yarısında açık renk zemin üstüne yalnızca kahverengi ya da siyah renkte bitki ve çiçeklerle ahtapot, istiridye, mercan gibi deniz yaratıkları tümüyle doğalcı bir biçimde betimlenmiştir. MÖ 16.yy sonu ile MÖ 15.yy'da bitki ve hayvan örgelerinin yeniden stilize edildiği ve bezemenin dekoratif yönüne önem verilerek düzenlendiği görülür. Saray üslubu denen bu yeni akım sarayların harap olduğu MÖ 1400'e değin sürmüştür.

Minos heykel sanatında büyük boyutlu heykellere rastlanmamıştır. Ortaya çıkarılan küçük boyutlardaki fildişi, fayans ve tunç heykelcikler arasında, Knossos'ta bulunan ve ellerinde yılanlar tuttuğu için *Yılanlı Tanrıça* adıyla bilinen FAYANS kadın heykelciği ilginç bir örnektir.

0078, 0540, 1176, 2248, 2265, 2296, 2297, 2669, 3018.

*G.Yümer Tigrel*

## MİNYATÜR

İng., Fr.*miniature*; Alm.*Miniatur*.

Sözcük, Latince *miniare*'den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca *miniatura*'dan Fransızca'ya, oradan da Türkçe'ye girmiştir. Osmanlıca'da minyatüre "nakış", ustasına da "nakkaş" denir. Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Batı'da kökeni Antik Çağ'a, Doğu'daysa İslam öncesi dönemlere kadar inen el yazması ressamlığı, ortaçağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. İslam dünyasında HAT sanatıyla birlikte gelişen bu sanat, 13.yy'dan 19.yy'a değin egemen resim türü haline gelmiştir. Batı'daysa KİTAP BEZEME sanatında, başharfleri vurgulamak için kullanılan kırmızı boyadan (*minium*) dolayı el yazması resimlerine bu ad verilmiştir. Ancak terim, etimolojik açıdan yanlış olarak Latince *minus* (küçük) sözcüğüne temellendirilip özellikle 16.-19.yy'da küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır.

Kuran'da resmi yasaklayıcı kesin bir buyruk olmamasına karşın, çeşitli dönemlerde farklı yorumlara uğrayan bazı ayetler ve sonraları tasvir yapımına karşı ortaya çıkan bazı hadisler, canlıların suretinin yapılmasını, dolayısıyla Batı anlamında anıtsal DUVAR RESMİ sanatının gelişmesini engellemiştir. İslam topluluklarının tasvir sanatına karşı tutumu dönemden döneme farklılıklar göstermiştir. İslam'ın erken dönemlerinde kimi dini yapılarda ve saraylarda anıtsal duvar resimlerine ya da figürlü MOZAİK'lere rastlansa da, İslam dünyasında güçlü saray çevrelerinin koruyuculuğunda gelişen minyatür sanatı 19.yy'a değin tek egemen resim türü olarak süregelmiştir.

Bir kitap sanatı olarak minyatür, kitabın metni, yazısı, bezemeli cildi (→CİLT) ya da sayfalarının tezhibinden (→TEZHİP) ayrı düşünülemez. Nakkaşın görevi, hazırlanan yazma ister edebi, ister bilimle ya da tarihi olaylarla ilgili olsun, metne sadık kalarak anlatılanları tüm ayrıntılarıyla resimlemektir. Öte yandan İslam minyatürcüsü, İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşünün İslam sanatının tüm dallarına getirdiği bazı kurallara uymak zorundadır. Aslında minyatür, bir figürlü anlatım biçimidir. Ama nakkaş, metinde geçen olayları resimlerken IŞIK-GÖLGE, PERSPEKTİF ya da RENK değerleri gibi öğelere dayanan Batı resim geleneğinin tersine, nesneler gibi canlıları da doğadan soyutlar, onları gerçek görünümlerinden çok farklı birer dekoratif örgeye dönüştürebilir. Yapılar, ağaçlar yan yatar, atlar maviye, tepeler eflatuna, gökyüzü altın yaldıza boyanabilir; gölge oyunundaki gibi iki boyutlu bir kalıba dönüşen insan figürü, çevresindeki nesnelerle hiç de orantılı olmayabilir. Dolayısıyla doğadan köklenmiş öğeleri birer soyut nakış örgesi gibi işleyen minyatür ustaları, yüzyıllar boyunca doğayı en gerçek görünümüyle verebilme çabasında olan Batılı ustaların tersine, doğadan bağımsız bir gerçeği aramışlar, düşündüklerini, tasarladıklarını resmetmişlerdir. ***G.Renda***

***Türk-İslam Minyatürü:***

Türk-İslam minyatür sanatının tarihinde, bilinen en eski örneklerin 8.-10.yy'larda Uygur döneminden geldiği görülmektedir. Uygur başkenti Hoço'da (Doğu Türkistan) ortaya çıkarılan, 1923'te Alman bilim adamı A. von Le Coq tarafından yayımlanan ve Mani dinindeki metinleri resimleyen Uygur minyatürleri, 9. ve 10.yy Türk resim sanatı hakkında bilgi vermektedir. Bunlarda dikkati çeken insan tipleri, kompozisyon anlayışı ve bazı örgeler daha sonra Selçuklu dönemi minyatür sanatında da görülür. Minyatürlerin yanı sıra Uygurlar'ın yerleştiği, Kızıl, Bezeklik, Hotan (b.Hetian) gibi bazı Turfan havzası kentlerindeki duvar resimleri de, İslam minyatür sanatının kimi kökenlerini bu yörede aramanın uygun olduğunu göstermektedir.

İSLAM'da el yazmalarının sistemli bir biçimde yapımı 9.yy'da ABBASİ halifesi Memun döneminde (813-833) kimi antik kaynakların Arapça'ya çevrilmesiyle başlamıştır. Çeviri sırasında özgün yapıtlardaki resimlerin de kopya edilmesi, dolayısıyla kitap resimleme geleneğinin çeviri etkinliğiyle birlikte İslam'a mal edilmiş olması mümkün görünmektedir. Ancak, bu dönemden hiçbir minyatürlü el yazması ele geçmemiştir. İslam sanatında ilk

minyatürlü yazmalar 11.yy sonundan gelmekle birlikte, MISIR'da El-Feyyum ile El-Fustat'ta bulunan ve PARŞÖMEN üstüne yapılmış olan bazı resimler daha eski dönemlerde de kitap resimlerinin bulunduğunu göstermektedir. Büyük bir kısmı Viyana'da Arşidük Rainer Koleksiyonu'nda yer alan, bir kısmı da bazı özel koleksiyonlara dağılmış olan bu resimlerde ilkel insan ve hayvan tasvirleri vardır. Bunlar, metni açıklayıcı basit figürlerdir ve henüz gelişmiş bir minyatür sanatından söz edilemez. 11.-13.yy arasında SELÇUKLU dönemi minyatürlü yazmalarıysa büyük bir çeşitlilik gösterir. Bu dönemden önce yapılmış minyatürlü kitap bulunmayışı, büyük olasılıkla önceki dönemlerin İslam tarihi ve sanatı açısından bir oluşum devri olmasındandır. Çeşitli siyasal çalkantıların kitap sanatı gibi dinginlik isteyen bir sanata elverişli olmamasının yanı sıra savaş ve istilaların var olan yapıtları da ortadan kaldırması, bu alandaki boşluğun en belirgin nedenleri olarak sayılabilir.

Selçuklu döneminden gelen minyatürlü yazmalar bilim ve fen konulu yapıtlarla edebi konulu yapıtlar olarak iki grupta toplanabilir. Bunlardan bazılarında, özellikle bilgin Dioskorides'in (yks. 40-90) Arapça'ya *Kitab-ül-Haşayiş* adıyla çevrilmiş olan yazması *De materia medica*'nın (Gr.*Peri byles iatrikes;* İlaç Bilgisi Üzerine) çeşitli kopyalarının minyatürleri arasında farklı yaklaşımlara rastlanır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki (TSMK) 1229 tarihli kopyada (Ahmed III 2127) antik yapıtlara ve modellere bağlılık ağır basarken, Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 1224 tarihli bir başka kopyada (Ayasofya 3703) yeni bir biçim dünyasının oluştuğu görülür. Kitabın metninde yer alan bitki ve hayvanların tek tek betimlerinin yanı sıra, o dönemin yaşamını yansıtan ilaç yapma, eczane ve iyileştirme yöntemlerinin resimleri artık antik modellerden gelme melez betimlerin yerini almaya başlamıştır. Dioskorides'in yapıtının yanı sıra, Arap gökbilimci Es-Sufi'nin burçlarla ilgili astroloji kitabı *Kitab Suvar-el-Kevakıb-es-Sabita* (964; Sabit Yıldızlar Kitabı), Artuklu mühendis Cezeri'nin (İbn-ül-İzz, 12.-13.yy) *Otomata*'sı *(Kitab fi marifet-el-Hiyel-el-Hendesiye)*, Pseudo-Galenos'a atfedilen bir panzehirler kitabının 1199 tarihli Arapça çevirisi *Kitab-ı Tiryak* ve *Hippiatrika* adlı Yunanca yapıtın Arapça çevirisi *Kitab-ı Baytara (Baytarlık Kitabı)* dönemin öteki fen ve bilim konulu yapıtlarıdır. *Makamat, Kelile ve Dimne, Kitab-el-Aghani (Şarkılar Kitabı)* ve *Varka vü Gülşah* gibi edebi konulu yazmalardaysa bazı antik örgeler görülmekle birlikte, artık Doğu'ya açılma, Uygur tiplerinin resme sızması gibi yenilikler de göze çarpmaya başlar. Bu yapıtlarda, aynı zamanda dönemin tiplerini ve ortamını yansıtan, bazan da dönemin seramik ve metal gibi dekoratif sanatlarındaki betimleri andıran, yepyeni ve çeşitli bir resim üslubu ortaya çıkmıştır. Bir aşk hikâyesi olan *Varka vü Gülşah* dışında genellikle çerçevesiz yapılan bu dönem minyatürlerinde Hıristiyan, Habeş, Sami ve Selçuklu tipindeki insan figürleri, bölgenin kozmopolit nüfusunu yansıtır. Olayların içinde gösterildiği mekân, bütün basitliğine karşın dönemin yaşantısını izleyiciye sunar. Yapı tipleri, ev içi döşemeleri, kervanla yolculuklar, şölenler, dükkânlar, köyler ve tarımsal etkinlikler, dönemin yaşantısıyla ilgili bilgi verir.

1220'lerde Yakındoğu'yu sarsmaya başlayan ve 1258'de Bağdat'ın alınmasıyla doruk noktasına ulaşan Moğol akınları ve istilası, İslam minyatür sanatının da çehresini değiştirmiştir. Bunun sonucunda, 14.yy İslam minyatürlerinde değişik bir biçim diliyle karşılaşılmaktadır. Bu dönemde başlıca yapıt veren yöre, İLHANLI Moğol Sülalesi'nin (1256-1335) egemen olduğu İRAN'dır. Meraga'da 1290'larda yapılan, hekim İbni Bahtişun'un *Menafi-ül-Hayvan* (Hayvanların Faydaları) ve ünlü bilgin Birûni'nin 1307 tarihli, *El-Âsar-ül-Bâkiye* (Eski İnsanların Kronolojisi) gibi yapıtlarında, Moğollar'la Yakındoğu'ya gelen Uzakdoğu ve özellikle ÇİN sanatının manzara ve bitki örgeleri eski minyatür üslubunun içinde melez bir biçimde ortaya çıkar. Ancak döneme asıl damgasını vuran yapıt, Tebriz'in hemen doğusunda, İlhanlı hükümdarları Gazan Han'la (hd.1295-1304) Olcaytu Hüdabende'nin (hd.1304-16) veziri tarihçi Reşideddin Tabib tarafından 14.yy başında kurulmuş kültür ve sanat merkezi Rab'ı Reşidi'de yazılıp resimlenen ve *Câmi-üt-Tevarih* (Tarihler Derlemesi) adıyla tanınan tarih kitabıdır. Yapıt, Moğol tarihi ve dünya tarihi olmak üzere iki ciltten oluşmuştur. Ancak, Reşideddin'in, 1317'de İlhanlı hükümdarı Ebu Said Bahadır (hd.1317-35) tarafından öldürülmesi nedeniyle Moğol tarihi cildinden hiçbir kopya günümüze değin gelmemiştir. Dünya tarihi cildindense Britanya (Edinburgh Ün.Küt ve Londra Kraliyet Asya Derneği'ndeki kopyalar) ve Türkiye (TSMK, H. 1653, 1654) kitaplıklarında olmak üzere, eksik ve parçalar halinde dört kopya mevcuttur. Bu yapıtların minyatürleri peygamberler tarihi, İslam tarihi, Türk sülaleleri tarihi, İran, Hint, Çin ve Avrupa tarihinden ilginç olayları betimlemektedir ve İslam'da bilinen ilk tarihsel konulu örneklerdir (→TARİHSEL KONULAR). Aralarında Hz.Muhammed'i ve eski peygamberleri de içeren betimlerin yanı sıra, Gazneli Mahmud, Büyük Selçuklu sultanları Melikşah ve Alp Arslan gibi Türk büyüklerinin de idealize edilmiş betimleri bulunmaktadır. Düz bir zemin üstünde çerçeveli olarak yapılmış bu minyatürlerde, Uzakdoğu'nun fırça üslubunu anımsatan manzara örgelerinin yanı sıra, Tang döneminde (618-907) yaşamış Çinli ressam YAN LİBEN'in figür üslubunun da kullanılmış olduğu dikkati çeker. Kubilay'ın Çin'e egemen olmasından sonra, Yuan döneminde (1260-1368) Tang'ın görkemli yıllarını yaşatmak isteyen Çin ressamları, Yan Liben'in üslubunu canlandırmışlardır. Yuan'la çağdaş olan İlhanlı döneminde bu figür üslubu, *Câmi-üt-Tevarih*'lerin minyatürlerinde görülmektedir. Bu minyatürlerde ayrıca, el rulosu (→RULO RESMİ) kompozisyonlarının da etkisi izlenmekte, ruloların çerçeveyle kesilmiş örnekleri izleniminin verilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

1335'te İlhanlı Hanedanı'nın çöküşüyle İran'da siyasal birlik parçalanmış, Celayirli, İncü, Muzafferi gibi değişik yerli hanedanlar İran'ın çeşitli bölgelerinde egemen olmuşlardır. İlhanlı döneminin minyatür üslubu, AHMED MUSA'nın *Miracname*'si (TSMK, H.2154 no.lu albümde), *Demotte Şehname*si (dünyanın çeşitli koleksiyonlarında), *Kelile ve Dimne* (İÜK, F.1022) ve TSMK'deki albümlerde bulunan şehname yapraklarında (H.2153) değişik bir yoğunlukla yaşamakla birlikte, yüzyılın sonunda tamamen ortadan kaybolmuş ve yerini Tebriz ile Bağdat'ta bir süre egemen olan Celayirli Hanedanı'nın (1336-1432) yapıtlarındaki yüzeysel ve dekoratif minyatür üslubuna bırakmıştır. Dönemin sanat koruyucuları Sultan I.Üveys (hd.1356-74) ve Sultan Ahmed'dir (hd.1382-1410). Celayirli döneminde, özellikle Sultan Ahmed'in koruması altında, Bağdat'ta CÜNEYD NAKKAŞ kuyumcu işçiliğini andıran ve yüzey bezemesine dayanan bir üslup geliştirmiş; kökenlerinin nereye dayandığı belli olmayan bu dekoratif üslup, sonraki çağlarda, özellikle 15.yy'da İslam bezemesinin en güzel örnekleri olarak kitapları süslemiştir. Manzara ve insan figürlerinin ufak boyutlu, yüzeysel birer örge

durumuna gelmesiyle minyatür, metinde anlatılanları izleyiciye açıklayan bir resim türü olmaktan çok, izleyicinin göz beğenisini uyaracak bir kitap bezeme türü durumuna gelmiştir. 14.yy'dan sonra bu sanatın başlıca amacı çeşitli renkler ve örge inceliğiyle elde edilen yüzeysel uyum olmuştur. Aynı dönemde öteki bölgelerde, bu arada Şiraz'da İnci Hanedanı'nın (1335-53) koruyuculuğunda duvar resimlerini andıran kitap resimleri yapılırken (ör.1330 tarihli *Şehname*, TSMK, H.1479), aynı bölgede Muzafferiler döneminde (1314-93) küçük figürlü, dekoratif, ancak yalın bir üslup (ör.1371 tarihli *Şehname*, TSMK, H.1511) uygulanmıştır. Yine aynı yüzyılda Suriye ve Mısır MEMLÜK sanatında (1250-1517) *Makamat, Kelile ve Dimne* gibi yazmalar yalın ve anlatımcı resimlerle bezenmiştir.

14.yy sonunda yeni bir akım Yakındoğu'yu sarsar. Çağatay Türkleri'nin bir dalı olan Timurlular 1370'te Semerkand'ı almış ve İran'a girerek 1386'da Tebriz'i, 1393'te de Şiraz'ı ele geçirmişlerdir. TİMURLU döneminde (1370-1506) İran'da kitap bezemeciliği yeni boyutlar kazanmıştır. Timur (hd.1370-1405) tarafından yaptırılmış hiçbir minyatürlü yazmanın günümüze gelmemesine karşın, oğlu Şahruh ve torunları döneminde (15.yy'ın ilk yarısı) minyatür altın çağını yaşamış; Herat, Şiraz ve Semerkand büyük sanat ve kültür merkezleri haline gelmiştir. Herat'ı (b.Afganistan'da) merkez seçen Şahruh'un (hd.1405-47) da üç oğlundan Uluğ Bey Semerkand, İskender Sultan Şiraz valileridir; küçük oğlu Baysungur'sa kendi yanında Herat'ta bulunur. EMİR HALİL, Hace GIYASEDDİN gibi NAKKAŞ'lar ve Tebrizli Cafer gibi ünlü HATTAT'lar Timurlu patronlar için çalışmıştır. Uzakdoğu'yla da ilişkiler kurulmuş, Herat'tan Pekin'e aralarında nakkaş Giyaseddin'in de bulunduğu elçi heyetleri gönderilmiştir. Timurlu döneminde Herat ve Şiraz, minyatürlü yazmaların yapıldığı başlıca merkezlerdir. Özellikle İskender Sultan'ın koruması altında Celayirli döneminin dekoratif resim üslubunun izleyicisi olan Şiraz atölyeleri gelişmiştir. Lizbon Gülbenkyan Vakfı Müzesi'nde ve Londra British Museum'da (Or.27261) bulunan 1410-11 tarihli antolojiler, Cüneyd Nakkaş'ın üslubunu sürdürür. Böylece, İran'ın güneyinde yüzey bezemesine dayanan ve kuyumcu işçiliğini andıran bir minyatür üslubunun 15.yy'ın ilk yarısında da varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Herat'taysa Şahruh, tarihe karşı merakı yüzünden birkaç tarih kitabı yazdırmış ve resimletmiştir. Çağın tarihçisi Hafız Ebrû'nun *Macma-el-Tevarih* ya da *Külliyat-ı Tarih* adlı yapıtı bunlar arasındadır. TSMK'de bulunan 1425 tarihli *Külliyat-ı Tarih*'in (Bağdat 282) minyatürlerindeki iri ve özenli figür üslubu, altın yaldızın bol kullanılışı ve canlı renkler, bu dönemin resim üslubunu en iyi biçimde yansıtmaktadır. Öteki tarihsel konulu yapıtlar arasında, Paris Ulusal Kütüphane'deki (Suppl.pers.1113) ve Bengal Asya Derneği'ndeki (D.31) *Câmi-üt-Tevarih*'lerin minyatürleri bu çağda tarihsel konulu resimlere duyulan ilgiyi gösterir. Şahruh döneminin en ilginç yapıtı 1436'da Uygurca yazılmış olan *Miracname*'dir (UK, Paris, Suppl.turc.190). Minyatürler Hz.Muhammed'in Burâk'ın üstündeki gök yolculuğunu biraz tekdüze olmakla birlikte, son derece özenli ve nitelikli bir üslupla resimler. Çoğu Hz.Muhammed'in meleklerle birlikte göğün çeşitli katlarında, Cennet ve Cehennem'de gezintilerini ve öteki peygamberlerin buluşmalarını betimleyen bu minyatürler, İslam'daki dinsel konulu minyatürlerin en önemlilerini oluşturmaktadır. Babası Şahruh gibi bir sanat koruyucusu olan Baysungur (hd.1397-1433) ondan daha da ileri gitmiş ve Herat'ta Bağ-ı Sefid Sarayı'nda bir sanat akademisi kurmuştur. Bu akademide şiir antolojileri, ünlü şair Sadi'nin (ykş.1213-91) *Gülistan*'ı ve gazelleriyle tanınmış Hacuy-i Kirmani'nin (1290-1352) *Divan*'larının yanı sıra *Şehname* ve *Kelile ve Dimne* gibi tanınmış yapıtlar resimlenmiştir. Bunların en önemlileri Tahran'da Gülistan Sarayı Kütüphanesi'ndeki 1430 tarihli *Şehname*'yle (*Baysungur Şehnamesi*), TSMK'deki 1430 ve 1431 tarihli iki *Kelile ve Dimne* yazmasıdır. Bu yapıtların minyatürlerinde görülen parlak renkli, kuyumcu işçiliğini andıran üslup, Şiraz İskender Sultan dönemi minyatürlerini anımsatmakta ve İskender Sultan'ın ölümünden sonra başlıca Şirazlı nakkaşların Herat'a gidip orada Baysungur için çalışmış olduğunu düşündürmektedir. İskender Sultan'ın ölümünden sonra yerine geçen İbrahim'in (1415-35) ve Abdullah Sultan'ın (1436-46) dönemlerinde Şiraz'da artık daha düşük nitelikli yapıtlar verilmeye başlamıştır. Figürlerdeki bazı orantısızlıkların yanı sıra, klişeleşmiş örge ve kompozisyonlar, İskender Sultan dönemi sanatçılarının başkente gittikleri ve yerlerini daha az nitelikli sanatçılara bıraktıkları doğrultusundaki görüşü güçlendirmektedir.

Timurlu döneminde, 15.yy'ın ikinci yarısında çağa damgasını vuran sanatçı, Herat'ta Hüseyin Baykara'nın (hd.1470-1506) sarayında yaşayan BEHZAD'dır. Dönemin tarihçileri tarafından resim yapmakta Mani'yle karşılaştırılan ve Hint-Türk imparatoru Cihangir (hd.1605-27) tarafından minyatürleri toplanan bu ünlü nakkaşın resimleri, minyatürlerin önemsiz bir yerine attığı imzasıyla tanınır. Ancak kesin olarak kendi elinden çıkmış tek yapıt, Kahire'de Mısır Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan 1488 tarihli Sadi *Bostan*'ıdır. Bunun yanı sıra Behzad'ın *Zafername*, *Gülistan*, Ali Şir Nevai ve Baykara *Divan*'larıyla bazı Nizami *Hamse*'leri resimlediği ileri sürülmektedir. Nakkaşın yapıtlarında görülen en büyük yenilik gündelik yaşam sahnelerinin (janr, TÜR RESMİ) resimde kullanılmasıdır. Sarhoşlar, köylüler ve toplumun çeşitli kesiminden insanlar minyatürlerin içinde yer alır. Böylece Behzad, 16.yy SAFEVİ gerçekçiliğinin yolunu hazırlamıştır. Yapıtlarında görülen başka yenilikler, önemli figür ve örgelerin resimde ikinci plana alınması ve ayrıca, figür ve mekân arasındaki uyumdur. Bundan önceki dönemlerde bütün yüzeyi kaplayan dekoratif örgeler Behzad'ın resimlerinde belli yerlerde toplanmış ve aralarda bazı açıklıklar kalmıştır. Bu da sanatçının boş mekândan kaçınmadığını ve resimlerine yeni bir düzen anlayışı getirdiğini göstermektedir. 15.yy'ın ikinci yarısında İran'ın siyasal ortamı değişmiş, önceleri Doğu Anadolu'da bir beylik olan Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri İran'ın büyük bir bölümünü ele geçirince Timurlular ancak Horasan ve Herat yöresinde egemenliklerini sürdürebilmişlerdir. Tebriz ve Şiraz gibi önemli sanat merkezleri önce Karakoyunlular'ın, sonra da Akkoyunlular'ın eline geçmiştir. Bu dönemde yazılan antolojiler, Nizami *Hamse*'leri, Firdevsi *Şehname*'leri bazan Herat'ın zarif üslubunu benimserken, bazı yapıtlarda da sade ve yineleyici kompozisyon ve örgelerle "Ticari Türkmen" diye adlandırılan klişe türünden minyatürler göze çarpmaktadır. Karakoyunlu döneminin başlıca sanat koruyucusu Cihanşah'ın oğlu, önce Şiraz, sonra Bağdat valisi Pir Budak'tır (hd.1454-62, 1462-66). Onun ısmarladığı bir Nizami *Hamse*'si (TSMK, H.761) 1462'de yapılmaya başlamış ve Akkoyunlu Sultan Halil döneminde (1478) Şiraz'da tamamlanmıştır. Bu yapıtın Akkoyunlu döneminden gelen minyatürlerinde "Kumral Üslup" denen, açık kumral saçlı insan figürlerinin egemen olduğu zarif bir minyatür üslubu göze çarpar. Akkoyunlu dönemi-

nin sanat koruyucuları 1478'de bir yıl hükümdarlık yapan Şiraz valisi Sultan Halil ve kardeşi Sultan Yakub'dur (hd.1478-90). Dönemin en önemli yapıtı 1481 tarihli Nizami *Hamse*'sidir (TSMK, H.762). Yapıt Sultan Halil tarafından Tebriz'de ısmarlanmış ve ancak 1481'de Sultan Yakub döneminde tamamlanabilmiştir. Toplam 19 minyatürden Safevi döneminde (1502-1736) eklenen birkaç tanesi dışında, geri kalanların dönemin ünlü sanatçılarından DERVİŞ MUHAMMED ve ŞEYHİ tarafından yapıldıkları, yapıtın içinde kayıtlıdır. Şeyhi, yazmanın *Heft Peyker* bölümünde yer alan yedi minyatürü, Derviş Muhammed'se *Hüsrev ü Şirin* ve *Mahzen-ül-Esrar* bölümlerindeki 10 minyatürü yapmıştır. Özenle yapılmış tam sayfa minyatürleriyle bu yapıt, ileride Safevi ve Tahmasb dönemi üslup akımlarını hazırlayacaktır.

16.yy başında İran, Özbek akınlarına uğramış, Herat, Özbekler tarafından alınmıştır. Ünlü Timurlu nakkaş Behzad'ın da Özbek kenti Buhara'ya götürüldüğü söylenirse de, bu nokta kesinlik kazanmamıştır. Ancak Buhara'da bu dönemde yapılan minyatürlerde Behzad'ın etkisi görülmektedir. Ayrıca, birçok Özbek minyatüründe Herat üslubunun izlerine rastlanır. 16.yy'da Özbek akınlarının yanı sıra İran yeni bir siyasal değişmeye sahne olmuştur. 1501'de Tebriz yakınlarındaki Şurur'da Akkoyunlular'ı yenen Safevi Şah İsmail (hd.1501-24) bütün İran'ı ele geçirmiş ve Safevi Sülalesi'ni kurmuştur. Safeviler, İsmail'in kardeşi 7.İmam Musa Kâzım'dan geldiklerini öne süren ve adını bu aileden, Şeyh Safieddin Erdebili'den (1235-1334) alan bir ailedir. Bu dönemde İran minyatür ressamlığı yeni gelişmeler göstermiş, minyatürlerin boyutları büyümüş ve tam sayfa minyatürler yaygınlaşmış, buna paralel olarak minyatürün içindeki örgelerde de kalabalıklaşma başlamıştır. Şah İsmail İran'da ulusal birliği kurarak Şiilik'i resmî devlet dini yapmıştır. Ancak savaşlar nedeniyle, bu dönemin resim sanatıyla ilgili fazla bir şey bilinmemektedir. İsmail'i izleyen dönemde Şah Tahmasb (hd.1524-76) Tebriz'i sanat merkezi yapmıştır. Kendisi kitap sanatına meraklıdır ve NESTALİK yazıyı da iyi kullandığı söylenir. Resim yapmayı da denemiştir. 1522'de Şah İsmail Behzad'ı resim atölyesinin başına getirmişti. Behzad'ın Tahmasb için de çalıştığı sanılırsa da bu dönemden sanatçının elinden çıkmış hiçbir yapıt kalmamıştır. Tahmasb'ın Tebriz'deki atölyesinde Behzad, SULTAN MUHAMMED, MİR MUSAVVİR, AKA MİRAK, MİR SEYYİD ALİ, ŞEYHZADE ve Dust Muhammed gibi nakkaşların çalıştığı bilinmektedir. Bu dönem yapıtlarında görülen ve 12 İmam'ı temsil ettiği bilinen, uzun batonlu Safevi sarıkları minyatürlerin belli bir döneme tarihlendirilmesinde yardımcı olmaktadır. Tahmasb'ın yanı sıra devrin önemli sanat koruyucuları, kardeşi Herat valisi Sam Mirza ve Meşhed valisi İbrahim Mirza'dır. Tahmasb'ın hazırlattığı en önemli yapıt *Tahmasb Şehnamesi* olarak tanınan *Houghton Şehnamesi*'dir. Toplam 258 minyatür içeren, 1527 tarihli bu yapıtta yukarıda adı geçen sanatçılar çalışmışlardır. Canlı renkleri ve örgelerdeki zarafetle bu tam sayfa minyatürler değer biçilemez yapıtlardır. Tahmasb'ın koruyuculuğunda hazırlanan ikinci yapıt da, Londra British Museum'da bulunan 1539-43 tarihli Nizami *Hamse*'sidir (Or.2265). Dönemin öteki önemli yapıtları arasında Çağatay Türkçesi'yle yazılan bir Ali Şir Nevai *Divan*'ı (UK, Paris, Suppl.turc.316-317) ve bir Hâfız *Divan*'ı (Fogg Sanat Müz., Cambridge, Mass.) vardır. Bu son yapıt büyük olasılıkla Sam Mirza için hazırlanmıştır ve içinde Sultan Muhammed ve Şeyhzade'nin imzalarını taşıyan dört minyatür bulunmaktadır. Dönemin sultanı karakter taşıyan son yazması, Meşhed'de 1556-65 arasında İbrahim Mirza için hazırlanan şair Câmi'nin *Heft Evreng*'idir (Freer Sanat Gal., Washington D.C.). Tahmasb dönemi Tebriz-Herat ve Meşhed'deki sultanı atölyelerin yapıtlarını temsil eden bütün bu yazmaların minyatürleri özenli büyük boy yapıtlardır. Canlı renklerin bezediği sahnelerde kalabalık, ancak düzenli kompozisyonlar ve günlük hayattan gelme "tür" (janr) örgeleri görülür. 16.yy'ın Safevi dönemi minyatürlerinde yer alan ve özellikle yüzyılın ikinci yarısında çoğalan, günlük hayattan gelen gerçekçi örgeler Behzad'ın etkisinin yanı sıra, o dönemin yeni gerçekçi akımını da simgelemektedir. Tahmasb'ın ömrünün son yıllarında aşırı dine düşmesi ve işi bağnazlığa dek götürmesi sonucu, birçok şair ve nakkaş Hindistan'a, Hint-Türk imparatoru Hümayun'un (hd.1530-40, 1555-56) sarayına gitmiştir. Bir süre sonra ülkelerine dönen bu sanatçılar İran'da yeni bir sanat oluşturmuşlardır. Edebiyatta "Hint Üslubu" denen bu üslup, konuşma dilinde geçen gündelik sözcüklerin de edebiyatta kullanılmasında rol oynamıştır. Safevi minyatürlerinde görülen aynı özelliklerin edebiyata paralel bir gelişme göstermesi bu dönem resim sanatının en ilginç özelliğidir.

Tebriz'in Osmanlı tehditi altında kalmasıyla başkent 1548'de Kazvin'e taşınmıştır. 16.yy'ın ikinci yarısında Kazvin atölyelerinde oluşturulan yapıtlar üslup açısından Tebriz'dekilerden ayrılmaktadır. Tümüyle yeni tipte bir figür ressamlığı ortaya çıkmıştır. Genç erkek tiplerinde yuvarlak çehreler, yanaklara uzanan zülüfler, çekik kaş ve gözler, ince uzun boyunlar, geniş omuzlar, ince bel, küçük el ve ayaklar bu üslubun en belirgin özellikleridir. Manzaralardaysa güçlü ve hacimli kaya biçimleri dikkati çeker. Bu atölyede bazı *Şehname* ve Câmi yazmaları resimlenmiştir. Tahmasb dönemi Şiraz okuluysa başkentteki atölyeleri izlemekle birlikte daha çok taşra niteliği göstermektedir. Safevi döneminde Tahmasb'dan sonra en önemli sanat koruyucusu Şah Abbas'tır (hd.1588-1629). 1598'de Abbas'ın, başkenti Isfahan'a taşımasıyla sanatta da yeni bir çığır açılmıştır. Daha çok mimarlığa ilgi duyan Şah Abbas'ın resimle ilgilenmemesi sonucu, bazı sanatçılar kendi başlarına ya da şah ailesinden olmayan koruyucular için resim yapmaya başlamışlardır. Yazmaların yanı sıra tek sayfa minyatürler ve albüm resimleri de yaygınlaşmıştır. 16.yy sonu ve 17.yy'ın ilk yarısında en ünlü nakkaşlar Muin Musavvir, Gürcü SİYAVUŞ, Afşar kabilesinden SADIKİ BEY ve RIZA-İ ABBASİ'dir. Rıza-i Abbasi'yle yeni bir insan figürü resme girmiştir. Büyük boyda çeşitli cins ve yaştan figürler kesin dış çizgilerle sınırlandırılmış, dış çizgilerden çıkan ince çizgiler vücuda hacimli bir görünüş vermiştir. Figürlerin karın kısımları şişkin, bacak ve gövdeler uzundur. Başlar vücutla orantılıdır. Saç perçemleri tel tel işlenmiştir ve yanaklara düşer. Sarıklar taşkın biçimlidir ve kıvrımları abartmalı bir çizgi üslubuyla verilmiştir. Bu sanatçıyla açılan yeni çığır artık minyatür ve kitap ressamlığının başka bir yola girdiğini ifade eder. Renkli desen tekniğinde yapılan tek sayfa resimlerin ve portrelerin bollaşmasıyla Safevi resmi, artık Batı etkilerini kabul etmeye hazır bir duruma gelmiştir. Bütün bu gelişmelerin yanı sıra arkaik bir akıma göre de eski kitaplar ve minyatürler kopya edilmiştir. Bunun en belirgin örneği 1614'te Şah Abbas'ın veziri için yapılan *Spencer Şehnamesi*'dir (Halk Kütüphanesi, New York). Yapıtın bazı minyatürleri ünlü *Baysungur Şehnamesi*'ni kopya etmiştir. 17.yy ortasında Rıza-i Abbasi'nin açtığı yeni akımı izleyen Muhammed Kasım,

Muhammed Yusuf ve Muhammed Ali gibi sanatçılar renkli desen tekniğiyle kitap resimlemişlerdir. Dublin, Chester Beatty Kütüphanesi'nde (M.299) ve TSMK'de (H.1010) bulunan Hâfız *Divan*'larının desenleri bunun en güzel örnekleridir. Ancak, 17.yy'ın sonunda İtalya'ya gönderilen MUHAMMED ZAMAN adlı sanatçıyla İran kitap resmine Batı etkileri girmiş ve bundan sonra geleneksel minyatür sanatı, yerini Batı anlamındaki resme bırakmıştır. [Ayrıca →SİYAH KALEM]

0154, 0877, 1171, 1477, 1508, 1778, 1779, 1792, 2863, 2899, 3204, 3205, 3206, 3541. ***G.İnal***

***Osmanlı Minyatürü:***

11.yy'dan sonra Türkler'in eline geçen Anadolu'da önceleri Selçuklu emirleri, sonralarıysa Osmanlı padişahlarının koruyuculuğunda gelişen kitap sanatı ayrı bir önem taşımaktadır. ANADOLU SELÇUKLU döneminden kalma minyatürlü yazma örneği pek azdır. Bunların içinde, Güneydoğu Anadolu'da ARTUKOĞLU emirlerinin saray çevresinde hazırlanan ve Dioskorides'in yapıtının çevirisi olan *Kitab-ül-Haşayiş*'te, Es-Sufi'nin ve Cezeri'nin yapıtlarında yer alan minyatürler, 12. ve 13.yy Selçuklu tasvir sanatı özellikleriyle dikkati çeker. Anadolu Selçuklu döneminde minyatürlenmiş bir başka yazma da Konya'da hazırlandığı sanılan ve bir aşk öyküsü olan *Varka vü Gülşah*'tır (TSMK). Anadolu'da yazılıp minyatürlenmiş bir başka bilim kitabıysa Nasreddin-el-Sivasi'nin *Tezkere*'sidir. Bütün bu yazmaların minyatürlerindeki ortak figür üslubu, Selçuklular'ın İslam minyatür sanatına getirdiği ve kökü Orta Asya tasvir geleneklerine dayanan bazı özelliklerin yerleştiğini gösterir. Günümüze ulaşan minyatürlü yazma sayısının pek az olmasına karşın, Selçuklular'ın ÇİNİ, SERAMİK, MADEN ve TAŞ kabartma gibi başka sanat dallarında görülen tasvir özellikleri, resim sanatına verdikleri önemi belirtir. Böyle bir resim geleneğinin oluştuğu Anadolu'da BEYLİKLER DÖNEMİ'ne ve Erken Osmanlılar'a ait minyatürlü yazma örneği bulunmadığından, 15.yy'a değin minyatür sanatından pek fazla söz etmek mümkün değildir.

***Erken Dönem:*** Bazı kayıtlarda Osmanlılar'ın İstanbul'dan önceki başkenti Edirne'de yer alan sarayda bir atölye bulunduğu ve burada minyatürlü yazma hazırlandığı belirtilse de, sarayda Fatih döneminden (1451-81) önce minyatür etkinliğinden söz ettirecek bir örnek bulunmamaktadır. Öte yandan, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u başkent yaparak Topkapı Sarayı'na yerleşmesinden sonra sarayda oluşturduğu NAKKAŞHANE 19.yy'a değin etkinliğini sürdürmüştür. Aslında gerçek anlamında sanatçı örgütlerinin oluşması II.Bayezid dönemine (1481-1512) rastlar. Sanatçılar, dolayısıyla nakkaşlar, Ehl-i Hiref örgütünde (kumaş dokuyan zanaatçılar örgütü) toplanmışlar, kendi içlerinde gruplara ve rütbelere ayrılarak Enderun teşkilatında hazinedarbaşının emrinde çalışmışlardır. Halen arşivlerde bulunan Ehl-i Hiref defterleri sanatçı gruplarına yapılan ödemeleri kaydettiklerinden, sarayda çalışan nakkaşların kimliği ve niteliği hakkında bilgiler içerir. Zaman zaman belirli işler için saray dışından yetenekli sanatçıların getirildiği ve saray atölyelerinde çalıştırıldığı anlaşılmaktadır. Ehl-i Hiref defterleri ayrıca bir yazmanın minyatürlerinde birden fazla nakkaş çalıştığını, dolayısıyla minyatürlerin bir başnakkaşın altında toplanmış ekipler tarafından gerçekleştirildiğini de kanıtlamaktadır. Ayrıca, bitirilmemiş kimi minyatürler, sayfaya önce desenin çizildiğini, ayrıntılarınsa sonradan doldurularak boyandığını gösterir. Dolayısıyla, asıl kompozisyon şemasını çizenin başnakkaş olabileceği, kimi ayrıntılarınsa başka nakkaşlarca tamamlandığı sanılmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed'in bilim ve sanata verdiği önem yeni başkent İstanbul'u ve OSMANLI sarayını kısa bir süre içinde önemli bir kültür merkezi haline getirmiştir. Genç yaştan beri Batı kültürüne ilgi duyan Fatih'in Avrupa'yla ilişkileri siyasal çerçevede kalmamış, Batı ile ilk kültür alışverişine giren de o olmuştur. Nitekim Fatih, Gentile BELLINI ve Costanzo da Ferrara (15.yy) gibi İtalyan sanatçıları sarayına davet ederek portresini yaptırmıştır. 1479'da İstanbul'a gelen Gentile Bellini, bugün Londra'daki Ulusal Galeri'de bulunan yağlıboya Fatih Portresi'nin dışında madalyon ve desenler, yaklaşık aynı yıllarda gelen Costanzo da Fatih için hem portreler, hem madalyon yapmıştır. Fatih dönemi, Osmanlı resminde PORTRE geleneğinin yerleşmesi açısından büyük önem taşır. Fatih'in sarayına gelen Avrupalı ressamların özendirdiği yağlıboya portrecilik Osmanlı nakkaşlarının elinde kısa bir süre içinde minyatür portreciliğine dönüşmüştür. Örneğin, Fatih döneminde çalıştığı anlaşılan ressam Sinan Bey'e atfedilen ve bugün TSMK'de bulunan portrede, Avrupa Rönesansı'na özgü 3/4 profil (profil ile önden görünüm arası) benimsenmiştir. Ancak gerek padişahın bağdaş kurarak oturuşu, gerek resimde İslam minyatürcülüğüne özgü çizgiciliğin korunması bu portreyi Batı ve Doğu resim geleneklerinin kaynaştırıldığı ilginç bir örnek yapar. Önemli olan, bu dönemde yerleşmiş padişah portreciliğinin Osmanlı minyatürünün belirgin bir türü olarak 19.yy'a değin yaygınlığını sürdürmesidir.

Fatih'in İstanbul'daki sanat çevresinde yarattığı bu kozmopolit ortamdan uzakta, Edirne sarayında bu dönemde hazırlanmış kimi minyatürlü yazmalar bulunmaktadır. Örneğin, Amasyalı bir yazar olan Ahmedi'nin *İskendernâme*'sinin bugün Venedik'te Marciana Kütüphanesi'nde bulunan minyatürlü bir kopyası, Kâtibi'nin TSMK'deki *Külliyat* adlı yapıtı ve Bedreddin Tebrizi'nin Edirne'de hazırlandığı kaydını taşıyan 1455-56 tarihli *Dilsüzname*'sinin (Bodleian Küt., Oxford, Ouseley 133) minyatürleri, Fatih döneminde başkentteki etkinliklerden uzakta gerçekleştirilmiş örnekler olarak önem taşır. Bu minyatürlerde kimi Şiraz etkilerinin varlığı dikkati çeker.

Fatih döneminden sonra Doğu-Batı kültür ilişkisi yoğunluğunu kaybetmiştir. Her ne kadar II.Bayezid'in LEONARDO DA VINCI'den Haliç'e bir köprü projesi istediği, hatta sonradan MICHELANGELO'ya da başvurulduğu bilinirse de, bu dönemin resim sanatındaki gelişmelerde Doğu geleneği egemen olmaya başlamıştır. Bundan böyle Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu sınırlarını genişletmesiyle, saray atölyelerine katılacak Doğulu sanatçıların sayısı da artmıştır. Bu nedenle II.Bayezid döneminde Doğu İslam resim geleneğinin kitap resminde belirmesi doğal bir sonuç olmuştur. Böylelikle oluşmaya başlayan Osmanlı resim okulunda, hem Fatih döneminin Batı'ya yönelik tutumunun izleri hem de Doğu'da Timurlu, Türkmen ve Memlük merkezlerinde gelişen kitap ressamlığının etkileri görülecektir. Bu dönemde resimlenen yazmalar Doğu İslam ülkelerinin paylaştığı ünlü edebi yapıtlardır. Örneğin, Hintli şair ve tarihçi Hüsrev-i Dehlevi'nin (1253-1325) *Hamse*'si, Hatifi'nin ya da Osmanlı şair ve hekim Şeyhi'nin (ö.1428) *Hüsrev ü Şirin*'i gibi yapıtların minyatürlenmiş kopyalarında bir yandan 15.yy Türkmen kökenli minyatürlerin iri sarıklı figür tipi, öte yandan gölgeli boyanmış mimari ayrıntılarda ve doğa unsurlarında beliren perspektif bilinci görülür.

***Klasik Dönem:*** Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) Doğu seferlerinden sonra saraya hizmet veren

nakkaşlar topluluğunun yapısındaki değişme artmıştır. Yavuz'un aldığı Safevi başkenti Tebriz'den gelen yüzlerce sanatçının içinde nakkaşların da bulunduğu belgelerden anlaşılmaktadır. Aynı yolla saray kitaplığına Herat ve Tebriz okulu ürünü birçok minyatürlü yazma da gelmiştir. Suriye ve Irak seferlerinden sonra da Kahire ve Halep'ten nakkaşlar saray nakkaşhanesine katılmıştır. Böylece Osmanlı sarayında çok farklı kökenli sanatçılar birarada çalışmaya başlamış, saray atölyelerinin bu heterojen yapısı, imparatorluğun en geniş sınırlarına ulaştığı Kanuni döneminde de (1520-66) sürdürülmüştür. Nitekim bu dönemde hem Doğu'dan hem de Avrupa'dan sanatçı getirildiğini belgeleyen Ehl-i Hiref defterleri, Cemaat-ı Rum ve Cemaat-ı Aceman diye iki gruba ayrılan nakkaşların arasında Tebrizli, Gürcü, Çerkez, Bosnalı, Macar, Arnavut, hatta Nemçe (Avusturya) kökenlilerden söz etmektedir. Farklı kökenli sanatçıların aynı atölyede, hatta aynı yazmada çalıştığı, dolayısıyla oldukça ilginç bir minyatür üslubunun geliştiği görülen Kanuni döneminin minyatürlü yazmalarını, edebiyatla ilgili olanlar ve tarihi konulu yazmalar olarak iki ayrı grup içinde değerlendirmek mümkündür. Gerek İKONOGRAFİ'de, gerek bazı üslup özelliklerinde dikkati çeken çeşitlilik, bu iki grubun minyatürlerinde nakkaş topluluğunun farklı kökenlerinin getirdiği farklı etkenleri ortaya koyar.

Edebiyatla ilgili yazmaların çoğu Farsça klasikler ya da Ali Şir Nevai, Hamdi Çelebi, Fuzuli gibi sanatçıların Türkçe yapıtlarının minyatürlenmiş kopyalarıdır. Bu minyatürlerde bir yandan Doğu'dan gelen sanatçıların elinde 15.yy sonları-16.yy başları Herat ve Şiraz okullarının etkileri, öte yandan ise yerli nakkaşların kattıkları yerel giysiler ve yerel çevre görünümleri ilginç bir sentezi oluşturur. Doğu etkisiyle gelen yüzey bezemeciliği daha çok ayrıntılı işlenmiş mimaride ve dopdolu, zengin bir doğada kendini gösterir. Uçları kıvrık serviler, bahar açmış ağaçlar, rengârenk çiçeklerle dolu bitki kümelerinin zenginleştirdiği zeminlere yerleştirilmiş iri sarıklı, düşük bıyıklı figürlerin giydikleri Osmanlı giysileri olmasa İran kökenli minyatürlere daha da çok benzeyecek olan bu örneklerde, II.Bayezid döneminden beri Osmanlı minyatüründe yer eden mekân duyarlılığı hâlâ sürmektedir. 1531 tarihli Ali Şir Nevai *Hamse*'si (TSMK) gibi yazmaların minyatürlerinde bu ilginç birleşim dikkati çeker.

Kanuni döneminde önem kazanan ve yüzyıllar boyunca Osmanlı minyatür sanatının en özgün dalını oluşturan tür, tarihi konulu minyatürlerdir. Tarih yazmacılığıyla birlikte gelişen bu tür, Osmanlı minyatürünü öteki İslam çevrelerininkilerden ayırmaktadır. İran'da Timurlu, Hindistan'da Babürlü sarayında kimi dünya tarihleri ya da Timur ve Babür gibi hükümdarların yaşamlarını ele alan minyatürlü yazmalar hazırlanmışsa da, tarihi konulu minyatürler, söz konusu çevrelerin egemen türü olmamıştır. Oysa Osmanlılar'da 18.yy'a değin Osmanlı karakterini belirleyici örnekler olarak gösterilebilecek tarihi minyatürler, İslam dünyasına yeni bir ikonografi sunmuştur. Osmanlı sarayında tarih yazdırma geleneği Fatih Sultan Mehmed döneminde başlamış ve devlet örgütünde bu işi yapmakla görevli şehnamecilik kurumu oluşturulmuştur. Kanuni döneminde kurumsallaştırılan ve böylelikle yerleşen tarih yazıcılığıyla tarih ve ecdat bilinci olan Osmanlı padişahları Osmanlı sülalesinin soyluluğunu ve gücünü kanıtlayacak belirli tarihi olayları gelecek kuşaklara aktarmak için yazmalar hazırlatmış ve minyatürletmiştir. Günümüze ulaşan ilk büyük Osmanlı tarihi Kanuni döneminin ünlü şehnamecisi Fethullah Arifi (ö.1553) tarafından yazılmış olan *Tarih-i Âl-i Osman*'dır. Beş cilt olarak yazılıp minyatürlenen bu yapıtın Kanuni'nin hayatına ayrılan beşinci cildi *Süleymanname*, bugün TSMK'dedir. İran geleneğindeki şehnameler türünde manzum yazılmış olan bu Farsça tarih, Kanuni dönemine değin bütün Osmanlı padişahlarının resmî törenlerini, sefere çıkışlarını ve gündelik yaşamlarını anlatır. Minyatürlerindeki ikonografik özellikleri ve kompozisyon şemaları daha sonraki dönemlere öncülük etmiştir. Sivil ve askeri erkânın görevlerinin önemine göre dairesel bir düzenlemeyle padişahın çevresinde sıralandığı bu minyatürler, aynı zamanda devlet örgütünün yapısal özelliklerini, kullanılan eşya ve giysileri yansıtarak Osmanlı devlet örgütünü ve imparatorluktaki sosyal ortamı da belgelemektedir. *Süleymanname*'nin minyatürleri de dönemin edebi örnekleri gibi saray atölyelerinin heterojen nakkaş topluluğunun ürünleridir. Doğu kökenli nakkaşların getirdiği yüzey bezemeciliğiyle Batı kaynaklı gölgeleme ve ilkel de olsa perspektif denemeleri birarada görülür. Özellikle Kanuni döneminde kuşatılan Avrupa ve Doğu ülkeleri gerçekçi biçimde betimlenmiştir ve bunları yapan nakkaşların o yörelere hiç de yabancı olmadıklarını gösterir. Kanuni döneminde Nakkaşhane'de çalışan sanatçıların adlarını ve kökenlerini içeren belgeler de bunu kanıtlamaktadır. Tarihi konulu minyatürlerde, edebi örneklerdeki gibi zengin doğa görünümleri ve ayrıntıyla bezenmiş yapı kesitleri bulunmakla birlikte, belirli tarihsel ya da güncel olayları tüm gerçekçiliğiyle belgelemeye çalışmak gibi ortak bir tavır da sezilir. Bu belgeleyicilik ve anlatım gerçekçiliği, Osmanlı nakkaşını TOPOGRAFİK RESİM denebilecek bir başka türe itmiştir. Tarihi konulu yazmaların çoğunda olayların geçtiği yörelerin de belgelenmesi gerekmiştir. İşte nakkaşlar o zaman yörenin en belirgin özelliklerinin birarada görülebileceği topografik bir düzenlemeye gitmişlerdir. Kanuni döneminde gelişmiş haritacılıktan da kaynaklanan bu yaklaşım, öncelikle Kanuni'nin seferlerine de katılan yazar, bilim adamı ve nakkaş MATRAKÇI NASUH'un minyatürlerinde kendini gösterir. Matrakçı'nın 1543'te Kanuni'nin Macaristan'a yaptığı seferle ünlü denizci Barbaros Hayreddin Paşa'nın Akdeniz seferini anlatan *Süleymanname*'sinin (TSMK, H.1608) minyatürleri, Toulon, Marsilya, Nice, Antibes gibi Akdeniz limanlarını ve Niş, Budapeşte gibi Balkan kentlerini harita gibi belgeler. Matrakçı'nın en önemli yapıtı olan ve Kanuni'nin 1534-35'teki Irak Seferi'nde uğradığı yerleri canlandıran *Mecmua-i Menazil* ya da *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn* ise (İÜK, T.5964) İstanbul'dan Bağdat'a ve Tebriz'e kadar 100'ü aşkın kent, kasaba ve yörenin topografyasını en önemli anıtlarıyla resimler. Bu topografik görüntüler, yan yatmış yapıları, parlak renkli bitkileri ve masmavi ya da pespembe tepeleriyle Osmanlı minyatüründe ilk figürsüz MANZARA denemeleri olarak da önem taşır. Kent ve kasabaları ya da önemli anıt ve yapıları tüm ayrıntılarıyla belgeleme geleneği Matrakçı'dan sonraki nakkaşlar tarafından da sürdürülmüştür. Tarihi olayları resimlerken, konu belirli bir yörenin tanımlanmasını gerektiriyorsa, topografik gerçekçilik mutlaka korunmuştur. Örneğin, 16.yy'ın ortalarında yapılmış ve İnebahtı Seferi'ni gösteren bir minyatür, II.Bayezid döneminde alınmış bu kentin o yıllardaki görünümünü belgelerken, Matrakçı Nasuh'un başlattığı topografik resim türünün de sürdüğünü kanıtlamaktadır.

Padişahların geçmişini, saltanatlarındaki başarıları geleceğe aktarma amacındaki tarih yazmacılığıyla gelişen belgeleyiciliğin bir uzantısı da padişah portreciliğidir. Fatih döneminde başlayan padişah port-

reciliğini Kanuni döneminde sürdüren ünlü nakkaş NİGÂRİ, yalnızca Kanuni ve Barbaros gibi ünlü Türk büyüklerini portrelemekle kalmamış, dönemin Avrupa'sının iki büyük kralı I.François ve V.Karl'ı da (Şarlken) resimlemiştir. Bu yabancıların portrelerini çizerken, saraya ulaşan Avrupa kökenli OYMABASKI'lardan esinlenmiş olduğu anlaşılan Nigâri, yapıtlarında kökeni Batı resmine dayanan 3/4 profil ve tam profil kullanırken, Doğu resim geleneğinin daha çizgisel tasvir biçimini de yaşatmıştır.

Kanuni döneminde oluşan saray okulu, 16.yy'ın ikinci yarısında gerçek kimliğini bulmuştur. Gerek II.Selim, gerek III.Murad'ın koruyuculuğunda gelişen kitap sanatı yabancı etkilerden arınmış, kendine özgü estetik kaygılar doğrultusunda bir bakıma klasikleşmiştir. Osmanlı minyatürünün kendi içinde klasikleşmesine yön veren, Nakkaş OSMAN ve okulu olmuştur. Belgelere ve kimi 16.yy kaynaklarına göre II.Selim döneminden (1566-74) başlayarak etkin olduğu anlaşılan Nakkaş Osman, yüzyılın ikinci yarısında minyatürlenmiş bütün önemli yazmalarda görev almıştır. Daha II.Selim'in ilk saltanat yıllarında, 1568-69'da resimlenen ve Kanuni'nin son Macaristan Seferi'ni konu eden *Nüzhet-el-ekber (el-esrar) der-sefer-i Zigetvar* (TSMK, H.1339), Ahmed Feridun Paşa tarafından yazılmıştır. Nakkaş Osman ekibinin yaptığı minyatürler, Kanuni döneminde *Süleymanname*'de başlatılan kompozisyon şemalarının sürdürüldüğünü, biraz daha geliştirilmekle birlikte sadeleştirildiğini de gösterir. Nakkaş Osman büyük bir kompozisyon ustasıdır, minyatür kuralcılığıyla Osmanlı sarayının beğenisini ve öngördüğü belgeleyiciliği tam bir bi[illegible]n ve içerik bütünlüğü içinde resimsel bir anlatıma [illegible]re bilmiştir. Kanuni dönemi minyatürlerinde dikkati çeken ve Tebriz, Şiraz okullarının etkisi olan yüzey bezemeciliği kaybolmuştur. Yerine ayrıntılarla doldurulmamış, sade bir zemine yerleştirilmiş figürlerle olayları en yalın, ama en gerçekçi biçimiyle anlatma yolu aranmıştır. Tahta çıkış ve kabul sahnelerinde padişahın çevresine dairesel bir düzenlemeyle yerleştirilen sivil ve askeri erkân, görevlerinin önemine göre boyutlandırılmıştır. Padişah her zaman büyük boyutları ve anıtsal duruşuyla kompozisyona egemendir. Güçlü Osmanlı ordusunu sefer sırasında gösteren minyatürlerde, askeri örgütü oluşturan tüm figürler birbirine paralel ya da karşılıklı kümeler halinde törensel bir düzenlemeyle padişahın çevresine ve tepelerin ardına yerleştirilmiştir. Görkemli Osmanlı ordusu büyük bir savaş disiplini içinde görülür, ama figürler kimi bakışlar ya da el hareketleriyle birbiriyle ilişki içindedir. Aynı yaklaşım Seyyid Lokman'ın (Aşuri) iki cilt halinde yazdığı *Hünername*'nin (TSMK, H.1523, 1524) minyatürlerinde de dikkati çeker. Birinci cildi Yavuz Sultan Selim'e kadar ilk padişahların yaşamını ve hünerlerini anlatan, ikincisiyse Kanuni'ye ayrılmış olan bu yapıtın minyatürleri, içinde Nakkaş Osman'ın da bulunduğu bir ekip tarafından yapılmıştır. Nitekim *Hünername*'yle ilgili bir arşiv belgesi, sanatçıların adlarını ve aldıkları görevleri açıklamaktadır. Tahta çıkış sahneleri, çeşitli törenler, av sahneleri, ordu seferleri vb olayların canlandırıldığı bu minyatürler, çalışan nakkaşların farklı üsluplarını yansıtsalar da, ortak bir tavrın korunduğunu göstermektedir. Aynı hiyerarşik törensel düzenlemeler, yalın ve açık anlatımlar, topografik ayrıntılar, doğada ve mimari ayrıntılarda kullanılan pembe, yeşil ve eflatunun pastel tonları, giysilerdeki kırmızı, turuncu, mavi ve kahverengiler Klasik Dönem minyatürlerinin değişmez özellikleridir. Ancak bütün bu ortak özelliklere karşın, çoğu kez farklı nakkaşların fırçasını tanımak mümkündür. Saray arşivlerinde son yıllarda bulunan belgeler ve Ehl-i Hiref defterleri kimi nakkaş adlarını ortaya çıkarmıştır. Bazan hangi yazmanın hangi nakkaşlar tarafından yapıldığı da bu belgelerden öğrenilebilmektedir. Örneğin, III.Murad 1581'de Seyyid Lokman'a, babası II.Selim'in yaşamını anlatan bir yazma (*Şehname-i Selim Han*, TSMK, A.3595) hazırlatmıştır. Bu yazmadaki minyatürleri Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali'nin yaptığını gösteren bir belge bulunmakta, dolayısıyla Osman'ın üslubu tanınmaktadır. Yapıtta kabul, sefer ve savaş sahnelerinin yanı sıra II.Selim'in inşa ettirdiği önemli yapılar ve Mısır'dan ya da Habeşistan'dan (b.Etiyopya) getirilen hayvanların halka sergilenmesi gibi güncel olaylar da minyatürlenmiştir. Osman'ın fırçasındaki yalın ve gerçekçi anlatımcılık, bu minyatürlerle doruğuna erişmiştir. Figürler az rastlanır bir çeşitlilik içindedir. Her yaştan ve her kesimden insanın yer aldığı sahnelerde, figürler farklı jestler ve ifadelerle olaya katılmışlardır. Örneğin, avlanan padişahı tepelerin ardından izleyen birinin dalgın yüz ifadesi ya da tören sırasında bir köşede birbiriyle konuşup şakalaşan iki kişinin gülen gözleri, Osman'ın resimlerinde sık rastlanan ayrıntılardır. Öte yandan, Kanuni'nin cenaze törenini gösteren minyatürde törensel düzenlemeyi katılıktan kurtaran da, gene Osman'ın figürlerindeki ifade gücüdür. II.Selim babasının ölümüne acı duyan, onun için dua eden bir evlat görünümündedir. Törene katılan bütün devlet büyükleri de bu duyguyu paylaşmaktadır.

Osmanlı minyatürünün klasik üslubunu dönemin birçok başka yazmasında da görmek mümkündür. [illegible] Seyyid Lokman'ın yazdığı *Zafername* ya da *Tar[illegible]tan Süleyman* (1579, Chester Beatty, T.413) ve III.Murad'ın saltanatını anlatan iki ciltlik *Şehinşahname* (c.1, İÜK, F.1404; c.2, TSMK, B.200) ile Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Nusretname*'si (British Museum, Add.22011; TSMK, H.1365) gibi yazmalarda, klasikleşen tören, savaş ya da av sahnelerinin yanı sıra çeşitli ilginç güncel olaylar da canlandırılmıştır. Örneğin, ordu molasında askerlere yiyecek satan esnaf, Arap astronomi ve matematik bilgini Takiyeddin'in (1526-85) İstanbul'da kurduğu rasathanenin çalışması, İstanbul'da bir kuyrukluyıldızın görünmesi, hamam sahneleri, çeşitli şenlikler ve özellikle sünnet düğünleri, Osmanlı minyatüründeki konu çeşitliliğini kanıtlar. Bu alandaki en ünlü örnek, III.Murad'ın büyük oğlu Şehzade Mehmed'in (s.III.Mehmed) sünnet düğünü şenliklerini anlatan 1582 tarihli *Sûrname*'nin minyatürleridir (TSMK, H.1344). 1581'de yapılan ve 52 gün süren bu şenlik sırasında, Atmeydanı'nda (b.Sultanahmet Meydanı) *İbrahim Paşa Sarayı*'nın şahnişinde oturan padişah ve şehzadesinin önünde geçit resmi halindeki esnaf loncalarını yansıtan bu minyatürlerde, din büyüklerinden mimarlara, dericilerden kebapçılara, camcılardan çengi ve cambazlara kadar her kesimden insan resimlenmiştir. Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği bu yüzlerce minyatür, benzersiz üstünlükte bir kompozisyon anlayışını sergilemektedir. Padişah ve davetlilerin oturduğu fonun değişmeyip yalnızca geçit yapan grupların sayfadan sayfaya değişmesi, minyatürden minyatüre akış sağlayan bir devingenliğin yaratıldığı özgün bir anlatım biçimidir.

Nakkaş Osman'ın Osmanlı minyatürünün klasikleşmesinde oynadığı rol, portrecilikte de kendini gösterir. Osman'ın Seyyid Lokman'la birlikte hazırladığı bir padişah portreleri albümü ilk 12 Osmanlı padişahının portrelerinin saptanmasını sağlamıştır. *Kıyâfet-ül-insâniye fi Şemâil-el-Osmâniye*

(TSMK, H.1563; İÜK, T.6087) adı verilen bu 1579 tarihli albümde, o güne değin başa geçmiş padişahların özellikleri anlatılmış ve resimlenmiştir. Geçmiş dönemlerin padişahlarını resimlemek için çeşitli yabancı kaynaklara da başvurduğunu belirten Nakkaş Osman'ın, tüm gelenekselliğinin yanında, Batı portreciliğinin Fatih döneminden beri sızan kimi izlerini de taşıyan portreleri, her padişahı fiziksel ve kişisel özellikleriyle yansıtmayı amaçlar. 3/4 profilden betimlenen padişahlar, bir yastığa dayanarak otururlar ve ellerinde çoğu kez bir çiçek ya da mendil tutarlar. Osman'ın bu albümde çizdiği portreler, biçim açısından sonraki dönemlerde yapılan portrelere şablon oluşturduğu gibi, tüm minyatürlerde padişahlar hangi ortam ya da olay içinde gösterilirlerse gösterilsinler aynı görünümü, hatta aynı giysiyi korumuşlardır.

Osmanlı minyatürünü öteki İslam çevrelerinden ayıran bir özellik de ön örneği olmayan konuların ikonografisini saptayabilme yeteneğidir. Nitekim çeşitli tarihi olayları ya da olmadık güncel konuları resimlerken, nakkaşların örnek alacağı bir şablon yoktu. Nakkaş kendi gözlem gücünü ve yaratıcılığını koruyarak sahneleri en gerçekçi biçimiyle yansıtmaya çalışırdı. Bu özellik dini minyatürlerde de korunmuştur. İslam resim geleneğinde en fazla dini minyatür Osmanlılar'da bulunmaktadır. Ama Osmanlılar dini konulara da tarih yazıcılığı açısından bakmışlardır. Örneğin, Seyyid Lokman'ın 1583'te yazdığı *Zübdet-üt-Tevarih* (İTİEM, 1973), Âdem'le Havva'dan başlayıp bütün peygamber öykülerini ve İslam tarihinin ana noktalarını anlatarak Osmanlı padişahlarının soyağacını verir. Minyatürlü üç kopyası bulunan bu yazmanın III.Murad için hazırlanmış kopyası bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndedir (No.1973). Bir arşiv belgesinden, aralarında Nakkaş Osman'ın da bulunduğu bir ekip tarafından minyatürlendiği saptanan yazma, hem ikonografi hem de üslup açısından ilginçtir. Minyatürleri, tarihi konuları resimlemeye alışık Osmanlı nakkaşlarının dini öyküleri de güncel olaylar gibi canlandırdıklarını göstermektedir. Örneğin, Yunus, Yeremya ve Uzeyir peygamberlerin öyküsünün yer aldığı sayfada yunusun kıyıya terk ettiği Yunus peygamber bir ağacın dalları arasına saklanmış, Yeremya peygamberse bir başka ağacın altında tefekküre dalmıştır. Aşağıda görülen Uzeyir peygamber Kudüs'ün yıkılışına pek sıkıldığı için, Tanrı tarafından ruhu alındıktan sonra, uyandığında Kudüs'ün yeniden kurulduğunu şaşkınlıkla izlemektedir. İki elini şakağına dayamış peygamberin karşısında resmedilmiş, revaklı girişi bulunan kubbeli Osmanlı yapısı Kudüs'ü simgelemektedir. Osmanlı nakkaşının gerçekçi tavrı, dini ikonografide bile korunmuştur. Aynı yaklaşım, Darir'in Hz.Muhammed'in yaşamına ilişkin olayları kapsayan altı ciltlik *Siyer-i Nebi*'sindeki (TSMK, H.1221, 1222, 1223; New York Halk Küt., 157; Chester Beatty, T.419) minyatürlerde de görülmektedir. 1595'te hazırlanan bu yazmada, Hz.Muhammed'in ecdadını, yaşamını, mucizelerini, İslamlık'ın doğuşu ve yayılışı ile halifelerinin yaşamını canlandıran minyatürlerde, tarihi konulu minyatürlerin kompozisyon şemaları kullanılmıştır. Örneğin, kervanıyla konaklayan Hz.Muhammed ve arkadaşlarını gösteren sahnede peygamber, padişah figürleri gibi büyük boyutu ve anıtsal duruşuyla dikkati çeker; çevresindeki arkadaşlarıysa padişah kabul sahnelerindeki gibi dairesel bir düzenleme içinde resmedilmiştir.

16.yy'ın sonlarında dini minyatür kapsamına girecek bir başka grup yazma da, çoğu Şii çevreler tarafından benimsenen ve Fuzuli, Lâmiî Çelebi ve Sühreverdi gibi yazarların daha çok İslam dünyasının kutsal şehitlerini anlatan dini içerikli yazmalarıdır. Kimilerinde Bağdat'ta hazırlandığını gösteren ibarenin (*kolophon*) bulunması, bunların başkentin saray çevresi dışında, eyaletlerde minyatürlendiğini kanıtlamaktadır. Üslup açısından da klasik Osmanlı okulu ürünlerinden farklıdırlar. Daha yakın oldukları bölgelerin etkilerini, örneğin Safevi etkilerini yansıtan bu minyatürlerde eflatun, sarı, parlak mavi gibi daha canlı renkler, abartılı ifadeli figürler, belirgin bir hareket öğesi dikkati çekmektedir. Abdülvehab ibn Muhammed-i Hamedani'den Mahmud Dede'nin çevirdiği *Menakib-i Sevakıb*, Fuzuli'nin *Hadikat-üs-Süeda* ve Sühreverdi'nin *Camies-Siyer* gibi yapıtlarının minyatürlü kopyaları saray koleksiyonlarının yanı sıra dünyadaki çeşitli müze ve özel koleksiyonlara dağılmıştır. Bunların saray dışında yapılmış olmaları, büyük olasılıkla el değiştirmelerini de kolaylaştırmıştır.

Osmanlı tarihiyle bağlantılı bir çizgi sürdüren minyatürlü yazma yapımı III.Murad döneminden (1574-95) sonra hızını kaybetmiştir. Seyyid Lokman'dan sonra saray şehnamecisi olan Talikizâde Mehmed Suphi Çelebi, III.Mehmed döneminde (1595-1603) son tarihi yazmalardan bazılarını kaleme almıştır. Türkçe yazılmış olan *Şehname-i Mehmed Han* (TSMK, H.1609), padişahın Eğri (b.Eger, Macaristan) Seferi'ni anlatır. Gerek bu yazmanın, gerek Osmanlı padişahlarını anlatan *Şehname-i Âl-i Osman*'ın (TSMK, A.3592) minyatürlerinde, bu dönemde Nakkaş Osman'ın yerini almış görünen Nakkaş HASAN PAŞA ve ekibinin üslubu izlenmektedir. Birçok yönden Klasik üslubun çizgileri korunmuşsa da, daha az figürün yer aldığı serbest bir düzenleme egemen olmuş, kimi yeni renkler de kullanılmaya başlamıştır.

17.yy başlarında, özellikle I.Ahmed döneminde (1603-17) tarihi konulardan çok albüm resimleri dikkati çeker. Tek yaprak minyatürler içeren bu dönem albümlerinde, çeşitli kıyafet ve görünümlerdeki tek figür çalışmaları, hokkabazları betimleyenlerden tımarhanelerin içlerini yansıtanlara kadar varan çeşitlilikte güncel sahneler ve kır eğlenceleri gibi çok farklı konular yer almıştır. Bu albümlerden birindeki (TSMK, B.408) minyatürler, tarihi minyatürlerin disiplininden, törensel düzenlemelerinden uzak, serbest düzenlemeleriyle göze çarpar. Çok yenilikçi bir tutum sergileyen tek figür çalışmalarında kadın ve erkekler bir mekân içinde serbest bir düzende yerleştirilmiştir. Aralarında Avrupalı giysiler içinde figürlerin bile yer aldığı bu çalışmalar "kıyafet resmi" denebilecek yeni bir türün gelişimini müjdeler. Bunların, Avrupa ülkelerinin Osmanlı İmparatorluğu'na ve Osmanlılar'a karşı duyduğu merakla karışık ilginin sonucu gezgin ressamlarca hazırlanmış kıyafet resimlerinin yaygınlaştığı bir döneme rastlaması şaşırtıcı değildir. 17.yy başlarından itibaren Topkapı Sarayı'na bazı Avrupa kökenli oymabaskı ve benzeri malzemenin girdiğini gösteren örnekler bulunmaktadır. Nitekim II.Osman döneminde (1618-22) etkin olduğu anlaşılan NAKŞÎ'nin minyatürlerinde Batı kökenli resimlerden kaynaklandığı sezilen öğeler dikkati çeker. Nakşi, Talikizâde'den sonra son ünlü saray şehnamecisi olan Nadiri'nin yazmalarını minyatürlemiş ve 17.yy'da Osmanlı minyatürünün çizgisini belirlemiştir. Nadiri'nin, II.Osman'ın 1621 Hotin Seferi'ni anlatan *Şehname*'sinin (TSMK, H.1124) Nakşi tarafından yapılmış minyatürleri, serbest kompozisyon düzenlemeleri ve canlı anlatımının yanı sıra kimi ayrıntılardaki üçboyutluluk etkisiyle de dikkati çeker. Üçüncü boyutu açıkça aradığı hissedilen Nakşi, özellikle mimari betimlemelerde derinlik etkisini güçlendirmek için çeşitli yöntemler kullan-

mıştır. Açık pencerelerden görülen bahçeler, tonozların örttüğü geçitler, derine gittikçe daralan sokaklar, ilkel de olsa birer perspektif denemesidir. Nakşi'nin gerek mekânlarındaki, gerek figür tasvirlerindeki denemeleri, onun Batı resmine pek de yabancı olmadığını göstermektedir. New York Halk Kütüphanesi'nde ve Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer alan *Şehname* tercümelerinin minyatürlerindeki kimi figürler, duruşları ve elbise kıvrımlarındaki gölgeli boyamalarıyla Avrupa resminden alınmış gibidir. Nakşi, aynı yaklaşımı Türk bilim ve din adamlarıyla padişahların yaşamöykülerini anlatan *Şakayik-i Numaniye*'nin (TSMK, H.1263) minyatürlerinde de korumuş; hem portrecilik anlayışını sürdürmüş hem de zemin ayrıntılarında perspektif denemelerine girişmiştir. Bu iki özellik, 17.yy boyunca giderek sayısı azalan Osmanlı minyatürlü yazmalarının bilinen örneklerinde göze çarpmaktadır. Yüzyılın son tarihi yazmalarından olan ve Kalkandelenli Tulûli Efendi tarafından hazırlanan *Paşaname*'nin 1630'larda minyatürlenmiş kopyasında (British Museum, Sloan 3594) aynı mekân kaygısı sezilir. Deniz savaşı sahnelerinde üst köşeye yerleştirilmiş yapı toplulukları ardı ardına, Nakşi'deki gibi gerçekçi çizilmiştir. 16.yy'da başlayıp 17.yy'da sürdürülen soyağacı kitapları silsilenamelerin 17.yy sonlarında minyatürlenmiş kimi kopyalarında bile, madalyon içine yerleştirilmiş portrelerin arkasında derinlik etkisi yaratan zemin ayrıntılarına rastlanmaktadır. 17.yy'ın ikinci yarısında minyatürlü yazma sayısının hiç de kabarık olmayışının çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle, imparatorluğun siyasal gücünün zayıflaması, padişahların başarılarını yüceltici tarihi yazmalara gerek bırakmamıştır. Öte yandan, 17.yy'ın ikinci yarısında Osmanlı padişahları Edirne'de oturmayı yeğlemişlerdir. Edirne sarayında kimi minyatürlü yazmalar yapılmış olsa bile, sarayın yıkılmasıyla ortadan kalkmış olabilirler.

***Geç Dönem:*** 18.yy'ın ilk yarısında minyatür sanatının yeni bir atılım dönemine girdiği, Lale Devri'nin (1718-30), özellikle III.Ahmed ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın koruyuculuğunda minyatür sanatı için bir canlanma ve yenilenme dönemi olduğu izlenmektedir. 18.yy, Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir sanat ortamının oluştuğu önemli bir dönemdir. İmparatorluğun ilk kez Batı'ya açıldığı bu dönemde III.Ahmed (hd. 1703-30) ile sadrazamının Avrupa ülkeleriyle kurdukları siyasal ve ekonomik ilişkiler kültürel ortamı da büyük ölçüde etkilemiştir. III.Ahmed'in Avrupa'ya yolladığı elçilik heyetleri yalnızca Batı ekonomisini ve tekniğini incelemekle kalmayıp Batı'daki kültürel etkinlikler hakkında da bilgi ve belge getirmişlerdir. Nitekim 18.yy'da Osmanlı sarayına birçok Batı kaynaklı kitap, çizim ve oymabaskının geldiği, bugün TSMK'de bulunan örneklerden anlaşılmaktadır. Osmanlı sarayı Lale Devri'nde en aydın dönemlerinden birini yaşamıştır. Sarayda oluşan edebi ve bilimsel çevre sanatın her dalına yenilik getirmiştir. Şairler geçmişin İran kökenli kalıplarından kurtulmaya başlamış, kendi çevrelerine ve yerli konulara yönelmişlerdir. Dönemin ünlü şairi Seyyid Vehbi'nin Osmanlı tarih yazıcılığının son örneği olan *Sürname*'si (TSMK, A.3593, 3594) III.Ahmed'in çocuklarının sünnet düğününü anlatırken, dönemin toplumsal yapısına ışık tutacak bilgiler de vermiş, yapıtı minyatürleyen, dönemin ünlü nakkaşı LEVNİ ve ekibi de minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir.

Levni okulu yeni bir mekân düzenlemesi geliştirmiş, figür topluluklarını, Klasik Dönem minyatürlerindeki gibi paralel ya da karşılıklı sıralar halinde değil, çapraz ya da kıvrılan diziler biçiminde geniş mekânlara yerleştirmiştir. Zemini oluşturan doğa görünümleriyse yeni bir üslubun habercisidir. Yapı ve bahçeler duvarların arkasına yerleştirilerek kompozisyona boyut kazandırılmış, önceki yüzyılların minyatürlerinden çok farklı olarak açıklı koyulu yeşile boyanmış ağaçların gölgeleri yere düşürülmüştür. Pembe, turuncu kayalıklar yerini yumuşak kenar çizgili toprak rengi tepelere bırakmış, gökyüzü doğal mavilerine kavuşmuştur. Levni ve okulunun fırçasında portre kalıpları da değişmiştir. Çeşitli kesimlere mensup farklı kıyafetli kadın ve erkek figürlerinden oluşan minyatürler, bu dönemin en yaygın türünü oluştürur. Levni'nin, TSMK'deki bir albümünde (H.2164) yer alan tek figürleri, sanatçının gözlem gücünü, yaratıcılığını ve nakış ustalığını yansıtır. Lale Devri modasına uygun giysiler içinde, çoğu kez elinde çiçek tutan kadın ve erkek figürleri zarif duruşlarıyla dikkati çeker. Müzik yapan, saçını tarayan ya da şarap kadehiyle kendini bir divana bırakmış figürler dönemin rahat, belki de kaygısız ortamında oluşmuş yeni beğeninin göstergesidir. Padişahların yaşamöyküleri, askeri başarıları dışındaki konuların da minyatürlenebileceğinin bilincine varan nakkaşlar, bu tür tek figür çalışmalarına yönelmişlerdir. Levni'nin padişah portreleri de yenilikçi izler taşır. Tek portreler halinde ya da silsilenamelerde varlığını sürdüren padişah portreciliğinin Lale Devri örneklerini veren Levni'nin *Silsilename* (TSMK, A.3109) adlı portre albümünde padişahlar, Nakkaş Osman'ın 16.yy'da yerleştirdiği kalıbı korumaktadır, ama bazan arkalarında Avrupa resminden gelme gibi görünen gölgeli boyanmış perde örgeleri ya da III.Ahmed'in portresindeki gibi, mekân içine rahatça yerleştirilmiş bir taht dikkati çeker. Levni, tüm gelenekçiliğine karşın, yeni sanat ortamının getirdiği yenilikçi denemelere girişmiştir.

Dönemin başka nakkaşları da aynı ortama ayak uydurmuşlardır. Levni'nin çağdaşı ünlü nakkaş Buhari'nin tek figür çalışmaları, Levni'ninkilerden daha hacimli ve ağırlıklıdır. Buhari rahat bir mekâna yerleştirdiği hacimli figürlerini geleneksel kalıplardan sıyırmayı bir ölçüde başarmıştır. Örneğin, hamamda yıkanan bir çıplak kadını resimlerken, vücut hatlarını belirginleştirmiş, tenin pembeliğini bile yansıtmaya çalışmıştır. İslam minyatür geleneği için cesaretli bir başka deneme de, Ayni'nin Lale Devri'nde kopya edilmiş astroloji kitabı *İkdal Cuman fi Tarih ehl-ez-Zaman*'daki (TSMK, B.274; İÜK, T.5953) yıldız figürleridir. Aralarında çıplak kadın figürlerinin bulunduğu bu resimlerde kumaş kıvrımlarında ve vücut çizgilerinde göze çarpan ışık-gölge uygulamaları, figürlerin hacimli, ağırlıklı duruşları ve gerçeğe yakın oranları şaşırtıcıdır. Bunlar Osmanlı sarayına sunulan Batı kökenli bilim kitaplarından kopya edilmiş olmalıdır, çünkü gerek Levni, gerek Buhari gibi nakkaşların elinde çeşitlilik kazanan insan figürü, henüz minyatür estetiğinden kopmamıştır. Öte yandan, 18.yy boyunca yapılan minyatürlerde boya tekniğinde de değişiklikler ortaya çıkmıştır. Levni'den başlayarak boya tabakasının inceldiği, giderek SULUBOYA ya da GUVAŞ benzeri bir uygulamaya geçildiği sezilir. Renk değerlerinin keşfedilmesi, yalnızca figürlü kompozisyonlarda değil, bezemede ve özellikle çiçek ve meyve resimlerinde de kendini gösterir. Lale Devri'nde çiçek resimleri şaşılacak bir yaygınlık kazanmıştır. Saraylar, evler, çeşmeler, arabalar, çiçek ve meyve resimleri ve kabartmalarıyla donanmış, çiçekler için şiirler yazılmış, kitaplar çeşitli türde gül, lale, sümbül gibi çiçek resimleriyle ya da meyve salkımlarıyla bezenmiştir. Lale Devri'nin ünlü nakkaşı ALİ

ÜSKÜDARİ katmerli gülleri, kasımpatıları ve haşhaş çiçeklerini canlı bir biçimde betimlemiştir. Tezhip aracılığıyla kullanılsalar bile çiçekler, artık birer yüzeysel bezeme öğesi olmaktan kurtulmuştur. Örneğin, TSMK'deki 1747 tarihli bir *Kuran*'da (H.141) yer alan çiçek buketi, geleneksel minyatürcülüğün canlı, parlak renkleriyle, ama gölgeleme tekniğinde resmedilmiştir.

***Batılılaşma Dönemi:*** Matbaanın gelmesiyle minyatürlü yazma yapımının giderek azaldığı 18.yy'ın ikinci yarısından sonra, tutkallı boyalarla yapılan ve üst üste binmeyen yüzeyler halinde boyanmış geleneksel minyatür tekniği, artık yerini ışık-gölgeye yer veren suluboya resimlere bırakmıştır. 18.yy'ın son çeyreğinde minyatürlenmiş kopyaları bulunan *Hubanname ve Zenanname*'de (İÜK, T.5502) boya tabakasının iyice inceldiği görülür. Fazıl Enderuni'nin çeşitli ülkelerin kadın ve erkeklerinin fiziksel özellikleri ile değişik giysilerini anlatan bu eserin minyatürlerinde, figürler genellikle gerçekçi birer manzara önüne yerleştirilmiştir. Aslında figürlerin ele alınış biçimi, 18.yy'da çok yaygınlaşan kıyafet albümlerindeki gibidir. İstanbul'da, 16.yy'dan sonra gelip giden yabancıların ilgisini çeken bu tür kıyafet albümleri hazırlamış yerli nakkaş topluluklarını oluştuğu sanılır. Birçok Türk ve yabancı ülke müzesinde, ayrıca özel koleksiyonlarda bulunan bu albümlerdeki resimler birbirine benzemektedir. Giysilerin ayrıntılarından aynı kalıpların kullanıldığı anlaşılmakta, kimi üslup değişikliklerine farklı sanatçılar tarafından yapıldıklarını, bu sanatçıların sayısının da kabarık olduğunu göstermektedir.

19.yy ortalarına değin yaygınlığını sürdüren bir başka resim türü de, gene padişah portreleri olmuştur. 16.yy'dan bu yana genellikle padişahı bir yastığa dayanmış otururken gösteren portre kalıpları, 19.yy başında değişmiştir. III.Selim (hd.1789-1807), Kapıdağlı Konstantin'e Sultan Osman Gazi'ninkinden başlayarak bir dizi portre yaptırmış ve bu dizi II.Mahmud döneminde (1808-39) tamamlanarak *Young Albümü* adıyla Londra'da basılmıştır. Özgün suluboyaları Topkapı Sarayı Resim Galerisi'nde yer alan bu yapıtta padişahın yarı boy portreleri birer madalyon çerçeve içine yerleştirilmiş, alttaki şeritler içinde de, padişahın etkinliklerine ilişkin görüntüler betimlenmiştir. Bu diziyle yerleşen madalyon çerçeveli padişah portrelerine bugün gerek Türkiye'deki, gerek yurt dışındaki birçok müze ve özel koleksiyonda rastlanmaktadır. Saray dışında kıyafet albümleri hazırlayan yerli nakkaşların yanı sıra bu tür portreleri yapanlar da yetişmiş olmalıdır. Kıyafet resimleriyle bazı padişah portreleri arasındaki uslup benzerliği de bunu kanıtlamaktadır.

Gene müze ve özel koleksiyonlarda çok sayıda yer alan bir başka minyatür türü, *Delail-el-Hayrat*'larda görülmektedir. Cazuli'nin her gün okunacak dualarını içeren el kitabı niteliğindeki *Delail-el-Hayrat*'lar 17.yy'dan sonra halk arasında çok yaygınlaşmış ve hemen hemen hepsinde Mekke ile Medine'yi, bazan da Peygamber'in türbesini, Kutsal Emanetler'i ve Tuba ağacını gösteren resimler bulunan çok sayıda kopyası yapılmıştır. Birçoğu İstanbul dışında kopya edildiğini gösterir *kolophon*'lara sahip olan bu yapıtlardaki Mekke, Medine tasvirleri Osmanlı resim sanatında 18. ve 19.yy'larda görülen gelişmelere ışık tutacak niteliktedir. Kimilerinde ilkel çizimlerle yetinilmişse de, kimilerinde belirli perspektif denemeleri yapılmıştır. Mekke ve Medine'deki zengin yapı topluluklarının geniş bir zemine yerleştirildiği ikinci grup yapıtlarda, kıvrılarak tepelerin arasından ilerleyen yollar, arka tepelerin yumuşak ve buğulu görünümleri perspektif denemeleri olarak dikkati çeker. Ayrıca bu yazmalarda, metin aralarına yerleştirilmiş rokoko güller, çiçek sepetleri ve vazolar, gölgeli boyamalarıyla dönemin bezeme üslubunu yansıtır.

18. ve 19.yy'ın minyatür ve albüm resimleri kimi gerçekleri ortaya koymaktadır. Daha III.Ahmed döneminde, matbaanın Türkiye'ye gelişinden sonra, minyatürlü yazma yapımında başlayan doğal çözülmenin, resim sanatında yeni bir estetiğe doğru kaçınılmaz akışı da beraberinde getirdiği bir gerçektir. Teknik ve içerik açısından yeni bir türe doğru kayışla, tutkallı boyalarla yapılan minyatürlerin suluboyaya dönüşmesi, iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde yeni bir üçüncü boyutun aranması, en göze çarpan değişiklik ve yeniliklerdir. Bu yeni değerler, 18.yy'ın sonlarından başlayarak yeni bir resim türü olarak ortaya çıkan duvar resimlerinde korunmuştur. Minyatürde başlayan manzara geleneği duvar resimlerine kayarken, bu yeni uygulama alanında da aynı üçüncü boyut denemesi, aynı ışık-gölge ve renk değerleri arayışı sürmüştür. 19.yy'da Batı anlamında tuval resminin ilk örnekleri de bu arayış içinde yeni bir estetiğin izinde gelişmeye başlamıştır. Bu nedenle, 18. ve 19.yy'ın minyatür sanatında izlenen gelişmeler Türk resminde bir geçiş döneminin belirtileridir (→RESİM, Türkiye). ***G.Renda***

MİR İSKUSSTVA (Rus.) = **SANAT DÜNYASI**

**MİR MUSAVVİR** (16.yy)
İranlı nakkaş.
SAFEVİ hükümdarı Şah Tahmasb'ın (hd.1524-76) Tebriz'deki atölyesinde çalışan ünlü bir NAKKAŞ'tır. Atölyenin ikinci başkanı olan sanatçının 1527 tarihli ünlü *Tahmasb Şehnamesi*'nde (*Houghton Şehnamesi*) çalıştığı bilinmektedir. "Zahhak'ın Gördüğü Rüya" ve "Heftvad'ın İpekböceğini Bulması" konulu minyatürlerin onun yapıtı olduğu söylenir. Güzel kızları ve genç adamları iyi betimlediği ileri sürülür (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

**MİR SEYYİD ALİ** (16.yy?)
İranlı nakkaş.
SAFEVİ döneminin (1502-1736) tanınmış NAKKAŞ'larından olan sanatçı, Şah Tahmasb'ın (hd. 1524-76) Tebriz'deki atölyesinin ikinci başkanı, nakkaş MİR MUSAVVİR'in oğludur. 1527 tarihli *Tahmasb Şehnamesi*'nde (*Houghton Şehnamesi*) "Hüsrev Perviz ve Bahram Çubin'in Savaşı" konulu minyatürü yaptığı ileri sürülmektedir (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

**MİSİS**
Adana'nın 27km doğusunda, Merkez İlçe'ye bağlı bir bucak merkezi olan kent (b.Yakapınar), Ceyhan Irmağı kıyısındadır ve antik Mopsuestia'nın üstünde kurulmuştur. MÖ 8.yy'a tarihlenen KARATEPE yazıtlarında da adı KİLİKİA'nın yerli sülaleleri arasında geçen destansı kahraman Mopsos'un kurucusu olduğu Mopsuestia, antik kaynaklarda Mopsuhestia/Mopsupolis/Mompsuhestia gibi adlarla da anılmaktadır. Ovalık Kilikia'nın Pyramos (b.Ceyhan) Irmağı üzerinde bulunan kent, Kilikia bölgesini Suriye'ye bağlayan antik yol üzerindeki önemli bir geçit yerinde bulunmaktaydı. Bu nedenle PERS egemenliği sırasında sayılı merkezlerden olduğu, daha sonra Selevkos Krallığı'nın egemenliği altına girdiği ve Kral IV.Selevkos döneminde (MÖ 187-175) "Pyramos kıyısındaki Seleukeia" adıyla anıldığı sanılmaktadır. Ancak bu ad en erken IV.Antiokhos

(hd.MÖ 175-164) SİKKE'leri üstünde görülmektedir. Aynı kralın sikkelerinden Mopsuestia'nın kutsal kent olarak tanındığı, kendini yönetme hakkına sahip olduğu ve sığınma hakkı verme yetkisi bulunduğu da anlaşılmaktadır. MÖ 1.yy'a tarihlenen bir yazıt, kentte Helenistik krallar tarafından ayrıcalık tanınmış bir İsis-Serapis tapınağı bulunduğundan bahsetmektedir. MÖ 95'te Selevkos Krallığı'nın dağılma dönemindeki taht kavgaları sırasında Kral VI.Selevkos Mopsuestia'daki *Gymnasion*'da yanarak ölmüştür. ROMA dönemi yazıt ve sikkeleri üstünde görülen MÖ 68 tarihi, büyük olasılıkla Mopsuestia'nın söz konusu karışıklık döneminde Anadolu içlerindeki Tigranokerta kentine sürgüne gönderilen halkının, Romalı komutan Lucullus tarafından kurtarılıp geri getirildiği tarihtir. İmparator Hadrianus (hd.MS 117-138) onuruna "Hadriane" adını almış olan Mopsuestia, MS 260'ta Roma imparatoru Valerianus'un (hd.253-260) Sasaniler'e (→SASANİ) esir düşmesinden sonra öteki Doğu Kilikia kentleri gibi Sasani hükümdarı I.Şapur'ca (hd.241-272) fethedilmiş ve yağmalanmıştır. BİZANS İmparatorluğu'nun piskoposluk kentlerinden biri olmuş, önceleri çevredeki öteki Kilikia kentlerinden ANAZARBUS'a bağlıyken 10.yy'dan başlayarak bağımsız bir metropolit durumuna gelmiştir. 7.yy'da Antiokheia (b.Antakya →HATAY) ile TARSUS arasında yaşayan halk Arap saldırılarına karşı bir tampon bölge oluşturmak üzere Bizans imparatoru Herakleios (hd.610-641) tarafından geri çekilmiş ve ilk kez 637'de Araplar tamamen tahliye edilmiş olan Mopsuestia'ya ulaşmışlardır. 685'te Bizans imparatoru IV.Konstantinos'ça (hd.668-685) geri alınan Mopsuestia, Araplar'ca fethedilmesinden sonra Mampsiustia/Mamistra/Al-Maşşişa adlarıyla anılmıştır. 703'te EMEVİ halifesi Abdülmelik (hd.685-705) kenti tekrar ele geçirmiş, Antik Çağ *akropolis*'i üstüne bir cami yapılmış, ayrıca antik surlar eski temelleri üstünde yeniden inşa edilmiştir. İki yıl sonra halifenin Al-Maşşişa'da öldüğü bilinmektedir. Daha sonra halife olan Ömer bin Abdülaziz (hd.717-720) Ceyhan Irmağı'nın batı kıyısında yer alan ve o zamanlar Kafarbayya olarak adlandırılan mahallede (Havraniye, b.Geçitli) büyük bir cami yaptırmış, 757'de ABBASİ halifesi Mansur (hd.754-775) bir depremde yıkılmış olan surları tamir ettirmiştir. Bu dönemde kentin Bizanslılar'ca tahliye edilmiş olan halkı yerine İranlılar ve Slavlar yerleştirilmiştir. Halife Harun Reşid (hd.786-809) Ceyhan'ın batı kıyısındaki yeni mahalleyi bir sur içine aldırıp, surların önüne de su hendeği kazdırmıştır. Kent, 803'te ve 859'da iki kez daha depremle yıkılmış, 965'te Bizans imparatoru Nikephoros Phokas'ça (hd.963-969), 1085'te ANADOLU SELÇUKLU sultanı Süleyman Şah'ça (hd. 1075-86), 1097'deki I.Haçlı Seferi sırasında da Tancrède de Hauteville komutasındaki Franklar'ca ele geçirilmiştir. 1114 ve 1115'teki deprem felaketlerinin ardından 1137'de bu kez Bizans imparatoru II.Joannes Komnenos'ça (hd.1118-43) alınan kentte, 1201'de Venedikliler ve Cenevizliler, serbest ticaret yapma ve bir kilise kurma ayrıcalığına sahip olmuşlardır. Memlükler (→MEMLÜK) 1266, 1275, 1334 ve 1335'teki saldırılardan sonra 1374'te kenti kesin olarak ele geçirmişlerdir. Bu arada 1275'te Ceyhan üzerindeki köprü de büyük ölçüde harap olmuştur. Mopsuestia, 16.yy'da Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-20) OSMANLI egemenliğine girmiştir.

Mopsuestia'dan günümüze sağlam olarak ulaşabilmiş en önemli mimari anıt Ceyhan Irmağı'nı aşan ve üstünden yüzyıllar boyunca Kilikia'yı Suriye'ye bağlayan antik yolun geçtiği köprüdür. Gördüğü çok sayıda onarım sayesinde günümüze değin ayakta kalmayı başarabilmiş bu köprünün ilk yapılış tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte büyük olasılıkla MS 1.yy'da inşa ettirilmiştir. 254-255'te Roma imparatoru Valerianus tarafından onarıldığı sanılan yapı (Bir görüşe göre de Valerianus tarafından yaptırılmıştır), 6.yy'da Bizans imparatoru Justinianos (İustinianos; hd.527-565), 1659'da da Osmanlılar tarafından onarılmıştır.

Kentin batısındaki höyükte 1955-61 arasında İÜ'den Helmuth Theodor Bossert başkanlığında kazılar yapılmıştır. Kazılar sırasında Kalkolitik (→PREHİSTORYA), HİTİT, Helenistik (→YUNAN), Roma, Bizans, Arap ve Osmanlı dönemlerinden kalma seramik ve mimari buluntulara rastlanmıştır. Höyüğün batısında 13.20m yüksekliğinde iki kubbeli sarnıç vardır. Bossert'e göre bunlar Erken İslam yapılarıdır. Helenistik, Roma ve Bizans yerleşim katmanları doğu yönünde yayılmaktadır. Bu bölgede doğu-batı doğrultusunda 800m ve kuzey-güney doğrultusunda 500m uzanan bir kent suru izlenebilmektedir. Surların ilk yapılış tarihi tartışmalıdır, bazı tarihçilere göre MS 4.yy'ın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Roma dönemine ait *Stadium*, kentin kuzeydoğusundadır. *Antik Tiyatro*'nun *cavea*'sı (seyirci bölümü) kentin Ceyhan'a bakan yamacındadır. 1959'da ayrıca bir Geç Roma dönemi hamamına (→HAMAM) rastlanmıştır. 1973'te Adana Bölge Müzesi, bucak merkezinin 1km kuzeyindeki *nekropolis*'te (mezarlık) Roma dönemine tarihlenen 34 KAYA MEZAR açmıştır. Hepsi de soyulmuş olan bu mezarlar, *dromos* (giriş koridoru) ile mezar odasından oluşmaktadır. Kuzeyde antik SUKEMERİ kalıntıları görülmektedir. Höyüğün batı kesiminde, bir Roma tapınağının üstüne yapıldığı düşünülen MS 4.yy'a ait bir kilisenin kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Bu yapının orta bölümünde, üstünde Nuh Tufanı'nın betimlendiği ve MS 5.yy'ın ikinci çeyreğine tarihlenen bir döşeme mozaiği bulunmuştur. Adana Bölge Müzesi'nce kapalı bir mekân içinde korumaya alınan bu mozaik daha sonra ziyarete açılmıştır. Aynı yapıya sonradan eklenen kuzey yönündeki mekânının içindeyse MS 5.yy'ın ikinci yarısına tarihlenen ve Samson efsanesini betimleyen bir MOZAİK daha ortaya çıkarılmıştır. Gerek bugünkü Yakapınar yerleşmesinde, gerek ırmağın karşı yakasındaki Geçitli'de yapılan araştırmalarda evlerin duvarlarında ve bahçelerinde çok sayıda yazıtlı belgeye rastlanmıştır ve halen de rastlanmaktadır. Misis'te yapılan araştırma ve kazılarda bulunan yazıtların ve seramik buluntuların büyük bir bölümü Adana Bölge Müzesi'nde korunmaktadır.

Ceyhan'ın karşı kıyısında, Antik Çağ'da yerleşilmemiş olan Geçitli'deki Arap dönemi surları toprak üstünde kısmen izlenebilmektedir. Arap kaynaklarına göre Al-Maşşişa (Mopsuestia antik kentinin bulunduğu, Ceyhan'ın doğu kıyısındaki yerleşme) beş, Kafarbayya (Ceyhan'ın batısındaki yerleşme, Havraniye/b.Geçitli) dört kapılı bir surla çevriliydiler. Bossert yaptığı çalışmalar sırasında Geçitli'nin doğu kesiminde MS 12.yy'a tarihlenen bir kilise tespit etmiştir. 1432'de Misis'ten geçen Fransız gezgin Bertrandon de la Broquière camiye çevrilmiş büyük bir kilise gördüğünü yazar. Antik köprünün hemen Geçitli tarafındaki başında 1542'de bir KERVANSARAY yaptırılmıştır. *Kafirbina Hanı* adıyla tanınan bu yapı 1830'da onarılmış olmasına karşın bugün çok harap durumdadır. Kervansarayın yanında yer alan ve IV.Mehmed (hd.1648-87) tarafından derbent bekçileri için yaptırıldığı bilinen mescit, kareye yakın planlı ve kubbeli bir yapıdır.

0542, 0543, 0544, 2042. *İ.Baysan, MS*

**MİSKİNHANE** (Ar.*miskin*, Far.*bane*: ev'den) Cüzamlıların toplumdan uzak yaşadıkları yapı.

**MİSMAN, Hayati** (1945, Konya)
Türk ressam ve oymabaskı sanatçısı.
FİGÜRATİF resimleri ve OYMABASKI'larıyla tanınır.

1968'de Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nü bitirmiş, 1970'te devlet bursuyla Almanya'ya giderek Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'nde grafik sanatlar alanında uzmanlaşmıştır. 1975'te Türkiye'ye dönünce Gazi Eğitim Enstitüsü'nde görev alan sanatçı uzun yıllar bu kurumda ders verdikten sonra Bilkent Üniversitesi'ne geçerek Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nin öğretim kadrosunda yer almıştır. Resimlerini, uzmanlaştığı metal çukurbaskı (→ÖZGÜN BASKI) teknikleri doğrultusunda yapan sanatçı 1980'lerdeki kompozisyonlarında tek başına ya da küme halinde betimlediği kadın figürünü onurun ve direncin bir simgesi olarak kullanmıştır. 1990'ların başında gerçekleştirdiği baskılarında ise figüratif anlatımdan uzaklaşarak soyut renk lekeleriyle çizginin birleşiminden oluşan bir anlatıma yönelmiş; baskılarındaki baskı dışı bırakılmış yüzeyleri resimlerinde de boşluk-doluluk dengesi içinde uygulamıştır. Sanatçı bu üslup gelişimi içinde de kadın figürünü kullanmayı sürdürmüştür. 1978 ve 1982'de Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde, 1986'da DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda birer Başarı Ödülü almış; ayrıca 1988'de İskenderiye Bienali'nde Türkiye'yi temsil etmiş; 1989'da da Sanat Kurumu tarafından Yılın Sanatçısı seçilmiştir. *Z.Rona*

MİSYA = **MYSİA**

**MİTOLOJİ** (Gr.*mythos*: efsane, *logos*: söz'den *mythologia*)
İng.*mythology*; Fr., Alm.*Mythologie*.
Bir dinle ilgili efsaneler ya da anlamını, kökenini ve gelişmesini belirtmek için çeşitli efsanelerin karşılaştırmalı incelemesi. "Efsaneler bilimi" anlamında da kullanılır. Dilbilimcilere ya da etnologlara göre efsanelerin yorumu farklı olmakla birlikte, mitoloji genellikle, eski çağların ve ilkel toplumların, doğa olayları, insan yaşantısı, evrenin oluşumu ve yazgısıyla ilgili, felsefi ya da bilimsel merak ve sorunlarını açıklamaya yönelik efsanelerden oluşmuştur. Eskiçağ insanı, gerçeküstü kişiler, tanrılar, yarı-tanrılar ve insanüstü kahramanların serüvenlerini öğrenmekle, protohistorik geçmişin ve günlük olayların gizini çözdüğüne de inanıyordu. Adlar, kişiler ve kökenler farklı olmakla birlikte, hemen her bölgede, insan yaşamını etkilediği için tanılaştırılan bazı ortak nesneler, doğal olay ve kavramlar hatta olağanüstü kişiler vardır. Bereket arzusu, kutsal hayvan, ana-tanrıça, hasat ve bereket figürlerini oluşturur. Ölmek, yok olmak korkusu, yeniden dirilişe ve öbür dünya tanrılarına inanılmasına; cinsel arzu, soyun devamı isteği, aşk tanrılarına; başarılı bir tarım ve ticari yolculuklar için yıldızların gözlemi, yıldız tanrılarına tapınılmasına yol açmıştır. Tanrılar bazan insan bazan da ilkel hayvan totemin gelişmiş biçimleriyle betimlenmişlerdir. Yeni tanrılarsa genellikle kentlerin efsanevi kurucu ya da koruyucularıdır. Efsane kahramanlarının bazıları belki gerçekten yaşamış protohistorik kişiler, yerli hükümdar sülalelerinin ataları; bazıları da insanoğlunun doğaya hükmedip onu ehlileştirmesini simgeleyen kişilerdir. Ayrıca, tufan, insanın ve evrenin yaratılışı ve tanrılar arası savaşlarla ilgili efsaneler de hemen bütün toplumlarda vardır. Batı uygarlığının temellerini oluşturan Greko-Latin hümanizmanın dinsel kaynağı, Yunan mitolojisiyle bunun Roma'daki uzantısı ve yorumudur. Ancak, günümüzde gelişen ARKEOLOJİ biliminin yardımıyla, yeni belgelerin bulunması, bunların yorumu ve değerlendirilmesi sonucunda Mısır, Mezopotamya ve eski Anadolu uygarlıklarının mitolojilerinin önemi ve bunların, Yunan mitolojisinin oluşmasındaki katkıları kanıtlanmıştır. Yunan mitolojisi, Mısır, Anadolu ve Sami dünyalarının mitoslarıyla, kendi Hint-Avrupa mitosları arasında bir bireşime (senteze) ulaşmıştır. Ayrıca, Kuzey Avrupa ülkelerinin Roma öncesi ya da çağdaşı, Hıristiyanlık öncesi mitolojilerinin de günümüz Batı ülkelerinin özgün uygarlıklarını etkilemiş olduğu bilinmektedir. Tarih dışı ilkel toplumlarınsa günümüzde bile mitolojilerini canlı tuttukları, Avustralya Yerlileri örneğinde görülmektedir.

***Mısır Mitolojisi:***
Protohistorik çağda (→PROTOHİSTORYA) Nil Irmağı boyunca uzanan çok dar ama verimli alana yerleşerek ilk tarımı yapanlar, zengin bir hasat için mevsimleri, yani takvimi, Nil'in taşıp sulamasını ve çekilmesini çok iyi hesaplamak, aynı zamanda amansız ve kısır çöle karşı korumak zorunda kalmışlardır. Gelişen MISIR mitolojisi de bu çaba ve savaşımı belirtir. Mısır tanrı tasvirlerinin çoğunda, protohistorik klan totemlerinin izleri kalmıştır. Büyük tanrılar Güneş ve Ay, yeniden dirilme simgeleri olmuş, ayrıca başta firavun olmak üzere bazı insanlar ve birçok hayvan da tanrılaştırılmıştır. ***Yaratılış Tanrıları:*** Mısırlı rahiplerin etkisiyle, değişik kentler ayrı zamanlarda siyasal önem kazanmışlar ve dolayısıyla evrenin yaratılışı da bu bölgelerin özel tanrılarına atfedilmiştir. Sonuçta, evrenin yaratıcısı olarak Memphis'te Ptah; Hermopolis Magna'da (b.El-Aşmüneyn) Thot; Heliopolis'teyse Ra adlı tanrılar Büyük Yaratıcı sayılmışlardır. ***Büyük Tanrılar:*** Afrika'nın parlak güneşi, Mısır'ın en büyük tanrısı olup bölgelere göre değişik adlar almıştır. Heliopolis tanrısı Ra, Re ya da Ra-Harakti şahin başlıdır, kafasının üstündeki güneş diskinin çevresinde *uraeus* adlı kutsal kobra yılanı dolanır. SKARABE Kepre doğan Güneş'i simgeler; batan Güneş Atum'sa insan biçimindedir. Amon da insan başlıdır, simgesi koçtur; firavunların koruyucusu olup Yeni İmparatorluk Dönemi'nde (MÖ 1570-935) kültü çok gelişerek Ra'yla karışmış ve Amon-Ra adını almıştır. Devrimci firavun IV.Amenofis (Ahenaton; hd.MÖ 1379-1362) Amon'a karşı güneş diski Aton'u tek tanrı ilan etmiş, ancak bu tek tanrıcılık (monoteizm) kısa sürmüş, çünkü firavunun ölümünden sonra Amon gene en büyük Güneş Tanrısı sayılmıştır. *Luksor* ve *Karnak Tapınakları* Amon, karısı Mut ve oğlu Şifa Tanrısı Konsu'ya adanmıştır. Nun, ilkel kaos, her şeyin tohumunun bulunduğu okyanustur. Gökyüzü Tanrıçası Nut, karnı yıldızlarla kaplı bir kadındır. Nut'un kocası, Toprak Tanrısı Geb, sırt üstü yatmış bir erkektir. Hava Tanrısı Şu, insan biçimindedir; Geb'le Nut'u ayırır. Şu'nun karısı, Yağmur Tanrıçası Tefnut aslan biçimindedir. Mısır'da en zengin efsaneler grubunu Osiris ailesi oluşturur. Osiris, Geb'le Nut'un oğlu, esmer mumyalanmış bir erkek görünümündedir; uygarlık, bitki, yeniden diriliş ve ölüler tanrısıdır. Onu öldüren kardeşi Set'le savaşı, verimli topraklarla kısır çöl arasındaki amansız çekişmeyi simgeler. Osiris'in karısı ve kızkardeşi olan İsis, uygarlık ve ölüler tanrıçasıdır ve bir sihirbazdır; katledilen kocasını mumyalayıp ebediyen yaşamasını sağlamıştır; kadın biçiminde, bazan da inek başlıdır. Osiris'in kardeşi Set, kötülük, kısır çöl ve karanlıklar tanrısıdır; kıskaçlığından Osiris'i hileyle bir sandığa kapatıp 14 parçaya bölmüştür; fantas-



MİSMAN, Hayati, *Soyut Kompozisyon*, çukur baskı, 18x26 cm.

tik bir hayvan başıyla betimlenir. Set'in karısı ve kızkardeşi olan Neftis (Gr.Nephtys) ölülerin koruyucu tanrıçasıdır; Anubis'in annesidir ve kadın biçimindedir. İsis ve Osiris'in oğlu, Güneş Tanrısı Horus, şahin başlı olup 20 kadar farklı adı vardır: Haroeris, gözleri Ay'ı ve Güneş'i simgeler; Harakti, Ra'yla karışarak Ra-Harakti olmuştur. Harmakhis, El-Gize'deki *Sfenks*'in adıdır. Harsiesis, İsis'in oğlu şahin Horus'tur; İsis onu ölü Osiris'ten doğurmuştur. Horus babasının öcünü almak için Set'le büyük bir savaşa girişerek onu yenilgiye uğratmış, böylece Osiris'in ve Güneş'in egemenliği bütün Mısır'da kabul edilmiştir. Horus'un karısı Hathor, gökyüzü, aşk ve neşe tanrıçasıdır; kutsal inek, bazan da boynuzlu bir kadın biçiminde betimlenmiştir. Çakal ya da köpek başlı, Mumyalama Tanrısı Anubis, Neftis'le Osiris'in oğlu ve yardımcısıdır; ölülerin ruhlarını tartar. İbis kuşu başlı Ay Tanrısı Thot, Osiris'in veziridir; yazı, bilim ve sanatların da yaratıcısıdır. Mumyalanmış bir erkek görünümündeki Ptah, sanatçı ve zanaatçıların tanrısıdır; özellikle inşaat ve maden işlerinin yaratıcısıdır. Tanrıların soytarısı Bet, biçimsiz, komik bir cücedir; koruyucu tanrıdır. ***Tanrılaşmış İnsan ve Hayvanlar***: Firavun, güneş tanrısının oğludur ve kendisi de güneş tanrısıdır. İmhotep (Gr.İmoutes), Sakkara'daki *Basamaklı Piramit*'in mimarıydı. Timsah Sebek (Gr.Sukhos), öküz Apis, akrep Selkis gibi tanrılardan başka, koç ve kedi de Mısır'da kutsal sayılıp saygı görmüştür.

***Mezopotamya Mitolojisi:***
Sulak MEZOPOTAMYA ovasında yapılan ilk tarım ve bunun zamanlaması için gerekli takvim, yani yıldız gözlemi, bölgede bereket ve yıldız tanrılarının gelişmesine neden olmuştur. ***Sümer Tanrıları:*** Anu, büyük gökyüzü tanrısıdır. Enlil (Bel), fırtına tanrısıdır; insanlara iyilik ve kötülükleri gönderir. Adad, fırtına ve yağmur; Ea, tatlı su; Ab-zu (Apsu), bilgi ve kehanet tanrısıdır. Abu'yla Dumuzi (Temmuz), bitki bereketi tanrıları; İştar (İnanna), Merih yıldızı, savaş, sevgisi her zaman felakete neden olan aşk ve bereket tanrıçası; Ninurta (Ningirsu), Orion yıldızı, ilkin bereket sonra elinde topuz olan savaş ve av tanrısıdır. SÜMER tanrıları, insan biçiminde olup başlarına çok sıra boynuzlu kutsal taçlar ve üstlerine hayvan postuna benzer püsküllü elbiseler giyerler. En eski Sümer efsaneleri evrenin yaratılışı, yaşlı tanrılarla gençlerin savaşı; doğanın her ilkbaharda canlanıp, kış mevsiminde uykuya dalmasını simgeleyen "Temmuz'un ölümü" ve onu geri getirmek isteyen İştar'ın Cehennem'de hapsedilmesi ve sonra birlikte dünyaya dönüşleri mitoslarından oluşur. ***Asur-Babil Tanrıları:*** ASUR ve BABİL halkı geliştirdikleri Sümer mitolojisine kendi tanrılarını da katmışlardır. Marduk, hasat bereketini sağlar; Babil'de tanrıların kralıdır. Asur, bereket ve savaş tanrısıyken, Asurlular'ın kanatlı disk biçimindeki baştanrısı olmuştur. Nergal, savaş tanrısı; Ereşkigal, Cehennem tanrıçası ve Nergal'in eşidir. Şamaş, Güneş, adalet ve kehanet; Sin, Ay tanrısıdır. Uzun sakallı olarak tasvir edilen bu tanrılardan başka Mezopotamya'da, kutsal karma yaratıklar da vardır. Bunlar koruyucu olarak Lamassu adını alır; kent, tapınak ve saray kapılarına, kutsal geçit yollarına dizilirler. Çoğu kez insan başlı, boynuzlu taçlı, kartal kanatlı, bazan da boğa gövdelidirler. Kötülük cinleri Utukkular hastalık ve felaket getirirler. Sonraki çağların inançlarında da yansıyan Tufan Efsanesi'nden başka, güçlü insanın doğayla savaşımını ve ölümsüzlüğe ulaşmadaki kesin yenilgisini simgeleyen *Etana Destanı* ve *Gılgamış Destanı*'nın kahramanları Mezopotamya mitolojisine evrensel bir boyut sağlarlar.

***Fenike Mitolojisi:***
Doğu Akdeniz'in ticaret merkezi FENİKE'nin inançlarında, ilkin güçlü bir Mısır etkisi vardı. Byblos (b.Cübeyl, Lübnan) tanrıçası Baalat, MÖ 3000 yıllarında Hathor'a benzer. MÖ 2000'den sonra gelişen mitolojide El baştanrıdır; Güneş'i ve bereketi simgeler. El'in karşısında bazan düşmanı olarak Deniz Tanrıçası Aşera'nın oğlu Yağmur ve Şimşek Tanrısı Baal vardır. El'in oğlu Hasat Tanrısı Mot'la, Baal'in oğlu Aleyin'in savaşları başlıca efsanelerin konusudur. MÖ 1000'den sonra Mot'la Aleyin yerlerini Adonis'e bırakırlar. Adonis'in eski Mezopotamya tanrısı Temmuz olduğu, Tanrıça Astarte'yle (İştar) olan serüvenlerinin benzerliğinden anlaşılmaktadır. Fenike mitolojisi daha sonra çevre ülkelerin ve özellikle Yunan mitolojisinin etkisinde kalmıştır.

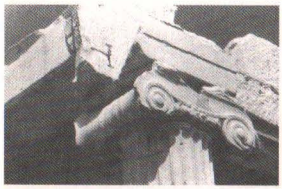
***Anadolu Mitolojisi:***
ALACAHÖYÜK'te bulunan ve Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) tarihlenen tunç GÜNEŞ KURSU ve stilize geyik figürleri, Anadolu'nun ilk yerlilerinden Hattiler'in, Güneş, talih ve bereketle ilgili inaçlarını simgeler. MÖ 2000 yıllarında Anadolu'ya yerleşen Hititler'in (→HİTİTİ) başlıca tanrılarıysa BOĞAZKÖY ve YAZILIKAYA'da tasvir edilmişlerdir. Eski Krallık Dönemi'nin savaşçı, silahlı, kısa eteklikli tanrı figürü; İmparatorluk Dönemi'nde, Boğazköy *Kral Kapısı*'ndaki Tanrı İnari figüründe yansır. Çok yaygın olan koruyucu SFENKS figürleri, Mısır ve Mezopotamya kökenlidir; ancak yüzlerin yapısı Hitit etnik özelliklerini taşır. Gene çok sayıda kullanılan, masif, statik yapılı, koruyucu kutsal aslan figürleri de tipik Hitit'tir. Yazılıkaya tanrılarının başında Ana Bereket Tanrıçası Hepat, eşi Fırtına Tanrısı Teşup ve oğlu Bitki Bereketi ve Şarap Tanrısı Telepinu-Şarruma'yla bir *trias* (üçlü) oluştururlar. Tanrı ve tanrıçaların geçit alayında görülen anonim ancak dinamik özgün Hitit figürleri arasında yer alan Güneş Tanrısı İştanuş'la (Utu) Talih Tanrıçası İştar-Sosga, Mısır-Mezopotamya izlerini taşımakla birlikte bu tanrılar Anadolu'nun yerli giysileri olan çarık ve külah giyerler. Hitit İmparatorluğu yıkıldıktan sonra, Güney ve Güneydoğu Anadolu'da MÖ 7.yy'a değin süren GEÇ HİTİT Prenslikleri Dönemi'nde, Konya'nın Aydınkent (e.İvriz) köyü yakınında yapılan *İvriz Kaya Kabartması*, Malatya'da Kral Sulumeli, ZİNCİRLİ ve KARGAMIŞ kabartmalarıyla KARATEPE figürleri, ana bereket tanrıçası yanında, fırtına ve bitki bereketi tanrılarına olan inancın, tasvirlerde Mezopotamya etkisi artmasına karşın sürdüğünü göstermektedir. Hititler'den sonra Anadolu'da yaşayan Phrygler de (Frigler →PHRYGİA) Boğazköy kapı grubu ve Eskişehir, Afyon kaya kabartmalarında artık Kybele adını alan, ana bereket tanrıçasına olan inancı sürdürerek, Arkaik Çağ'dan BİZANS dönemine değin Anadolu'da, Roma dönemindeyse bütün imparatorluk sınırları içinde kutsal olacak ünlü çok memeli Bereket Tanrıçası Ephesos Artemisi için ortamı hazırlamışlardır.

***Yunan Mitolojisi:***
MÖ 8.yy'da Hesiodos'un *Theogonia*'sı ve Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* destanlarıyla kesin biçimini alan YUNAN mitolojisinde, protohistorik çağ gerçek olayları yanında Evrenin Yaratılışı efsanesinde Mitanniler'in "Ullikummi" ve Sümerler'in "Yaratılış" mitoslarını hatırlatan bir Titanlar, devler ve tanrılar çatışması vardır. ***Yaratılış:*** İlkin her şeyin tohumunu içeren, karanlık, karmaşık Khaos vardı. Sonra toprak Gaia'yla çoğalmayı sağlayacak Eros oluştu. Khaos'tan doğan Erebos, Gece'yle birleşince Aither (Eter) ve Gün doğdu. Gaia'ysa yıldızlı gökyüzlü Uranos'u doğurduktan sonra onun-

la evlenerek, doğanın azgın güçlerini simgeleyen altısı dişi, altısı erkek 12 Titan'ı, sonra tek gözlü Kykloplar'ı ve sonunda da üç tane 100 kollu devi doğurmuş, ancak Uranos bunların hepsini toprak altına hapsetmiştir. Titanlar'dan Kronos, Gaia'nın arzusuyla Uranos'u yaralayarak onun yerine geçmiş, kardeşleri Titanlar'ı kurtardıktan sonra yaratma sürmüştür. Yaralanan Uranos'un akan kanından devler ve Aphrodite doğmuştur. Kronos, Anadolu Bereket Tanrıçası Kybele'yle karışan kızkardeşi Rheia'yla (Rhea) evlendikten sonra onlardan da üç tanrıça (Hestia, Demeter, Hera) ve üç tanrı (Hades, Poseidon, Zeus) dünyaya gelmiştir. Kronos, doğan bütün çocuklarını yutuyordu; Rheia, en son doğan Zeus'u saklayarak gizlice büyüttü. Genç Zeus güçlenince babasına saldırdı; onu kusturup kardeşlerini kurtardıktan sonra sürgüne yolladı. Kronos'un kardeşleri Titanlar, genç tanrılara isyan ederek Olympos'a saldırdılar, ama yenilgiye uğrayarak toprağın dibine hapsedildiler. Ancak bu kez Uranos'un kanından doğan devler Olympos'a saldırdılar. Genç tanrılar, bunları ve gene Gaia oğlu canavar Typhon'u da alttetikten sonra yeni düzen kuruldu. Yunan tanrılarının en önemli 12 tanesi kutsal Olympos Dağı'nda oturur ve hepsi insan biçimindedir. Olympos tanrılarının kralı Zeus, babasının yerine tahta geçmiş bir fırtına ve yıldırımlar tanrısıdır; eşi Hera'dan başka Methis, Leto, Maia gibi dişi Titanlar ve Leda, Danae, Europa, Antiope gibi ölümlü kadınlarla da sevişmiş ve çocukları olmuştur. Zeus'la Maia'nın oğlu Hermes, tanrıların habercisi, arabulucusu; tüccarların, yolcuların, hırsızların ve hatiplerin koruyucusudur. Zeus'la Leto'nun oğlu Apollon Phoibos Güneş'i ve güzel sanatları simgeler; yardımcıları olan dokuz Musa'yla birlikte genellikle Parnassos Dağı'nda yaşar; oğlu Asklepios tedavi ve hekimler tanrısıdır. Zeus'la Hera'nın oğlu Ares, savaşın şiddet ve hunharlığını simgeler; ama Aphrodite'yle olan ilişkisi ölüm-doğum, sevgi-kin zıtlıklarının doğal dengesini sağlar. Gene Zeus'la Hera'nın oğlu olan Hephaistos, maden işçilerini korur; eski çağlarda bile madenlerin önemini, sanat değeri olan eserlerin yapılmalarına gösterilen özeni belirtir; tek gözlü Kykloplar'la Etna Yanardağı'nda çalışır. Poseidon, denizler, su ve bereket tanrısıdır; eşi Amphitrite ve oğulları Triton'la denizlere egemendir. Hera, Zeus'un eşi ve tanrılar dünyasının kraliçesidir; aile bağlarını ve evli kadınların iffetini korur. Zeus'la Metis'in kızı Pallas Athena, zekâyı, zeki savaşçıları, barışı ve güzel sanatları korur. Zeus'la Leto'nun kızı Artemis (Diana), Ay tanrıçası ve yanındaki Nymphalar'la birlikte avcılıkla zaman geçiren sporcu bir bâkiredir. Anadolu bereket tanrıçası çok memeli Ephesos Artemisi'yle ilgisi yoktur. Mezopotamya Aşk Tanrıçası İştar (Astarte), Kıbrıs'tan Yunanistan'a geçerek güzellik ve cinsel aşkın simgesi Aphrodite Pandemyen'le saf aşkı simgeleyen Aphrodite Uranyen olmuştur. Aphrodite, oğlu kanatlı ve okla silahlı Aşk Tanrısı Eros'la birlikte bütün çağların belki en çok tasvir edilen mitolojik kişisidir. Demeter, bitki ve hasat bereketini sağlar. Hestia, ateş tanrıçasıdır. Genellikle Olympos'ta yaşayan bu tanrılardan başka, Cehennem'de hüküm süren ürkütücü ve esrarengiz Tanrı Hades ve eşi, Demeter'in kızı Bereket Tanrıçası Persephone (Kore), ölüler dünyasına hükmederler. Doğu kökenli ve gene Zeus'un Semele'den olan oğlu Dionysos, şarap tanrısıdır; rahibeleri Bakkhalar'ın Satyrler, Silenoslar, Kentaurlar ve Nymphalar'la onun şerefine kutladıkları çılgın Dionysos şölenleri ve kutsal tiyatro gösterileriyle çok yaygın bir külte sahiptir. Yunan mitolojisinde, Kır Tanrısı Pan, Deniz Tanrısı Nereus gibi doğa tanrıları ve yarı insan yarı keçi Satyrler, kuş gövdeli kadın başlı Sirenler, at gövdeli insan başlı Kentaurlar, yarı balık yarı kadın Nereidler gibi efsanevi karma yaratıklardan başka, kökenleri belki de gerçek tarihi kavim ve kişilere dayanan figürler vardır. Tek memesi kesik savaşçı kadınlar (Amazonlar) bir olasılıkla Yunanlar'ın Karadeniz kıyılarına ve Doğu'ya yerleşmelerini engelleyen İskitler'di.

***Destanlar:*** En büyük Yunan destanları *İlyada* ve *Odysseia*, TROİA kentinin yıllar süren bir kuşatmadan sonra, Akhalar tarafından hileyle ele geçirilişini ve muzaffer Akha beylerinin kendi ülkelerine dönüş yollarında uğradıkları felaketleri anlatır. Troialılar tarafında Priamos, Hektor, Paris; Akhalar tarafında Menelaos, Agamemnon, Akhilleus, Aias, Odysseus, Diomedes en ünlü kahramanlar olup Helena, Klytaimestra, Andromakhe, Hekabe, Kassandra, Penelope gibi birçok kadından başka tanrıça, sihirbaz ve tanrılar da bu olaylarda yer alırlar. Sonradan gelişen destanlar, ünlü kentlerin kuruluşları ve kurucularıyla ilgilidir. Teb kenti Kadmos tarafından kurulmuş, ailenin serüveni, Oidipus, annesi İokaste ve çocukları Antigone, İsmene, Eteokles ve Polyneikes'le sürmüştür. Atina'nın gelişip önem kazanması Kral Aigeus (Ege) ve özellikle oğlu Theseus'un kahramanlıklarıyla belirir. Bu arada Girit'in Ege Denizi'ndeki eski önemi de Kral Minos, eşi Pasiphae, kızları Ariadne ve Phaidra'yla ilgili efsanelerden ve Girit'teki Miken öncesi boğa kültünün mirası, yarı insan yarı boğa canavar Minotauros figürlerinden bellidir. Yunan destanının öteki kahramanlarıysa insanoğlunun teknolojik ve uygarlaştırıcı çabalarını simgelerler; güçlü, cesur ve akıllıdırlar. Titan Prometheus, kutsal ateşi tanrılardan çalarak insanlara verdiği için zincire vurulmuştur. Athena'nın koruduğu Zeus oğlu Herakles, insan gücünü kanıtlar; 12 zorlu görevini yerine getirirken ırmakların yatağını değiştirir, ilkel canavarlar olan Lerna Gölü'ndeki dokuz başlı Hydra yılanını ve Nemea aslanını öldürür, sonra gökyüzünü sırtında taşır. Mimar DAİDALOS'sa oğlu İkaros'la hapisten kaçmak için gökyüzünde uçarak ilk kanatları dener. Bellerophontes'le Zeus oğlu Perseus uçmak için kanatlı at Pegasos'tan yararlanırlar. Argonautlar, yani İason başkanlığında şair Orpheus, Herakles gibi ünlü kahramanlardan oluşan bir grup, tehlikeli Marmara boğazlarından geçerek, Karadeniz'e açılıp "Altın Post"u aramaya giderlerken, sonradan bu bölgeye yerleşecek Yunan kolonicilerine öncülük ederler. Yunan mitolojisinin kişileri, insanlardaki en aşırı duyguları da simgelerler. Kocasını, annesini, çocuklarını, kardeşini öldüren Klytaimestra, Elektra, Orestes, Phaidra, Medeia, kinle dolu kıskanç trajedi kahramanlarının öncüleridir. Antigone, Andromakhe, İphigeneia ve Alkestis'se ölesiye fedakârlık ve şefkatin ilk örnekleridir. Yunan mitolojisi böylece, Yaratılış'ın ilkel gaddar tanrılarından giderek uzaklaşmış ve en son efsanelerinde duygu ve tutkularıyla insan önem kazanmıştır.

***Roma Mitolojisi:***
ROMA mitolojisinde yerel İtalya, ETRÜSK ve Yunan izleri vardır; Romalılar bu zengin mirasın kendi yaradılışlarına uygun yönlerini benimseyip geliştirmişlerdir. Hukuk ve aile saygısı, üstün askeri başarılar, Romalılar'da geleneksel "atalar kültü" yanında, Şimşekler Tanrısı Jüpiter (Zeus), karısı Iuno (Hera), Zekâ Tanrıçası Minerva (Pallas Athena), Savaş Tanrısı Mars (Ares) ve aile ocağının ateşi Vesta (Hestia) adlı tanrıların da çok önemsenmesine neden olmuştur. Yunan Şarap Tanrısı Dionysos da Bakkhos adıyla bütün tören ve *mystere*'leriyle (kültle ilgili sırlar) benimsenmiş, şerefine kutlanan



MNESİKLES, *Propylaia* (ayrıntı), MÖ 437-431, Atina.

Bakkhanallar (*Bacchanalia*) Roma yaşantısında önemli bir yer tutmuştur. Roma tanrıları, devlet ve aileyi koruyanlar olmak üzere iki gruba ayrılır. ***Devlet Tanrıları:*** İki kafalı Ianus, her şeyin başlangıcını simgeler. Iuno'nun oğlu Mars, ilkin bir ilkbahar tanrısıyken savaş tanrısı olmuştur. Vesta rahibesi Rea Silvia'yla sevişti̇ğinden Roma'nın kurucu ikizleri Romulus'la Romus'un da babası, yani Roma'nın koruyucusudur. Işık ve Fırtına Tanrısı Jüpiter, devletin, adaletin, şerefin ve gençliğin koruyucusudur. Jüpiter'in karısı Iuno, ışık tanrıçasıdır; kutsal olan evliliği korur; Romalı Matrone'nin (evli ve hür kadın) simgesidir. Vesta, aile ocağı, dinsel ateş, alev tanrıçasıdır. Minerva, ilkin ticaret ve sanayi, sonra da savaş tanrıçası olmuştur. Mercurius, ticaret tanrısıdır. Giderek önem kazanan Venüs, aşk tanrıçasıdır. ***Aile Tanrıları:*** En önemlileri, ailenin yiyecek ve içeceğini koruyan iki Penat (*Penates*) ve evin simgesi olan Larlar'dır (*Lares*). Roma devleti Akdeniz bölgesinde yayılıp egemen olunca bu tanrılara başkaları da eklenmiş; Romalılar imparatorluğun çeşitli bölgelerindeki çok farklı inançları da benimsemişlerdir. Onlar için tanrılar koruyucuydu; dolayısıyla kendilerine bağladıkları ülkelerin tanrılarını kabul ettiklerinden onların da koruyuculuğu altına girdiklerine inanırlardı. İlkin bütün Yunan tanrıları ve Aineias, Hercules (Herakles), Kastor'la Polluks gibi kahramanlar benimsenmiş, Hercules için Roma'da *Forum Boarium*'daki, Kastor'la Polluks için de *Roma Forumu*'ndaki tapınaklarında törenler yapılmıştır. Anadolu'dan Kybele, Ephesos Artemisi; Mısır'dan İsis, Serapis; Suriye'den Baal; İran'dan Mitra (Mithra) kültleri de tapınakları, törenleri, *mystere*'leri ve bayramlarıyla Roma *pantheon*'una (tanrılar ailesi) katılmışlardır. Bunlardan başka ilkin Augustus (hd.MÖ 27-MS 14), ardından birçok imparator da tanrılaştırılmıştır. Akdeniz bölgesinin bütün mitolojisini güncel ve canlı tutan Roma Devleti zayıflamaya başlayınca, tek tanrıcı (*monoteist*) bir din olan Hıristiyanlık güçlenip resmî devlet dini olmuş ve bütün eski inançların kesin olarak yasaklanmasıyla, mitoloji günümüze değin yalnız sanatta varlığını sürdürmüştür. Ayrıca →ESKİMO sanatı.

1293, 1494, 1602, 1927A, 2422, 3364. **B.Mutlu**

MİZÂB (Far.*miz:* sofra, *âb:* su'dan) = Suyolu; su oluğu

MİZAH (Osm.) = **HUMOR**

**MNESİKLES** (MÖ 5.yy)
Yunan mimar.
İKTİNOS, KALLİKRATES ve PHEİDİAS'ın çağdaşı olan Mnesikles, Yunan tarihçi Plutarkhos'a (MS 46-119) göre Atina Akropolisi'nin giriş yapısı (*propylaion*) olan *Propylaia*'yı (MÖ 437-431) yapmıştır. Bazı araştırmacılar, Akropolis'teki *Erekhteion*'un da, *Propylaia* gibi, topografya nedeniyle iki farklı düzeyde tasarlanmış olmasından dolayı Mnesikles'in yapıtı olduğunu öne sürmektedirler.
*M.Orhon*

MOBİL → **CALDER, Alexander**

**MOBİLYA**
İng.*furniture*, Fr.*mobilier*, Alm.*Möbel*.
Yapıların iç düzenini (→İÇ MİMARLIK) kurmak amacıyla sonradan yerleştirilen ve çeşitli gereksinimleri karşılayan eşya. Mobilyalar, tesbit edilmiş türleri olmakla birlikte, bağımsız ve taşınabilir parçalardır. Görünürdeki kullanım amaçları oturmak, yemek, yatmak, yazı yazmak, eşya depolamak vb yoluyla günlük pratik yaşamı kolaylaştırmaktır. Ancak, bunun yanında bir sosyal konum belirleme, kişinin özel hak ve çevresini korumada yardımcılık, insanların beğenilerini ve sanata karşı tutumlarını ortaya koymalarında aracılık gibi, başka işlevleri de yerine getirirler. Tarihsel gelişimi içinde mobilyanın insan yaşamında KENTLEŞME'yle birlikte ve gelişmiş yapılarda yer aldığı görülür. Göçebelerin yaşam biçimleri mobilya kullanmalarına elverişli değildir. İnsanoğlunun ilk yerleşmelerinde duvar ve tabanda meydana getirilen gözler, çıkıntılar ve setler bu gereksinimi karşılıyordu. Yerleşik düzene ilk geçilen dönemlerde mobilya kullanılmamasının en önemli nedeni bu tür eşyanın meydana getirilmesindeki teknolojik yetersizliklerdir. Teknolojinin daha ileri olduğu sonraki çağlarda da Rönesans'a gelene değin, tabure ve sandık gibi çok gerekli bir-iki tür dışında mobilya, yalnız üst sınıflara özgü bir ayrıcalık olarak kalmıştır.

***Tarihsel Gelişim:***
***Tarihöncesi ve Antik Çağ:*** MÖ 3000'den başlayarak MEZOPOTAMYA'da mobilya kullanıldığı taş kabartmalardan, heykellerden ve kil TABLET'lerden anlaşılmaktadır. Bunun dışında günümüze değin gelen az sayıdaki ahşap mobilya parçası, ahşap yüzeylerde kaplama, kakma ve boyama gibi çeşitli yöntemlerin üstün bir işçilikle uygulandığını gösterir. Mezopotamya'da MÖ 1500'den başlayarak ağaç tornası kullanıldığı bilinmektedir. MÖ 1500-500 arasındaki kabartmalarda, insan vücuduna uyumun düşünülmediği, katı çizgili ve heybetli mobilyaların krallar ve yakınları tarafından kullanıldığı görülmektedir. MÖ 1361-1352 dolaylarında Firavun Tutankamon'un mezarına koyulan mobilyalar günümüze değin bozulmadan kalabilmiştir. Bunların insana uyum endişesiyle biçimlendirildiği, MISIR'ın iklim koşullarının gözetildiği, görsel açıdan kusursuz olmaları için birçok ayrıntıyla uğraşıldığı ve sonraları ancak 18.yy'da ulaşılabilen yüksek düzeyde bir anlayış ve işçilikle meydana getirildikleri görülür. Bu örneklerden yks. 1000 yıl öncesine ait benzer özellikteki birkaç mobilya bu sanatın Tutankamon döneminden (MÖ 1361-1352) önce Mısır'da gelişmiş olduğunu anlatır. Yatak, koltuk ve iskemle türleri, tabureler, sehpalar, çekmeceli sandıklar, tipik Mısır mobilyalarıdır. YUNAN mobilyasının Mısır, Girit (→MİNOS) ve Mezopotamya'nın etkisi altında gelişmiş olduğu düşünülmektedir. En tipik örnekleri MÖ 6. ve 5.yy'a ait vazolar (→VAZO RESMİ) ve taş oyma tabletler üstünde görülen bu mobilyalara ait gerçek örnekler yoktur. Bu yüzden ayrıntılardan çok genel görünümle ilgili bilgiler vardır. Yunan mobilyasının en tipik örnekleri Asur kabartmalarında da benzeri görülen ve yemek sırasında kullanılan şezlong; dışbükey ayaklarla daha dengeli bir oturmayı sağlayan *klismos* adlı iskemle ile çeşitli tabure ve sehpalardır. ROMA döneminin mobilyaya önemli katkıları sağlam masalar ve raflı dolaplar olmuştur. Mobilya daha yaygın olarak kullanılmakla birlikte en zengin evlerde bile çok az sayıda bulunurdu. Roma mobilyası iki ayrı kaynaktan gelişmiştir: Yunan ve ETRÜSK. Yunan'dan *klismos* ve yemek şezlongu, Etrüskler'dense tunç döküm sehpalar ve tabureler alınmıştır. Oturma mobilyaları çok çeşitliydi. Malzeme olarak demir, altın kaplamalı tunç, hasır ve ahşap, masa üstlerinde mermer ve değerli ağaçlar kullanılıyordu. Roma mobilyası tüm gösterişine karşın Mısır'la karşılaştırıldığında biçim, ayrıntı ve işçilik bakımından daha geridir.

***Erken Ortaçağ:*** Roma mobilya geleneği Roma İmparatorluğu'nun bölünmesinden sonra da Akdeniz çevrelerinde 11.yy'a değin etkinliğini sürdürmüştür. Orta ve Kuzey Avrupa'daysa bu yörelere yeni

göç eden kavimlerin yaşam biçimleri Roma uygarlığından kalan beceri ve bilgileri tümden unutturmuştur. Avrupa'yı istila eden göçebe kavimlerin mobilya alışkanlıkları yoktu. Bu karanlık dönemlerin Avrupa'sında başlıca iki tip mobilyaya rastlanabilir: Değerli eşyanın konulması için gerekli olan sandık ve kolay taşınabilen tabure. Yerleşik düzene geçildikten sonra da sık sık saldırıya uğrayan ve yağmalanan kentlerde en değerli eşyasını yanlarına alarak evlerini terk etmek durumunda kalan insanlar için sandık en gerekli mobilyaydı. Bu dönemde büyük bir yoksulluk içinde bulunan halk kitlelerinin yaşamlarında mobilyanın hiç yeri olmadığı söylenebilir. Yerleşik düzenin iyice oturduğu ortaçağın ikinci yarısında (yklş.10.yy) ev içinde giderek daha çok eşyaya gereksinim duyulmuştur. Ticaretle zenginleşen kentlerde sandık, banko, kanepe, masa, dolap vb eşyaya; tabureyse iskemle ve hafif koltuklara dönüşmüştür. Zengin evlerde tüm ortaçağ boyunca önemini yitirmeyen yatak, basamakla ulaşılabilen bir yükselti üstünde yer alan ve çevresindeki perdelerle örtülen en gösterişli mobilyaydı.

***Gotik:*** GOTİK üslubun, mimarlık alanında Fransa'daki *St.-Denis Kilisesi* (1140-44) ile başladığı kabul edilmekle birlikte, mobilyada görülmesi daha geç (14.yy) olmuştur. Rönesans mimarlığının ilk örneklerinin görüldüğü 15.yy ise bu üsluptaki mobilyanın en olgun dönemidir. 16.yy'dan başlayarak yerini yavaş yavaş Rönesans'a bırakan Gotik 20.yy başlarına kadar Avrupa köy evlerindeki geleneksel mobilyalarda kullanılmaya devam etmiştir. Ortaçağın Gotik mobilyaları genel olarak kalın kesitli, küt ve kısa ayaklı, hantal görünüşlüdür. Bu özellikleri onların, ortaçağın daha önceki dönemlerine ait mobilyaların bir devamı olduğunu gösterir. Malzeme olarak çoğunlukla ağaç kullanılmakla birlikte günümüze ulaşan bazı metal örnekler de vardır. Ahşap mobilyalarda parçalar birbirine zıvanalı geçmelerle eklenmiş, yüzey meydana getirmedeyse çoğu kez aynalı sistem (çerçevelenmiş levha) kullanılmıştır; torna işçiliği de yaygındır. Dekoratif öğeler çoğu kez dönemin mimarisinden esinlenmiştir. Gül biçimli yuvarlaklar, sivri kemerler, yüzeye iliştirilmiş ahşap kulelerin yanı sıra ince yapraksı bezekler ve çarşaf dürümü (*lirnenfold*) adını alan, döneme özgü motiflerin çeşitlemeleri de kullanılmıştır. Yüzeyler cilasız olduğundan masa ve dolapların üstüne örtü serilmesi yaygındır. Dönemin en önemli mobilyası sandıktır. Bunların çeşitli boyutlarda birçok türü üretilmiştir; tek bir ağaç kütüğünden oyularak meydana getirilenler olduğu gibi, özenli bir işçilikle yapılmış çok parçalı olanları da vardır. Bazıları ise yüzeye tesbit edilmiş dövme demir bezeklerle sağlamlaştırılmıştır. Yüzey süslemesi olarak ayrıca, boyama ve KAKMA gibi çeşitli teknikler de uygulanmıştır. Bu sandıkların masa, banko ve koltuk olarak kullanılan türleri de vardı. Gotik'te en çok görülen oturma elemanları tabure ve bankolardır. Kalın ve sağlam üç ayağın kaba yapılı bir yuvarlak tablaya tesbitiyle yapılmış tabureler en çok kullanılanlardı. Zengin evlerinde arkalığı öne arkaya oynatılabilen ve altı sandık gibi kullanılan bankolar şömine önüne konurdu. Dik arkalıklı, altı sandık gibi kapalı, yüksek ve rahatsız taht ve koltuklar da vardı. Bunların önüne ayak koymak üzere bir de alçak tabure yerleştirilirdi. Dönemin masalarıysa çoğunlukla iğreti ayaklar üzerine oturtulmuş taşınabilir tablalardı. Gotik dönemin tipik yatağı iki yanı boyunca sandık gibi birer basamak uzanan, başucunda ahşap bir pano ve üstünde, çevresini örten perdeleri taşıyan bir tepelik bulunan kütlesel bir mobilyadır. Döneme özgü en ilginç mobilya ise bir toplumsal prestij unsuru olan kredans'lardır (Fr.*credence*). Bunlar, üstlerinde basamaklı raflar bulunan ve ailenin değerli eşyasının sergilendiği konsollardır.

***Rönesans:*** RÖNESANS'la birlikte gelen düşünce özgürlüğü bütün sanat dallarında olduğu gibi mobilya ve iç mimarlıkta da kendini göstermiştir. Klasik Yunan ve Roma kültürlerinin bu dönemdeki etkisiyle insanın birey olarak yeniden önemsenmesi; kişinin yaşamını daha rahat ve güzel bir çevrede geçirme isteği bu konulara giderek artan bir ilginin doğmasına neden olmuştur. Mobilyada "Stiller Dönemi" denebilecek yklş.300 yıllık bu süre, 16.yy'da başlar ve 19.yy başlarına değin sürer. Başlıca stiller ve en popüler oldukları yaklaşık tarihleri şöyledir: Rönesans (16.yy), Barok (17.yy), Rokoko (18.yy'ın 1.yarısı), Yeni-Klasikçilik (18.yy'ın 2.yarısı) ve Ampir (19.yy'ın 1.çeyreği). Ayrıca, bu stillerin arasında geçiş dönemleri vardır. Örneğin, Fransa'da Barok (XIV.Louis) ve Rokoko (XV.Louis) arasında Rejans (1700-30); Yeni-Klasikçilik (XVI.Louis) ve Ampir arasında Direktuvar (1789-1804) bulunmaktadır. Bu ikincil stiller kendilerinden önceki ve sonraki iki stilin özelliklerini taşırlar.

Mobilyada Rönesans, bu mimari üslubun başlangıcından yklş.100 yıl sonra 16.yy başlarında görülür. İtalya'daki bu ilk örneklerde Roma dönemi mimarlığının ve mobilyalarının etkileri belirgindir. Rönesans döneminde ince işçiliğe verilen önem, bazı mobilyalara da yansımakla birlikte, ortaçağın hantallığı ve acemiliği bu eşyada hâlâ vardır. Malzeme olarak ceviz ağacı dönemin derin ve girift oymacılığına uygun olduğu için çok kullanılmıştır. Roma'dan beri kullanılan aynalı konstrüksiyon ise yüzey meydana getirmede en çok görülen yöntemdir. Yüzeyde, oymacılığın yanı sıra girift MARKETÖRİ işçiliği, ahşap mozaik (INTARSIA), sedef, mermer ve yarı değerli taşlarla yapılan kakmalar (*pietra dura*), çeşitli boyama teknikleriyle yapılmış resimler de yer alır. Motifler arasında en yaygın olanlar AKANT yaprakları, çelenkler, hevenkler, bereket boynuzları, masklar, TORSO'lar, insan figürleri, ARABESK ve GROTESK'ler, Roma ve Yunan'dan kalma çeşitli kenarsuları, mimariye özgü sütun, kemer ve alınlıklardır. 16.yy'da matbaanın yaygınlaşmasıyla çeşitli imalatçılara yardımcı olmak üzere çok sayıda model kitabı basılmış; bu gelişme mobilya biçimlerinin ülkeler arasında yaygınlaşmasına neden olmuştur. Ancak yine de Kuzey ve Güney Avrupa arasında farklılıklar gözlemlenir. İngiltere ve Hollanda'da birbirine benzeyen ve hâlâ Gotik etkisinde mobilyalar üretilirken, İtalya'da Roma'nın etkisi yoğundur. Fransa'da ise her iki etki de görülür. Ahşap ve metal işçiliğinde çok ileri olan Almanya'nın da kendine özgü yorumu vardır. Öte yandan, tarihinin en parlak dönemlerini yaşayan İspanya'da, İtalya'nın etkisinde gelişen Rönesans mobilyalarda Arap sanatının izlerine rastlanır.

16.yy'ın en tipik oturma mobilyası çapraz ayaklı hafif koltuklardır. Açılır kapanır gibi görünmekle birlikte bu tür koltukların çoğunun parçaları sabittir. Önde ve arkada dışa eğimli, ahşap levhalardan ayakları ve yine oyma ahşap levhadan arkalığı olan sandalyeler ve bunlardan türetilen hafif koltuklar tüm Avrupa'ya Kuzey İtalya'dan yayılmıştır. Gotik dönemde benzerleri kullanılan dik arkalıklı yüksek tahtların, ya tornada yapılmış ya da kalın kare kesitli ayakları yere yakın bir düzlemde kirişlerle birbirine bağlanmıştır. Bu tür bağlantılar tüm ayaklı mobilyalarda görülür. Sandıktan türeyen bir tip oturma elemanı ise oymalı ağaçtan yapılmış arkalıklı, kollu ve önü basamaklı, kütlesel görünüşlü bankodur.

Oturmak için değil de, gösteriş için odada bulunan bu bankonun oturma kısmının altı sandık olarak kullanılır. Sandıkların arasında en çok göze çarpanı, daha sonraki dönemlerin "komod"unun (masa yüksekliğinde, duvara dayalı çekmece ya da kapaklı dolap) bir öncüsü olan, duvara yaslı, yüksek ve üstü masa gibi kullanılabilen gösterişli bir türdür. En çok görülen dolap ise armuardır (Fr.*armoire*). Bu yüksek ve büyük elbise dolaplarından bazıları odaya yerleştirilmiş küçük bir yapı gibidir. Ön yüzeyinde çekmece dolap ve gözler, sütun, kemer, alınlık, kapı, niş, parmaklık vbg mimari öğelerden oluşur. Büyük ve ağır tablalı masaların bazıları açılır kapanır türde yapılmıştır. Masa ayakları İtalya'da kalın ve oymalı iki ahşap levhadan oluşurken, Hollanda ve İngiltere'de çok şişkin bölümleri olan torna ayaklar vardır. Ahşap levha ayaklar aslında Roma döneminde kullanılan oymalı mermer masa ayaklarından kopya edilmiştir. Rönesans döneminde yatak da gösterişli bir mobilyadır. Üstünde bulunan ahşap çerçeveli tepeliğin kenarları Roma yapılarındaki saçak ve alınlıkları anımsatır. Tepelik dört ahşap sütun tarafından taşınır. Bu sütunlar boğumlu torna, oyma KARYATİD, ATLANT ya da grotesk biçimlerindedir. Bu dönemde alçak mobilyaların altında ya ekmek somununu anımsatan yassı yuvarlak ayaklar vardır ya da yırtıcı bir hayvanın abartılmış büyüklükte pençeleri bulunabilir. Rönesans döneminin bilinen en ünlü mobilyacısı Fransız Hugues Sambin'dir (1518-1601?). Ayrıca, Fransız DUCERCEAU ailesiyle, Hollandalı VRIES de mobilya çizimleri yapmış mimarlardır.

***Barok:*** BAROK, Rönesans'ın 17.yy'daki aşamasıdır. Mobilya ve mimârihin bu dönemi için Geç Rönesans deyimi de kullanılmaktadır. Barok, mobilyada, aynı zamanda Fransız kralı XIV.Louis'yi (hd.1643-1715) çağrıştırır; çünkü, mobilya ve iç mimarlıkta öncülük onun döneminde Fransız sarayına geçmiştir. Aslında Barok mobilyanın doğum yeri İtalya'dır. 17.yy başında Roma, Floransa, Venedik ve Cenova gibi önemli İtalyan kentlerinde çok varlıklı ailelerin gereksinimleri için heykelsi bir anlayışla tasarlanmış mobilyalar üretilmiştir. Avrupa'nın denizaşırı ülkelerde edindiği sömürgelerden getirilen egzotik malzemeler Barok mobilyaların biçimlendirilmesinde önemli rol oynamıştır. Denizaşırı ticarette Kuzey Denizi kıyılarındaki limanların giderek önem kazanması, Belçika ve Hollanda'da zengin yapımcılık merkezlerinin oluşmasına yol açmıştır. Bu bağlamda bu ülkeler 17.yy'da mobilya üretiminde de küçümsenmeyecek bir konuma gelmişlerdir. Dönemin odalarının duvar ve tavanları gibi, mobilya yüzeyleri de boş yer bırakılmaksızın çeşitli bezeme öğeleriyle doldurulmuştur. Bu süslemelerin konusu çoğunlukla, Rönesans'ta olduğu gibi, klasik kökenlidir, ancak, daha duygusal ve abartılı bir biçimde işlenmiş; Doğu'ya özgü öğelere de yer verilmiştir. Çin, Japon, Hint, Arap ve Türk motifleri ayrım gözetilmeksizin karıştırılarak kullanılmıştır. ABANOZ, zengin ve gösterişli mobilyaların en gözde malzemesidir. Fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ), BAĞA, çeşitli deniz kabukları, renkli mermerler ve yarı değerli taşlar, çeşitli metaller, üstü resimli ahşap ve mermer levhalar, altı boyanarak resimlendirilmiş cam yüzeyler, Çin ve Japon mobilyalarından sökülmüş lake parçalar, ustaca yapılmış girift marketöri desenler, bu mobilyaların yüzeyini doldurur. Dantel gibi ağaç oymalar da ayna çerçevelerinde, mobilyaların eteklerinde ve ayaklarında yer alır. Oyma ağaç yüzeyler çoğu kez altın yaldızla kaplanır ya da renkli boyanır. Ayrıca, dönemin zengin odalarını som gümüş mobilyalar süslemiş, ancak, bunların büyük bir kısmı sonradan, ekonomik nedenlerle eritilmiştir. Dönemin mobilya ayakları büyük çeşitlilik gösterir. Klasik atlant ve *karyatid*'lerin yanı sıra groteskler, bebekler, Doğulu ve Afrikalı figürler vardır. Dönemin başlarında tornada burgulu olarak çekilmiş olanların yanı sıra boğum boğum çekilerek yüzeyleri düzlenmiş ve çeşitli prizmatik kütlelerin üst üste bindirildiği izlenimini veren ayaklar çok yaygındır. Sonuncu tüpte, ters şişe ya da ters piramit biçimi göze çarpar. Yüzyılın son çeyreğinde eğimli biçimler ağırlık kazanmış; "S" ve "C" biçiminde ya da daha yumuşak bir eğimle yere inen ayaklar kullanılmıştır. Ayakları birbirine bağlayan kirişler özellikle oturma mobilyalarında, kullanımı daha rahat kılmak üzere "X" ya da "H" biçiminde ortada toplanmıştır.

Barok mobilya, işçiliğin ve zenginliğin sergilenmesi yanında önceki dönemlere göre insana daha uyumlu ve daha işlevsel özellikler de taşır. İskemle, koltuk ve kanepeler, oturan kişinin ayakları doğrudan yere değebilecek biçimde alçaltılmıştır. Kolçaklar abartılı bir biçimde kavisli; arkalık ise yüksek ve biraz arkaya doğru eğimlidir. Bu dönemin tipik dolabı iki kademelidir. Küçük çekmece ve gözlerden oluşan üst kısım ya daha geniş başka bir dolabın ya da bir masanın üstüne oturtulmuş gibidir. Masa ve dolabın ayrı parçalar olduğu örnekler de çoktur. Üst dolapta küçük çekmece ve göz kapaklarının yanı sıra niş, balkon, alınlık ve sütun gibi mimari öğelere, özellikle en üstte parmaklıklar arasında küçük heykellere sıkça rastlanır. Bu dolaplar çoğu kez yerden çok kısa ayaklarla yükseltilmiş bir tabla üstündeki sekiz ayak tarafından taşınır. 17.yy'da komodlar önem kazanmaya başlamıştır. Bunlar duvara dayalı, masa yüksekliğinde çekmece ya da dolaplı depolama öğeleridir. Bu dönemde yaygın bir başka mobilya ise yine duvar kenarlarında kullanılan konsollardır. Her iki mobilyanın da üst tablası mermerdir. Konsol ve komod, o yıllarda duvarlara asılması moda olan değerli aynaları korumak üzere, bunların önüne yerleştirilirdi. Üst tablası deri kaplı, iki yanda çekmeceleri olan yazı masaları ve cam kapaklı kitaplıkların yüzyıl içinde giderek daha fazla kullanıldığı görülür. Bunlardan bazıları çok ince bir marketöri işçiliğiyle bezenmiştir. Çeşitli boyutlarda dört köşe servis masaları, şamdanlar, çiçek ve heykel kaideleri, ahşap oymalarıyla heykelsi bir görünümdedir. Zengin dokulu kumaşların göze çarptığı Barok yataklarda, ahşaptan yapılmış ana strüktür tamamen örtülüdür. Tepelik ve başucu panosu çok gösterişlidir. Tepeliği taşıyan sütunlar kaldırılmış, duvardan konsol çıkan tepelik ise yalnız başucunu örtecek kadar küçülmüştür. Üstleri döşemeli ve başucu panosu bulunan kanepe büyüklüğündeki hafif gündüz yatakları da üretilmiştir.

17.yy'ın ikinci yarısında mobilya strüktüründeki gelişmeler yuvarlatılmış yüzeylerin kullanımına yol açmıştır. Bu konuda en büyük katkı XIV.Louis döneminde saraya hizmet vermeye başlamış olan André-Charles Boulle (1642-1732) ve oğullarına aittir. Boulle, yuvarlatılmış yüzeyleri kaplamada bazı yöntemler geliştirmiş, mobilyanın eklem yerlerine altın yaldızlı metal döküm süs parçaları tespit ederek sağlamlaştırmıştı. Bir de bağa kaplama ya da abanoz mobilya yüzeylerine açtığı çok ince oyuklara çinko, gümüş ve bakır alaşımlarından ince teller yerleştirerek tüm mobilya yüzeyini kıvrımlı, yosunsu ve arabesk motifli bir dokuyla kaplamıştır. BOULLE İŞİ denen bu yöntem sonradan birçok başka mobilya yapımcısı tarafından uygulanmıştır. Barok dönemin en önemli mobilya tasarımcıları arasında, Boulle'ün yanı sıra, aynı zaman-

da heykelci de olan Jacques Caffieri (1678-1755), Charles Cressent (1685-1768), Jean-François Oeben (yks.1720-63), Daniel Marot (1663-1752), Aubertin Gaudron; Hollandalı Jan van Mekeren, Phillipus van Santwijk; Alman Ferdinand Plitzner (1678-1724) ve İngiliz oymacı Grinling Gibbons (1648-1720) vardır.

***Rejans:*** XIV.Louis'nin ölümünden önce yumuşak kıvrımlara dönüşmeye başlayan yüzeylerle keskin köşeler azalmış ve mobilyalar daha hafif bir görünüm kazanmıştır. Kralın ölümünden sonra ise bu alandaki harcamaların iyice kısıtlanması yüzey süslemelerinde daha ekonomik yöntemler kullanılmasına yol açmıştır. Böylece Rokoko'nun öncüsü olan Fransız Rejans stili başlamıştır. Rejans dönemi adını, XV.Louis'nin (hd.1715-74) tahttaki ilk sekiz yılında ona naiplik eden Orléans dükü II.Philippe'in döneminden (*régence*) alır; ama, başlangıcı daha XIV.Louis'nin hayatta olduğu dönemlere kadar uzanır ve XV.Louis'nin yönetime geçtiği tarihten çok sonraya kadar sürer. Bu dönemin toplumsal ilişkilerinde eskinin gösterişli resmiyetinin yerini daha rahat davranışlar almış, bu da yaşam biçimini etkilemiştir. Buna bağlı olarak mobilyalar yalnızca saraydaki soyluların değil, Paris burjuvazisinin zevkini de yansıtmaya başlamıştır. Rejans stilindeki mobilyalarda Barok ve Rokoko'nun bazı özellikleri yan yana görülür. Örneğin, Rokoko'ya özgü "kabriyol" (Fr.*cabriole*) ayakların arasında Barok'un çapraz bağlantıları vardır. Bu mobilya genelde ne Barok heykelin görkemini taşır ne de Rokoko'da olduğu kadar hafif bir görünüşe sahiptir. Yüzey süslemelerinde Barok döneme ait alışkanlıklar devam ederken genel strüktürde Rokoko mobilyaya benzeyen çizgiler ağır basar. Rejans mobilyanın en önemli özelliği bu alanda yalınlaşmaya doğru gidişin başlangıcı olmasıdır. Boulle, oğulları ve Caffieri, bu dönemde de etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Fransa'da Rejans'ı izleyen Rokoko üslubu ise mobilya ve iç mekân tasarımının yanı sıra mimari bezeme ve resim alanlarında da etkin olmuştur.

***Rokoko:*** ROKOKO stili, ROKAY adı ile anılan kıvrımlı bezeme örgeleriyle aslında Barok'un bir devamı gibidir. Rokoko mobilyada her ülkenin kendine özgü yorumları olmakla birlikte bazı özellikler bütün Avrupa'da aynıdır. Tarzın en iyi bilinen tipleri Fransız kralı XV.Louis'nin adıyla anılanlardır. XV.Louis stili mobilya Fransa dışındaki ülkelerde de özgün örneklerine çok benzer biçimde üretilmiştir. İngiltere'de KRALİÇE ANNE ÜSLUBU adıyla anılan mobilyalar, Rokoko'nun Hollanda ve Kuzey Almanya'da da üretilen çeşitlemelerindendir. Bu stilin Fransa dışında en yaygın olduğu ülke ise Almanya'dır. Özellikle Potsdam ve Münih bu alanda yetkin örnekler veren ustaların yetiştiği kentlerdir.

Rokoko mobilyaların en önemli özelliği sayılan "S" ve "C" harflerini anımsatan yapraksı kıvrımlar ve "kabriyol" ayaklar, Barok sonlarında belirginleşmeye başlamıştır. Barok'un ağır ve anıtsal havasından bıkmanın yanı sıra, daha ekonomik davranma zorunluluğu ve sosyal ilişkilerde resmiyetin giderek azalması, insan rahatlığının gözetildiği, küçük, hafif ve kullanışlı mobilyaların üretimine yol açmıştır. Ancak Rokoko, İtalya ve Orta Avrupa'da yer yer, Barok mobilyayı aratmayacak kadar ağır ve görkemli bir biçimde uygulanmıştır. Rokoko mobilyanın en tipik özelliği bir hayvanın arka bacaklarının soyutlanmış bir siluetini anımsatan "kabriyol" (oynak, kıvrak) ayaklardır. Bu ayakların üst tarafında kıvrımlı oymalar bulunur; yerle birleştiği uç ise çoğu kez kıvrılmış bir yaprak gibidir. Ayağı mobilyanın gövdesiyle birleştiren eklemler sağlamlaştırıldığından, ayaklar arasındaki bağlantılar artık kalkmıştır. Yalnız yüksek masa ve sehpaların uzun ayakları arasında bağlayıcı levhalar görülür. Mobilyaların ön eteklerinde tam ortada aşağı doğru dekoratif bir çıkıntı vardır. Benzer bir çıkıntı arkalıklı mobilyaların arka tablasının üst ortasında da görülür. Bu süs bazan istiridye kabuğunu, bazan da çiçek ve yaprak kıvrımlarını anımsatır. Barok'ta başlayan Doğu etkileri (→CHINOISERIE) Rokoko mobilyada daha fazlalaşmıştır. Uzakdoğu'dan getirilen LAKE ve porselen levhaların yanı sıra mobilyalarda Avrupa'da boyanmış Çin ve Japon manzaraları, Uzakdoğu'ya özgü dekoratif öğeler kullanılmıştır. Paris'te bir Osmanlı elçiliğinin açılmasından sonra, sedirler ve altıgen sehpalar çok moda olmuştur. İngiliz tasarımcı CHIPPENDALE özgün Çin mobilyalarına çok benzeyen tasarımlarının yanı sıra Fransız Rokokosu ile Gotik öğelerin birarada bulunduğu mobilyalar üretmiştir.

Rokoko döneminin tipik oturma mobilyasında hiç düz çizgi ve köşe yoktur. Arkalık biraz "kalp" biçimini anımsatan, kenarları hafif dalgalı, kumaş döşemeli bir çerçevedir. XV.Louis koltukların arkalıkları günün modası olan çok gösterişli ve kabarık saç tuvaletlerinin bozulmaması için özel olarak alçak tutulmuştur. Kumaş döşemeli oturma yerinin ön tarafı geniş, arkası dardır. Kolçaklar ise hanımların telli kabarık etekleriyle oturabilmeleri için geri çekilmiştir. Bu dönemde değişik amaçlara yönelik kanepe, koltuk ve sandalye tasarımları geliştirilmiş, taburelerse giderek gözden düşmüştür. Koltuk ve kanepelerle birlikte küçük masalar ve servis mobilyaları dönemin renkli sosyal yaşamının gereklerindendir. Bunlar, o sıralarda yeni tanınmaya başlayan kahve ve çay servisi, tavla ve dama gibi salon oyunları, nakış araçlarını ya da müzik notalarını saklama vbg amaçlar için kullanılmışlardır. Masa, komod, dolap vb tüm depolama ve servis mobilyalarında sert köşeler ve düz yüzeyler yok edilmeye çalışılmış; kare ve dikdörtgen gibi geometrik biçimlerin kenarları dalgalandırılarak yumuşatılmış, düşey yüzeyler bombelendirilmiştir. Dolap ve komodlarda kapak ve çekmecelerin kenar çizgileri gizlenmeye çalışılmış; ahşap yüzeylerde görülen ve yetkin bir işçilik sergileyen marketöri doku, bu kenarlar yokmuş gibi devam ettirilmiştir. Köşe birleşmelerinin üstüne, kulp yerlerine, anahtar deliği çevresine yerleştirilen altın kaplamalı tunç süsler özel olarak bu dokuyu tamamlar niteliktedir. Küçük servis masası ve komodların üst yüzeylerinde renkli mermer levhalar yaygındır. Bu dönemde artık PORSELEN Avrupa'da da üretilmeye başlandığından mobilya üstlerinde porselen levhalara da sıkça rastlanır. Çeşitli biçim ve boyutlardaki yazı masalarındaysa deri kaplama ya da yine marketöri desenlerle bezenmiş üst tablalar bulunur. Dolap ve masa yapımında İngiltere'de masif MAUN daha çok kullanılırken, İtalya'da Venedik ve Floransa kentlerine özgü çatlaklı lake yüzeylerin üstü çiçek ve manzara resimleriyle bezenmiştir. Bu dönemde yatak artık salonun baş köşesinden kişiye ait özel mekânlara çekilmiştir. Hanımlar tarafından yaygın olarak kullanılan gündüz yatakları kanepeyi andıran kumaş döşemeli şezlonglardır. Büyük yatakların, duvara başucundan dayalı tipleri olduğu gibi, bir niş içine yanlamasına yerleştirilmiş olanları da vardır. Bunlar da bu dönemde taşınabilir mobilya niteliğindedir. Rokoko döneminde mobilyalarda el işçiliği doruğa ulaşmış; Paris başta olmak üzere Avrupa'nın büyük kentlerinde çeşitli LONCA'lar bu sektöre hizmet vermişlerdir. Üretimin değişik alanlarına yönelik ayrıntılı bir uzmanlaşma gelişmiş; dolayısıyla bir tek mobilyanın ortaya çıkarılabilme-

si için çeşitli loncalara mensup ustaların işbirliği gerekmiştir. Dönemin usta ve tasarımcıları arasında, Fransız Caffieri ve Oeben ile İngiliz Chippendale'in yanı sıra Fransa'da Nicholas Pineau (1684-1754), Almanya'da da Johann Georg Nestfell (1694-1762), Carl Maximilian Mattern (ö.1770), Martin Schumacher ve Heinrich Wilhelm Spindler bulunmaktadır.

1750'lerde bu kendine özgü mobilya tarzından bıkmaya başlayan Avrupa sosyetesi tekrar klasik çizgilere yönelmiştir. Fransa'da Rokoko'nun yaygınlaşmasında öncülük etmiş olan XV.Louis'nin gözdesi Madame de Pompadour klasik çizgilerin yeniden gündeme gelmesinde de öncü olmuştur.

***Yeni-Klasikçilik:*** 18.yy'ın ikinci yarısında gelişen YENİ-KLASİKÇİLİK de mobilya dışında güzel sanatlarla mimarlık alanında kendini duyuran ve Avrupa'nın yanı sıra ABD'de de yaygınlaşan bir üsluptur ve oluşmasında antik Pompei ve Herculaneum kentlerinin ortaya çıkarılmasının önemli etkileri vardır. Avrupa'nın ilgisini İtalya üzerine çeken bu arkeolojik buluşların ardından, yalnız Antik Roma kültürü değil, Rönesans dönemi mimarlığı ve sanat yapıtları da incelenmeye başlamış; Yeni-Klasikçilik'in 1750-70 arasındaki döneminde Rokoko'ya özgü kıvrımlarla düz klasik çizgiler birlikte kullanılmış ve üslup ancak 1770'ten sonra olgunlaşmıştır.

XVI.Louis dönemi (1774-93) Paris mobilya yapımcılığının doruk yıllarıdır. Bütün öbür Avrupa ülkelerinin ustaları görgü ve bilgilerini artırmak için, en iyi mobilya ustalarının bulunduğu bu kente gitmek istemişlerdir. Yalnız saraya değil, zengin burjuva evlerine de hizmet veren büyük Paris atölyelerinde çeşitli loncaların iş bölümüyle işçilik yetkin bir düzeye erişmiş; mobilyacılar iskemle, koltuk yapan döşemeciler, masa ve dolap gibi mobilyaların masif karkaslarını yapan marangozlar (Fr.*menuisier*), mobilyanın tasarımına da karar veren ince marangozlar (Fr.*ébéniste*) olmak üzere gruplara ayrılmıştır. Bu gruplarda iskeletçi, masif yüzey ustası, kaplamacı, marketöri ustası, kakmacı, oymacı, metal ustası, ressam, lake ustası vbg çok sayıda uzman çalışmış; bunlar arasındaki işbirliği ise ya ince marangozlar ya da *marchands mercier* denen mobilya satıcıları tarafından düzenlenmiştir. İnce bir zevkin simgesi olan Fransız Yeni-Klasikçiliği, Roma ve Rönesans'a özgü üslupsal değerleri çağın kültürel süzgecinden geçirerek uygulamıştır. Barok'a öykünmenin varlığına karşın, kalabalık ve gösterişten uzaktır. Yeni-Klasikçilik'in en tipik özelliği düz, ince ve aşağı doğru daralan ayaklardır. Bunlar kare ya da dairesel kesitli olup, çoğu kez yivlendirilmiştir. Mobilya gövdesiyle ayağın birleştiği yerde küp ya da dikdörtgen prizma biçiminde bir bağlantı kısmı bulunur. Ayaklar arasında ender olarak bağlayıcı kirişler kullanılmış; eğer kullanılmışsa çapraz bağlantıların ortasına bir kupa yerleştirilmiştir. Tüm mobilyalarda daire, oval, kare ve dikdörtgen gibi kesin geometrik biçimler göze çarpar. Dörtgenlerin köşeleri çoğu kez çentilmiş; düz şerit gibi kenar bantları yaparak, boncuk, örgü, ip gibi yinelenerek yaratılan örgelerden oluşturulmuştur. Öteki bezeme örgeleri ise, bir çizgi üstüne düzenlenmiş dikey demetler, çiçek ve yaprak çelenk ve hevenkleri, uçları dalgalanan fiyonklar, arabesk motifler ve madalyonlardır.

İskemle ve koltuklar, boyutları açısından Rokoko'daki gibi küçük ve hafiftir. Arkalık ve oturma yüzeyi dörtgen ya da ovaldir. Yüksek ve kalkan biçimlerinde olanlar da vardır. Arkalık oymalarındaysa lir, kupa, çiçek ve başak demetleri tipik bezemelerdir. Döşeme kumaşı özel olarak desenlendirilmiş goblen ya da benzeri bir DOKUMA'dır. Dönemin sonlarına doğru arka ayaklar dışa kaykılmış, kolçaklar öne gelmiş, iskemle sırtlığı biraz yükselmiştir. Dolap türleri içinde en çok kullanılanlar çeşitli boyutlardaki komodlardır. Bunların ön yüzeyleri ya düz ya da bir silindirin kesiti gibi yuvarlaktır. İngiltere'de yapılan bazı dolaplarda ise yüzeyin bir kısmı, dörtte bir küre biçiminde yuvarlatılmış bir girintidir. Çekmece ve dolap kapaklarında geometrik bir doku oluşturan marketöri işçiliği vardır. Metal döküm aksesuarlar ise kenar zıhları olarak, kulp ve kilit yerlerinde ve ayakların üst taraflarında bulunur. Porselen levhalar ve küçük madalyonlar da sık görülen bezeme öğeleridir. Masa ve sehpalar arasında yuvarlak olanları yaygındır; üstleri metal parmaklıkla çevrelenmiştir. Çoğu kez dört ince ve uzun ayak tarafından taşınmakla birlikte, aşağıda bir tabla üstünde biten tek ya da üç ayak da görülür. Dönemin tipik özelliği, mekanik düzeneklerle donatılmış, biçim değiştirebilen mobilyalardır. Örneğin, dolap gibi görünen yazı masaları ya da çeşitli yerlerinden değişik kullanım alanları çıkan sehpalar üretilmiştir. Dönemin yatakları ayak ve başucu tablaları kumaş döşemeli, yüksek ayaklı, hafif ve taşınabilir mobilyalardır. Ayak ve başucu tablaları dönemin kanepe ve koltuk arkalıklarını anımsatan biçimde yapılmıştır. En önemli Yeni-Klasik tasarımcılar Fransız Oeben'nin yanı sıra Alman asıllı Adam Weisweiler (yks.1750-1810) ve David Raentgen (1743-1807) ile Fransız Jean Henri Riesener (1734-1806), Georges Jacob (1739-1814) ve Martin Caulin (1766-?), İngiliz ADAM kardeşler, George Hepplewhite (ö.1786) ve Thomas Sheraton'dur (1751-1806).

XVI.Louis'nin son yıllarında giderek daha fazla Yunan ve Etrüsk etkisine giren Yeni-Klasikçilik, 1789 Fransız Devrimi'yle birlikte ani bir kesintiye uğramıştır. Devrimin etkileri öbür ülkelerde de dolaylı olarak duyulduğundan 1789 yılı mobilyada Yeni-Klasikçilik'in sonu kabul edilebilir; çünkü, bu olayla birlikte yüksek sınıf kültürel etkinliklerini bir yana bırakarak hayatta kalabilme çabasına girmiştir. Mobilya sektöründe çalışan ustaların büyük bir kısmı da ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır. Bu gelişmeler öbür Avrupa ülkelerini de etkilemiş; mobilyada artık soyluların değil, Devrim'le egemenliği ele geçiren burjuvazinin zevki belirleyici olmaya başlamıştır.

***Direktuvar:*** XVI.Louis dönemi sonu ile Napoléon'un imparatorluğu arasında, Fransız Devrimi-Ampir arasındaki dönemde (yks.1789-1804), burjuvazinin zevkiyle biçimlenen mobilya stili "Direktuvar" adıyla (Sırasıyla Devrim, Direktuvar ve Konsüllük dönemlerini içerir) anılmaktadır. Endüstrileşmenin getirdiği toplumsal değişimle gelişen yeni orta sınıf ev eşyasına olan talebi o zamana kadar görülmemiş derecede arttırmış ve endüstri yöntemleriyle üretimi hızlandırmak kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla, 18.yy'ın ikinci yarısına kadar etkinliğini sürdüren lonca sistemi, Devrim'den sonra çökmüştür. Oysa loncalar el sanatlarının sıkı bir disiplin içinde yürütülmesini sağlayan örgütlerdi. Bu sistem içinde kaliteyi sürekli denetim altında tutabilmek için mobilyalara imza koymak zorunluydu. Zanaatçıların "usta" unvanını kazanabilmeleri için de zorlu sınavlardan geçmeleri gerekiyordu. Loncaların dağılmasıyla bu tür yaptırımlar ortadan kalktığı için ehliyetsiz kimseler imzasız mobilya üretmeye başlamıştır. XVI.Louis'ye hizmet veren ustalardan, Ampir dönemine kadar Paris'te eski mobilyacılık geleneğini sürdüren ve yüksek kalitede imzalı eserler yaratan tek kişi Georges Jacob olmuş; Direktuvar döneminde iki oğlu da ona katılmıştır.

Devrim'den önce Fransız sarayındaki harcamaların halk arasında dedikodulara yol açması dolayısıyla daha ucuz ve yalın mobilyalara yönelinmişti. Devrim sonrasında da bu tutum sürdürülmüştür. Direktuvar, bir yandan da idealist ve milliyetçi düşüncelerin egemen olduğu bir dönemdir. Yalınlık ve ekonomi bu nedenle de geçerli olmuştur. İskemle ve masa ayaklarında oymasız torna işçiliği yaygınlaşmış; İngilizler'den örnek alınarak, çeşitli kaplamalar yerine, masif maun türü mobilyalar üretilmiştir. Dönemin iskemlesi, XVI.Louis örneklerini bazı yönleriyle anımsatır. Ancak, ayaklar Yunan *klismos*'unda olduğu gibi dışa doğru kıvrık da olabilir. Sırtlığın üst kısmı rulo gibi dışarı dönüktür; bazan burada, yine *klismos*'ta olduğu gibi, enli bir ahşap yüzey vardır. Dönemin sonlarında torna ayaklar yerini, kolçakların önde bir devamı olarak koç ya da aslan başlı ince bir grotesk figüre bırakmıştır. Direktuvar döneminin tipik mobilyası "meridyen"dir (Fr.*méridien*). XVI.Louis döneminde ortaya çıkmış bir tür şezlong olan meridiyenlerin sırtlık ve kolçaklarının üst tarafı çoğu kez dışa kıvrıktır. Yataklarda da benzer bir biçim göze çarpar. Daha çok Etrüskler'in kullanmış olduğu gündüz yataklarını anımsatan bu yataklar duvara paralel yerleştirilmiştir, baş ve ayakucu tabluları dik yükselmeyip eğimli olarak dışa açılır. Masa ve komodların ayakları yere yakın bir tabla üstünde biter. Genellikle tornada yapılan bu ayaklar sonradan bir hayvanın arka bacağı ya da koç başlı bir grotesk biçime dönüşmüştür. Dolaplar yalın ve küt görünümlü mobilyalardır. Ayaklar ya kısa ve dümdüzdür ya da mobilyanın altında bir baza vardır. Kapaklarda göze çarpan bir özellik, camın üstüne yerleştirilen ve çerçeveyi köşeden köşeye bağlayan çapraz çıtalardır.

Fransa'da Konsüllük Dönemi'ne (1800-04) gelindiğinde, ekonomi ve yalınlık gene bir yana bırakılmış; heykelsi oymalar, altın kaplamalı metal süsler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin tanınmış iç mekân mimarları, birlikte çalışan FONTAINE ve PERCIER'dir.

***Ampir:*** 19.yy'ın başında ortaya çıkan AMPİR'den sonra mobilyada, yaygın olarak kabul edilmiş stillerden söz etmek olanaksızdır. Ampir Fransa'da Napoléon'un imparatorluğunu ilan ettiği 1804'ten, Waterloo Savaşı'nda yenik düştüğü 1815'e kadar revaçta olan bir mobilya ve iç mimarlık üslubudur. Gelişmesinde Fontaine ve Percier'nin Napoléon'un Konsüllük Dönemi'nde gerçekleştirdikleri saray iç mekânlarının önemli etkileri vardır. Ampir mobilyanın en gözde malzemesi maun ağacıdır. Ayrıca meyve ağaçları ile abanozun birlikte kullanıldığı mobilyalar da yaygındır. Genellikle düz çizgilere sahip olan bu mobilyaların üstünde sarı metalden dökülmüş yaprak çelenkleri, iç içe geçmiş yaprak dizileri, kuğu kuşu, meşale, çiçek dizileri, "N" harfi (Napoléon'dan), yıldız, Yunan mitolojisinden figür ve sahneler gibi, dekoratif öğeler bolca kullanılmıştır; ama, bunlar çoğu kez mobilyayla biçimsel bir bütünlük içinde olmadan katı bir düzende yerleştirilmiştir. Ayrıca, birkaç iyi ustanınki dışında işçilik, 18.yy'ın yetkinliğine sahip değildir. Mobilyaların iç ve arka yüzeyleri kabadır; metal süsler törpülenmemiştir ve çoğu kez altın kaplama değil, pirinçtir.

Ampir'de, Yeni-Klasikçilik'in yanı sıra başka etkiler de söz konusudur. Örneğin, Napoléon ve yandaşlarının eski Roma'nın görkemine özenmiş olmaları nedeniyle kalkan, silah gibi askeri ögelere, Mısır ve Yunan'a ait sfenks, mumya, SKARABE ve kartal, GRİFON vb örgelere geniş yer verilmiştir. Ampir komod, dolap ve masaların ayakları çoğu kez bir tabla üstüne oturur. Aslan başı altında yırtıcı pençeli bir hayvan bacağı ile kalın düz silindirik ayaklara çok sık rastlanır. Bunlar genellikle yerde bir aslan pençesi üstüne otururlar. Mumya, *karyatid*, bereket boynuzu ve meşale de yaygın olarak kullanılan mobilya ayağı biçimleridir. Hafif iskemlelerde dışa doğru kıvrımlı ön ve arka ayaklar ve yine üst tarafı dışa dönük bir oymalı sırtlık yaygındır. Bu dönemde spiral yaylar kullanılmaya başlandığından döşemeli iskemle ve koltuklarda kesitler kalınlaşmıştır. Kalın ve kabarık döşemeli oturma yerinin altında ayaklar kısa ve küttür. Bu tür koltuklar vücudu tam olarak sararlar ve rahat bir görünümleri vardır. Hafif koltukların kolçaklarının önü ile ön ayakları heykel gibi işlenmiş bir tek parçadan meydana gelir. Döşeme kumaşının rengi parlak kırmızı, mavi ve zümrüt yeşili gibi doygun renklerdedir. Üzerine altın sarısı papatya, yıldız ya da çelenkler serpiştirilmiştir. Roma döneminden öykünülerek yapılmış, ortası güllü çapraz ayakları olan tabureler ve çok çeşitli boyut ve biçimde etajer, masa ve sehpalar da kullanılmıştır. Dönemin dolapları yalın yapılı ve düz çizgilidir. Bazılarında kapaklar açıldığı zaman ortaya bir yazı masası çıkar. Bu tip komod ve yazı masalarının ön tarafının iki yanında birer kolon ve kolonların üstünde küçük büstler bulunur. Bu mobilyalar altın rengi metal süslerle bezenmiştir. Marketöri işçiliğine de rastlanır. Komod ve konsolların üstü mermerdir. Konsollarda heykelsi ayaklar aşağıda bir tabla üstünde biter. Ayakların arka tarafındaki ayna üst tablaya kadar yükselir. Ampir dönemde kayık biçiminde gündüz yatakları çok moda olmuştur. Napoléon'un çocuğu için François Honoré Jacob-Desmalter (1770-1841?) tarafından yapılan beşikler de bu özelliği taşır. Büyük yataklar ise duvara enine yaslanmış silindir yastıklı ve cibinlik biçiminde perdelerle korunmuş mobilyalardır. Yatağın dayandığı duvar perdeyle örtülebilen bir aynayla kaplanmıştır. Ampir mobilya yalnız Fransa'da değil, Napoléon'un egemenlik kurduğu tüm Avrupa ülkelerinde de yaygın olarak kullanılmıştır. İtalya, İspanya, Almanya ve Rusya'da Fransız örneklerine çok benzeyen tipleri üretilmiştir. Almanya'da David Roentgen (1743-1807) dönemin mobilyacılarındandır.

***Regency:*** İngiltere'de Ampir'i anımsatan ancak daha gösterişli mobilya ve mimarlık üslubu, *Regency* adıyla anılır. Genel olarak IV.George'un naiplik (*regency*) yaptığı 1811-20 ile izleyen hükümdarlık dönemini (1820-30) kapsayan bu stil, başlangıçta klasik etkinin ağır bastığı yalın ve hafif mobilyalarda kendini göstermiş; giderek daha süslü ve heybetli bir görünüm kazanmıştır. 1815'ten sonra ise 19.yy'a özgü bir seçmecilik gelişmiştir. Temel çizgiler açısından Fransız Ampir stilinden çok farklı olmamakla birlikte daha kıvrımlı, karmaşık ve heykelsidir. Dönemin yeni zengin orta sınıfının gösterişe yönelik özlemlerini karşılayan Regency'nin gelişmesinde yüzyılın başında Doğu Akdeniz uygarlıklarına duyulan ilgi, Napoléon'un ordularını denizde (Trafalgar) ve karada (Waterloo) yenmiş olmanın övüncü, Uzakdoğu'nun gizemli dünyasının çekiciliği, İngilizler'in Gotik'e öteden beri duydukları sempati büyük rol oynamıştır. Maun ağacıyla siyah abanoz ve altın yaldız, Regency mobilyada çok sık kullanılmıştır. Antik Yunan seramiğini anımsatan iki renkli, figürlü resimler, ahşap oyma sfenks, mumya, aslan, yunus, grotesk ve *karyatid* taşıyıcılar, LOTUS çiçeği, kartal, skarabe ve klasik kenarsuları gibi bezeme öğeleri bütün mobilyalarda vardır. Döşemelik olarak düz, çizgili ya da armalı ipek saten kumaşlar kullanılmıştır. 1830'larda yerini yavaş yavaş Yeni-Gotik'e bırakan Regency'nin en

önemli tasarımcıları Thomas Hope (1770-1831) ile Richard ve Robert Gillow'dur (etk.1740-1811).

***Biedermeier:*** Almanya'da Ampir dönemin stili BIEDERMEIER adıyla tanınır. Napoléon'un Waterloo yenilgisinden (1815) sonra Almanya ve Avusturya'da yaygınlaşan bu stilde varlıklı bir orta sınıfın gereksinimleri için rahat, kullanışlı, yalın ve sağlam mobilyalar tasarlanmıştır. Dönemin odalarında az sayıda eşya vardır. Bunların en çok görülenleri, büyük, derin ve arkalığı yüksek bir kanepe, yuvarlak servis masaları, mektup yazmak için küçük yazı masası ve Yunan *klismos*'unu anımsatan hafif koltuk ve iskemlelerdir. Komod ve etajer gibi mobilyaların üstünde az sayıda sarı metal ya da marketöriden basit süslemeler bulunur. Ender olarak heykelsi, oymalı ayaklar da kullanılmıştır. Malzemede maun ve meyve ağaçları; döşemelikte de çizgili ya da düz renkli ipekliler yaygındır. Biedermeier, 19.yy mobilya tasarımında yalınlığa doğru atılan ilk adımdır. 1830'larda başlayan Romantizm'in etkisiyle ortaçağ stillerine duyulan ilgiden dolayı bu mobilyaların üretimi 1840'lardan sonra kesilmiş ve uzun bir süre unutulmuştur.

***19.yy:*** Mobilyada bir yozlaşma ve arayış dönemi olan 19.yy'da Gotik üslup, nostaljik bir tutum içinde artık eskisi kadar etkin olmayan Hıristiyanlık'ı ve endüstrileşmeye karşı el sanatlarını temsil etmiş; öte yandan, Gotik'in izlerini taşıyan, köylülerin kullandığı geleneksel mobilyalar aydınlar tarafından yalınlık ve işlevselliğe örnek gösterilmiştir. Ancak, 19.yy Gotiği bu tarzın özgün örneklerine göre çok süslü, daha ince kesitli ve insan boyutlarına daha uyumluydu. Bu mobilyada başka stillerin etkilerini de görmek olasıdır. Ayrıca, yine özgün dönemde bulunmayan mobilya tipleri üstüne Gotik bezekler de işlenmiştir.

19.yy'ın ortalarına gelindiğinde ise XVI.Louis mobilyaları Fransa'da tekrar moda olmuş ve aynen kopya edilen örnekleri yapılmıştır. III.Napoléon'un karısı İmparatoriçe Eugénie, Marie-Antoinette'in yaşamıyla çok ilgilenmiş, devrim sırasında tahrip edilen eski sarayların onarımı için XV. ve XVI.Louis mobilyalarının yeniden üretilmesini sağlamıştır. 1830'lardan başlayarak tüm 19.yy boyunca "klasik" adı altında Rönesans, Barok, Rokoko ve Yeni-Klasik özelliklerin çeşitli ağırlıklarda kullanıldığı mobilyalar özellikle orta sınıf evlerinde revaçta olmuştur.

***Art Nouveau:*** 19.yy tasarımının başlıca özelliği daha önceki dönemlerin stillerinin yinelenmesi ve aşırı süslü olmasıydı. Bu durumu eleştiren aydınlar suçu, üretimde endüstri yöntemlerinin kullanılmasında ve makineleşmede bulma eğilimindeydiler. Yüzyılın ortalarında endüstrileşmenin kaçınılmaz olduğu kabul edildiyse de makineleşmeyi benimseyemeyen sanatçılar endüstriye karşı kesin bir tavır almamakla birlikte küçük atölyelerde el işi tasarımlar üretmeye yönelmişlerdir. W.MORRIS öncülüğünde gelişen ve ARTS AND CRAFTS adıyla anılan bu hareket önce İngiltere'de, yüzyılın sonlarına doğru da başka Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Bu atölyelerde sanatçılar bizzat çalışmışlar, takı, giysi, süs eşyası, mimari aksesuarlar, mutfak araçları; mobilya, kumaş vbg, hiçbir uygulama alanını küçümsemeden üretmişlerdir. Yetkin bir işçiliğin sergilendiği bu tasarımlarda giderek özde de 19.yy'ın taklitçiliğinden uzak, özgün bir anlayışın sergilendiği görülür. Atölye sahibi sanatçılar birbirleriyle sürekli ilişki içinde olmuş, özellikle tasarımda BİÇİM sorununu tartışmışlardır. Bu tartışmalarda ortaya çıkan önemli bir eğilim, biçimde işlevselliğin belirleyici olmasıdır. Halkın yüzyıllardır kullandığı sağlam, kullanışlı ve yalın görünümlü sıradan eşyayla doğal strüktürler örnek gösterilmiştir (→19.yy Gotik mobilyaları). Biyolojik çalışmalar organik sistemlerde gereksiz hiçbir öğenin yer almadığını ve her birimin amacına uygun bir biçimi olduğunu ortaya koymuştu. Bu nedenle bitki ve hayvanlar birçok sanatçının ilgisini çekmiş; ayrıca, birçok Japon ürününün Avrupa'ya girmesiyle sanatçılar yalınlık ve işlevselliğin Japon tasarımında ulaştığı özgün çözümleri görmüşlerdir. Bu ortam içinde 1890'dan başlayarak dalgalı biçimler, üst üste gelen dokular, hayvan ve bitki örgeleriyle gizemli kadın figürlerinin doğaüstü bir görünümde betimlendiği yapıtlar yaygınlaşmıştır. Fransa'da ART NOUVEAU, Almanya'da *Jugendstil ve* İngiltere'de *Liberty* gibi "yenilik", "gençlik" ve "özgürlük" düşüncelerini içeren adlarla anılan sanat akımı 100 yıl süren taklitçi tasarıma bir karşı çıkış oluşturmuştur.

Art Nouveau'nun dalgalı çizgileri ilk önce GRAFİK TASARIM'da, uygulamalı ve plastik sanatlarda kullanılmış; üç boyutlu çalışmalarda da, yumuşakken biçimlendirilebilen CAM, SERAMİK ve METAL gibi malzemelerde uygulanmıştır. Oysa mobilya yapımında kullanılan ahşap, kıvrımlı olarak kesilmeye çok elverişli bir malzeme olmadığından tasarımda iki ayrı tutum gelişmiştir: Fransa'nın öncülük ettiği birinci tutum, mobilyanın temel strüktürünü oluşturan parçaların Art Nouveau'nun eğrisel çizgileriyle biçimlendirilmesidir. Özellikle Parisli GUIMARD bu tür eğrilerle ahşabı, yapısına uygun olmayan biçimlere sokabilmek için çok sayıda eklem kullanmış; bazı örneklerde biçimsel zorlamalar mobilyanın strüktürünü zayıflatmıştır. Yine Parisli bir sanatçı olan Eugéne Gaillard (1862-1933) ve Nancy kentinden Louis Majorelle (1859-1926) daha yumuşak kıvrımlara ve yüzey süslemelerine ağırlık vererek ahşap malzemeye daha uygun strüktürler yaratmışlardır. Fransız Art Nouveau mobilyası kıvrımları, çiçekli marköteri yüzeyleri, yüzey üstündeki desenlere uyumlu metal eklemeleri ve yetkin bir el işçiliğiyle 18.yy'daki XV.Louis stili mobilyaları anımsatır. Bu dönemin heykelsi mobilya çalışmalarında en uç örnekler İspanyol GAUDÍ'ye aittir. Tıpkı yapıları gibi, Gaudí'nin mobilyalarında da strüktür öğeleri çeşitli yönlerde uzanır ve birbiriyle karmaşık ilişkiler içinde bir bütün oluşturur.

İngiltere'de Art Nouveau mobilyacıları geleneksel halk tasarımlarını örnek almışlardır. VOYSEY, ASHBEE gibi sanatçıların yapıtlarında Art Nouveau'nun çizgi ve desenleri, dekupe edilmiş (→DEKUPAJ) kontrplak, dökme metal, emaye ve porselen levhalar gibi mobilyaya sonradan eklenen ögelerde görülür, temel kurgu etkilenmez. Öte yandan, Hollanda, Belçika ve Almanya'da her iki eğilimin de örnekleri üretilmiştir. Örneğin, meslek yaşamının büyük bir kısmını Almanya'da geçirmiş olan Belçikalı VAN DE VELDE'nin mobilyalarında kıvrak çizgilerin giderek yalınlaştığı izlenir. Alman Richard Riemerschmid (1868-1957) ise yüzyıl dönümünde mobilyalarında, Art Nouveau'yu çağının ilerisinde bir tasarım anlayışıyla kullanmıştır.

20.yy'la birlikte Art Nouveau, özgün çalışmalarda yerini yalın yapılı ve akılcı, daha çok İngiliz okulunun devamı gibi gözüken bir mobilya anlayışına bırakmıştır. Bunlara örnek olarak, İskoçyalı MACKINTOSH ve Avusturyalı J.HOFFMANN'ın yapıtları gösterilebilir. Art Nouveau'nun dalgalı çizgileriyse tüm endüstri ürünlerinde yaygın olarak tekrarlanmış ve I.Dünya Savaşı'na kadarki dönemde halk arasında çok tutulmuştur. Art Nouveau'nun mobilyaya

getirdiği özelliklerden biri de MEKÂN'da bütünlüğün sağlanmasıdır. Mobilyanın iskeleti ve döşeme kumaşı ile, aynı mekânda bulunan mobilyaların kendi aralarında olduğu kadar, aydınlatma, duvar kaplaması, halı vb öğelerle de görsel bir uyum içinde olmasına özen gösterilmiştir. Bunda zanaatçıların birbirinden farklı konularla aynı zamanda uğraşıyor olmasının payı büyüktür. Art Nouveau'nun mobilyanın evrimsel gelişimine bir katkısı olduğu söylenemezse de insanların zevk ve temiz işçilik gibi konulara daha çok önem vermelerine yol açmıştır.

***Art Deco:*** İki dünya savaşı arasındaki dönemde en çok beğenilen ve tanınan mobilya tarzı, anlayış olarak, o sıralardaki ilerici ve idealist tasarımcıların önerilerinden farklı olmuştur. Paris'te doğan ve sonradan ART DECO adı verilen akım Avrupa ve ABD'nin büyük merkezlerinde hemen benimsenmiştir. Art Deco mobilyanın kökenleri 20.yy'ın başlarında özellikle Almanya ve Avusturya'da etkinlikler düzenleyen el sanatları derneklerinin atölyelerinde bulunabilir. I.Dünya Savaşı'ndan hemen önce bu atölyelerde üretilen mobilyalar çeşitli sergilerle halka gösterilmiş ve büyük beğeni kazanmıştır. Bu mobilyalarda düzeyli bir işçiliğin yanı sıra değerli malzemeler de göze çarpar. Savaşla birlikte yok olan bu tür etkinlikler savaşın sona ermesiyle Paris'te yoğunlaşmış; bu değerli ve dekoratif mobilyalar 1925'te Paris'te açılan Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Sergisi ile tüm dünyaya tanıtılmıştır. RENK ve DOKU zenginliğinin yanı sıra ilginç biçimleriyle de hemen benimsenen Art Deco mobilyaların benzerleri kısa sürede endüstri yöntemleriyle üretilmeye başlanmış ve kullanımı 1940'lara kadar sürmüştür.

Art Deco mobilya iki ayrı anlayış içinde gelişmiştir: 1930'lara kadar Paris'teki tasarımcıların öncülük ettiği özgün tiplerde, zengin ve değerli malzemelerle temiz bir el işçiliği göze çarpar. Paul Poiret, Jacques-Emile Ruhlmann (1869-1933), İngiliz kökenli Eileen Gray gibi sanatçıların yapıtlarında dönemin yalınlaşma eğiliminin etkisi vardır. Ancak bu örnekler 18.yy mobilyasından da birçok özellik taşımaktadır. Bağa, sedef, fildişi, altın ve gümüş, abanoz, sahtiyan, maroken, kaplan ve leopar postları, zengin desenli, parlak renkli ipekli kumaşlar ve ipek saçaklar en gözde malzemelerdir. Afrika Yerlileri'nin kullandığı türden tabureler, yumuşak, rahat koltuklar, paravanalar ve çeşitli tuvalet masaları ise en tipik eşyadır. Mobilyalar üstüne özellikle naif ressamların ve Fovistler'in (→FOVİZM) üslubunu andıran resimler boyanmıştır. Gül demetleri, iri tropikal yapraklar ve çiçekler, atletik görünüşlü çağdaş kadın figürleri tipik dekoratif örgelerdir. Bu mobilyalar hızlı ve özgür bir yaşamı seven, özgün eşyadan hoşlanan maceracı zenginler için tasarlanmıştır. 1930'lu yıllarda daha çok ABD'nin öncülüğünde gelişen ve Amerikan sineması aracılığıyla yaygınlaşan ikinci anlayışta yalın ve küt bir görünüm egemendir. BAUHAUS ve DE STIJL sanatçılarının etkileri belirgindir. Cam ve parlak renkli lake, nikelajlı boru ve lama demirleri, özenle yanyana eklenmiş kök ağaç kaplamalı yüzeyler göze çarpar. Çoğu kez simetriden kaçınıldığı izlenir. Prese KONTRPLAK mobilya denemelerinin de yapıldığı bu dönemde içinde gramafon ve plakların bulunduğu müzik dolapları, kokteyl dolapları ve özenle tasarlanmış ahşap kutulu radyolar yaygınlaşmıştır. Koltuk ve masalarda dışarı doğru eğimli düz konik ayaklar, II.Dünya Savaşı sonrasında da mobilyaların temel özelliklerinden biridir. Dönemin bir başka modası ise özgün Yeni-Klasik ve Rokoko mobilyaların ya da taklitlerinin beyaz ve krem gibi açık renklere boyanıp kullanılmasıdır. Donald Deskey dönemin ABD'li tasarımcıları arasında en çok adı anılanıdır. Art Deco mobilyalar, II.Dünya Savaşı sonrasında gelişen Modernizm'in öncüsü niteliğindedir.

***Modernizm:*** 20.yy'ın ilk yıllarında mobilya tasarımında gelişmeye başlayan yalınlaşma eğilimiyle birçok tasarımcının yapıtlarında düz çizgiler ve dik açılı birleşmeler ortaya çıkmıştır. İnsan vücuduna uyumu da gözeten bu tasarımcılara Voysey, Mackintosh, Hoffmann ve Amerikan Stickley firması örnek verilebilir. I.Dünya Savaşı'nın ardından bu alandaki kuramsal çalışmalar birkaç merkezde odaklanmış; Hollanda'da De Stijl grubu, Almanya'da da Bauhaus okulu önemli merkezler olmuştur. Bunların dışında, Fransa'da LE CORBUSIER ve Charlotte Perriand başta olmak üzere *esprit nouveau* (yeni espri) düşüncesini benimseyenler, Finlandiya'da da mimar AALTO gibi öncüler vardır. Tüm bu mobilyalarda, geçmişin birikimini bir kenara iterek sıfırdan başlama eğilimi göze çarpar. Mimarlıkta da MODERN MİMARLIK adıyla tanınan bu dönemin aydınları yeni bir yüzyılın ilk çeyreğinde insanlığın bilim ve teknoloji yoluyla doğaya egemen olabileceğine inanmış ve bu koşullarda eskisinden farklı bir çevre oluşturulmasını savunmuşlardır. I.Dünya Savaşı'nın deneyimleri ise insanları, teknoloji ve endüstrinin, herkesin eşit biçimde yararlanabileceği bir ortam sağlanmada kullanılmasının gerekliliğine inandırmıştı.

De Stijl grubundan adı en çok anılan mobilya tasarımcıları OUD, VAN DOESBURG ve RIETVELD'dir. Rietveld'in yapıtlarında strüktür, düz ve dik açılı kontrplak parçaların birbirine vidalanmasıyla oluşturulmuştur. Görsel dürüstlüğü sağlamak üzere her parça bir bütün olarak algılanabilir. Bu yüzden köşelerden taşan kontrplak uçları bu mobilyaların rahatça kullanılmasını engeller. Çok sayıda eleman kullanılmasına karşın strüktür zayıftır. De Stijl'in temel renkler olarak kabul ettiği sarı, kırmızı ve mavinin yanında siyah, beyaz ve gri yüzeyler de vardır. Dönemin en ilginç mobilyaları metal boruların bükülmesiyle meydana getirilen ve üstüne hasır, kontrplak, gerilmiş branda ya da deri gibi malzemelerin yerleştirildiği iskemle ve koltuklardır. THONET'in esin kaynağı olduğu bu metal mobilyaların bir kısmı geleneksel dört ayak yerine yalnız önden destek veren (*cantilever*) ayaklarla taşınıyordu. 1920'lerin sonlarında Hollandalı Mart Stam'ın (1899-?) ilk örneğini yaptığı bu iskemlelerin benzerleri Bauhaus'tan MIES VAN DER ROHE ve BREUER tarafından da tasarlanmış; daha sonra 1930'larda ise aynı tip oturma elemanları Breuer ve Aalto tarafından lamine ahşaptan yapılmıştır. Metal boru koltuklar arasında Le Corbusier'nin Perriand'la birlikte tasarladığı hafif koltuk ve Breuer'in *Vassily Koltuğu* en çok tanınanlardır. Bunlarda metal boru üstüne branda ya da deri gerilmiştir. Lama demirinin kullanıldığı örnekler arasında ise Mies van der Rohe'nin 1929 Barselona Dünya Sergisi için tasarladığı çapraz ayaklı iskemle dikkati çeker. Lama demiri, yaylanabilme özelliğinden yararlanabilmek için, koltuklarda 19.yy'da denenmiş bir malzemedir. Mies'in *Barselona İskemlesi*'nde yumuşak bir eğimle çaprazlanarak yere oturan iskemlenin üstü ve arkalığı da, yine metal çerçeveye gerilen esnek kolanların üstüne yerleştirilmiş deri döşemeli şiltelerden oluşmaktadır. Bu tasarımcılar, modern mobilyanın klasikleri olarak nitelendirilebilecek bu oturma elemanlarının yanı sıra depolama ve servis elemanları da yapmışlardır. Düz modüler (→MODÜL) kutulardan oluşan kapaklı ya da kapaksız ve farklı renkli dolaplar sökülür-takılır ni-

teliktedirler. Mobilyanın yapısında ve ayaklarda metal profiller ve saç sıkça kullanılır olmuştur.

Bu mobilyalardan bir stil olarak söz edilemez. Tasarımlarının temelinde duygular değil akılcılık rol oynamış, hatta bazı örnekler kullanılmak üzere değil de, yeni bir mobilya anlayışının bildirgesi olarak tasarlanmıştır. Ancak gene de bazı ortak özellikler söz konusudur. Taşıyıcı sistem mobilyanın asıl kullanımına ayrılmış bölümünden ayrı olarak düşünülmüş; örneğin, bir iskemlenin oturulan ve dayanılan yüzeyleri kaldırıldığı zaman da strüktür sağlam bir biçimde ayakta durabilmiştir. Bu ayrım görsel olarak da açık kılınmış, çoğu kez değişik malzemeler kullanılarak ayrı kısımlar vurgulanmıştır. Mobilyalar üstünde gereksiz tek bir öge kullanılmamış; işlevsellik öncelikle gözetilmiş ve asgari malzemeyle sağlanmaya çalışılmıştır. Malzemeler de özgün doku ve renkleriyle kullanılmıştır. Bu tür mobilya estetiğinin temel öğeleri, dengeli oranlar, strüktürü meydana getiren parçaların birbirleriyle bağlantılarındaki açıklık, parlak-mat, organik-metalik, yumuşak-sert, koyu-açık, düz-dokulu vb karşıtlıklar ile temiz bir işçiliktir. Bu nitelikler çağın toplumsal ideallerine uygun olarak kişiliksiz bir görünüm sağlar. Aslında herkesin gereksinimini karşılamak üzere tasarlanan ve ekonomik olması amaçlanan bu mobilyalar, özenli bir el işçiliği ve nitelikli malzemeyle üretilebildiğinden ucuz eşya olamamışlardır.

Bu çalışmalar 1930'dan sonra hızını yitirmekle birlikte dönemin popüler akımlarının da etkisiyle daha ılımlı bir yaklaşımla 1940'lara kadar devam etmiştir. II.Dünya Savaşı'ndan sonra 1960'larda bazı tipler benimsenerek yeniden üretilmeye başlanmıştır. Kendi dönemlerinde popüler olamayan bu mobilyalar aslında günümüzün mekânlarının biçimlendirilmesinde temel oluşturmuşlardır. Özellikle BÜRO, lokanta, yolcu salonu vb kamu hizmetine yönelik mekânlarda bunların benzerleri kullanılmaktadır. *High-tech* (yüksek teknoloji) adıyla anılan çağdaş mobilyalar ise, Bauhaus ve "yeni espri" çalışmalarının gelişmiş ve daha ileri bir teknolojiye uyarlanmış tipleridir denilebilir. **O.Boyla**

***II.Dünya Savaşı'ndan Sonra:*** II.Dünya Savaşı sırasında, 20.yy başının ilerici hareketlerinin Avrupalı öncüleri ABD'ye göç etmişlerdir. 1945-50 arasında hızlanan bilimsel araştırmalarla yeni malzeme ve yapım teknikleri geliştirilmiş; artan talebi karşılamak için, modern teknolojilerden yararlanılarak az ve ucuz malzemeden yapılmış, akılcı ve ekonomik ürünlere yönelmek gerekmiştir. Bir yandan da, Modernizm'in geometrik biçimselliğinden farklı bir organik üslup geliştirilmiştir. Bauhaus'un temel eğitim anlayışı ve tasarıma getirdiği ilkeler, 1932'de kurulan ve başında Eliel SAARINEN'in bulunduğu Cranbrook Sanat Akademisi'nde (Bloomfield Hills, Mich.) sürdürülmüştür. Sanat ve zanaat, buradaki eğitimin ayrılmaz iki öğesiydi. Charles ve Ray EAMES, Eero SAARINEN, Harry Bertoia (1915-78), Florence Knoll (d.1917), Herman Miller'in de hocalık yaptığı bu akademiden yetişmişti. İnsan rahatının ön plana çıkarıldığı organik üslup bu okulun bünyesinde gelişmişti. Eamesler'in, yeni bir elektrikli kaynak sistemiyle birleştirilmiş kontrplak, metal ve ahşap iskemleleri, 1945-46'da, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmişti. Eero Saarinen, *Çekirge* adlı koltuk ve pufunun yanı sıra *Kucak* (1948) adlı organik, rahat ve kullanışlı koltuğuyla bu biçimsel akımın öncülerindendir. Charles Eames'in tasarımlarını üreten, mobilya yapımcısı Herman Miller'in başta gelen tasarımcısı George Nelson (1907-86) ise, organik ve heykelsi biçimlerdeki *Hindistancevizi* ve *Şekerleme* adlı koltuklarıyla ünlenmiştir.

Dönemin ünlü heykelcilerinden H.MOORE ve NOGUCHI de serbest biçimli asimetrik mobilyalarıyla soyut organik üslubun öncüleriydi. Aynı dönemde İtalya'da, Carlo Mollino (1905-73) daha yuvarlak, organik, gerçeküstücü ve hız temasını işleyen mobilyalar yaparken, Fransa'da tasarımcı Olivier Mourgue da (d.1939), yeni malzemelerle yarattığı insan biçimindeki *Bouloum İskemlesi*'nde gerçeküstücü bir tutum sergiliyordu. Artan mobilya talebini karşılamak için seri üretim ve teknolojik atılım gereksinimi doğmuştu; bu doğrultuda İngiltere'de Robin Day'in (d.1915) tasarladığı *Hillestak İskemlesi* (1949), Charles Eames'inkiler gibi ucuz ve seri üretime uygundu. 1951 ve 53'te döküm alüminyum ve metalik sepet örgüden oluşan çok işlevli iskemleleri üreten Eames, 1956'da tasarladığı *670 Koltuğu* ve pufuyla, seri üretilen mobilyaların da rahat ve lüks olabileceğini kanıtlamıştır. Seri üretime yönelik tasarımların mümkün olduğu kadar az parçadan oluşması, yalınlık ve ucuzluk açısından önemliydi. PONTI'nin çok hafif *699 İskemlesi*, 1957'de Cassino tarafından üretilmiş; Marco Zanuso (d.1916), köpük kauçuk kullanarak *Lady Koltuğu*'nu (1951), ALBINI, *Fiorenza İskemlesi*'ni, Osvaldo Borsani (d.1911), sünger kauçuktan *P40 İskemlesi*'yle *D70 İskemlesi*'ni gerçekleştirmişlerdir. Bunların tümü işlevsel ve akılcı ürünlerdi. Achille ve Livio Castiglioni'nin *Mezzadro Taburesi*, son derece öncü bir tasarımdır ve ancak 1983'te seri olarak üretilmiştir. 1951'de düzenlenen İngiltere Festivali'nde, Robin Day, Clive Latimer ve Ernest Race'in (1913-64) akılcı malzemelerle oluşturdukları mobilyalar sergilenmiş; Race'in, son teknolojilerin ürünü olan *BA İskemlesi*'yle *Wing* adlı kapitone iskemle ve kanapesi de ilgi görmüştür.

1940 ve 50'lerde İskandinav tasarımcılar, net ve temiz bir ahşap işçiliğiyle, yalın malzemelerden yarattıkları heykelimsi mobilyalarla önem kazanmışlardır. Aalto'nun, tümü ahşap iskemle ve masaları, Danimarka'da, Hans Wegner (d.1914), Finn Juhl (d.1912) ve JACOBSEN'in TİKAĞAÇI'ndan yaptıkları köşeleri yuvarlatılmış mobilyaları usta bir el işçiliği ve zarif bir stil sergiliyordu. Daha sonraki yıllarda, Eero Aarnio (d.1932), Verner Panton (d.1926) ve Jrjö Kukkafuro, makine üretimiyle daha organik biçimler elde etmişlerdir. Eero Saarinen'in, 1956 ve 57'deki *Lale* adlı mobilya serisinin ana malzemesi plastik, ayak bölümüyse alüminyum katkılıydı. 1950'lerde, bükülen kontrplak, kalıplı döküm kontrplak ve plastiklerin yaygınlaşmasıyla mobilyalarda tek ayaktan oluşan taşıyıcı sistemler ortaya çıkmıştı.

1960 ve 70'lerde, uluslararası boyutta bir mobilya endüstrisi oluşmuş, ilk büro mobilyaları da bu dönemde yapılmaya başlamıştır. Ancak bu yıllarda, akılcı Modern akıma karşı gelişmeye başlayan ve mobilyaları tüketim ürünleri gibi gören yeni bir eğilim doğmuştur. Gençlik de ucuz, fazla iddialı olmayan, sınıf ayırımı gözetmeyen, özgür mobilyalar istiyordu. Endüstri, petrolün düşük fiyatından yararlanıp, bu talebe, petrolden elde edilen plastiklerle cevap vermiş; 1960'ların en çok kullanılan malzemeleri polietilen ve öteki termoplastikler olmuştur (→PLASTİK). Bu sentetik bileşimler, hafif ve dayanıklıydı, katkı malzemesine gerek yoktu; iki yüzde de parlak görünümlüydü ve kolayca renklendirilebiliyordu. 1954'te keşfedilen polipropileni Robin Day başarıyla kullanmıştır. 1950'lerde İngiltere'de, BAĞIMSIZLAR GRUBU adı altında, HAMILTON, PAOLOZZI, BANHAM, A. ve P.SMITHSON, POP

SANAT'ın ilkelerini benimsemiş; 1960'larda da ARCHIGRAM grubundan Michael Webb (d.1937), Peter Cook (d.1936), Dennis Crompton (d.1935), Ron Herron (d.1930) İŞLEVSELCİLİK'in öncülüğünü yapmıştı. Aynı yıllarda Peter Murdoch (d.1940), *Those Things* adlı katlanır çocuk iskemlelerini piyasaya sunmuş; Bernard Holdaway ise, 1966'da *Tomo-tom* adı altında kağıttan, atılabilir mobilyalar yaratmıştır. Gene bu yıllardaki bir başka yenilik de, modüler sistemden oluşan ve birçok tarzda kullanılabilen mobilyalardı. 1966'da Max Clendenning, 1966'da satın alınıp evde yapılabilen kontrplak *Maxime* serisini tanıtırken, İtalya'da Vico Magistretti (d.1920), Marco Zanuso ve Joe Colombo (1930-71), plastiğe yeni bir estetik katma çabası içindeydiler. 1961'de, Richard Sapper (d.1932) ve Zanuso, polietilenden yaptıkları çocuk iskemlelerini, Colombo da bütünüyle camyününden yapılan *Elda Koltuğu*'nu, Gaetano Pesce (d.1939) ise *UP* serisinde, normal hacimlerinin onda birine sıkıştırılmış ve havasız paketlenmiş yedi iskemlesini tanıtmışlardır. Pop kültürün devamı olarak ortaya çıkan ve Andrea Branzi, Pado Deganello, Gilberto Corretti ile Massimo Morrozzi tarafından kurulan ARCHIZOOM, *Superonda Kanapeleri*, *Mies İskemlesi* gibi tasarımlarda anti-işlevsel bir stil yaratmıştı. SUPERSTUDIO da, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Alessandro, Roberto Magris gibi kişilerden oluşuyordu ve akılcı stili tartışıyordu. *Blow İskemlesi*, *Şişirilen Koltuk*, *Quaderna Masası* gibi ürünleriyle tanınan Zanotta firması 1950'lerde kurulmuştu. Yüksek frekanslı kaynak noktalarından oluşan PVC esaslı *Şişirilen Koltuk*, şeffaflığıyla yeni bir çığır açarken, içi polistiren bilyalarla dolu *Çanta Koltuğu*, insan vücudunun biçimini alıyor ve 1960'ların rahat yaşam tarzını vurguluyordu. ABD'li Wendell Castle (d.1932), Gufram, I.Sassi ve Piero Gilardi tasarladıkları gerçeküstücü etkili AVANT-GARDE mobilyalarıyla Modernler'in işlev ve malzemeye olan yoğun bağımlılıklarını alaya alıyorlardı. Verner Panton ve Eero Aarnio da (*Globe* ve *Gyno mobilyaları*) plastik mobilyalar yaratmışlardır. 1967'deki ekolojik bilinçlenme ve 1972'deki ilk petrol kriziyle birlikte, Pop kültürü geçerliliğini yitirmeye, plastik ise, petrol fiyatlarının yükselmesiyle kullanımdan kalkmaya başlamıştır.

1970'lerde akılcı ve tutucu hareketlerin yanı sıra, HIGH-TECH (İleri Teknoloji) gibi yenilikçi akımlar da gelişme göstermiş; akılcı tutumu savunan klasik Modernistler, biçim ve işlev arasındaki ilişkiyi savunmuşlar; Pier Giacomo ve Castiglioni kardeşler seri üretime uygun mobilyalar yaratmışlardır. *High-Tech* stili ise, yüksek teknolojinin malzeme ve tekniklerinden yararlanmaktadır. İngiliz Rodney Kinsman'ın (d.1943) *Ownstak* iskemlesi, Niels Jorgen Haugeren'in *Network İskemlesi*, bu stilin tipik ürünleridir. İskandinav ülkelerinde ise, Hollandalı Gijs Bakker (d.1942), Srein Asbjørnsen, Janlode, Norveçli Peter Opsrik (d.1939) gibi tasarımcılar yine akılcı, malzeme ve işlevi ön plana çıkaran mobilyalar yapmaktaydılar. 1980'lerde oluşan GEÇ MODERNİZM hareketi, zarif ve işlevsel bir stildi ve savaş sonrasının ULUSLARARASI ÜSLUP'unu andırıyordu. STARCK, İngiliz Jasper Morrison (d.1959) ve Matthew Hilton gibi tasarımcılar işlevsel ve seri üretime olan yakınlıklarıyla uzun ve ince hatlı mobilyalar üretmişlerdir; tasarımları hafif ve malzeme açısından ekonomiktir. Yine 1980'lerde ortaya çıkan "Bolidiste" (çok hızlı giden) akımı, hız temasını işleyen bir stili benimsemişti. Öncülüğünü İtalyan Massimo Iosa Ghini'nin (d.1959) yaptığı bu mobilyaların özelliği, hatların son derece akıcı ve devamlı olmasıdır. Aynı yıllarda, teknolojik ilerlemeye inanan, dolayısıyla makineye ve seri üretime uyumlu mobilyalar tasarlayan bir grup tasarımcı, tasarım evresinde işlevselcilik ve akılcılıktan öte, değişik değerler arıyorlardı. 1981'de İtalyan Ettore Sottsass'ın (d.1917) kurduğu, ABD'li Peter Shire (d.1947), M.GRAVES, Avusturyalı Matteo Thun (d.1952), İtalyan Aldo Cibic (d.1955), Michele de Lucchi (d.1951) ve Marco Zanini (d.1955) ile Japon Shiro Kuramata'nın (1934-91) yer aldığı MEMPHIS, bu toplulukların başında gelmektedir. Memphis, biçim ve renklerin dilini yenileyen, oyuncağa benzeyen, canlı renklerden oluşan, çizgi romanları hatırlatan tasarımlarında gerçek ve taklit malzemeleri kullanmış; Sottsass, *Casablanca* ve *Carlton* adlı bölücü elemanlarıyla, Modernizm'i gülünç duruma sokmuştur. Bu mobilyalar, uzamış hatları, garip biçim ve dekorasyonlarıyla, anti-işlevsel özellikler taşır. 1980'de, JENCKS, VENTURI, Andrea Branzi ve M.Graves gibi mimarların geliştirdiği POST-MODERNİZM ortaya çıkmıştır. 1984'te Venturi, süslü, bükülmüş ahşaptan iskemle serisini ve yuvarlak hatlarıyla tanınan kanepelerini yapmıştır. Öte yandan, bir başka yenilikçi hareket olan Alchymia, makine üretimine karşıdır. 1976'da İtalyan Alessandro Mendini'nin (d.1931) de katılımıyla kurulan ve Sottsass, Lucchi, Trix ve Robert Haussmann'dan oluşan Alchymia, akılcı hareketin fazla kesin olan felsefelerini eleştirmiş, işlevi bir yana bırakarak, geleneksel kültürden alıntılar yapmıştır. Superstudio ve 9999 gibi radikal grupların ütopik düşüncelerini reddeden Alchymia üyeleri, gerek malzeme seçimi, gerek getirdiği yeni sanatsal yaklaşımla kalıcı olacak mobilyalar tasarlamışlardır.

1970 ve 80'lerde, "zanaatın uyanışı" adı altında, sanat mobilyası yeniden moda olmuştur. Eski el sanatları geleneğini yeni tasarım düşünceleriyle birleştiren Wendell Castle ve John Makepeace makine üretimi mobilyanın hiçbir zaman el işçiliği mobilya kadar mükemmel olamayacağını savunmaktadırlar. Makineyi reddeden bir başka akım da, sanat yapıtı mobilyalar olmuştur. Geleneksel anlamdaki tasarım ve el sanatından farklı bir tutum içinde bulunan yenilikçi tasarımcılar, makine ve seri üretime yönelik mobilyadan uzaklaşıp, sanatsal ağırlıklı mobilyalar yapmaktadırlar. Makineye ve sonradan dekore edilmiş yüzeylere karşı olan Rus S.M.Synivga, İsrailli Ron Arad (d.1951), İngiliz Danny Larce (d.1955), Fransız Mattia Bonetti (d.1953) ve Elisabeth Garouste'nin (d.1949) öncülük ettiği bu mobilyalarda, ince ve zarif hatlar değil, brüt ve kaba birleşmeler kullanılmaktadır.

*B.Çakış*

***Türk Evinde Mobilya:***

Türk evine (→EV) Batı'nın kullandığı anlamda mobilya ilk olarak 19.yy'da, özellikle de *Dolmabahçe* ve *Beylerbeyi Sarayları* gibi Batı üslubunda yapıların oluşturulmaya başlamasıyla girmiştir. Bu dönemden önce tüm Orta ve Yakındoğu'da olduğu gibi Türk mimarlığında da taşınabilir mobilyaya çok az yer verilmiştir. Türk evindeki gereksinimler mimariyle birlikte yapının bir parçası olarak çözümlenmiştir. İç mekân olabildiğince boş ve ferah tutulmuş, yerli sedirlerin üstü şilte ve yastıklar, yerlerse HALI ya da KİLİM'le kaplanmıştır. Bu düzen içinde oturmak için sedir ve şilteler yeterlidir. Depolama "yüklük" denen yerli dolaplar ve duvar raflarıyla karşılanmıştır. Bu depoların çeşitli boyda açık ve kapalı gözleri vardır. Bazan dolabın üst yüzeyinin tavandan alçak tutularak bir raf olarak kullanıldığı görülür. Depolamada bir başka öğe de "tembelhane"lerdir. Bunlar duvarın içine yapılmış küçük göz-

lerdir. El altında bulunması gereken şeylerin saklandığı bu gözler genellikle sedirin dayandığı duvara ya da ocağa yakın yapılmıştır. Türk odasında (→ODA) düzen, günlük gereksinimler için kullanılan eşyanın işi bittiğinde ortadan kaldırılması üstüne kurulmuştur. Örneğin, yatmak için akşam yüklükten çıkarılan döşekler sabah toplanır. Yemek zamanlarında katlanabilir ayaklar üstüne yerleştirilen sini, sonradan dışarıya çıkarılır. Türk evinde sandık, beşik, rahle ve tabure gibi az sayıda taşınabilir eşya kullanılır. Çamaşır ve banyo sırasında, ayrıca mutfakta da çok alçak bir tabure kullanılır. Genellikle hizmet işlerinde ve arka planda kullanıldığından özensizce yapılır. Rahleler çapraz biçimde açılır-kapanır ve kullanılmadıkları zaman, tıpkı öbür gereçler gibi ortadan kaldırılır. Bu mobilyanın ilginç yanı tek bir ağaç parçasından yapılmış olmasıdır. Kutu biçiminde örnekleri de olan rahlelerin üstündeki bezemeler yöresel özellikler taşır. Büyük yerleşim merkezlerinde yapılmış olanlar çoğu kez oyma, kakma gibi ağaç işlerinin çok ince örneklerini taşır. Mobilya geleneğinin bulunmaması sanatçıların hünerlerini bu gibi eşya üstünde sergilemesine neden olmuştur.

0381, 1006, 1224, 1640, 1721, 2196, 2240, 2371, 3092, 3564. ***O.Boyla***

MOBİLYACI → **DÜLGER**

**MODEL** (Lat.*modus:* ölçü'den *modo*: ölçülü'nün küçültmeli biçimi *modello*'dan)
İng.*model*, Fr.*modèle*, Alm.*Modelle*.
Genel olarak sanatlarda, oluşturulacak bir yapıtın küçük ölçekli ön çalışması. Özellikle MİMARLIK'ta, bazan kağıt üstüne çizilmiş plan ve görünüşler için de kullanılmakla birlikte, yapılacak binaların üç boyutlu örnekleri (maket) bu sözcükle anlatılır. Zamanla heykel, anıt, bina gibi, var olan sanat yapıtlarının küçük ölçekli örnekleri için de model sözcüğü kullanılmıştır. HEYKEL sanatında ise terim, dayanıklı gereçle (genellikle metal) dökülmek için kalıbı alınmak üzere kil ya da mumdan yapılmış örnekleri anlatır. RESİM ve heykelde, sanatçıya poz veren kişi (erkek, kadın, giyinik, çıplak) ve figürlerin kolay yapılabilmesi için kullanılan küçük mankenler de bu sözcükle anlatılır. Model terimi zamanla daha da genişletilerek, sanatçının konu aldığı her türlü gerçek varlık için kullanılmıştır. Çok küçük ölçülü portrelere de model denmiş ve bu bazan *medal*'le (nişan, madalyon) karışmıştır.

Çeşitli konularda tip, kategori, bir tasarının karakteri anlamına gelir; otomobil, elbise, prefabrike konut modelleri gibi. Bilim ve teknikte, II.Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlaşan "sistemci akım", model kavramını "bir sistemi herhangi bir amaçla temsil eden başka bir sistem" biçiminde tanımlayarak genelleştirmiştir. Sistemlerin modelleri başlıca, açıklama, haberleşme, tahmin, karar verme, buluş, gerçekleştirme, denetim ya da eğitim amaçları için kurulur. Gerçek sistemden modele ulaşmak için "biçim değiştirme" (ölçek ve gereç değiştirme, kesit ve izdüşüm alma), "benzetme" (şema ve grafikler, fiziksel, kimyasal, biyolojik vb benzetmeler) ve "mantık işlemleri" (dil, matematik, sibernetik vb) yollarından yararlanılır.

0682, 0765, 1657, 3283. ***A.Öke***

MODELAJ = **MODELASYON**

**MODELASYON**
İng.*modelling*, Fr.*modelage*, Alm.*Modellieren*.
"Modlaj" ya da "modelaj" olarak da bilinir.
1. Kil ya da balmumu gibi yoğrulabilen gereçlerle üç boyutlu plastik bir biçim oluşturma. Bu biçim HEYKEL yapımında döküm ya da model için kullanılabileceği gibi, sanatsal bir ürün olarak da değerlendirilebilir.
2. RESİM, ÇİZİM ve FOTOĞRAFÇILIK'ta ışık, TON karşıtlığı, RENK ve PERSPEKTİF denetimiyle iki boyutlu biçimlere gerçekteki üç boyutluluk yanılsamasını kazandırmak için yapılan uygulama. Örneğin, CARAVAGGIO'nun resimlerinde, Edward Weston'ın (1886-1958) çıplak ve doğadan fotoğraflarında, DÜRER'in çizimlerinde, modelasyon önemli bir anlatım özelliğidir. ***J.N.Erzen***

**MODENATÜR** (İt.*modena*: kalıp'tan *modenatura*)
İng.*mouldings*, Fr.*modénature*, Alm.*Simswerk*.
Bir KORNİŞ'te SİLME'lerin biçimi ve oranı.

MODERN ARCHITECTURAL RESEARCH GROUP (İng.) = **MARS**

**MODERN MİMARLIK**
Modern Mimarlık terimi geç 19. ve 20.yy'da üretilmiş, kimi yönlerden tutum ve biçim ortaklıkları gösteren yapıları, bunların içinde gruplaştığı farklı davranış, akım ve yönelimlerle onları var eden düşünsel arka planı nitelemektedir. İlk örneklerini verdiği dönemden bu yana Modern Mimarlık hem artzamanlı hem de eşzamanlı analizde büyük çeşitlilik gösteren bir tavırlar yelpazesi oluşturur. Yine de bu çeşitliliği tek bir genel ad altında toplamaya olanak veren asgari düzeyde ortak bir parametreler ya da paradigmalar dizgesinin varlığından söz edilebilir. Bunlar sonuç-biçim olarak büyük oranda farklılaşan çok sayıda ürünün genel bir tarihsel kategori oluşturmasını sağlar ve yaklaşık 100 yıldır süregiden Modern Mimarlık çizgisini belirleyen izlekleri ortaya koyarlar. Modern Mimarlık eyleminin parametreleri etik, teknik ve estetik parametreler olmak üzere kabaca üç grup halinde ele alınıp incelenebilir.

Bazı etik kaygıların belirişiyle doğrudan bağlantılı olan Modern Mimarlık ülküleri zaman içinde ideolojik bir yapı oluşturacak oranda kapsam kazanmışlardır. Ancak, kökende yalın çıkış noktalarından hareket edilmiştir. Bu başlatıcı etik ilkelerden biri ve belki de en önemlisi, "çağa karşı duyulan sorumluluk" biçimindeki bir önerme ile dile getirilebilir. Her çağda, her toplumun kendi özgül mimarlık anlayışını özgün bir mimarlık üslubunda ya da yöneliminde somutlaştırdığı inancında temellenen bu önerme, 19.yy'ın eklektisist-tarihselci akımlarının (→EKLEKTİSİZM; TARİHSELCİLİK) yıktığı savlanan söz konusu ilişkinin bu çağda da geçerli olması gerektiği yargısını oluşturmuştur. Daha 19.yy ortalarında bile, örneğin, SCHINKEL kendi döneminde neden özgün bir "çağ üslubu" yaratılamadığını sorarak bu gelişmenin ilk ipuçlarından birini vermişti. Sonraki yıllarda tarihselci mimarlık eğilimlerine karşı çıkan her modernist düşüncenin ardındaki en sağlam dayanak bu olmuştur. Çağdaş mimarlığın geçmiş dönemlerin mimari sentaks ve vokabülerleriyle oluşturulamayacağı yargısına dayanan düşünce sistemi, tarihe hiçbir şey borçlu olmayan yepyeni bir biçim dilinin kurgulanmasını neredeyse bir ahlaki zorunluluk olarak formüle etmiştir. Modernist etiğin bir başka ilkesi olan "dürüstlük" bu zorunluluğun bir sonucu olarak nitelenebilir. Şöyle ki, çağın "ruh"unu yansıtmayan her davranış dürüstlükten yoksun bir tutum olarak düşünülmüş ve Modernist ideoloji tarafından lanetlenmiştir.

Modern Mimarlık'ın hemen hemen bütün akımlarında tasarım ve davranış normlarını belirleyen ilke

etik paradigma olmuş, onun yönlendirici etkisiyle gerekçelerini bilimsel ve teknolojik verilerde bulması öngörülen "doğru" tasarımlar oluşturma amacı formülleştirilmiştir. Erken Modernist ideologların ileri sürdüklerinin tersine, bugün artık bu amacın yalnızca Modern Mimarlık'a özgü olmayıp en azından 18.yy'a, hatta Geç Rönesans'a dek uzanan köklerinin bulunduğu biliniyor. Teknik ve işlevsel gerekçeleri tasarlama eyleminin ekseni kılmayı öngören düşünce sistemi, Avrupa'nın 17.yy'dan başlayarak yaşadığı bilim ve teknoloji devriminin 20.yy'daki doruklaşması sayılmalıdır.

Ancak, bu gelişmenin yalnızca bazı teknik atılımların mimarlığa yansıması biçiminde ortaya çıktığı savlanamaz. Doğal olarak hemen hemen her teknolojik değişim mimarlığı da etkilemiştir; ama, Modern Mimarlık'ın ana sorunsalı bundan değil, mimarları teknolojik gelişme ülküsüne karşı sorumlu tutan etik kaygıdan kaynaklanır. Bu kaygı nedeniyle, öncülerden başlayarak her modern mimar kuşağı teknik gelişmeleri mimarlığa uygulamayı bir ahlaki zorunluk gibi ele almıştır. Geleneksel olanlar yerine Endüstri Çağı'nın yarattığı ya da kitlesel üretimini gerçekleştirdiği malzeme ve teknikleri kullanmak böyle bir düşünsel temelden ötürü ön plana alınmıştır. Modern Mimarlık tarihinin çağdaş teknolojinin mimarlığa uyarlanmasının tarihi olarak biçimlenişi ve genellikle de böyle yazılışı bundan ötürüdür. Önce dökme DEMİR, sonra ÇELİK, CAM, BETONARME gibi malzemeler ve asansörden havalandırma donanımı ve merkezî ısıtmaya dek çeşitli yenilikler Modern Mimarlık eylemi içinde hep başat kalan teknik-teknolojik izleğin ögeleri olmuşlardır. Modern Mimarlık tarihinin büyük adları genellikle bu ögeleri mimarlıkta ilk gündeme getirenler oldukları için önemlidirler. Örneğin, BOGARDUS dökme demir cephe panellerini, Le Baron JENNEY çelik yapı strüktürünü, Elisha Graves Otis (1811-61) asansörü, PAXTON camçelik prefabrike yapımı, PERRET, Robert Maillart (1872-1940), TORROJA Y MIRET betonarme strüktürü, FULLER jeodezik kubbeyi, Matthew Nowicki (1910-51) asma-germe sistemleri kullanmada öncü olmuşlardır.

Teknik-teknolojik paradigmaların belirleyiciliği o denli büyük olmuştur ki, sonuçta örneğin, H.MEYER gibi kimi Modernist düşünce adamları 1920'lerde bunları en uç noktaya doğru sürükleyerek mimarlığın bir sanat olmadığı yargısına dek ulaşmışlardır. Ancak, bu denli aşırı görüşlü olmayan bir LE CORBUSIER bile teknolojinin mimarlıktaki belirleyici rolünü sürekli vurgulamış, teknoloji, Modern Mimarlık düşüncesi içindeki ağırlığı hiçbir dönemde azalmayan bir çağdaş mitosa dönüştürülmüştür.

Bu mitos "makine estetiği" terimiyle adlandırılan olgunun da ardında yatmaktadır. Çağdaş insanın yaratıcı gücünün en yetkin biçimde makinenin saf işlevsel ve saf teknolojik tasarımında somutlaştığı inancına dayanan makine estetiği kavramı en sağlam ve uzun ömürlü modernist görüşlerden biridir. 1910'ların Konstrüktivistler'i (→YAPIMCILIK) kadar bugünün ROGERS türünden HIGH-TECH (İleri Teknoloji) Yeni-Modern mimarları da ona inanmaktadır. Makine estetiği kavramının yaratıcısı ve savunucusu olan öncü Modern mimarlar kuşağı bu girişimleri nedeniyle ENDÜSTRİ TASARIMI'nın gelişmesinde de önemli rol oynayacaklardır. Örneğin, Le Corbusier ve GROPIUS'un otomobil tasarlamaları doğrudan doğruya makine mitosuna olan inançlarıyla bağlantılıdır. Öte yandan, en azından 1920'lerde makine, mimarlık tasarımında bir örnek gibi de işlev görmüştür. Dönemin ünlü mimarlık düşünürlerinin, özellikle de Le Corbusier'nin uçak, otomobil ve gemi gibi çağdaş teknolojik ürünleri mimarlara birer estetik düzey örneği olarak sunuşu yukarıdaki bakış açısının bir sonucudur.

Makine estetiği kavramının da örneklediği gibi, Modern Mimarlık'ın estetik normları büyük oranda etik-teknik alt yapı üzerine oturtulmuştur. Gerçi, her dönem ve akım için geçerli bir genel Modernist estetikten söz etmek zordur; ama örneğin, karşı-tarihselci yönelim ve bezemenin yadsınması gibi iki ilkenin büyük oranda genelleştiği ve Modern Mimarlık için temsil edici nitelikte olduğu savlanabilir. 19.yy eklektisizmine bir antitez oluşturan Modern estetik tarihsel referansları yadsır. Mimarlığın kullandığı biçim dilinin her çağda o çağın gereklerine göre ve yalnızca o çağda geçerli olmak üzere oluştuğunu savlayan ideolojileri nedeniyle, Modernistler eklektisist (seçmeci) tutumun açık bir tarihsel zorunluluğu yadsıdığını düşünmüşlerdir. Modernist mantık mimarın her dönemde kendi tarihsel sorumluluğunu yerine getirip çağın zorunlu özgün mimarlığını var etmesi gerektiğini ileri sürer. Çağın mimari dilinin akıl yürütme süreçleriyle yoktan var edilebilir bir gerçeklik olarak görülüşü, Modernist ideolojinin rasyonel bir formülasyona yönelmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Çoğu Modern Mimarlık ilkesi bu rasyonalist tutumun ürünüdür. Örneğin, ilk olarak 1908'de LOOS'un "Ornament und Verbrechen" (Bezeme ve Suç) adlı makalesinde dile getirilen pürist ilke Modernist estetiğin tasarımı rasyonalize etme, "akıldışı" sayılan yüklerinden arındırma kaygısıyla bağlantılıdır ve çoğu Modern Mimarlık ülküsü gibi, onun da 20.yy öncesine dek uzanan kökenleri vardır. Örneğin, daha 19.yy ortalarında SEMPER gerçek bir eklektisist olmasına karşın, tasarımı teknik, konstrüksiyon ve malzeme gibi somut verilerin bir bileşkesi olarak düşünmüştür. Modern estetiğin yaslandığı ve ileride BAUHAUS'un geliştirerek işleyeceği bu rasyonalist temel, en erken döneminden başlayarak bugün bile Modern Mimarlık düşüncesi içindeki merkezî önemini yitirmemiştir.

Modern Mimarlık düşüncesi BİÇİM, dolayısıyla da ESTETİK sorununu daima çeşitli dış etmenlerin, gereksinme ve olanakların bir yan ürünü gibi ele almıştır ki, "Biçim işlevi izler" sloganında dile getirilen işlevselci görüş (→İŞLEVSELCİLİK) bunun en belirgin somutlaşmasıdır. MIES VAN DER ROHE'nin "Biz bir biçim sorununun var olduğunu kabul etmeyi yadsıyoruz" sözü de estetiği salt akılcı temeller üzerinde bina etmeyi öngören Modernist tutumun bir başka ifadesidir. Modernist ideolojinin kendi estetik anlayışını açıklamak ve temellendirmek için öne sürdüğü yukarıdaki düşünceler, öncüler için olduğu gibi 1960'ların Brütalistler'i için bile geçerli olmayı sürdürmüşlerdir.

Modern Mimarlık'ın tarihi gerek düşünsel alt yapının oluşumu, gerek biçimlenme tavırları bazında yaklaşık 100 yıl kadar devam eden uzun bir evrim sürecidir. Bu sürecin tam olarak ne zaman başladığını söylemek zordur. Ancak, Modern Mimarlık historiyografisinin artık gelenekselleşmiş tutumu 19.yy'ın mühendislik yapılarını başlangıç alma eğilimindedir. Bunlar ya tümüyle yeni belirmiş işlevler için yapılmışlardır ya da eskiden beri bilinegelen işlevlere yeni mühendislik çözümleri öneren yapılardır. Doklar, sergi binaları, tren gar ve istasyonlarıyla fabrikalar birinci türün, borsa binalarıyla köprü ve kuleler ikinci türün örnekleridir. Her iki durumda da mühendislik yapıları, çözülmesi istenen sorunun yeniliğinden ötürü, geleneksel yön-

temleri ve kısmen de günün geçerli eklektisist yönelimini bir yana bırakmayı gerektirmişlerdir. Dolayısıyla da, tasarımcıları yeni teknik ve strüktürlerin kullanımına başvurmak zorunda bırakmışlardır. Ne var ki, çözüm bekleyen sorunların yeniliği mimarların henüz geleneksel kalıplar içinde kalmayı sürdüren eğitimleri nedeniyle, mühendislerin yapı tasarımı alanına ağırlıklı biçimde girmelerine yol açmıştır. Bundan ötürü, 19.yy'ın ikinci yarısında inşa edilmiş bir grup yapı, mühendislik yapıları diye adlandırılmaktadır. Dönemin önemli adları arasında Thomas Telford (1757-1834), Isambard K.Brunel (1806-59), John Augustus Roebling (1806-69) ve Decimus Burton (1800-81) sayılabilir. Paris'te *Eiffel Kulesi*'ni (1887-89) tasarlayan EIFFEL ise bu mühendisler kuşağının yüzyıl dönümüne dek gecikmiş bir üyesidir.

Mühendislik yapılarını tasarlayanlar gerçekte mimarlığın 19.yy'da yaşamakta olduğu büyük dönüm noktasını aşmak kaygısını duymuyorlardı. Onların amacı pratiğe ilişkin tekil sorunları çağın yeni gelişen teknik ve teknolojilerinden yararlanarak çözmekle sınırlıydı. Mimarlığın içinde bulunduğu durumun Endüstri Çağı'nın oluşturduğu olanakları kullanmak ve ortaya çıkardığı pratik gereksinmeleri yanıtlamaktan çok daha karmaşık sorunlar içerdiğini anlayan ilk kişinin W.MORRIS olduğu düşünülebilir. Morris, endüstrileşmenin tek başına her sorunu çözebileceğine inanmayarak 100 yılı aşkın bir süre boyunca kesilmeyecek olan bir estetik tartışmasını başlatmıştır. Endüstrinin estetik düzeyi düşük nesneler ürettiğini savlayan Morris, bir yandan eski zanaat geleneğine dönüşün savunusunu yaparken, öte yandan da dönemin olağan eklektisist çizgisindeki basmakalıplaşmaya karşı çıkıp yeni bir sanat dilinin yaratılmasını gerekli görmüştür. Onun öncülük ettiği ARTS AND CRAFTS eylemi İngiltere'den başlayarak çoğu gelişmiş ülkede bir sanatsal reformasyona yol açmış, çeşitli tasarım alanlarında olduğu gibi mimarlıkta da yeni bir atılıma öncü olmuştur. Ancak, Arts and Crafts'ın mimarlıktaki yansımasının oldukça sınırlı kaldığı da kesindir. Akımın en önemli örneği, P.WEBB'in W.Morris için tasarladığı ve büyük oranda İngiliz yerel konut geleneklerinden yararlandığı *Red House*'dur (Kırmızı Ev; 1859, Kent, Bexley Heath).

19.yy'ın sonlarında hemen hemen tüm ürünlerini Chicago kenti ve çevresinde verdiği için CHICAGO OKULU diye adlandırılan önemli bir atılım başlar. Hızla gelişmekte olan Amerikan *downtown*'larındaki (kent merkezi) ticari yapı gereksinmesini karşılamak amacıyla yola koyulan Chicago Okulu mimarları iki önemli gelişmeye neden olmuşlardır. Birincisi, yapı üretimi alanında çelik strüktür ve asansör gibi teknik yeniliklerin yaygınlaşmasına ve etkin biçimde kullanılmasına, dolayısıyla da GÖKDELEN'in belirmesine yol açmışlardır. İkinci olaraksa, eklektisist dili tümüyle olmasa bile, büyük oranda bir yana bırakmayı denemişlerdir. Dönemin önemli tasarımcıları arasında BURNHAM ve ROOT ile HOLABIRD ve ROCHE gibi ortak mimarlar sayılabilir. Dönemin en önemli kişiliğiyse, uzun süre ADLER'le birlikte çalışan SULLIVAN'dır. Modern Mimarlık'ın birkaç devinden biri haline gelecek olan WRIGHT da onun yanında yetişmiştir. Bununla birlikte, Wright, Chicago Okulu'nun izleyicisi olmaktan çok, bir bireycidir ve ömrünün sonuna dek de öyle kalmıştır. Aslında yüzyıl dönümünde ürün vermiş çoğu öncü mimar için de aynı yargı yinelenebilir. Hollanda'da BEHRENS ile Fransa'da Perret ve T.GARNIER bu tür tekil ve bireyci modernist ilericilerdir. Bunlar içinde Garnier *Bir Endüstri Kenti (cité industrielle)* adlı projesiyle (1901-04) seçkinleşir. Modernist KENT PLANLAMA'nın çoğu ilke ve imgelerinin oluşumunda Garnier'nin önemli katkısı olmuştur.

19.yy'ın son 10 ve 20.yy'ın ilk 10 yılı içinde gelişen ART NOUVEAU akımı Chicago Okulu'yla hemen hemen eşzamanlı olarak belirmesine karşın, çok farklı bir yönelim göstermiştir. Hatta, Art Nouveau'nun Modern Mimarlık kapsamında değerlendirilmesi de kolay değildir. Aynı sözler Art Nouveau'yu izleyen ve kabaca 1920-35 arasına yerleşen ART DECO için de yinelenebilir. Buna karşılık, 1911 ve 20'lerde İTALYA'da GELECEKÇİLİK, HOLLANDA'da DE STIJL ve SSCB'de (b.BDT) Yapımcılık akımları Modernizm'in gelişiminde önemlidir. Endüstri ve teknolojiyi yüceltip ülküselleştirişleri, evrensel dil oluşturma kaygıları ve kapsamlı karşı-tarihselci düşünsel temelleri nedeniyle her üç akım da kendilerinden sonraki gelişmelere yön verici olmuştur. Örneğin, Bauhaus büyük oranda onların hazırladığı temeller üzerinde yükselmiştir.

Gelecekçilik, Yapımcılık ve De Stijl gibi akımların yeşerdiği I.Dünya Savaşı sonrasının Avrupa'sında 1920'lerin ortalarına dek en belirgin mimari yönelim DIŞAVURUMCULUK'tur. Özellikle savaş sonrasında yapı yapma olanaklarının kısıtlanması mimarları düşsel denebilecek biçim denemeleri yapmaya zorlamıştır. Bununla birlikte azımsanmayacak sayıda Dışavurumcu yapı da inşa edilmiştir. Bunların ortak özelliği, Modernizm'deki özgün tasarım sorununu tek defaya özgü biçimlerle ve geometrik formlardan olabildiğince kaçınan bir heykelsilik geliştirerek çözmeyi denemek olmuştur. Özellikle Hollanda ve ALMANYA'da gelişen Dışavurumcu mimarlık eylemi içinde POELZIG, MENDELSOHN, TAUT ve Michel de Klerk (1884-1923) gibi önemli tasarımcı adları vardır.

Modern Mimarlık'ın evrimindeki en belirgin dönemeçlerden birini oluşturan Bauhaus, mimarlığı ve genel olarak tüm sanatları Endüstri Çağı'nın gerçeklerine göre yeniden tanımlama kaygısının ürünüdür. Gropius'un önderliğinde Almanya'nın Dessau kentinde toplanan çok sayıda sanatçı ve mimar tarafından geliştirilen Bauhaus, hem tasarım ve mimarlık eğitimini karşı-tarihselci bir bazda yeniden örgütlemiş hem de yapı üretimine endüstriyel tekniklerin girişine önderlik etmiştir. Modernist akımlardan ULUSLARARASI ÜSLUP'un biçimlenişinde de Bauhaus'un ağırlıklı rolü olmuştur. 1920 ve 30'larda Uluslararası Üslup büyük bir yaygınlık kazanmış, Almanya'dan başlamak üzere tüm Batı ve Orta Avrupa'da, kısmen SSCB ve ABD'de, yks. 1930-40 arasında da Türkiye'de mimari manzaranın ana belirleyicisi olmuştur. O yıllarda Uluslararası Üslup çizgisiyle büyük oranda uyuşmasına karşın, kendi bireysel yolunda yürüyen iki önemli modernist mimar 1960'lara dek sürdürecekleri meslek yaşamlarına başlamışlardır: AALTO ve Le Corbusier. Aalto'nun mimarlığı, Uluslararası Üslup'un prizmatik kitlelerle temel geometrik biçimleri kullanan ve her tür doğal malzemeyi boya, sıva ve kaplama katmanları altında gözden saklayan tutumunu doğal malzeme ve eğrisel biçimlerle uzlaştırmaya yönelik olmuştur. Le Corbusier ise, yalnız biçimlenme anlayışı açısından kişiselleşmekle kalmamış, kendi mimarlığını dekoratif sanatlardan kent planlamacılığına dek uzanan alanı kuşatan geniş bir yayın etkinliğiyle de temellendirmeye çalışmıştır.

Uluslararası Üslup'un pürist dilinin II.Dünya Savaşı öncesinde kimi ülkelerde geniş ölçüde onay derleyebildiğini söylemek kolay değildir. Örneğin, ABD'deki yayılma kısıtlı olmuştur. Buna karşılık,

Almanya'da Naziler'in iktidara gelişi yalnız Bauhaus'un değil, tüm modernist eğilimlerin ve düşünce odaklarının çöküşüne yol açmıştır. En önemli öncü mimarların ülkeyi terk etmesine neden olan bu çöküş önce İNGİLTERE'yi, sonra da ABD'yi bir mimarlar göçüyle yüz yüze bırakmış (→ABD), dolayısıyla da gelecekte modern eylemin bu ülkelerde gelişip güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Ancak, 1930'ların ikinci yarısı totaliter yönetimler altındaki ülkeler başta olmak üzere, tüm dünyada Modernizm'in ikinci plana düşüş dönemidir. Almanya ve SSCB'de Modern Mimarlık resmen onaylanmayan sapkın bir davranış olarak etiketlenmiştir. İtalya'da o denli kesin bir muhalefetle karşılaşmamış olsa bile, Modernizm'in orada da rejimin yeğlediği Yeni-Klasik eğilimler (→YENİ-KLASİKÇİLİK) karşısında önemli bir taban kaybına uğradığı kesindir. Modern Mimarlık'ın hemen hemen her yerde savunmaya geçtiği, hatta ortadan kalktığı 1940'larda, Güney Amerika ve özellikle de Brezilya gerçek bir Modernizm sığınağına dönüşür. 1950'lere dek etkinlik ve önemini sürdürecek olan Güney Amerika Modernizmi'nin en önemli temsilcileri NIEMEYER, Affonso Eduardo Reidy (1909-64) ve COSTA'dır. Costa, Le Corbusier'nin Çhandigarh'ıyla birlikte en önemli Modernist kent kurma girişimi olan Brasília kentini planlamıştır. Sonraki yıllarda Post-Modernistler bu ve benzeri yeni kentlerde açığa vurulan kent planlama mantığını Modernizm'e yöneltikleri eleştirinin en belirgin hedeflerinden biri yapacaklardır. Kent planlama, Modernist anlayışın en kapsamlı somutlaşmalarından biri olmuştur. Hatta, en önemli Modernist görüş ve ilkelerin çoğunlukla kentsel düzenin iyileştirilmesi sorunu çerçevesinde ortaya konduğu bile söylenebilir. Modernist bakış açısı kenti, toplumsal ve insansal etkinlikleri içermek için örgütlenen bir işlevsel "sahne" olarak gördüğünden dolayı, ideal kentsel çevrenin sıfırdan başlayarak var edilebileceğini ileri sürmektedir. Bu sav, gene Modernizm tarafından geliştirilen teknoloji mitosuyla bütünleşerek ütopyacı eğilimlerin yeşermesine uygun ortamı hazırlamıştır. Böylelikle, Modern Mimarlık, RÖNESANS dışında tüm dönemlerin en büyük ütopya üreticisi durumuna gelmiştir (→ÜTOPYACI MİMARLIK).

II.Dünya Savaşı Almanya ve İtalya'nın yenilgisiyle sonuçlanınca, totaliter yönetimlerin desteklediği Modernist karşıtı eğilimler de gözden düşmüştür. Savaş sonrasında önce eski çizgiyi yakalama çabalarıyla geçen kısa bir toparlanma dönemi yaşanır. Bu yıllarda ABD'de Wright ve göçmen Alman mimarlar eski çizgilerini büyük atılımlar yapmaksızın sürdürmüşlerdir. Ancak, Amerikan mimarlık eğitiminin Bauhaus'çu doğrultuda yeniden biçimlendirilmesi bu yıllarda gerçekleşir. 1950'de Mies van der Rohe'nin *Farnsworth Evi*'ni inşa etmesinden sonra yks.1970'e dek sürecek bir yeni ticari mimarlık dönemi yaşanmıştır. Camla kaplı prizmatik gökdelen tasarımlarıyla karakterize olan bu dönemin önemli adlarından biri Mies van der Rohe, öteki de ünlü Skidmore, Owings & Merrill (→SOM) grubudur. ABD'nin öncülüğü ele geçirdiği 1950'ler dünyasına Avrupa'nın ilk önemli katkısı İngiltere'de BRÜTALİZM'in belirişi olmuştur. İlk olarak Alison ve Peter SMITHSON'un başlattığı, kısmen de Le Corbusier'nin *Jaoul Evleri*'nden (1952-56) etkilenen Brütalist hareket, 1960'ların ikinci yarısına dek önemli ürünler vermiş ve başka ülkelerde de büyük ölçüde etkili olmuştur. 1960'larda en önemli gelişmelerden biri Japonya'nın güçlü bir Modernizm odağı olarak ortaya çıkışıdır. Japonlar bir yandan METABOLİZM gibi teknoloji ve değişim olgularını ülkümselleştiren bir akım yaratmışlar, öte yandan da kendi ulusal mimari kimlikleriyle Modernizm'i uzlaştırmayı denemişlerdir. Modernist dile yerel bir duyarlılık katmayı deneyen dönemin ünlü Japon mimarları arasında MAYEKAVA, TANGE ve KİKUTAKE adları vardır.

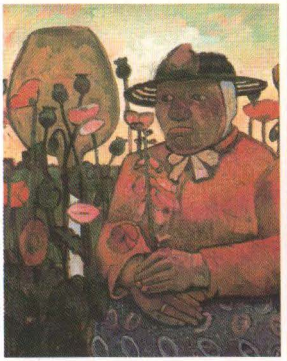
1950'lerin sonuyla 1960'ların bir başka gelişmesiyse, Almanya'da ORGANİMSI MİMARLIK'ın yeni bir yaşam gücü kazanışı olmuştur. Daha 1920'lerde HÄRING'in başlattığı Organımsı Mimarlık hareketi savaş sonrasında özellikle SCHAROUN'un eliyle, başta *Berlin Filarmoni Orkestrası Konser Salonu* (1959-63, Tiergarten) olmak üzere başyapıtlar vermiştir. Öte yandan henüz Modernist düşüncenin sınırları içinde kalmakla birlikte, 1960'ların ortalarında yeni bir formalist eğilimin temsilcileri de belirmiştir. Bunların başında, tarihsel verileri kaynak olarak kullanmayı deneyen JOHNSON ile çok daha özgür ve plastik etkisi güçlü bir mimarlık arayan Eero SAARINEN gelir. Saarinen, New York'ta Kennedy Havaalanı'ndaki *TWA Terminali*'nde (1956-62) yapıyı bir kuş imgesine dönüştürerek Le Corbusier'nin *Ronchamp Şapeli* (*Notre-Dame-du-Haut Kilisesi*; 1950-54) ve UTZON'un *Sidney Opera Binası*'yla (1957-73) birlikte en büyük üç Modernist heykelsi yapıttan birini gerçekleştirmiştir. Söz konusu yapılar Modernizm'in "ortodoks" çizgiden uzaklaştığını haber veren JENCKS'in deyimiyle Geç Modern (→GEÇ MODERNİZM) ürünlerdir. Geç Modern mimarlar yalnızca yukarıdaki formalistlerle sınırlı değildir. 1970'lerde NEW YORK 5'leri ya da Beyazlar adıyla beliren bir mimar grubu bir yandan 1920'ler Modernizmi'ne biçimsel bir dönüşü önerip, öte yandan da yeni plastisist bir dil oluşturarak Geç Modern eğilimler dizisine farklı bir başka yön vermişlerdir.

1970'lerin başlarında Modernizm ciddi eleştirilerle yüz yüzedir. CIAM'ın 1920'li yıllardan başlayarak yaptığı toplantılarda (→CIAM) dile getirilen ve Le Corbusier gibi ünlü polemikçi kuramcılar tarafından çeşitli kitaplarda işlenen Modernist görüşler artık katı ve görsel çevreyi bozucu bulunup tartışılmaktadır. Daha 1965'te VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture* (*Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, 1991) adlı ünlü kitabını yazarak çoğu Modernist önermeyi yanlışlamayı denemiş ve tarihselci eğilimlere açılan yolu işaret etmiştir. 1980'lerin başlayışıyla birlikteyse, POST-MODERNİZM olağanüstü hızlı bir yayılım göstererek tüm dünyada egemenliği ele geçirdiği izlenimini verecek oranda gelişmiştir. Bu yıllarda mimarlık sahnesinde sayısız yeni Post-Modernist mimar belirirken, bir zamanların Modernist mimarlarının önemli bir bölümü de birer Post-Modernist haline gelmiştir. Modern eylemi neredeyse tüm inançları ve ideolojisiyle birlikte yadsıyan bu Post-Modernistler'in yanında son yıllarda "Yeni-Modernist" diye nitelenebilen bir başka eğilimler grubu (→YENİ-MODERNİZM) belirmiştir ve DEKONSTRÜKTİVİZM bu grubun en tanınmış üyesini oluşturmaktadır.

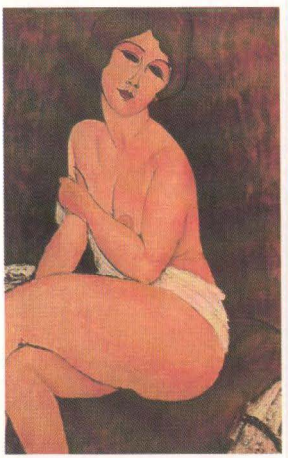
Bugün Modern Mimarlık, terim olarak artık güncel bir gerçekten çok, tarihsel bir dönemi ve anlayışlar dizgesini tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak, Post-Modern ile Modern arasındaki tartışmanın nihai sonucuna ulaştığı söylenemez. Belki de kimi revizyonlara uğramakla birlikte, Modernist düşünce sistemi ve vokabüler önümüzdeki dönemde çağın yeni çoğulcu kültürel atmosferine uygun biçimde Post-Modernizm'le "barış içinde yan yana" var olabilmeyi başaracaktır.

0288, 0290, 0392, 1274, 1398, 1702, 1824, 1839, 2037, 2693, 3284.

***U.Tanyeli***



MODERSOHN-BECKER, Paula, *Yaşlı Kadın ile Cam Şişe*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 96x80.2 cm.



MODIGLIANI, Amedeo, *Güzel Çingene*, 1917-18, tuval üzerine yağlıboya, 100x60 cm.

MODERN STYLE (İng.) = **ART NOUVEAU**

MODERNISMO / MODERNISTA (İt.) = **ART NOUVEAU; İSPANYA (Mimarlık)**

**MODERSOHN-BECKER, Paula** (1876, Dresden-1907, Worpswede)
Alman kadın ressam.
ALMANYA'da DIŞAVURUMCULUK'un ilk temsilcilerinden sayılır.

1892'de Londra'da çizim dersleri almış ve Norveç'le İsviçre'ye geziler yapmıştır. 1896-97 arasında Berlin'de öğrenim görmüş, 1898'de Bremen yakınındaki sanatçı kenti Worpswede'ye yerleşerek burada Fritz Mackensen'le (1866-1953) birlikte çalışmaya başlamıştır. 1901'de aynı kentte yaşayan sanatçılardan Otto Modersohn'la (1865-1943) evlenmiştir. Bu dönem yapıtlarında, çiftçileri ve yoksul insanları *Jugendstil* öğelerinin (→ART NOUVEAU) de yer aldığı Doğalcı bir anlayışla betimlemiştir. 1900-06 arasında birkaç kez gittiği Paris'te CÉZANNE'ın yapıtlarını görmüş ve etkilenmiştir. Bu yıllarda üslubu VUILLARD ve BONNARD türü süslemecilikten, Van GOGH ve J.F.MILLET (1814-75) türü bir anlatıma dönüşmüştür. Worpswede Okulu'nun özelliklerinden olan şiirsel bir duyarlığı Modersohn-Becker de paylaşmıştır. Bu dönem yapıtlarından olan *Çiftçi Çocuğu* (1905) basit ve çocuksu çizilişi ve aynı anlayıştaki renklendirilmesiyle değişik türde bir anlatım getirmiş; *Vazoların Yanında Oturan Kız* (1906) adlı yapıtındaysa, daha canlı bir renklendirme ve ayrıntı düzenlemesiyle GAUGUIN etkileri gündeme gelmiştir.

Modersohn-Becker, Cézanne, Gauguin ve PONT-AVEN OKULU sanatçılarının etkisiyle biçimleri basitleştirmenin sağladığı olanakları keşfederek biçim ve renk yalıtımıyla düz çizgi anlayışını Almanya'ya ilk getiren sanatçı olmuştur. Daha Worpswede yıllarında tanıdığı şair Rainer Maria Rilke'nin yapıtlarındaki anlayışın etkisine girmiş, çoğu yapıtlarında Rilke ve yazar Gerhard Hauptmann benzeri bir güzellik düşüncesini yansıtmayı amaçlamıştır. Sanatçı, bu dönemin hareketli yıllarında, Gauguin ve Fovistler'le (→FOVİZM) Die BRÜCKE ve Der BLAUE REITER gibi gruplar arasındaki sanatsal ilişkiyi kuran kişi olmuştur.
2652. *U.Tükel*

**MODIGLIANI, Amedeo** (1884, Leghorn-1920, Paris)
İtalyan ressam ve heykelci.
Uyumlu BİÇİMBOZMA'ların söz konusu olduğu biçimleriyle tümüyle kişisel bir anlatım geliştirmiştir.

Daha 1895'te eğitim gördüğü sıralarda bir akciğer hastalığına yakalanmış, bu nedenle "açık hava" geleneğine bağlı ressamlardan Guglielmo Micheli'yle birlikte resim çalışmaya başlamıştır. 1900-02 arasındaysa gerekli akademik eğitimi almak üzere Roma, Floransa ve Venedik'e gitmiş, 1906'da da Paris'e yerleşmiştir. Burada zamanının çoğunu sanat ortamının hayli yoğun olduğu gece kulüpleri ve kahvelerde geçirmiş, Fransız okuluna bağlı Dışavurumcular'la (→DIŞAVURUMCULUK) arkadaşlık etmiştir. 1910'da Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) sergilenen *Viyolonselci* (1909) adlı yapıtı, adının duyulmasını sağlamıştır. Kullandığı sınırlı renk skalası ve lekeci anlatım zamanla özgün üslubu haline gelmiştir. Bu yıllarda BRANCUSI'yle tanışmış ve onun yönlendirmesiyle heykel yapmaya başlamıştır. Resim üslubunun oluşmasında da, CÉZANNE'ın 1907'deki sergisinin büyük payı vardır. Kırık düzlemlerin yarattığı sağlam bir yapı ve bu yapının içinde rengin lekeci kullanımı, Cézanne etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Bu yöntem, daha çok onun PORTRE resimlerinde söz konusudur. Hiçbir zaman KÜBİZM'i benimsememiş, doğal gerçeklikten ayrılmayan figürleri anlatımcı bir dış çizgiyle belirtmiştir. 1910'larda Afrika etkileri Modigliani için de söz konusu olmuştur. 1912 tarihli *Karyatid* adlı resmi, Afrika etkilerini lekeci bir renk kullanımı ve anlatımcı bir çizgiyle ortaya koyar.

Modigliani, Brancusi'nin yönlendirmesiyle başladığı heykel çalışmalarını 1915'e değin sürdürmüş, Brancusi'nin yetkin bir biçim yaratma çabası, onun da amacı olmuştur. 1914-15 tarihli *Baş*, Brancusi etkilerini yansıtmakla birlikte sanatçının resimlerinde görülen ince ve yuvarlak hatlı çizgi kullanımını da sergiler. *Leopold Zborowski'nin Portresi* (1917, São Paulo Sanat Müz.), kendine özgü mavi ve pembe renkleri, duygulu çizgi kullanımı ve ince uzun biçimleriyle sanatçının tipik yapıtlarındandır. Aynı yıl yaptığı *Jean Cocteau'nun Portresi* sınırlı biçimbozmalarla Dışavurumcu bir nitelik de taşımaktadır. Bazı eleştirmenler Modigliani'nin bu çağın ressamı olmadığını, onun aslında BOTTICELLI ve UCCELLO'nun güzellik anlayışına bağlı olduğunu ileri sürmektedirler. Gerçekten de Modigliani çoğu yapıtlarında, özellikle de portrelerinde yetkin bir güzellik arayışı içindedir. *Mindere Uzanmış Çıplak* (1917-18) böylesi bir güzelliği, erotik niteliklerin de bastırılmasıyla son derece çekici bir biçimde sunar. 1918'de tüberküloza yakalanan sanatçı kışı Fransa'nın güneyinde geçirmiştir. *Cagnes'da Ev* (1918) sanatçının az sayıdaki manzarasından biridir. *Büyük Çıplak* (1919, Modern Sanat Müz., New York) ve *Kendi Portresi* (1919, São Paulo Ün. Çağdaş Sanat Müz.) gibi son dönem yapıtlarında koyu renkler belirli bir Dışavurumculuk'u gündeme getirmektedir.

İncelendiğinde Modigliani resimlerinin düzlemin iki boyutlu varlığına bağlı olduğu, üçüncü boyutun ve hacmin verilmesi için ayrıca bir çaba harcanmadığı görülür. Renkler, Cézanne'in yaptığı gibi mucizevi bir biçimde hacim yaratmak için birbirlerine eklemlenmezler; tersine düz yüzeyi betimleyen birer öğe durumundadırlar. Bu yapıtlarında bir perspektif kaygısı da görülmez. Sanatçı tuval üstünde yanılsamaya dayalı, mekânsal bir tanımlamaya gitmemiştir. Pastel renklerle yalnızca düz yüzeyin tanımlanması söz konusudur. Bu anlayış Modigliani'nin, yaşadığı dönemin devingen ortamı içinde tümüyle bireysel kalmasına yol açmıştır.
0729, 0730, 2164, 2244. *U.Tükel*

**MODULOR**
LE CORBUSIER tarafından ortaya konan, mimarlık öğelerinin insan boyutlarına göre oranlandığı, eklenebilir ölçüler sistemi. "Modulor" kavramının temel ilkelerini II.Dünya Savaşı döneminde geliştiren ve son biçimini 1950'de veren Le Corbusier, o tarihten sonra tasarladığı tüm binalarda bu sistemi kullanmış ve bu yolla yapılarına "insan ölçeği"ni getirmeyi amaçlamıştır.

Modulor'un ortaya çıkış nedeni, fabrikasyon ürünlerinin tüm dünyayı sardığı bir dönemde "*foot-inch*" ile "metrik" sistem arasındaki karışıklığa çözüm bulma çabasıdır. Le Corbusier insan ölçüsüne uyan, ancak güç ve kullanışsız olan "*foot-inch*" sistemi yerine, insan ölçüsünden kaynaklanmamakla birlikte kolay ve kullanışlı olan "metrik" sistemi savunmuştur. Özellikle yetkin sonuçlara ulaşabilmek için STANDARTLAŞMA'nın zorunlu olduğunu belirten Le Corbusier, bunun mimarlık alanında

önem kazandığına, eski ya da yeni tüm başarılı yapılarda birbirine son derece uyan değişmez ölçülerin varlığına işaret etmiştir. RÖNESANS'tan beri insan vücudunun ALTIN ORAN'a uyduğu bilinciyle Le Corbusier, bulduğu ORAN'lara göre belirlediği metrik sistemle bir ölçüler düzeni kurmuş ve bunu insan vücuduna uygulamıştır.

Modulor kavramı matematiksel olarak şöyle özetlenmektedir: 1) Ana grid, 113, 70, 43cm olmak üzere üç temel ölçüye sahiptir. Altın Oran'a bağlı olarak 43+70=113; 113+70=183; 113+70+43=226cm bulunmuştur. 2) Bu üç ölçü (113, 183, 226cm) 6 feet uzunluğunda bir insanın mekânda kapladığı ölçüleri vermektedir. 3) 113, Altın Oran'a bölünürse ortalama 70cm bulunur ve "kırmızı seri" adı verilen 4-6-10-16-27-43-70-113-183-296-... sistem oluşur. 226(113+113) Altın Oran'a bölünürse ortalama 140-86cm bulunur ve bu da "mavi seri" adı verilen 13-20-33-53-86-140-226-366-592-... sistemi oluşturur. 4) Bu ölçülerin büyük bir kısmı insan vücudunun ölçüleriyle ilişkili değerleri vermektedir.

*E.Balkan*

**MODÜL** (Lat.*modulus:* ölçü'den)
İng., Fr.*module*; Alm.*Modul*.
Mimarlıkta bir YAPI'nın çeşitli bölümlerinin birbiriyle olan ORAN'larını düzenlemek ve yapı bileşenleri arasında boyutsal bir düzen sağlamak amacıyla kullanılan boyutsal büyüklük ya da ölçüsel birim. Örneğin, Antik Çağ mimarlığında sütun çapları modül birimi olarak kullanılmış, Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, *De Architectura (Mimarlık Üzerine On Kitap,* 1990) adlı yapıtında mimari düzenlerin kurallarını (→DÜZEN) belirtmek üzere "modül" terimini kullanmıştır. Gene Japonlar'ın *tatami* (180x90x5cm) boyutlarından türettiği *şaku* (30.3cm), *kan gibi* boyutsal modüller yapıların boyutlandırılmasında bir düzen kurulmasına yardımcı olmuştur. Endüstri Devrimi'ne koşut olarak, özellikle ekonomik nedenlerle farklı üretim merkezlerinde üretilen ürünlerin birbiriyle uyum sağlaması amacıyla ölçüsel modüller saptanmıştır. Modern mimarlıkta da, gene özellikle prefabrike öğelerle yapımda farklı büyüklükler arasında sayısal ilişkileri kurabilmeyi kolaylaştıran çeşitli modüller geliştirilmiştir. Örneğin, Almanya'da 12.5cm büyüklüğünde temel modüle dayanan ölçüsel koordinasyon sistemi vardır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra AEP (*Agence Européenne de Productivité*) çerçevesinde uluslararası bir koordinasyon sistemi geliştirilmiş, temel modül 10cm ya da 4 inch olarak kabul edilmiştir (→MODÜLER KOORDİNASYON).

***M.Tapan***

**MODÜLER KOORDİNASYON**
İng.*modular co-ordination*, Fr.*coordination modulaire*, Alm.*modulare Koordination*.
Bir YAPI'yı hem düşey hem de yatay yönde oluşturan bileşenlerin boyutlarıyla, aynı yapıda yer alan çeşitli mekân, yapı öğesi ve donatı boyutlarının birbirleriyle koordinasyonunu sağlamak amacıyla, seçilen bir temel MODÜL'ün katlarına dayanılarak geliştirilen BOYUTSAL KOORDİNASYON tekniği. Modüler koordinasyonla, endüstrileşmiş yapımda tüm yapının bileşenlere bölünmesi ve bu bileşenlerin açık bir pazar için kataloglanması gerçekleşebilmektedir. Ayrıca, işgücünden optimum faydalanma ve ulaşım kolaylıkları sağlanmakta, yapı öğelerinin biraraya getirilmelerinde (montajında) işçilikler azalmakta ve gereç kaybı en aza indirilmektedir.

***M.Tapan***

MOGU → **BAİMİAO**

MOHENCO-DARO → **HİNDİSTAN**

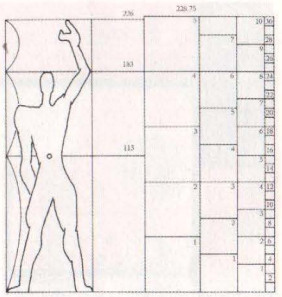
**MOHOLY-NAGY, László** (1895, Bacsbarsod-1946, Chicago)
Macar kökenli ABD'li ressam ve heykelci.
Yapımcı üslupta (→YAPIMCILIK) resim ve heykeller üreten sanatçı, öğretmenlik yaptığı BAUHAUS'ta fotoğraf, tiyatro ve endüstriyel tasarım alanında da etkinlik göstermiştir.

Budapeşte Üniversitesi'ndeki hukuk öğreniminin ardından I.Dünya Savaşı'nda Macar ordusunda görev almıştır. Savaştan sonra Budapeşte'de MA (Bugün) adlı AVANT-GARDE grubun kurulmasında etkin olan sanatçı 1919'da Viyana'ya gitmiş, burada MALEVİÇ, El LİSSİTSKİ ve GABO'nun etkisi altına girmiştir. 1921'de Berlin'e ilk gidişinde KOLAJ ve fotomontaj deneyleri yapmış, ertesi yıl Der STURM Galerisi'nde ilk yapıtlarını sergilemiştir. 1923-28 arasında Bauhaus'ta ders vermeye başlayan sanatçı bu yıllarda resim ve heykelin yanında tiyatro, sinema, fotoğraf (→FOTOĞRAFÇILIK) gibi öteki sanat dallarıyla da ilgilenmiş, bu alanlarda ve IŞIK SANATI bağlamında deneysel yapıtlar üretmiştir. 1923 tarihli *Konstrüksiyon* adlı heykeli yalın geometrik biçimleri ve yetkin yapısıyla Bauhaus ilkelerini yansıtır. Bauhaus'taki öğretmenliği kadar yayınlardaki etkinliğiyle de ün kazanan Moholy-Nagy, 1928'de Berlin'e giderek özellikle sahne tasarımı ve film deneyleri üzerinde çalışmıştır. 1934'te Amsterdam'a, oradan da Londra'ya geçmiş, burada *Circle* dergisini çıkaran Yapımcı gruba katılmıştır. Aynı dönemde bir yandan "Mekân Modülatörleri" adını verdiği, saydam ve yalın biçimlerden oluşan pleksiglas konstrüksiyonlar yaparken, öte yandan da mizanpaj ve afiş desenleriyle (→GRAFİK TASARIM) ilgilenmiştir. Her alanda Bauhaus'un yalın geometrik biçimlerin düzenlenişine dayanan anlayışını uygulayan sanatçı, 1937'de gittiği Chicago'da Yeni Bauhaus'un yöneticiliğini üstlenmiş, aynı zamanda da Gyorgy Kepes'le (1906-?) birlikte, desen ve tasarım ilkelerine bağlı deneyler yapılan Tasarım Enstitüsü'nü kurmuştur. 1941 tarihli *Chicago Mekânı 7* adlı yapıtı resimsel düzlemin Yapımcı bir anlayışla yorumlanışını sunar. Geç dönem heykellerinde Yapımcı ilkeler altında organik sayılabilecek biçimlere de yer vermeye başlayan sanatçının *Tel Heykel* (1946) adlı yapıtı değişik gereçlerle ürettiği çeşitlemelerden biridir. Burada kütleye değil, çizgisel bir anlatıma dayanan uzay tanımlaması söz konusudur. Yapımcı anlayışı güçlü bir biçimde uygulayan Moholy-Nagy, bir sanat yapıtının ancak çevresel bir düzenleme içinde düşünülebileceğini savunmuş, bir heykel ya da resim etkinliğinin salt taş ve tuval üstünde değil, aynı zamanda endüstriyel alanda da söz konusu olabileceğini yapıtlarıyla kanıtlamıştır.
1977, 2373. *U.Tükel*

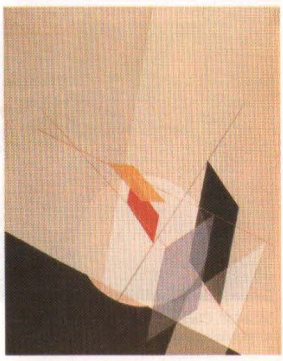
**MOKET** (Fr.*moquette*'ten)
Kadife görünüşlü yünlü HALI ya da döşemelik kumaş.

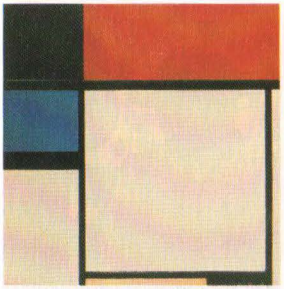
**MOLINARI, Guido** (1933, Montreal)
Kanadalı ressam.
Kanada'da önceleri geometrik biçimler, ardından da renk çubuklarıyla çalışan soyut sanatçılardan biridir.

Sanat eğitimini 1945'te Montreal'de Güzel Sanatlar Okulu ve Güzel Sanatlar Müzesi Okulu'nda gerçekleştiren sanatçı, kısa sürede bu kentteki AVANT-GARDE çevrelere katılmıştır. Önceleri SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımına yakınlık duymuş, özellikle OTOMATİZM kavramından etkilenerek

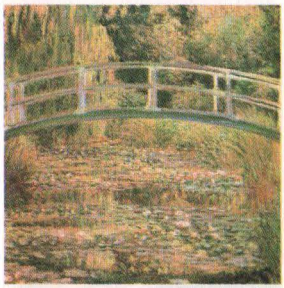


Modulor


MOHOLY-NAGY, László, *Kompozisyon A 18,* 1927, tuval üzerine yağlıboya, 95.9x75.2 cm.



MONDRIAN, Piet, *Kompozisyon*, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 45x45 cm.



MONET, Claude, *Nilüfer Havuzu*, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 88x93 cm.

MASSON'u anımsatan mürekkep çizim çalışmaları yapmıştır. Molinari 1956'da bu akıma karşı çıkan PLASTİKÇİLER adlı grubun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Genellikle guvaş kullandığı ve beyaz üstünde siyah köşeli biçimlerden oluşan bu dönem yapıtlarının (ör.*Siyah Açı*, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) ardından sanatçı, çok renkli ve farklı boyutlu, birbiri üstüne binen dikdörtgenlerden oluşan kompozisyonlara yönelmiştir (ör.*Çok İlişkili*, Kanada Ulusal Gal., Ottawa). 1960'ların başında yavaş yavaş geometrik biçimlerden uzaklaşarak düşey renk çubukları kullanmaya başlayan sanatçı, 1963'te bu çubukları eşit kalınlıklarda boyayarak imge yaratmak yerine salt rengin yapısını vurgulamıştır. İzleyen yıllarda bu tekniği daha da geliştirerek *Barnett Newman'a Saygı* (1970) adlı resminde olduğu gibi, tuvali çubuklarla bir çeşit dama tahtasını anımsatan geometrik bir düzene bölmüştür. Ülkesini 1968 Venedik Bienali'nde temsil eden sanatçı, sanat üzerine görüşlerini 1959'da kuruluşuna katıldığı *Situations* adlı dergide dile getirmiştir.

*L.Kula*

**MONCUK**

Eskiden, Türkler'de ÇADIR'ların tepesine koyulan ALEM. Üst üste bir dizi boncuk benzeri süsten oluşan bu tepeliklerin, çadırda yaşayanları nazardan ve kötülükten koruduğuna inanılırdı.

**MONDRIAN, Piet** (1872, Amsterdam-1944, New York)

Hollandalı ressam.

YENİ-PLASTİSİZM adını verdiği geometrik soyut üslubun önderi olarak uluslararası üne kavuşan Mondrian, DE STIJL akımının kurucularından ve soyut resmin (→SOYUT SANAT) yaratıcılarındandır.

Amsterdam Akademisi'nde resim öğrenimi gördükten sonra, sanat yaşamına 1903'te Lahey okulu tarzını yansıtan gri ve koyu yeşil renklerin egemen olduğu doğalcı manzaralarla başlayan sanatçı, 1908'de paletini birden değiştirerek daha açık renklerle YENİ-İZLENİMCİLİK doğrultusunda yapıtlar vermiştir. 1911'de Paris'e yerleştikten sonra bir yandan Hollandalı ressam-eleştirmen Conrad Kikkert'in atölyesinde tanıdığı TOOROP'un, bir yandan da yks.1903'ten beri teosofiye (mistik eğilimli dinsel felsefe) duyduğu ilginin etkisiyle resim anlayışı simgeselci bir nitelik kazanan sanatçı, ana renklerle çalışmaya başlamıştır. Aynı dönemde Paris'te KÜBİZM'i tanıma olanağı da bulmuş ve 1914'e dek bu akımın ilkelerini Kübist ressamların ulaştığı soyut anlatımdan daha öteye götürmeye uğraşmış ve "saf plastik sanatın anlatımı" üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Tek bir temayı işlediği soyut dizilerini (ör.*Ağaçlar*) ilk kez bu dönemde gerçekleştirmiştir. I.Dünya Savaşı sırasında Hollanda'da geçirdiği yıllarda, yörenin engebesiz kıyılarından esinlenerek "Rıhtım ve Okyanus" dizilerini (1916) yaratmıştır. Bu yapıtlarında denizi, kıyıları, ufku ve rıhtımları, birbirini kesen kesik çizgilerle vererek soyutlamıştır. "Rıhtım ve Okyanus" adı dizinin içeriğini tanımlarken, dizinin öbür adı "Artı ve Eksi" Mondrian'ın kullandığı biçimsel öğeleri tanımlar. 1917'de Van DOESBURG'la birlikte De Stijl grubunu kuran ve aynı adlı sanat dergisini yayımlamaya başlayan sanatçı, figüratif çağrışımın bütünüyle terk edildiği Yeni-Plastisizm adlı yeni bir soyut resim akımını başlatmış ve 1918-19'da *Dama Tahtası Biçiminde Kompozisyon*'da (1919, Belediye Müz., Lahey) görüldüğü gibi, düzenli bir ızgara sistemi uygulamıştır. Mondrian, ana renklerdeki dikdörtgenleri sınırlandıran siyah, beyaz ve gri renklerde yatay ve dikey çizgilerden oluşmuş bu üslubu, 1921'de *Le Néoplasticisme* (Yeni-Plastisizm) adlı kitabında açıklamış, kitabın Almanca çevirisi 1925'te BAUHAUS tarafından yayımlanmıştır. 1919'da yine Paris'e dönen sanatçı, Doesburg'un 1920'lerin başında geliştirdiği dikey-yatay sınırlamasından sapan "karşıt-kompozisyonlar"ını (→ÖĞECİLİK) kendi sanat görüşüne ters bularak 1925'te De Stijl'den ayrılmış, yaşamını sürdürdüğü Paris'te 1929'da DAİRE VE KARE, ardından da SOYUTLAMA-YARATMA gruplarına katılmıştır. 1938'de gittiği Londra'da *Circle* dergisinde "Plastic Art and Pure Plastic Art" (Plastik Sanat ve Saf Plastik Sanat) adlı makalesini yayımlamış, 1940'ta Londra'daki atölyesinin bir bombardıman sırasında yıkılmasından sonra da New York'a gitmiştir. Ölümüne dek New York'ta yaşayan sanatçının bu dönemde gerçekleştirdiği daha canlı soyut yapıtlar arasında en ünlüleri, kent yaşamına özgü ritimleri yansıtan *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43, Modern Sanat Müz., New York) ve tamamlayamadığı *Victory Boogie-Woogie* (1943-44, Burton Tremaine Kol., Meriden) dizileridir. Mondrian bu resimlerinde renkleri çevreleyen dış çizgileri yok ederek yüzeyi küçük renk dikdörtgenleriyle doldurmuştur.

Sanatçının "saf plastik sanat" kavramı, anlatım tarzının en basite indirgenmesine dayanmıştır. Mondrian yalnızca yansıtmacılığı ve üçboyutlu resim mekânını değil, aynı zamanda kıvrımlı çizgileri, DOKU, YÜZEY ve RENK kullanımı yoluyla sağlanan duygusal nitelikleri de yadsımış, resmin asal öğelerini dik açılarla birleşen düz çizgiler ve birkaç ana renkle sınırlandırmıştır. Sanatçı bu sınırlılığın, teosofik inançları gereği mistik bir "mutlaklık" arayışı olduğu görüşünü savunmuştur. Birçok soyut sanat tekniği üzerinde önemli bir etki yaratmış olan Mondrian, bir yandan NICHOLSON, BILL vb ressamları, öte yandan da 1930'lardan sonraki endüstriyel ve dekoratif sanatlar ile reklam sanatlarını etkilemiştir.

1572, 1755, 2540, 3109. *İ.Babacan*

**MONET, Claude** (1840, Paris-1926, Giverny)

Fransız ressam.

İZLENİMCİLİK akımının en önemli temsilcisi sayılan Monet bir bakıma onun isim babasıdır; çünkü bu akım adını sanatçının 1874'te sergilenen *İzlenimler: Gündoğumu* (1872, Marmottan Müz., Paris) adlı tablosundan almıştır. Aslında tablonun adı Monet'nin resminde belirli bir manzarayı betimlemek yerine kendi izlenimini yansıtma isteğini göstermesi açısından da anlamlıdır. Bu tavır dönemi için gerçekten devrimci bir davranıştır.

Monet beş yaşındayken ailesiyle Le Havre'a göç etmiştir. Daha 15 yaşındayken karikatürcü olarak ünlenen sanatçı aynı kentte bir kırtasiyeci ve çerçeveci dükkânı bulunan ressam Eugène Boudin'in (1824-98) ilgisini çekmiş, onun ısrarıyla açık havada resim yapmaya başlamıştır. 1859'da Paris'e giden Monet, Suisse Akademisi'ne girmiş, burada PISSARRO'yla tanışmış, 1859 ve 1860 SALON SERGİLERİ'nde gördüğü tablolar arasında en çok COROT, DAUBIGNY, DELACROIX ve COURBET'ninkilerden etkilenmiştir. 1860-62 arasında Cezayir'de askerliğini yapan sanatçı Fransa'ya dönüşünde bir süre Le Havre'da Boudin ve Johan Barthold Jongkind'le (1819-91) birlikte doğadan manzaralar yapmıştır. 1863'te Paris'e geri dönmüş, Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Gabriel Charles Gleyre'in (1808-74) atölyesine girmiştir. Bu atölyede BAZILLE, SISLEY ve RENOIR'la tanışan sanatçı yaz aylarında onlarla birlikte Fontainebleau Ormanı'nda resim çalışmaları yapmış, BARBIZON

OKULU sanatçıları ve Daubigny'yle karşılaşmıştır. Bu sırada MANET ve Courbet'yle de tanışmış olan Monet 1865'te ailesinin harçlığını kesmesi üzerine maddi sıkıntıya düşmüştür. Aynı yıl iki deniz manzarasıyla Salon Sergisi'ne kabul edilmiş; sonbaharı Boudin, Courbet, WHISTLER ve Daubigny'yle birlikte Trouville'de geçirmiştir. Bu sırada sürekli olarak ışık ve renk etkileri üzerinde çalışmış, 1866 yazında Paris yakınındaki Ville-d'Avray'de tümüyle açık havada yaptığı *Bahçede Kadınlar* (Orsay Müz., Paris) adlı ilk tablosunu gerçekleştirmiştir. Bu tablo 1867 Salon Sergisi tarafından geri çevrilmişse de, aynı yıl yapmış olduğu *Camille* (Sanat Salonu, Bremen) adlı portresi 1866 Salon Sergisi'nde yer almış ve büyük ilgi toplamıştır. 1869'da Renoir'la Seine kıyısındaki Bougival'e giden Monet, arkadaşıyla birlikte La Grenouillère adlı açık hava kahvesinde suyu ve sudaki yansımaları temel alan manzaralar yapmıştır (*La Grenouillère*, Metropolitan Sanat Müz., New York). Monet'yle Renoir arasındaki bu yakın işbirliğinin İzlenimcilik'in biçimlenmesine büyük katkısı olmuştur.

Fransız-Alman Savaşı çıktığında Trouville'de bulunan Monet, oradan İngiltere'ye kaçmış, Londra'da Pissarro ve Daubigny'yle buluşmuş, koleksiyoncu Paul Durand-Ruel'le tanışmış, CONSTABLE ile J.M.W.TURNER'ın resimlerini incelemiş ve *Westminster Köprüsü* (1871, Lady Astor Kol., Londra) adlı yapıtında olduğu gibi her şeyin sis ve duman etkisi altında eriyip belirsizleştiği manzaralar yapmıştır. 1871'de Londra'dan ayrılan sanatçı kısa bir süre Hollanda'da kaldıktan sonra Fransa'ya dönmüş İzlenimcilik akımına adını verecek olan ünlü *İzlenimler: Gündoğumu* adlı tablosunu gerçekleştirmiş; aynı yılın aralık ayında da altı yıl kalacağı Argenteuil'e yerleşmiştir. Kısa bir süre sonra Argenteuil, İzlenimciler'in toplanma yeri olmuş; Manet, Renoir ve Armand Guillaumin (1841-1927) sık sık gelip burada çalışmışlardır. Monet de bir kayığı atölye haline getirmiş ve böylece Seine Irmağı üzerinde gezinerek ışık ve su oyunlarını dilediğince inceleme olanağını bulmuştur. İzlenimcilik'in en naif dönemi olan Argenteuil döneminde sanatçının yaptığı resimlerde doğa, yoruma uygun bir nesne olmaktan çıkmış, salt duyumların kaynağı olmuştur. Monet bu manzaralarında ayrıntılar üzerinde durmak yerine, genel izlenimi tüm renk zenginliği ve canlılığıyla vermeye çalışmıştır. Bunu yaparken de yalnızca ari renkler kullanmış ve bunları giderek küçülüp birer virgüle dönüşen hızlı fırça vuruşlarıyla tuvaline aktarmıştır (*Argenteuil'de Yelken Yarışı*, 1872, Orsay).

Monet, Bazille'le birlikte daha 1867'de resmî Salon Sergisi'nden ayrı bir grup sergisi düzenlemeyi düşünmüştü; 1873 Salon Sergisi'ne tablo gönderen ressamların çoğunun resminin geri çevrilmesi üzerine bu düşüncesini yeniden ele alan Monet, arkadaşları Renoir, Sisley, Pissarro, DEGAS ve Berthe Morisot'yla (1841-95) birlikte ilk İzlenimci sergisini açmıştır. Nisan 1874'te Paris'teki Capucines Bulvarı'nda fotoğrafçı Nadar'ın eski atölyesinde açılan bu sergi büyük bir tepkiyle karşılanarak alay konusu yapılmasına karşın grubun cesareti kırılmamış ve bu ilk sergiyi 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 ve 1886'da açtıkları yedi sergi izlemiştir. Monet bu sergilerin dördüne katılmıştır. İlk sergiyi izleyen ve genellikle "olgun" ya da "yüksek" İzlenimcilik diye tanımlanan altı yıllık dönem içinde Monet maddi sorunların yanı sıra karısının hastalığı ve ölümü gibi büyük üzüntüler yaşamış ancak resim çalışmalarını da aksatmamıştır. Gerek koleksiyoncu ve banker Hoschedé'nin konuğu olarak kaldığı Montgeron Şatosu'nda, gerek *St.Lazare Garı* dizisine başladığı Paris'te, gerekse 1878 baharını geçirdiği Vétheuil'de üslubunu geliştirmeyi sürdürmüş; kompozisyonları daha güçlü, renkleri de daha parlak bir görünüm kazanmıştır. Bu dizisine 1876'da başlayan Monet, resim sehpasını garın değişik köşelerine yerleştirerek aynı örgeyi çeşitli görünümleriyle, değişik ışık koşullarında betimlemiştir. Ancak daha o dönemde, sonradan yaptığı gibi, gerçekten tutarlı bir dizi yaratmayı amaçlamadığından bu istasyon resimlerinde hem kompozisyon biçimi hem de ışık etkileri farklılık gösterir. Sanatçı ilk sistematik dizilerine 1890'larda başlamış ve sırasıyla *Saman Yığınları* (1890-91), *Kavaklar* (1891-92), *Rouen Katedrali* (1892-94), *Thames Kıyıları* (1899-1904), *Venedik Görünümleri* (1908-12) ve *Nilüferler* (1899-1926) adlı yapıtlarında aynı konuyu günün ve yılın değişik zamanlarında, farklı atmosfer ve iklim koşullarında betimlemiştir. Bu dizilerinde Monet'nin amacı kalıcı olanı saptamak değil, geçici olanı yakalamaktır. Konuyu ve biçimi bir yana iten sanatçı nüansların tekdüze dokusunda yalnızca ışık etkisini yakalamaya çalışmıştır.

1880'lerde ün kazanmaya başlayan Monet, aynı dönemde İzlenimci okulun yozlaştığını öne sürerek öteki grup üyelerinden uzaklaşmıştır. Sanatçı 1883'te, ölümüne değin kalacağı Giverny'ye yerleşmiş, ancak sık sık Fransa'da ve Fransa dışında geziler yapmıştır. 1885'te Durand-Ruel'in evinin dekorasyon işini almış, 1886'da ABD'de açılan İzlenimciler Sergisi'nde temsil edilmiş, 1889'da Paris'teki Georges Petit Galerisi'nde RODIN'le ortaklaşa başarılı bir ortak sergi düzenlemiş ve yaşamının son dönemlerinde gerek Avrupa'da, gerek ABD'de en büyük İzlenimci ressam olarak tanınmıştır. Doğanın değişkenliğini betimleme çabası içinde hem çağdaşlarına hem de ardıllarına esin kaynağı olan yapıtlar yaratmış ve yeni tekniklere önderlik ederek 20.yy sanatının yönünü çizenlerden biri olmuştur.

0785, 1738, 2400, 2851, 2852, 2953, 3081, 3222, 3288.

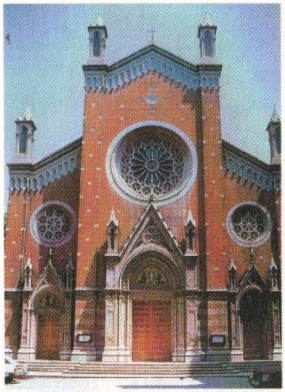
*Z.İnankur*

**MONGERI, Guilio** (19.yy sonu, Milano-20.yy başı)

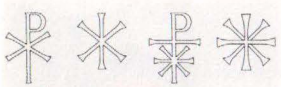
İtalyan mimar.

Milano Brera Akademisi'nde, restorasyon alanındaki kuramıyla (→ONARIM VE KORUMA) tanınan Camillo Boito'nun (1836-1914) en iyi öğrencilerinden biri olduğu bilinen Mongeri, 1900-30 arasında aralıklı olarak İstanbul'da çalışmıştır. SELÇUKLU ve İSLAM mimarlığıyla ilgilenmiş, 20. yy'ın başında OSMAN HAMDİ Bey Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin (→AKADEMİ) müdürüyken (1883-1910) 1909'da bu kurumda göreve başlamış, 1912'de Halil Edhem Bey döneminde ülkesine (?) dönmüştür. 30 Ekim 1918'de imzalanan ve Osmanlı Devleti için çok ağır hükümler içeren Mondros Mütarekesi'nin ardından tekrar İstanbul'a gelen Mongeri, 1930'a dek bu kentte çalışmıştır. İstanbul'un yanı sıra Ankara ve Bursa'da da yapılar gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında, İstanbul'da Beyoğlu'ndaki *St.Antoine Kilisesi* (1906-12), *Karaköy Palas* (1920), *Maçka Palas* ve gene Maçka'daki *İtalyan Sefareti* (b.Maçka Teknik Lis.), Eminönü'ndeki *Katırcıoğlu Han*, Haseki Hastanesi'ndeki *Nurettin Bey Pavyonu* (1911-24), Nişantaşı'ndaki *Güzelbahçe Kliniği* ile *Taksim Anıtı*'nın kaidesi (1928); Ankara'da ise Ulus'taki *Osmanlı Bankası* (1926), *İnhisarlar (Tekel) Başmüdürlüğü* (1928), *Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü* (1926-29), *Türkiye İş Bankası* (1929); ayrıca Bursa'daki *Çelik Palas* (1930-32) bilinmektedir.

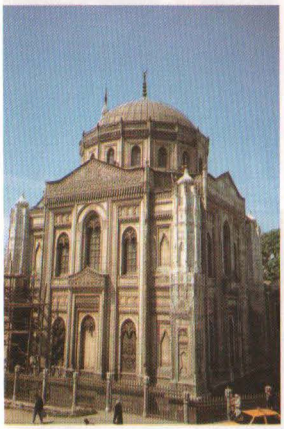
0684. *EA*



MONGERI, Guilio, *St.Antoine Kilisesi*, 1906-12, İstanbul.



Monogram



MONTANI, Pietro, *Pertevniyal Valide Sultan Camisi*, 1871, Aksaray, İstanbul.



MOORE, Charles, *Rodes Evi*, 1979-80, Brentwood, Cal.

**MONOGRAM** (Gr.*monos:* tek, *gramma:* harf'ten *monogrammaton*)
Lat.*monogramma*, İng.*monogram*, Fr.*monogramme*, Alm.*Monogramm*.
Tek, iki ya da fazla harften oluşan arma. Genellikle bir kişinin adının harflerinden, özellikle de başharflerinden yapılır ve harfler girift bir desene dönüştürülür. Monogramlar mektup kağıtlarında, MÜHÜR'lerde vb yerlerde kullanılmaktadır. Pek çok YUNAN ve ROMA parasında (→SİKKE) kent ya da kral monogramları bulunur. Hıristiyan sanatında "Kutsal Monogram" denen ve Eski Yunan alfabesi harflerinden oluşan Hz.İSA işaretleri (KRİZMON) peygamberin tasvirleriyle birlikte kullanılmış; ilk çıkışından bu yana farklı harflerle, farklı biçimlere dönüştürülmüştür.

**MONOKROM** (Gr.*monos:* tek, *chroma:* renk'ten)
İng., Fr.*monochrome*; Alm.*monochrom*.
"Tekrenkli" anlamına gelir. Tek renk ya da tek bir rengin tonları (ör.GRİZAY, KAMAYÖ) kullanılarak oluşturulan resim, fotoğraf vb yapıtları niteler. Çokrenkli heykel, mimarlık ve oymabaskı örnekleriyse POLİKROM olarak tanımlanır. Ayrıca →RENK.

**MONOLİT** (Gr.*mono:* tek, *lithos:* taş'tan)
Tek bir taş bloktan oluşan DİKİLİTAŞ, SÜTUN ya da HEYKEL. Çeşitli biçimlerde olabilmekle birlikte genellikle hepsi büyük boyutlarda ve anıtsaldır.

MONOPİL = **MONOPYLON**

MONOPRINT = **TEK BASKI**

MONOPTER = **MONOPTEROS**

**MONOPTEROS** (Gr.*mono:* bir, tek; *pteron:* kanat, sütun sırası'ndan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında çevresinde tek bir sütun dizisi bulunan yuvarlak planlı yapı tipi. Daha çok Roma döneminde kullanılan *monopteros* planlı yapıların tanınmış örnekleri, Roma'daki *Vesta Tapınağı* ile Atina'daki *Roma ve Augustus Tapınağı*'dır. Daha sonraları BAROK ve YENİ-KLASİKÇİLİK dönemlerinde yaygın olarak bu biçimde bahçe ŞAPEL'leri yapılmıştır.
Çizim →TAPINAK

**MONOPYLON** (Gr.*mono:* bir, tek, *pylon:* kapı'dan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında tek kapısı bulunan yapı tipi.

MONOSTİL = **MONOSTYLOS**

**MONOSTYLOS** (Gr.*mono:* bir, tek, *stylos:* sütun'dan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında tek parça taştan, düz gövdeli monolit SÜTUN.

MONOTYPE (Gr.*mono:* tek, *typos:* işaret'ten) = **TEK BASKI**

MONSTRANCE → **PYKSİS**

**MONTANI, Pietro** (19.yy)
İtalyan mimar.
Kendisini akademik öğrenimin tüm aşamalarından geçmiş biri olarak tanımlamasına karşın, mimarlık eğitimi gördüğüne ilişkin bir bilgi yoktur. 19.yy'ın ikinci yarısında, Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) İstanbul'da çalışan Montani, 1873 Viyana Dünya Sergisi için Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın hazırlattığı *Usul-i Mimari-i Osmani* adlı kitabın çalışmalarına BARBORİNİ, Mösyö Maillard, Halil Edhem ELDEM, Mithat Efendi, Köçeoğlu Kirkor Efendi gibi Osmanlı aydınlarıyla birlikte katılmıştır. 1867 Paris Dünya Sergisi'nde çizimleri sergilenmiş, 1873 Viyana Dünya Sergisi'nde de mimari düzenlemeler yapmakla görevlendirilmiştir. Sergi için hazırladığı Klasik OSMANLI yapılarının çizimleri, dönemin mimarlık ortamında etkili olmuştur. Aynı sergide, *III.Ahmed Çeşmesi*'nin (Sultanahmet) bir modeli, bir fırın, bir hamam ve mimar Yorgi Kalfa'nın inşa ettiği, İstanbul konaklarını andıran bezemeli bir ev de yer almıştır. Montani, daha sonra 1875'te Şeker AHMED PAŞA tarafından düzenlenen sergiye de katılmıştır. En tanınmış uygulaması, Sarkis BALYAN ile birlikte çalıştığı ve soğan KUBBE gibi İSLAM mimarlığına ait öğelerle BAROK öğelerin birlikte kullanıldığı, oryantalist (→ORYANTALİZM) olarak nitelenebilecek Aksaray *Pertevniyal Valide Sultan Camisi*'dir (1871).
0684. *Y.Salman*

**MONTFERRAND, Auguste Ricard de** (1786, Chaillot-1858)
Fransız mimar.
Fransa'dan çok Rusya'da gerçekleştirdiği yapılarla dikkati çeken Montferrand, meslek yaşamına PERCIER'nin yanında başlamış, *Madeleine Kilisesi* üzerinde çalışmalar yapmıştır. 1816'da Rusya'ya yerleşen mimar, St.Petersburg'da yeni *Saint Isaac Katedrali*'nin (1818-53) tasarımıyla görevlendirilmiştir. İlk tasarımındaki planı yapım süreci içinde büyük ölçüde değiştirilen katedralin, Londra'daki *Saint Paul Katedrali*'nden esinlenerek yapılan altın kubbesi, en başarılı bölümüdür. *A.Erktin*

**MOORE, Charles** (1925, Michigan-1994, Austin, Tex.)
ABD'li mimar.
POST-MODERNİZM'in önde gelen mimarlarından olan Moore, eklektik (seçmeci), renkli ve şaşırtıcı bir üslupla özellikle büyük ölçekli yapılar ve kentsel kompleksler üzerinde çalışmıştır.

Princeton ve Michigan üniversitelerinde öğrenim görmüş, 1962'de Berkeley'de, Donlyn Lyndon, TURNBULL ve Richard Whitaker ile MLTW, adıyla kurduğu ortaklığı, 1967-70 arasında, Turnbull ile birlikte New Haven ve San Francisco'da MLTW/Moore-Turnbull adı altında sürdürmüştür. 1970'te Essex'de (Conn.) Charles W.Moore adıyla kurduğu şirket, aynı kentte William Grover ve Robert Harper'la, Los Angeles'ta da John Ruble ve Robert Yudell ile ortak çalışmalar yapmış, gene Los Angeles'tan "Kentsel Yenilikler Grubu"yla birleşerek genişlemiştir. 1962-65 arasında Berkeley'deki California Üniversitesi'nde, 1965-75 arasında Yale Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışan Moore, 1975'ten sonra da Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde görev almıştır. Tasarladığı mekânların, temel insan gereksinimleriyle mimarlık arasındaki uyumu sağlayabilme arayışının sonucu olduğunu belirten sanatçı, Orinda'daki (Cal.) *Kendi Evi*'nde de (1960-62) böyle uyumlu mekânlar yaratmıştır. Evin merkezine aldığı oturma ve yemek mekânını dört kolonla sınırlandırarak özelleştirmiştir. 1964-65'te yaptığı *Sea Ranch Evi*'nde (Sonoma, Cal.), çıkmayı önemli bir öğe olarak kullanmıştır. Bu tasarımla birlikte Moore'un artık ULUSLARARASI ÜSLUP'tan kesin olarak ayrılmaya başladığı görülür. Orinda'daki eviyle aynı tarihlerde yaptığı, tek odalı bir tatil evi olan *Bonbam Evi* ise, 1960'ların "modern aile evi" anlayışına alaycı bakışını yansıtır. Strüktürel öğeleri tarihsel çağrışımlar yapan öğelerle karıştırdığı bu tasarımında, tüm geleneklere aykırı ve kimsenin açık, rasyonalist biçimlerden söz edemeyeceği, "kutu" olarak adlandırdığı bir konut gerçekleştirmiştir. Bütçenin kısıtlı ol-

masından dolayı prefabrike yapı elemanlarıyla tasarladığı *Talbert Evi*'nde (1964), metal bacaları dış cepheye yerleştiren Moore, Los Angeles'taki apartmanda da (1979) "sokaklar" oluşturmuş ve tek çatı altında pek çok işlevi biraraya getirme düşüncesini geliştirerek, katı bir simetri kullanmadan, serbest bir plan üzerinde çalışmıştır. 1973-74'te Turnbull ile, California Üniversitesi'nin Santa Cruz kampusunda öğrenci yurtları, derslikler, küçük bir kütüphane, yemekhane ve diskotekten oluşan, dış dünyaya kapalı bir köy imajını çağrıştıran *Kresge College*'ı tasarlamıştır. Tek bir tarihsel biçime bağlı kalmadan geniş bir kompleks yarattığı bu uygulamasında Moore, alışılmış gösterişli ve kararlı kütleler yerine, öğrencilere daha uygun düşen, köy görünümünde, sokaklarla bağlanmış bir çevre yaratmıştır.

Moore'un en önemli tasarımlarından biri, New Orleans'ta Antik Çağ biçimlerini kullanarak ilginç bir kurgu yarattığı *İtalya Meydanı*'dır (*Piazza d'Italia*; 1975-78). Post-Modernizm'in en iyi örneklerinden sayılan bu meydan kentin İtalyan kesiminin merkezi haline gelmiştir. Moore, İtalya'yı New Orleans'ta kurarken, yarattığı mimari çağrışımlarla da asıl İtalya'nın orada olmadığını hicvetmiştir. Son yıllarda dikkati çeken çalışmalarından biri, 1980'de Berlin'deki Tegel Gölü kıyısında gerçekleştirdiği eğlence, dinlence ve konut kompleksidir. Antik Çağ öğeleriyle dekor etkisi yaratan ve Post-Modernizm'in tüm bileşenlerinin kullanıldığı bir tür mecazi KOLAJ olarak değerlendirilebilecek bu komplekste Moore, Prusya Klasikçiliği'yle (→KLASİKÇİLİK) bezeli, 19.yy'ın cam ve demir mimarlığını buharlı gemileri çağrıştıran bir bütünde birleştirmiştir.

0089, 1334, 1456, 2382, 2383. *M.Ergüler*

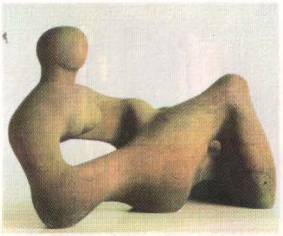
**MOORE, Henry** (1898, Castleford, Yorkshire-1986, Much Hadham, Hertfordshire)
İngiliz heykelci.
Ana konusu olan insan figürünü farklı gereçlerle, organik bir anlayış içinde işlediği yapıtlarıyla tanınır.

Leeds Sanat Okulu'nda başladığı sanat eğitimini, 1919-23 arasında Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda tamamlamış ve bu tarihten 1932'ye değin aynı kurumda öğretmenlik yapmıştır. Sanatla ilgilenmeye başladığı ilk dönemlerinde Afrika, Okyanusya ve Meksika uygarlığının yapıtları ilgisini çekmiştir. 1922 tarihli *Ana ve Çocuk* böylesi bir ilkel estetik anlayışı yansıtır. Bu sıralarda yapıtlarında Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), BRANCUSI ve MODIGLIANI'nin etkileri de sezilir. 1925'te çıktığı İtalya gezisinde, erken RÖNESANS ustalarının yapıtlarıyla büyülenen sanatçının erken dönemlerinden başlayarak kendini gösteren en önemli özelliği, ahşap, tunç, taş gibi değişik gereçleri kullanması ve bunların her birinin dokusal niteliklerini en güçlü biçimde vermesidir. 1924'te yaptığı *İki Baş* ile 1930'da gerçekleştirdiği *Uzanan Kadın* (Kanada Ulusal Gal., Ottawa) adlı yapıtları değişik gereçleri organik biçim anlayışı içinde kullandığı yapıtlarına örnektir. Aynı yıllarda üç boyutlu mekânsal kuruluşlar gerçekleştirmeye başlamıştır. 1930'dan sonra NICHOLSON, HEPWORTH ve eleştirmen READ'le birlikte Hampstead'de oluşturdukları sanat ortamı, Moore'un kendi üslubunu bulmasında etkili olmuştur. Ayrıca sık sık Paris'e geziler yapmış ve bu kentin hareketli sanat ortamından da yararlanmıştır.

Moore'un 1931'de gerçekleştirdiği *Kompozisyon* adlı heykelde PICASSO'nun *Bir Anıt İçin Tasarı* (1931) adlı heykeliyle 1920'lerin sonunda yaptığı resimlerdeki kumsal sahnelerinin etkileri sezilmekle birlikte, Moore, daha çok kısa bir süre için bu sanatçının resimlerinden etkilenmiştir ama onun için asıl Meksika (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) ve ROMANESK heykeli önemli olmuştur. 1932'de farklı gereçlerle yaptığı *Kompozisyon* adlı yapıtlarında organik biçimleri, soyutlama aşamasında en uç noktaya götürmüşse de, biçim parçacıkları yine de izleyicinin zihninde tanımlanabilir imgeler çağrıştırır. Bu açıdan, Moore'un sanatında hiçbir zaman gerçeklikten bir kopuş söz konusu olmamıştır. 1932-39 arasında Chelsea Sanat Okulu'nda ders vermeye başlayan sanatçı, 1933'te de ÜNİTE I'e katılmıştır. Ertesi yıl gerçekleştirdiği ve dört parçalı bir düzenleme olan *Uzanan Figür* ya da *Dört Parçalı Kompozisyon*, biçimlerin işlenişi açısından oldukça soyut bir anlayıştadır. Ancak taşın dokusal niteliklerinin güçlü bir biçimde vurgulanmasıyla, hemen tüm yapıtları gibi bu da organik, yaşamsal bir değer kazanmıştır.

İnsan gövdesi dışında, organik olmayan şeylerin de büyüdüğü ya da doğal güçlerin etkisiyle bir yapı kazandığı olgusu, Moore'un sanatının temel ilkesidir. Kumsaldan, dalgaların ve rüzgârın etkisiyle biçimlenen çakıl taşlarını toplayarak doğanın nesneler üstündeki belirleyici etkisini inceleyen sanatçı, bir yapıtın kendine özgü bir yaşamsallığı olması gerektiğini, bunun fiziksel bir eylemin ya da bir devinimin yansımasıyla değil, gerecin özündeki enerjinin temsil ettiği nesnede bağımsız olarak dışlaşmasıyla elde edileceğini söylemektedir. *Uzanan Figür* (1936), artık Moore için klasikleşmiş bir şemanın en yalın uygulamasıdır. Sanatçı 1940-42 arasında savaşla ilgili sığınak çizimleri yapmıştır. Mekâni heykellerindeki insan figürleriyle doldurduğu bu çizimler ona, figürlerinin mekân içindeki yerlerini tartışma olanağı da sağlamıştır. *St.Matthew Kilisesi* (Northampton) için yaptığı *Madonna ve Çocuk İsa* (1943-44) adlı çalışması, Rönesans güzellik anlayışını tartışması ve onun yerine yaşamsallığın estetiğini önermesi açısından dönemin en önemli yapıtlarındandır. Kabaca yontulmuş biçimler ve içlerindeki yoğun enerjinin, köşe noktalarında vurgulanması savaş yıllarının ötesinde Moore'un tüm sanatına egemen olan bir özelliktir.

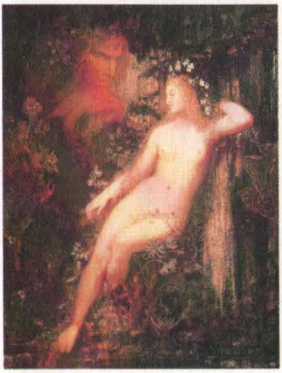
1950'de gerçekleştirdiği *Miğferli Baş No.1* (Tate Gal., Londra) adlı tunç heykeli, iki biçimin arasında kalan boşluğun da tanımlanmasıyla öncü bir anlayışın örneği olmuştur. Sanatçı çoğu yapıtında boşluğu kütlesel parçalar içinde delikler açarak tanımlamıştır. 1952'de yeniden oturuş şemasına döndüğü *Kral ve Kraliçe*'de (1952-53, Tate) öncekilere oranla daha figüratif bir anlayışla çalışan Moore, aynı yıl sipariş üstüne Londra'daki *Time-Life Binası* için *Time-Life Panosu* adlı taş yapıtını gerçekleştirmiştir. Pencere çerçevesini anımsatan dikdörtgenler içinde iç içe geçen, karmaşık ilişkiler sunan biçimlerin bulunduğu bu yapıtı için, yine aynı yıl tunç kullanarak dört tane maket yapmıştır. Bu maketlerin her biri Moore'un sanatsal yaşamında zaman zaman etkin olmuş anlayışları yansıtmaktadır. 1955-56 tarihli *Glenkiln Haçı*, insan figürüyle haç biçimini birleştirmesinin yanında, Moore'un sanatında ilk dönemlerden bu yana etkin olan arketipal güçlerin dışa vurması açısından da önemlidir. Paris'teki *UNESCO Merkez Binası* için 1957-58'de *Uzanan Figür*'ünü gerçekleştiren sanatçı, aynı yıllarda, dokusal niteliklerin doruk noktaya vardığı *Kumaşa Sarınmış Oturan Kadın*'ı (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) yapmıştır. Giysi kıvrımlarının örümcek ağını andırırcasına gövdeyi sardığı bu yapıtlar tümüyle figüratif bir anlayışla gerçekleşti-



MOORE, Henry, *Uzanan Figür*, 1938, hornton taşı, 88.9x132.7 cm.



MORANDI, Giorgio, *Nesneli Ölüdoğa*, 1956, tuval üzerine yağlıboya.



MOREAU, Gustave, *Galatea*, 1880, pano üzerine yağlıboya, 85x67 cm.

rilmiştir. Sanatçı, 1960'tan sonra, ancak açık havada yer alabilecek büyüklükte yapıtlar vermeye başlamıştır. Bu yapıtların çevrelerinden dolaşılabileceği gibi, kütlenin içinde bulunan delik ve açıklıklardan yararlanılarak doğrudan içlerinden de geçilebilir. Bunlarda hacim insanı aşan boyutlarda gerçekleştirilmiştir ve kişinin mekân içinde bunu kavraması söz konusu değildir. Mimariye yaklaşan bu biçimler, tüm kütlesellikleriyle anıtsal bir izlenim uyandırırlar. Sanatçıya 1963'te Liyakat Nişanı verilmiştir.

1501, 1834, 2468, 2816, 2970. *U.Tükel*

MOPSUESTİA = **MİSİS**

MORA, Juan Gomez de → **RÖNESANS (Mimarlık)**

**MORANDI, Giorgio** (1890, Bologna-1964, Bologna) İtalyan ressam.

CÉZANNE'ın sanatının yanı sıra İZLENİMCİLİK, GELECEKÇİLİK, KÜBİZM ve özellikle METAFİZİK RESİM akımlarından özümlediği estetik anlayışını Klasik İtalyan resim geleneğiyle (→İTALYA) birleştiren Morandi, gene de 20.yy'daki sanat akımlarının dışında kalarak özellikle ÖLÜDOĞA türündeki yapıtlarında kişisel bir üslup geliştirmiştir.

Bologna Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören sanatçı, 1914'te BOCCIONI ve CARRÀ'yla tanışarak kısa bir süre Gelecekçiler'e katılmış, De CHIRICO'yla tanıştığı 1918-20 arasındaysa büyük ölçüde Metafizik Resim anlayışından etkilenmiştir. Morandi'nin yapıtlarında, doğup büyüdüğü Bologna'nın huzur dolu atmosferi ve uzun bir geçmişe dayanan yaratıcılık geleneği derin izler bırakmıştır. Sanat yaşamının ilk dönemlerinde Cézanne, COROT ve CHARDIN'den etkilenerek sıradan nesnelerin betimlenmesi yoluyla elde edilen aktarım gücünü sezen Morandi, 1918'den sonra yakınlaştığı Metafizik Resim okulunun etkisiyle, Carrà'yı izleyerek bu sıradan nesnelere resimlerinde yeni bir metafizik gerçeklik kazandırmıştır. Sanatçının ölüdoğalarındaki şişe ve sürahi gibi nesnelerde biçimsel öz, gösterişsiz bir tarzda vurgulanmış; dolayısıyla bu yapıtlar yansıtmacılığın ötesinde, anlaşılmaz bir gerçeklik kazanmıştır. Morandi, üslubunda ani değişimler yapmamakla birlikte, giderek nesne dağarcığını sınırlandırmış ve sonunda yalnızca iki kaptan oluşan ölüdoğalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı, seçtiği nesnelerin konumlarını da kendi amaçlarına uyacak bir biçimde belirlemiş, 1945'e değin masanın tüm yüzeyine yayılan bu nesneler 1950'den sonra giderek daha bitişik konumlanmış, hatta sonunda masanın bir kenarında toplanmıştır. 1914'ten sonra Bologna'da resim öğretmenliği yapan ve 1930'da Bologna Güzel Sanatlar Akademisi'nde grafik sanatlar profesörü olan Morandi, 1948'de Roma'daki Aziz Luka Akademisi üyeliğine getirilmiş, aynı yıl Venedik Bienali Büyük Ödülü'nü kazanmış, 1952'de İsveç Akademisi üyeliğine atanmış ve 1953'te yapıtları Bologna'da gene ödül kazanmıştır. Sanatçı, Chardin ve Cézanne'la birlikte, en büyük ölüdoğa ressamlarından biri sayılmaktadır. *İ.Babacan*

**MOREAU, Gustave** (1826, Paris-1898, Paris) Fransız ressam.

SİMGECİLİK akımının en önemli temsilcilerinden olan Moreau, 15.yy İtalyan ustalarını anımsatan süslemeci ve incelikli bir üslupla düşsel ve mitolojik konuları resimlemiştir.

Bir mimarın oğlu olan Moreau, 1848'de ROMANTİZM'in ustalarından Théodore Chassériau'yla (1819-56) çalışmaya başlamış, bu sanatçının yaptığı deniz tanrıçası betimleri, Moreau'nun da bu yönde gizemli imgeler yaratmasında önemli rol oynamıştır. 1857'de İtalya'ya yaptığı bir gezi sırasında erken RÖNESANS ustalarının yapıtlarını incelemiş ve onlardan etkilenmiştir. Moreau ilk döneminde ayrıntının yoğun olduğu gerçekçi resimler yapmış, INGRES'in klasik düzenlemelerine farklı bir yorum getirmiş ve PUVIS DE CHAVANNES'in anlayışına benzer bir biçimde, akademizmin anlatısal üslubunun dışında bir tutum izlemiştir. *Herakles ve Hydra* (1870) adlı yapıtı, mitolojik bir konunun imgelem zorlamasıyla değişik türde bir anlatımını içerir. *Salome'nin Dansı* (1876) adlı resminde Kitab-ı Mukaddes'in bu çok bilinen öyküsü hemen hemen düşsel bir evren içinde sunulmuştur. Moreau'nun ışık ve rengi özenli, simgeci bir yaklaşımla kullanması, ona Simgecilik içinde ayrı bir yer sağlamıştır. 1884'te Joris Karl Huysmans, sanatçının Salome'yi işlediği resimlerini *A rebours* (Tersine) adlı romanının bazı bölümlerinde kullanmıştır. Çağdaşı yazarlar, yapıtlarında sık sık onun yarattığı görsel imgeleri anlatmışlardır.

Moreau'nun yapıtlarında "kadın", ana figürü oluşturur. Çevrelerine simgesel bir güç yayan bu kadınlar çoğunlukla mitolojik figürlerdir. Sanatçı giderek yapıtlarında iki ana tür oluşturmuş, birincisinde büyük manzaraların, ikincisindeyse yoğun boya hamurunun ve şiddetli fırça vuruşlarının egemen olduğu metafiziksel biçimlerin izlenimlerini aktarmıştır. *Gecenin Sesi* gibi çok sayıda suluboya da yapan sanatçı, bunlarda hızlı ve akıcı bir fırça vuruşu uygulamıştır. Moreau, 1892'den ölümüne değin sürdürdüğü Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndaki öğretmenliği sırasında, ROUAULT, MARQUET ve MATISSE gibi sonradan modern sanatın ustaları arasında yer alacak birçok ressamı yetiştirmesiyle de önem kazanmış, konu aldığı olaylar, resimsel tutumu, sonraları Gerçeküstücüler'in (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) de ilgisini çekmiştir.

1729. *U.Tükel*

**MORELLET, François** (1926, Cholet) Fransız sanatçı.

1950'lerin sonunda Fransa'da genç AVANT-GARDE sanatçıların endüstriyel toplumda sanatın anlamı ve algılanışı üzerinde yaptıkları deneyimlere önemli katkılarda bulunan Morellet Paris'teki Görsel Sanatlar Araştırma Grubu'nun (→GRAV) kurucularındandır. Sanatçı 1958'deki ilk sergisinde önceden planlanmış, sistematik kompozisyonlu geometrik biçimlerden oluşturduğu resimlerini sergilemiştir. Bir anlamda optik bir sanat (→OP SANAT) üreten Morellet daha sonraları duvarları, yerleri paralel ve kesişen çizgilerle boyamış, ayrıca *Tram-Küre*'de (1962) görüldüğü gibi küçük metal boruları ya da tüpleri dik açı oluşturacak biçimde ızgara düzeninde birbirine ekleyerek mobil'ler (→CALDER, Alexander) yapmıştır. Resimlerinde yalnızca biçim seçimini rastlantıya bırakarak tüm uygulamayı kesin kurallara göre geliştiren sanatçı Fransa'da BUREN ve RAYNAUD gibi sistematik geometrilerle çalışan sanatçılara öncülük etmiştir. Morellet, biçimlemelerini duvarlarda, kent meydanlarındaki alanlarda çevresel olarak da uygulamış; 1987'de I.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla anılan 1.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *Aya İrini Kilisesi*'nde *Beş Tuval Üzerine Akrilik* (1973) adlı, beyaz karelerden oluşan resimlerini sergilemiştir. *J.N.Erzen*

MORENI, Mattia → **SEKİZ İTALYAN RESSAMI**

**MORFOLOJİ** (Gr.*morphe*: biçim, *logia*: söz, konuşma'dan)
İng.*morphology*; Fr., Alm.*Morphologie*.
Fizyolojide ve psikolojide vücudun biçimini sağlık, tıp ve ruhsal açıdan inceleyen bilimi tanımlayan sözcüğün TASARLAMA'daki kullanımıysa birbirinden çok farklı iki anlam içerir. Bunlardan birincisi tasarlama süreciyle ilgilidir ve "tasarlama morfolojisi" adını alır. SİSTEMCİ TASARLAMA yaklaşımını benimseyen bir grup tasarımcı, bir projenin ilk ele alınışından bitirilene değin geçen süre içinde her projede izlenen, yinelenebilir nitelikte evrelerin, aşamaların ve adımların var olduğunu savunmakta ve bir olaylar dizisinin ortaya çıkardığı eylem sistemine bu adı vermektedir. Bazılarıysa tasarlama morfolojisini, tasarlama eyleminin ve sorunlarının yapısının herhangi bir tasarlayıcının eylemlerine uyabilecek biçimde incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Bu bağlam içinde yandaki şemada, bilgilerin elde ediliş yolları, özel sorunlara uyacak yönde bilgilerin yorumlanması, proje amaçlarını gerçekleştirmek için tasarlayıcıların vermek zorunda oldukları kararlar ve karar verme metotları, kararların son ürün üstündeki etkileri ve değerlendirme konularını içeren süreç örüntüleri tasarlama morfolojisi olarak nitelendirilir.

Morfoloji kavramının tasarlamadaki ikinci kullanım alanı bir yaratma tekniğiyle ilgilidir. "Morfolojik tasarlama" olarak anılan bu alanda tasarlama sorunlarının çözülmesi sırasında çeşitlilik artırılıp yaratıcılığa yardımcı olabilecek teknikler geliştirilir. Morfolojik tasarlama yapılırken, ulaşılmak istenen durum, işlev ve sorun tanımlanır. Ayrıca ortaya çıkan değişkenlerin tam bir listesinin elde edilmesi gerekir. Her değişken için geliştirilebilecek seçenekli çözümler belirlenir. Bu yaklaşımda çözümleme ve sentez birarada bulunur. Her değişkene ait seçenekler arasından birer tane seçilerek oluşturulan düzenler, sentezi verir. Değişkenlerin tiplerine göre tek, iki, üçboyutlu düzen matrisleri oluşturulabilir. Bu matrislere morfolojik kutu ya da morfolojik kart denilmektedir. ***N.Bayazıt***

**MORLEY, Malcolm** (1931, Londra)
İngiliz ressam.
YENİ-DIŞAVURUMCULUK akımı içinde değerlendirilen Morley, 1952-53'te Camberwell Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda, 1954-56 arasında da Londra Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda öğrenim görmüş; 1958'de yerleştiği New York'ta 1967-69 arasında Görsel Sanatlar Okulu'nda, 1972'den başlayarak da Long Island'daki Stony Brook Üniversitesi'nde ders vermiştir. Sanat yaşamına 1960'larda manzara resmiyle başlayan Morley kısa bir süre sonra POP SANAT'a ilgi duymuş ve giderek FOTO-GERÇEKÇİLİK'i anımsatacak biçimde kartpostalları aynen tuvale aktarmıştır. Sanatçının 1988'de gerçekleştirdiği *Plaj Sabnesi* bu tür yapıtlarındandır. Keskin tekniği zamanla yumuşamış, 1970'lerde Yeni-Dışavurumculuk bağlamında serbest anlatımlı ve parlak, canlı renkli resimler yapmıştır. Bu yapıtlardan bazıları VERMEER'in *Ressam Atölyesinde* (yks.1665, Sanat Tarihi Müz., Viyana) adlı yapıtı gibi eski ustaların resimlerinin yeni yorumlarıdır. Morley, 1980'lerde *Heraklion'da Balık Tutma* (1983) gibi resimlerinde birbirinden farklı ölçekleri ve konuları aynı kompozisyon içinde serbest anlatımıyla işleyerek, resimde kompozisyon, bakış açısı ve üslup tutarlılığını sorgulamıştır. 3556. *J.N.Erzen*

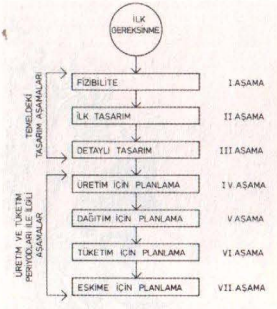
MORLOTTI, Enzio → **SEKİZ İTALYAN RESSAMI**

**MORRICE, James Wilson** (1865, Montreal-1924, Tunus)
Kanadalı ressam.
Kanada'da ARD-İZLENİMCİLİK akımının önemli temsilcilerindendir.

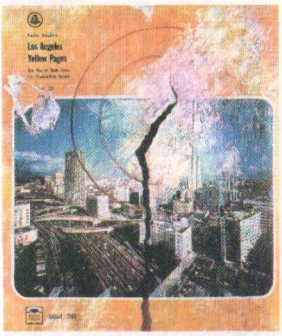
1882-89 arasında Toronto'da hukuk öğrenimi gören sanatçı, 1890'da Paris'te Julian Akademisi'ne yazılmış, burada WHISTLER'in çevresinde toplanan Anglo-Amerikan grubuyla birlikte çalışmaya başlamıştır. Bu dönem yapıtlarında Whistler'in etkisi belirgindir. 1895'te, daha sonraları ABD'de ASHCAN OKULU'nu kuracak olan HENRI ve GLACKENS'la karşılaştıktan sonra üslubunda bazı değişiklikler göze çarpar, özellikle ilk yapıtlarında görülen ince suluboyamsı etki *Okuldan Dönüş*'te de (1900, Ontario Sanat Gal., Toronto) görüldüğü gibi giderek yerini daha dokulu ve resimsel değerlere bırakmıştır. Yaşamının büyük bir bölümünü Paris'te geçiren sanatçı, 1915'e değin hemen her kış Kanada'ya gitmiş, Kanada Sanat Kulubü'nün kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Paris'te yaşadığı yıllarda pek çok Fransız ressamla, Fovist (→FOVİZM) ressam MARQUET'yle arkadaşlık etmiş, 1909'da tanıştığı MATISSE'le 1912-13'te Tanca'ya giderek birlikte resim çalışmaları yapmıştır. Bu dönemde duygulu ve özgün üslubu olgunlaşmış; sanatçı *Vapur* ve *Quebec* (1909, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) gibi en önemli yapıtlarını üretmiştir. 1914-21 arasında Küba, Antil Adaları, Güney Fransa ve Kuzey Afrika'ya yaptığı gezilerle yapıtlarının içeriğini zenginleştiren Morrice, 1922 başında Cezayir'de Marquet'yle çalışmış, ancak aynı yıl resmi bırakmıştır. Morrice'in son dönemi Matisse'in ulaştığı düzeye varma çabası içinde geçmiştir. Ancak Matisse'in renk ve çiziminden etkilenmekle birlikte Morrice bu derin etkileri kendi denge ve resimsel mekânsal anlayışıyla ustaca birleştirmiştir. *L.Kula*

**MORRIS, Robert** (1931, Kansas kenti-1973, Missouri)
ABD'li heykelci.
Son derece yalın, geometrik ve anıtsal ölçüdeki heykelleriyle 1960'larda MİNİMAL SANAT'ın başlıca temsilcilerinden biri olmuş, yazılarıyla bu sanatın tanınmasında ve kavramsallaşmasında önemli rol oynamıştır.

1948-51 arasında Kansas Kenti Sanat Enstitüsü'nde, Kansas Kenti Üniversitesi'nde, San Fransisco Sanat Enstitüsü'nde ve 1953-55 arasında da Oregon'daki Reed College'da uzun bir eğitim süreci geçiren Morris, 1966'da New York'taki Hunter College'dan lisansüstü diploması almıştır. Ayrıca Amerikan Kara Kuvvetleri'nde mühendislik eğitimi de gören sanatçı, 1960'lardan başlayarak öteki Minimalistler'le birlikte katıldığı çok sayıda sergiyle kısa zamanda ünlenmiştir. JUDD gibi Morris de bir anda bütün olarak görülebilen, doğaya hiçbir çağrışım yapmayan, galeri mekânı içinde mekânın tüm nitelikleriyle organik bir ilişkiye giren küpler ve büyük geometrik kütlelerle BİRİNCİL KURGULAR yapmıştır. Morris'in tipik heykelleri, beyaza boyanmış ve böylece galeri duvarlarıyla yakın bir ilişki kuran ya da çelişki oluşturan büyük küpler, "T" ya da "L" biçiminde birbiri ardına dizilmiş büyük kütleler, yan yana dizilmiş, birbirinin eşi dört büyük beyaz ya da siyah küp gibi çalışmalardır. Cilalanmış gereçler yerine düzgün kesilmiş ahşap parçalarla da çalışan Morris, sanatçı kişiliğinin tümüyle silindiği, buna karşın izleyicinin vücudu ve algısıyla önemli rol oynadığı bir heykel anlayışı geliştirmiştir. Morris'in heykellerinin sergilendiği mekânların içerdiği gerilimli atmosfer, en küçük bir



Tasarlama morfolojisi şeması



MORLEY, Malcolm, *Los Angeles Sarı Sayfalar*, 1971, tuval üzerine akrilik, 213.4x182.9 cm.


MORRIS, Robert, *Georgia O'Keeffe IV İçin Yedi Kırmızı*, 1992, demir levhalar, 208.3x205.7x63.5 cm.



MORRIS, William, duvar kağıdı, yklş.1875.

nesne ya da izleyicinin buradaki dolaşımının estetik olayı güçlü biçimde etkilemesine yol açar. Bu nedenle Morris sergi düzenlemelerinde her ayrıntıyı denetim altına alarak çalışmıştır. 1960'larda DE MARIA'yla birlikte GÖSTERİ SANATI deneyleri de yapmış olan sanatçı, 1968'de çelik, alüminyum, toprak, yağ, tuğla gibi gereçleri bir tepe oluşturacak biçimde gelişigüzel karıştırarak YERYÜZÜ SANATI örnekleri vermiş, ayrıca YOKSUL SANAT bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalar da yapmıştır. ANDRÉ'yle birlikte sanat yapıtının stüdyo dışında da gerçekleşebilmesi için çalışmalarda bulunmuş, sanat yapıtını yalnızca stüdyo bağlamı içinde değerlendiren geleneksel anlayışın yıkılmasında öncülük etmiştir (→KAVRAMSAL SANAT). Morris, Yeryüzü Sanatı için yaptığı bir arazi incelemesi sırasında uçağının düşmesi sonucunda yaşamını yitirmiştir.

0325, 0871. *J.N.Erzen*

**MORRIS, William** (1834, Essex-1896, Oxfordshire) İngiliz ressam, endüstri tasarımcısı, şair ve sosyal reformcu.

Makine çağında, el sanatlarını ve ortaçağdaki zanaatçıların kurmuş oldukları toplumsal üretim düzenini yeniden canlandırma yolunda yaptığı çalışmalarla ARTS AND CRAFTS akımının öncülerinden olmuştur.

Oxford Üniversitesi Exeter College'daki eğitimi sırasında BURNE-JONES'la yaşam boyu sürecek bir arkadaşlık kuran Morris, bu dönemde şiir yazmış, ortaçağ mimarlığı üzerinde çalışmalar yapmış ve 1856'da da mimar George Edmund Street'in (1824-81) bürosunda çalışmaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra ROSSETTI'nin etkisiyle resme yönelmiş ve mimarlık çalışmalarını bırakmıştır. 1857-62 arasında ressam olarak çalışan sanatçı, bu dönemde Rossetti'nin atölyesine de devam etmiş, ayrıca ÖN-RAFFAELLOCULAR'la Oxford Birliği'ndeki fresk çalışmalarına katılmıştır. 1858'de *The Defence of Guinevere and Other Poems* (Guinevere'in Savunması ve Başka Şiirler) adlı kitabını yayımlayan Morris, ertesi yıl Rossetti ve öteki ressamlar için modellik yapan Jane Burden'la evlenmiştir. Arkadaşı WEBB, Bexley Heath'teki ünlü *Red House*'u (Kırmızı Ev) Morris ve karısı için gerçekleştirmiş, yapının döşenmesinde Morris'e arkadaşları da yardım etmiştir. Bu ortak çalışmanın sonucunda, 1861'de Morris, Marshall ve Faulkner Şirketi kurulmuştur. Rossetti, Burne-Jones, Ford Madox Brown (1821-93) ve Webb'in de zaman zaman etkinliklerine katıldıkları şirket, 1862'de MOBİLYA, ÇİNİ, duvar kağıdı ve halılarla tasarımlarını Burne-Jones'un gerçekleştirdiği VİTRAY üretimine başlamış, Morris de etkinliklere danışman ve yönetici olarak katılmıştır. Bu yeni firmanın amacı "güzel nesneler" üretmekti. Bu nesneler Victoria dönemi sanat beğenisinden tümüyle farklıydı. Tasarımcıların ortaçağ sanatına olan ilgileri nedeniyle, mobilya modellerinde GOTİK'e ağırlık verilmişti. Morris ortaçağı, sanatla yaşamın iç içe geçtiği ve evrensel bir zanaatçılığın egemen olduğu bir çağ diye değerlendirmekteydi. Hasır oturmalıklı köy tipi sandalyeler, firmanın tasarımları arasında en gözde modellerdi. 1867'de önemli bir sipariş sonucunda gerçekleştirilen *Yeşil Yemek Odası* (Victoria ve Albert Müz., Londra) Morris'in bu konuda ulaştığı aşamayı tüm açıklığıyla sergiler. Mobilyaların biçimleri, birbirlerine uygunlukları göz önünde tutularak ve işlevsellik temel alınarak tasarlanmıştır. Ayrıca, her bir tasarım kendi içinde süslemeci bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir.

1874'te şirketin yeniden düzenlenişiyle tek sorumlu durumuna gelen Morris, dokuma alanında üretime yönelmiş, kumaş boyama sanatının yeniden canlandırılışı ve bitkisel boyanın kullanımıyla, Gotik'ten çok 18.yy beğenisine uygun süslü basmalar üretmeye başlamıştır. Yaklaşık 1887'den sonraysa el tezgâhında dokunan yünlü ipekler üretirken, dokumacılığın özendirilmesi konusunda da çalışmalar yapmış, bu bağlamda dokuma halılar da üretmiştir. 1883'te Sosyal Demokrat Federasyonu'na katılan sanatçı, düşünceleriyle federasyonun sosyalist bir çizgide ilerlemesini sağlamış, birliğin 1884'te dağılması sonucunda da Sosyalist Birlik'i kurmuştur. Morris, çağdaş toplumun yanılgısını, eğlenceyi işten, sanatı da zanaattan ayırmasında buluyordu. GÜZEL SANATLAR kavramını kendi düşündüğü "sanat"tan ayrı, tümüyle lüks bir yaşam biçimine özgü bir düşünce olarak ele almakta, "sanat" kavramınıysa "insanın çalışma ortamı içinde neşe ve sevincinin anlatımı" olarak tanımlamaktaydı. Özel basımevlerinin kurulması konusunda da önemli katkıları bulunan sanatçı, 1890'da kitapların tasarımı ve baskısı konusunda belli standartlar getiren Kelmscott Basımevi'ni kurmuş, bezemeci harflerin ve kenar süslerinin yanı sıra, ortaçağın Gotik harflerini de yeniden gündeme getirmiştir.

Morris'in ortaçağa düşkünlüğünde, onunla işbirliği yapmış olan Ön-Raffaellocular'ın daha güçlü bir biçimde ortaya koydukları gibi belli oranda Romantik bir yaklaşım da (→ROMANTİZM) vardır. Sanatçının "evrensel zanaatçılık" ve "el becerisinin üstünlüğü" gibi düşünceleri gerçeklik düzlemine oturmayan idealler olarak kalmış ve günümüzün makine üretimleri karşısında geçerliliklerini yitirmiştir. Ancak iyi tasarımların toplumsal açıdan önemini ve günlük yaşam içinde usta bir işçiliğin değerini vurgulamasıyla gerek İngiltere'de, gerek öteki ülkelerde Alman Werkbundu (→WERKBUND) gibi akımların doğmasına neden olmuştur.

1656, 3198, 3523. *U.Tükel*

**MORTAŞ, Abidin** (1904, Divriği, Sıvas-1963, İstanbul)

Türk mimar.

Akılcı-işlevci bir mimarlık anlayışından yana olmakla birlikte çalışmalarında II.Ulusal Mimarlık Akımı'nın (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) izleri de görülür.

1923'te İstanbul Lisesi'ni, 1928'de GSA (b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitirmiş, bir süre Cemil Finci ve Faruk Çeçen'le birlikte çalışmış, ardından 1931'de Zeki SAYAR ve Apdullah Ziya Kozanoğlu'yla (1906-66) birlikte *Mimar* (1935'ten sonra *Arkitekt*) adlı bir dergi yayımlamaya başlamıştır. 1941'de Haymil İnşaat Şirketi'yle ortaklık kurarak Türkiye'nin birçok yerinde önemli yapıların inşaatını gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında, Ankara'da *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*, *Devlet Demiryolları Genel Müdürlük Binası*, *Etibank*, *Emekli Sandığı*, *Amerikan Sefarethanesi* ile İzmir ve Kayseri *İşçi Sigortaları Hastaneleri* bulunmaktadır. Taahhüt işlerinin yanı sıra savaş yıllarının kısıtlı koşullarında gerçekleştirdiği projeler arasında Adana *Adalet Sarayı* (1945-48; N.Doğu, F.Tüzüner ile), Ankara *Büyük Sinema* (1949) ve *Banknot Matbaası* (1957), Edirne *Merkez Bankası Şubesi*, gene Ankara'da *Maliye Meslek Okulu* ve *Kalaba Camisi* sayılabilir.

1906. *M.Aydın, MK*

**MOSAN OKULU**

11. ve 12.yy'larda bugünkü HOLLANDA topraklarında özellikle Liège Piskoposluğu sınırları içinde, Meuse (Maas) Irmağı Vadisi'nde gelişmiş olan sanat okulu. Daha Galya-ROMA döneminde bir sanat merkezi olarak ünlenen ve Aix-la-Chapelle'i de

(b.Aachen) içine alan Liège Prensliği'nde KAROLENJ sanatının etkileri görülüyordu. Daha sonra Liège Piskoposluğu'nun bağlı olduğu Köln Başpiskoposluğu ile gelişen ilişkiler sayesinde Ren Bölgesi ROMANESK üslubunun etkileri ortaya çıkmış; 13.yy'da ise güçlü Fransız etkisi mimarlık alanındaki Mosan Romanesk sanatına son vermiştir.

Mimarlığın dışında KİTAP BEZEME, metal (→MADEN sanatı) ve MİNE işçiliğinde de izlenen okulun bu alandaki en önemli örnekleri *Stavelot Kitab-ı Mukaddesi* (1093-97, British Museum, Londra), *Kutsal Haç Rölikeri* (yks.1150, Pierpont Morgan Küt., New York), St.Bertain Manastırı için yapılmış olan yaldızlı tunç haç (yks.1170, Saint Omer Müz.) ve *Stavelot Altarı*'dır (yks.1150, Kraliyet Sanat ve Tarih Müz., Brüksel). ***S.Germaner***

MOSER, Koloman → **SEZESSION**

**MOSES, Grandma** (1860, Greenwich, N.Y.-1961, Hoosick Falls, N.Y.)
ABD'li kadın ressam.
Kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olarak primitif üslupta (→İLKEL SANAT) MANZARA'lar ve FİGÜRATİF resimler yapmıştır.

Asıl adı Anna Mary Robertson Moses olan sanatçı 1887'de Thomas Salmon Moses'la evlenmiş, 1927'de eşinin ölümü üzerine Bennington'da kızının yanına gitmiş, ilk resim çalışmalarına burada, yks.70 yaşlarında başlamıştır. İlk denemelerini parlak renkli dokunmuş kumaşlar üstüne yapmış, sonra tuvale geçmiştir. Bu resimleri 1939'da New York Modern Sanat Müzesi'nin düzenlediği "Bilinmeyen Çağdaş Amerikalı Sanatçılar Sergisi"nde yer almıştır. Ertesi yıl Moses'in ilk kişisel sergisi açılmış ve "Büyükanne Moses" deyimi de ilk kez bu sergide kullanılmıştır. Tümüyle kendi kendini yetiştirmiş bir kişi olan Moses, canlı renklerle ve içinden geldiği gibi çalışmıştır. İlk yapıtları tümüyle kişisel anlatımlar sunar. 1940'larda erken dönem yapıtlarındaki figür ve olaylar, geniş manzara görünümleri içinde ayrıntı durumuna gelmişlerdir. Bu figür ve olayları bazan gazetelerden ya da eski kitaplardan alıyor, ancak onları olduğu gibi değil, kendi çocuksu imgelemi aracılığıyla zenginleştirip sunuyordu. 1946'da *Grandma Moses: American Primitive* (Büyükanne Moses: Amerikan Primitifi) başlıklı bir kitap basılmış, 1950'de de Archibald MacLeish'in metnini yazdığı ve okuduğu belgesel bir film hazırlanmıştır. Bu arada Moses'in ünü Avrupa'da da duyulmuş ve 50 yapıtından oluşan bir koleksiyon Avrupa'nın çeşitli kentlerini dolaşmıştır. Moses, *My Life's History* (Yaşamımın Tarihi) başlıklı bir özyaşamöyküsü kaleme almış; yapıt Amerika'da 1952'de basılmıştır. Sanatçı 1950'lerde seramik üstüne resimler de yapmıştır.
1876, 2397.

MOSTAERT, Jan → **HOLLANDA (Resim ve Heykel, Ortaçağ, Romanesk, Gotik)**

**MOTEL** (İng.*motorist*: sürücü, yolcu, *hotel*: otel'den) Motorlu taşıtlarla yolculuk edenlerin konaklayabilmeleri için karayolları üzerine inşa edilmiş tek ya da birkaç katlı, genellikle birkaç yapıdan oluşan bahçeli bir tür OTEL.

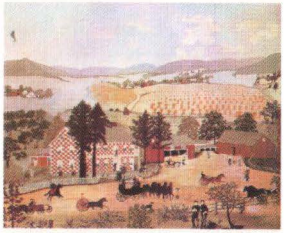
**MOTHERWELL, Robert** (1915, Aberdeen, Wash.-1991, Province Town, Mass.)
ABD'li ressam ve sanat yazarı.
1944'te açtığı ilk sergisiyle SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının ilk sözcüsü sayılan Motherwell, ESTETİK üzerine yazdığı yazılar, çevirdiği ve derlediği kitaplarla çağdaşçılığın anlaşılıp yayılmasında en çok katkıda bulunan sanatçılardan biridir.

Çok küçük yaşlarda sanata ilgi duymuş ve 11 yaşında kazandığı bir bursla 1926-29 arasında Los Angeles'taki Otis Sanat Okulu'nda ilk sanat eğitimini görmüştür. Kısa bir süre California Güzel Sanatlar Okulu'nda resim çalışan Motherwell 1932'de Stanford Üniversitesi'nde felsefe, 1937'de de Harvard Üniversitesi'nde estetik öğrenimi görmüş, bu eğitimi sanat üzerine yazdığı yazıların temelini oluşturmuştur. 1939'da kısa bir süre Oregon Üniversitesi'nde öğretmenlik yaptıktan sonra ertesi yıl New York'a giderek Columbia Üniversitesi'nde lisansüstü öğrenime başlamıştır. Bu sırada New York'ta bulunan Avrupalı Gerçeküstücü sanatçılarla (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) tanışan Motherwell, kendi sanatının daha soyut olmasına karşın Gerçeküstücü kuramlara büyük ilgi duymuştur. 1941'de MATTA'yla birlikte Meksika'ya gitmiş ve bir süre Wolfgang Paalen'le (1907-59) çalışmıştır. Ressam olmaya, büyük bir olasılıkla bu sırada karar veren sanatçı, 1943'te POLLOCK ve BAZIOTES'le birlikte Peggy Guggenheim tarafından Yüzyılımız Sanat Galerisi'ne KOLAJ yapmak üzere çağrılmıştır. İlk sergisinde *Pancho Villa, Ölü ve Diri, Yaşamanın Sevinci* ile *Şaşırtı ve Esin* adlı üç önemli kolajı yer almıştır. Kolaj, Motherwell'in tüm yaşamı boyunca ilgi duyduğu bir tür olmuş ve bu tür çalışmaları 1970'lerde anıtsal boyutlara erişmiştir. Sanatçı 1948'de ROTHKO, Baziotes, NEWMAN ve David Hare'le (d.1917) birlikte özel bir sanat okulu açmış, ancak okulun kısa bir süre sonra kapanmasıyla 1951'den 59'a değin New York Üniversitesi Hunter College'da ders vermiştir. Motherwell'in 1940'ların başındaki ilk yapıtlarında gözlenen temel soyut imge ve biçimler sanat yaşamı boyunca belirginliğini korumuştur. 1949'da en önemli yapıtı olan *İspanyol Cumburiyeti'ne Ağıt* adlı dizisine başlamış ve 1979'a değin bu dizide, havada asılı duran elipsleri çerçeveleyen düşey doğrusal şeritlerden oluşturulan, siyah-beyaz 150 tuval üretmiştir. *Öğleden Sonra Saat Beşte* (1949) ve *İrlanda'ya Ağıt*'ta da (1965) benzer imgeler işlemiştir. Genelde büyük boy tuvaller yapan Motherwell 1960'larda *Deniz Kenarı* gibi ufak çalışmalar da vermiştir. Sanatçı, 1960'ların sonuna doğru RENK ALANI RESMİ kapsamı içine girebilecek büyük boy tuvaller üretmiş, 1970'lerdeyse Soyut-Dışavurumculuk'un ilk dönemlerini anımsatan yapıtlar gerçekleştirmiştir. Motherwell, dönemin sanatçılarından FRANKENTHALER'la evliydi.
2506. *Z.Rona*

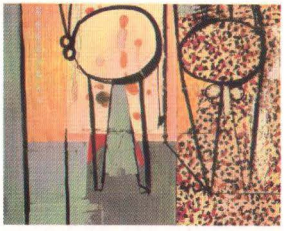
MOTİF (Lat.*motivus*: hareket eden'den) = **ÖRGE**

**MOUR, Jean-Baptiste van** (1671, Valenciennes-1737, İstanbul)
Fransız ressam.
1699'da geldiği İstanbul'da resmî tabloların yanı sıra yaptığı çok sayıdaki portre ve İstanbul görünümleriyle ünlenmiş oryantalist (→ORYANTALİZM) bir ressamdır.

Flandre'in Valenciennes kentindeki (b.Fransa'da) yaşantısına ilişkin çok az bilgi bulunan sanatçının ülkesini terk ederek İstanbul'a gelişinin nedeni, Valenciennes'de tüm sanatçıların mesleklerini icra edebilmek için üye olmaları gereken Aziz Luka Loncası ile düştüğü bir anlaşmazlığa bağlanabilir. Açılan davanın sonucuna göre Van Mour, ya doğduğu kentte kalacak ama resim yapamayacak ya da doğum yerini terk ederek mesleğini başka yerde sürdürecekti. Böylece Sultan II.Mustafa döneminde (1695-1703) 1699'da büyük olasılıkla Fransız kralı-



MOSES, Grandma, *Ekoseli Ev*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 91.4x144.3 cm.



MOTHERWELL, Robert, *Pancho Villa, Ölü ve Diri*, 1943, kolaj.



MOUR, Jean-Baptiste van, *Sultan III.Ahmed ve Saray Erkânı Bir Dans ve Müzik Gösterisi İzliyor*, 100x126 cm.

nın elçisi M. de Ferriol tarafından İstanbul'a getirilen sanatçı başlangıçta, İstanbul'u ziyaret eden Avrupalılar'ın ülkelerine anı olarak götürdükleri giysi resimleri yapmış; daha sonra elçi Ferriol'ün isteği üzerine Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en ilginç giysileri betimlediği 100 baskılık albümü hazırlamıştır. Van Mour'un 1712'de Paris'te basılan *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* (Çeşitli Doğu Ülkelerini Tanıtan 100 Oymabaskı Derlemesi) adlı bu albümü büyük ilgi toplamış; yapıt bir süre sonra Almanya, Fransa ve İtalya'da da yayımlanmış; WATTEAU ve GUARDI gibi ünlü ressamlar albümdeki resimlerden esinlenerek yapıtlar gerçekleştirmişlerdir.

Van Mour, Beyoğlu'ndaki elçiler için Boğaziçi ve İstanbul görünümleri de yapmıştır. Yüksek düzeydeki Osmanlılar'la ilişki kuran ve Osmanlı yaşamına katılan sanatçının ünü giderek artmış; Beyoğlu'ndaki atölyesi, saray adamlarının, elçilerin, elçilik memurlarının ve İstanbul'a gelen yabancı gezginlerin uğrak yeri olmuştur. Bu ziyaretçiler ondan anı resimleri satın almış, kendilerini Türk giysileri içinde gösteren portreler yaptırmışlardır. Van Mour zamanının büyük bir bölümünü kendi zevkine göre Boğaziçi, Marmara, Sarayburnu ve Adalar'ın görünümlerini yapmaya ayırmıştır. En ilginç tabloları saray törenlerini, elçilerin huzura kabul sahnelerini ve ziyafetleri ayrıntılı bir biçimde belgeleyen resimlerdir. 1726'da "Kralın Akdeniz Ülkelerindeki Sürekli Ressamı" unvanını alan sanatçı 1737'de, I.Mahmud döneminde (1730-54) İstanbul'da ölmüş ve Galata'daki Cizvit Kilisesi'nde gömülmüştür. Yapıtlarının büyük bir bölümü bugün Amsterdam'daki Devlet Müzesi'nde bulunmaktadır.
0520, 1102, 3459. *Z.İnankur*

MOVIMENTO ARTE CONCRETA (İt.) = SOMUT SANAT AKIMI → **SOMUT SANAT**

**MOZAİK** (İt.*mosaico*'dan)
İng.*mosaic*, Fr.*mosaïque*, Alm.*Mosaik*.
Eski Yunanca *abakiskoi*, Latince *abaculi*, *tesserae* ya da *tessellae* adlarıyla bilinen mozaik için, Farsça *rizesenk* ya da *rize nigâri*, Osmanlıca *fuseyfisa* sözcükleri kullanılmıştır. Geniş anlamda, değişik renkte bir ya da birkaç malzemenin küçük parçalarını yan yana getirerek oluşturulan düzenleme tekniğinin adı. Kullanılan malzeme cam, seramik, ahşap ya da taş parçaları (TESSERA) olabileceği gibi kağıt ya da kumaş parçaları da olabilir. Dar anlamdaysa, küçük renkli cam ve taş parçalarının HARÇ içine gömülmesiyle oluşan DÖŞEME, DUVAR ve örtü betimlemelerine denir. Taş parçalarının niteliklerine ve uygulanan yönteme göre değişik türleri vardır. OPUS SECTILE, desene göre değişik boyutlardan, renklerden ve biçimlerden oluşan mermer mozaik türüne denir. OPUS VERMICULATUM figürlü panolarda küçük *tessera*'ların yan yana getirilmesiyle oluşur. Yuvarlak çizgiler oluşturarak dizildiklerinden "kurt biçim" anlamına gelen *vermiculatum* sözcüğü kullanılmıştır. OPUS TESSELATUM'da *tessera*'lar basit geometrik düzenlemeler yaratır. Ayrıca →OPUS ALEXANDRINUM; OPUS MUSIVUM; OPUS SCUTULATUM; OPUS SEGMENTATUM; OPUS SIGNINUM.

Mozaik yapımının birçok aşamaları vardır. Betimlemenin yapılacağı alana önce düzenlemedeki dış çizgiler (kontur) çizilir. Bu tür çiziklerin izleri Selanik *H.Georgios Rotondu* kubbesinde tuğla duvar üstünde görülmektedir. Bu işlemin ardından mozaik parçalarının gömüleceği SIVA tabakasının sürülmesine geçilir. Çoğu kez nemden ötürü sıvanın duvardan ayrılmasını engellemek için duvar yüzeyi katran karışımıyla sıvanır. Örtü sisteminde sıva tabakasının düşmemesi için tuğla aralarına dışarı taşacak biçimde başlıklı çiviler çakılır. Sıva tabakası genellikle üç kattır. Birinci kat sıvaya kum ve tuğla kırıkları karıştırılır. Son iki kat açık renkte ve daha iyi niteliklidir, birinci kata oranla ince sürülür. Mozaik parçaları sıva yaşken yerleştirileceği için, üçüncü katın bir günde dizilebilecek mozaik alanı kadar sürülmesi gerekir. Son tabaka üstüne ressamlar düzenlemeyi çizerken, bir yandan da ustalar mozaik parçalarını belirtilen yerlere 1/2'si ya da 1/3'ü dışarıda kalacak biçimde yüzeye paralel olarak dizerler. Kimi yerlerde, özellikle üst düzeylerde, bakış açısına ve ışık etkisine göre diziliş eğiktir.

Mimarlıkta mozaik tekniğinde kullanılan malzemeler CAM ve doğal TAŞ'tır. Cam sıvı durumundayken metal oksit katılımıyla renklendirilir. Saydamlık ve renk tonlaması ayarlanır. Doğal taş olarak MERMER en çok yeğlenen gereçtir. Mat yüzey etkisi yarattığından ve uyumlu ton ayarlaması yapılabildiğinden mermer genellikle insan gövdesinde kullanılır. İnci, zümrüt, yakut gibi değerli taşlar takılara yerleştilir. Örneğin, Ravenna *S.Vitale Kilisesi*'nde (525-547) Justinianus ve Teodora panolarında kolye, yüzük ve taçlarda bu tür değerli taşlar kullanılmıştır. Altın ve gümüşlü cam mozaikler ERKEN HIRİSTİYAN ve BİZANS sanatında duvar ve örtü betimlerinde yaygındır. Sıcak cam parçası üstüne altın ya da gümüş, çekiçle yayılır ve bunun üstüne ince bir tabaka cam yerleştirilir. Altın ve gümüşün iki cam arasında kalışı ayna gibi parıltıyı arttırır. Kalın cam tabakası genellikle sıva içine gömülür. Parlaklığın az olması istendiğinde ince cam tabakası alta gelir. Altın kullanımı ilk kez Aziz Petrus'un (San Pietro) mezarında (3.yy) Hz.İsa'nın halesinde görülür. 4.yy'dan sonra geniş yüzeylerde kullanılmıştır. Mozaik parçalarının dizilişleriyle değişik üsluplar ortaya çıkar. Gerçekçi betimlemelerde renk tonlarına göre mozaik seçimi önem kazanır. Koyudan açığa geçişler yumuşaktır. Üçüncü boyut tonlamaya önem verilerek gerçekleştirilir. Üslupta gerçekçilik ya da doğalcılık aranmadığında tonlama önemini yitirir. Birbirine karşıt renkler diziler halinde yan yana getirilebilir. Duvar ve örtüde mozaik kullanımı teknik sorunlar yaratmaktadır. Karanlıkta kalan mozaik panolarında parçalar ışığı alabilecek biçimde özel olarak dizilirler. İmgeyle izleyici arasındaki iletişimin kurulabilmesi için yüksekte ve eğik yüzeylerde dizilişler, özellikle figürlerde, bakış açısına, uzaklığa ve ışık durumuna göre ayarlanmaktadır. Uzaklık ayrıca renk dizilişini de etkilemiştir. Bu amaçla izleyiciden uzak olan panolarda parlak renkler seçilmiştir.

Mozaik sanatının başlangıcı MÖ 3000'lere götürülmektedir. Sümerler (→SÜMER) Uruk kentindeki *Varak Tapınağı*'nda PİŞMİŞ TOPRAK'tan yapılmış siyah, beyaz ve kırmızı renkte silindirik biçimli çivilerle duvarları bezemişlerdir. Bu tür uygulama mozaik tekniğini anımsatmaktadır. Taş parçalarının yan yana dizilmesiyle oluşturulan bezeme tekniğiyle ilk kez MÖ 1000'lerde döşeme kaplamasında karşılaşılır. Deniz ya da ırmak kenarından toplanmış küçük çakıl taşlarının dizilmesiyle döşeme kaplaması yapımına başlanmıştır. Phryg (Frig →PHRYGİA) kenti GORDİON'da yapılan kazılarda 8. ve 7.yy'a ait çakıl taşlarıyla oluşturulmuş döşeme örnekleri çıkarılmıştır. Siyah zemin üstüne beyaz taşlarla geometrik örgeler dizilmiştir. Mozaik tekniği bu ilkel örneklerden sonra antik, Hıristiyan ve Erken İSLAM sanatlarında hızla gelişmiştir.

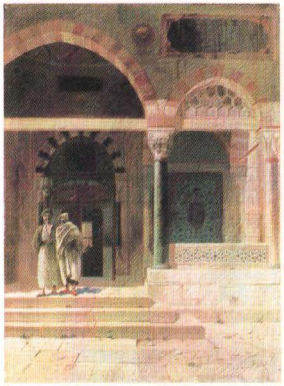
MÖ 4.yy'da Kuzey Yunanistan'da Olyntos ve Pella'da konutların büyük salonlarında çerçevelenmiş

alanlarda mitolojik konuların (→MİTOLOJİ) canlandırıldığı görülür. Bu mozaik parçaları işlenmeden amorf olarak kullanılmıştır. Görsel etki koyu ve açık taşların karşıtlığıyla sağlanmıştır. Figürler genellikle beyazdır. Bu örnekler dönemin Yunan vazolarıyla (→VAZO RESMİ) benzerlik gösterir. Gene MÖ 4.yy'da Olympia *Zeus Tapınağı*'ndaki döşeme mozaiği örneğinde taşların desene göre kesilmesiyle teknikte önemli bir ilerleme saptanmıştır. Göz, çene ya da burun tepesi bir tek taş parçasıyla biçimlenmiştir. Teknik geliştikçe küçük boyutlarda kesilmiş taş parçalarının kullanımı yaygınlaşmış, bu bulgu tüm mozaik sanatının geleceğini belirlemiştir. Ancak ucuz olduğundan çakıl taşı kullanımı sonraki yıllarda sürmüş, ROMA İmparatorluğu'nda da çok yaygınlaşmış, Pompei'de konut döşemesi dışında sokak döşemesinde de kullanılmıştır.

MÖ 2.yy'da PERGAMON'da (b.Bergama) Helenistik saraylardaki döşeme mozaiği gelişmiş mozaik tekniğinin başarılı örneklerindendir. Antik Çağ'ın en ünlü mozaik sanatçısı Pergamonlu Sosos'tur. Çok çeşitli renkte küçük taşları yan yana getirerek ilginç konular düzenlemiştir. Taşların arasına cam parçaları da yerleştirmiş, döşeme yüzeyini ayrıca cilalamış ve böylece taş renklerini daha canlı olarak ortaya çıkarmıştır. MÖ 2.yy'dan kalma Delos'taki tüccar konutlarında da benzer nitelikte döşeme mozaikleriyle karşılaşılır. Roma döneminde Pompei en zengin örnekleri sergiler. 1820'de gün ışığına çıkarılan *Faun Evi*'ndeki mozaikler (2.yy) Roma mozaik sanatına ilişkin önemli belgelerdir. ATRIUM ve TABLINUM'da döşeme tekniği *opus sectile* türündedir. Öteki hacimler küçük mozaik parçalarıyla döşenmiş, balık, kaplan üstüne binmiş Dionysos, güvercin, kedi ve kuşlar, aslan, Nil hayvanları, İssos Savaşı gibi konular betimlenmiştir. Makedonya kralı Büyük İskender'le (hd.MÖ 336-323) PERS hükümdarı III.Dareios (hd.MÖ 336-330) arasında geçen İssos Savaşı (MÖ 333) betimlemesi *opus vermiculatum* tekniğiyle yapılmış en çarpıcı düzenlemedir. Mozaik taneleri renk ögesi olarak değerlendirilmiştir. Gölgeleme ve dış çizgiler yağlıboya resim tekniğinde fırça vuruşlarını anımsatır. Pompei'de mozaik ustası Samoslu (Sakız) Dioskourides'in de çalışması vardır. Sosos'un örgelerinden su içen güvercinler Roma döneminde de moda olmuş, sanatçının balık kılçığı, kuruyemiş kabuğu, meyve kabuğu, istakoz parçaları gibi ziyafet artıklarını canlandıran ünlü *asaroton* (süpürülmemiş döşeme) konusu da yinelenmiştir. Romalılar'ın uyguladığı değişik bir tür döşeme mozaiği de beyaz üstüne siyah desendir. Siyah için genellikle bazalt, beyaz için mermer ya da kireçtaşı kullanılmıştır. Mozaik düzenlemelerinde en çok yeğlenen konular deniz ve mitoloji yaratıkları, av sahneleri, Olimpiyat Oyunları ve sirk gösterileridir. Bezeme amacıyla düzenlenmiş konular dışında simgesel içerikli konularla da karşılaşılır. *Faun Evi*'ndeki döşeme mozaiğinde kükreyen aslan kötülüğü yok etmek için tasarlanmıştır. Simgesel içerikli konuların uygulanması Hıristiyan KİLİSE'lerinde de sürmüştür. Döşeme mozaiğindeki gelişmelerin ardından mozaik bezeme Roma döneminde duvar ve örtü kaplaması olarak değerlendirilmiştir. Pompei'de mozaik kaplı bahçe çeşmeleri ve sütunları bulunmuştur. Konut duvarlarında da izlerine rastlanır. *Tivoli Villası* (baş.MS 123) örtüsünde olduğu gibi MS 2.yy'da geniş yüzeylerde uygulanmıştır. İç mekânda duvar kaplaması olarak seçimi daha dayanıklı bezeme gereci olmasına dayanır. Çarpıcı renkleriyle, FRESK'e oranla daha etkileyicidir. Duvar yüzeyinde parlaklık ve ışık oyunları yaratabilmektedir. Anadolu'da çok sayıda örneği gün ışığına çıkarılan mozaiklerin dünyaca ünlü koleksiyonlarından biri Antakya Müzesi'ndedir (→HATAY, Merkez İlçe).

Roma'da *Sta.Costanza Mausoleumu* (338-354) Hıristiyanlık'ın egemen olduğu dönemde pagan mozaik sanatının niteliğini belirtir. Yuvarlak planlı yapının kubbesinde ve tonozunda Hıristiyan ve pagan konularla simgeler birlikte kullanılmıştır. KATAKOMP'larda da mozaik bezemeyle karşılaşılır. Ravenna'da *Ortodokslar Vaftizhanesi* (yks.458) 4.yy'da Hıristiyan kubbe bezemesi konusundaki gelişmeleri gösterir. AKANT yapraklarıyla oluşan CANDELABRUM'larla kubbe dilimlere ayrılmış, aralara sütunlar ve havariler dizilmiştir. Kubbe tepesinde madalyon içinde İsa'nın Vaftiz Edilişi sahnesi yer almaktadır. Eski *San Pietro Kilisesi* (5.yy) cephesinde olduğu gibi, dış duvarda mozaik uygulaması görülür. Hıristiyan mimarlığında Tevrat ve İncil'den konular yapıların belirli yerlerinde betimlenmiştir. Roma'da *S.Pudenziana*'daki (384-399 ve 402-417) ilk APSİS mozaiğinde Hz.İSA, 12 Havari'nin arasında tahta oturmuştur. Hz.İsa'nın arkasında kaya üstünde haç bulunur. *Apsis* önündeki kemer yüzeyi İsa'nın Çocukluğu, Meryem'e Müjde, Müneccim Kralların Tapınması gibi sahnelere ayrılmıştır. Nef mozaiklerinin en erken örneği Roma'da *S.Maria Maggiore*'de (432-440) bulunur. Pencere aralarında kalan duvar yüzeyi dar ve küçük mozaik panolarına ayrılmıştır. Bizans mimarlığında mozaik bezemeye geniş yer verilmiştir. Döşeme mozaikleri figürlü ve geometrik olarak iki gruba ayrılır. İstanbul'da *Büyük Saray* mozaikleri ve Madaba'da (Ürdün) *Meryem Ana Kilisesi* kalıntıları arasında yer alan ve Filistin haritasını betimleyen mozaikler figürlü tipin en ünlü örnekleridir. İstanbul *Pantokrator Manastırı Kilisesi*'nde (b.*Zeyrek Camisi*; 1118-36) Orta Bizans dönemine ait geometrik örgeli döşeme mozaiğinin ilginç bir örneği bulunmaktadır. *Ayasofya*'da (bit.537) ve *Chora Manastırı Kuzey Kilisesi*'nde (b.*Kariye Camisi*) zengin duvar mozaikleri vardır. Transandantal (aşkın) dünya görüşüyle biçimlenmiş Orta Bizans mozaik panoları birer İKONA olarak değerlendirilmiştir. Genellikle bu dönemde Hz.İsa, Evrenin Efendisi (PANTOKRATOR) olarak kubbede, MERYEM ANA ve Çocuk İsa *apsis*'te, Hz.İsa'nın yaşamından sahneler de küresel bingilerde (pandantif →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖGELERİ) betimlenmiş, figürler altın zemin üstünde soyut bir mekânda canlandırılmıştır. *Chora Kilisesi*'nde Hz.İsa ve Meryem'in yaşamı iç ve dış NARTHEKS'in örtü sisteminde sergilenmektedir. Düzenlemede, figürlerin biçimlenişinde ve renklendirmede gerçekçi yaklaşım mozaik sanatı açısından önemli bir gelişmeyi gösterir. İstanbul dışında Yunanistan'da Daphni ve Hosios Lukas'ta, İtalya'da Torcello'da, Sicilya'da Monreale, Cefalu ve Palermo'da Bizans mozaik sanatının en değerli örnekleri bulunmaktadır.

Bizans mimarlığının etkisiyle Erken İslam mimarlığında mozaik bezeme sürmüştür. Kudüs'te EMEVİ döneminde yaptırılan *Kubbet-üs-Sabra*'da (691-692) Bizanslı ustaların çalıştığı sanılmaktadır. MEMLÜK döneminde, *Melik Kalavun Camisi*'nde (*Kalavun Medrese ve Türbesi*; 1283-85) görüldüğü gibi, mihrap ve nişlerde geometrik düzenlemeli mozaik bezeme yaygındır. İslam sanatında mermer mozaik dışında AHŞAP ve ÇİNİ mozaik teknikleri geliştirilmiştir. Ahşap mozaik tekniğinde (TARSİ ya da ras'ı kâri, MARKETÖRİ) ahşap parçaları düz bir levha üstüne yapıştırılmaktadır. Çini mozaik tekniğindeyse fırınlanmış renkli seramik parçaları dizilerek desen çıkarılmaktadır. Aztek, Peru (→AMERİ-



MUALLİM ŞEVKET, *Cami Kapısında*, tuval üzerine yağlıboya, 55x40.5 cm.

KA KÜLTÜRLERİ) ve HİNDİSTAN sanatlarında da mozaik tekniğiyle bezeme geleneği yaygındır.
0148, 0957, 0961, 2520, 2871. ***A.Ödekan***

MOZARAP sanatı → **İSPANYA**

MOZOLE (Fr.*mausolée*'den) = **ANITMEZAR; MAUSOLEUM**

MU-CH'İ = **MUQİ**

**MUALLİM ŞEVKET** (1856, İstanbul-1893, İstanbul)
Osmanlı ressam.
Kendi kendini yetiştiren Muallim Şevket, henüz Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) açılmamış olduğu yıllarda, resim alanındaki yeterliliği onaylanarak Mekteb-i Sultani (b.Galatasaray Lis.) öğretmenliğine atanmıştır. 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin son sınıfına kabul edilerek bu okuldan diploma almıştır. Sanatçı daha çok mimari yapıların iç ve dış görünümlerini ele aldığı ve bu yolda ayrıntılara önem vererek çalıştığı yapıtlarıyla tanınır. Türk resim sanatında iç mekân sorununu (→İÇ MEKÂN RESMİ) ele alan Şevket DAĞ ve öteki birkaç sanatçıyla birlikte aynı grup içinde değerlendirilebilir. Yapıtlarından *II.Selim Türbesi* yanmış, *Kendi Portresi* ve *İstanbul Surları Kapıları*'nınsa nerede olduğu bilinmemektedir. ***S.Tansuğ***

**MUCHA, Alphonse** (1860, Ivančice-1939, Prag)
Çek ressam ve grafik tasarımcı.
Özellikle Paris'te oyuncu Sarah Bernhardt için ART NOUVEAU üslubuyla yaptığı AFİŞ'leriyle ünlenmiştir.

Alfons Maria Mucha, Brno'da öğrenim gördükten sonra bir süre Viyana'da sahne dekorları boyayan bir şirkette çalışmıştır. 1883'te Münih'te başladığı sanat öğrenimini, 1888-89'da Paris'te Julian ve Colarossi akademilerinde tamamlamıştır. Bir süre daha Paris'te yaşayan sanatçı burada GAUGUIN, oyun yazarı August Stringberg gibi kişilerle dostluk kurmuş, 1894'te ilk Sarah Bernhardt afişlerini tasarlamaya başlamıştır. Bunu izleyen altı yıl içinde sürekli Bernhardt'ın afişlerini, kostümlerini, takılarını ve oyunlarının sahne tasarımlarını yapan Mucha, bu dönemde çeşitli şirketlerin afişleriyle bazı dergi resimleri de gerçekleştirmiştir. Sanatçının afişlerinde idealize edilen kadın imgesi, Art Nouveau'nun cinselliği gizlenmiş, ürkütücü olabilen ve yer yer marazi görünümlü kadın tipinden oldukça uzaktır. Mucha, yapımına 1910'larda başladığı ve 1920'lerin sonunda tamamladığı 20 resimlik *Slav Destanı* adlı dizisinde Slavlar'ın tarihini ele almıştır. Büyük boyutlu tuvallerin oluşturduğu bu dizi, 1903-22 arasında birkaç kez gittiği ABD'de Slav hayranı bir işadamının parasal desteğiyle tamamlanmıştır. 1922'den sonra Çekoslovakya'da (b.Çek Cum.) yaşamını sürdüren sanatçı, bu tarihten sonra daha çok kağıt para ve pul tasarımları üzerinde çalışmıştır. *Z.Rona*

**MUDEJAR üslubu**
İSPANYA ve Portekiz'de 12.-15.yy'lar arasında görülen, İSLAM ile GOTİK karışımı mimarlık ve bezeme üslubu. *Mudéjar*, Arapça *mudaccan* (kalmalarına izin verilenler) sözcüğünden türetilmiş olup, Hıristiyan istilasından sonra İber Yarımadası'nda kalarak Hıristiyan beylere hizmet eden Müslüman zanaatçılar için kullanılmıştır. Mudejar üslubu ayrıca CİLT, DOKUMA, SERAMİK (özellikle de LÜSTER), fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ), MOBİLYA, ahşap KAKMA ve METAL İŞÇİLİĞİ'nde de yaygındır. At nalı KEMER'le TONOZ'un yaygın olarak kullanıldığı Mudejar üslubundaki kilise, manastır, sinagog ve şatolara en çok Toledo, Córdoba (e.Kurtuba), Sevilla (e.İşbiliye) ve Valencia'da rastlanır. En tipik örnekler arasında Sevilla'da yoğun İslam mimarisi özellikleri taşıyan *Alkazar*, Lizbon yakınlarında, temelde Gotik bir yapı olan ama İslam öğeleri de içeren *Sintra Sarayı*, *Córdoba Katedrali*'ndeki sinagogla *Kraliyet Şapeli*; Teruel, Zaragoza, Calatayud ve başka Aragon kentlerindeki çan kuleleridir. Üstleri KÖRKEMER'ler ve sırlı tuğlayla bezeli tuğladan yapılan bu kare ve altıgen kesitli kuleler özellikle Endülüs Emevi (→MAGRİP) minarelerinin bir devamı gibidir. İber Yarımadası'nda Gotik ve RÖNESANS öğelerin bileşimiyle oluşan MANUEL ÜSLUBU ve PLATERESQUE, Mudejar üslubunun etkilerini yansıtır. Ayrıca İspanyol ve Portekiz mimarlığında görülen AZULEJO'larda (çok renkli sırlı çini), MÜŞREFİYE'lerde, *alfarje* olarak bilinen ve örtüyü taşıyan ahşap çatı strüktürlerinde, çokgen ve yıldız örgeleriyle bezeli, boyalı ya da yaldızlı ahşap tavan kaplamalarında (*artesonado*) Mudejar üslubunun etkilerini bulmak olanaklıdır. Bu üslubun bazı özellikleri, 16.yy İspanyol ve Portekiz etkili Amerikan mimarlığına da (→ABD) yansımıştır. *Z.Rona*

**MUDRA** (Sansk.)
Sanskrit dilinde "el-kol hareketi", "duruş" ya da "mühür" anlamlarına gelir. Hint ikonografisinde, ayinlerinde ve danslarında yaygın olarak kullanılan simgesel el ve parmak hareketleri. Tek ya da her iki elin, her biri kendine özgü anlamlar taşıyan özel adlar verilmiş sayısız çeşitlilikte duruşu vardır. Ayinlerde, vücudun hareketi, konuşmayı ve ruhi imgeyi güçlendirerek daha yoğun ve zengin bir dinsel etki yaratır. İKONOGRAFİ'de bir heykel ya da resimde ellerin duruşu, genellikle tanrıyla ilgili mitolojik bir olayı ya da bir davranışı simgeler. Sanat yapıtlarındaki Buda betimlerinde en çok rastlanan el-kol hareketleri şunlardır: *Abhaya-mudra*, "korkmayın" anlamına gelir, sağ elin avuç açık olarak omuz seviyesinde tutulmasıdır. *Dharmacakra-mudra*, "yasa üzerine konuşma" anlamındadır, iki elin de göğüs önünde tutulmasıdır. "Tefekkür" anlamına gelen *dhyana-mudra*, sağ elin gevşek biçimde sol avuç içine konmasıdır. "Dünyayı tanıklığa çağırma" anlamındaki *bhumisparsa-mudra*, sağ elin avucu açık olarak yeri göstermesidir. *Mudra*'lar, Hinduizm ve Budacılık'la birlikte HİNDİSTAN dışına da yayılmıştır. Özellikle Güneydoğu Asya ve Tibet'te dans, tiyatro, dinsel ayin ve güzel sanatlarda görülmektedir.

**MUĞLA**
Ege Bölgesi'nde yer alan kentin adının, Selçuklu sultanı Kılıç Arslan'ın komutanlarından Muğlu Bey'in adından kaynaklandığı ileri sürülmektedir. Ancak Helenistik Dönem'e (→YUNAN) ilişkin bir kaynakta "Mogola", bir Osmanlı kaynağındaysa "Mobella" olarak geçmektedir. Yöresinin Antik Çağ'daki adıysa Karia'dır.

Yöredeki ilk yerleşimler MÖ 3000'lere (→PREHİSTORYA) tarihlenmektedir. Yunanistan'la Batı Anadolu arasındaki karşılıklı göç hareketleri Ege'nin bu iki kıyısında aynı tarihlerde aynı kültürlerin varlığıyla açıklanmaktadır. Bu tarihlerde Ege Denizi kıyılarında Pelasglar, Lelegler ve Karlar yaşamaktaydı. MÖ 1600'lerde MİKEN uygarlığını kuran Akhalar, MÖ 14.-13.yy'larda Batı Anadolu'ya yerleşmeye başlamışlardır. HİTİT kaynaklarında "Ahhiyava" olarak geçen ülkenin Akha toprakları olduğu sanılmaktadır. Bodrum'da Ortakent Nekropoli-

si'nde yapılan kazılarda buradaki Akha-Miken yerleşmelerinin varlığı kesinleşmiştir. MÖ 12.yy'da başlayan Ege kavimlerinin göçleri sonucu yıkılan Hitit Devleti'nin boşluğundan yararlanan Akhalar, ikinci bir göç dalgasıyla Batı Anadolu'ya yeniden yerleştiler. MÖ 8.yy'da Dorlar'la karışan Akhalar, KARİA ve İONİA kıyılarında birçok koloni kenti kurmuştur. MÖ 546'da LYDİA Krallığı'nı yıkarak Sardes'e giren Pers hükümdarı II.Kyros (hd.MÖ 559-529) kısa sürede İonia ve Karia kentlerini ele geçirmiştir. PERS egemenliğinin kurulduğu yörelerde Persleştirme siyaseti güdülmediğinden yerel kültürler yaşamlarını sürdürmüş, ancak bu dönemde Batı Anadolu'da gelişen İon sanatı ve mimarlığı YUNAN kültürü içindeki öncülüğünü yitirmiştir. Pers etkisinin az duyulduğu bazı Karia kentlerindeyse, Halikarnassos'taki *Mausoleum* gibi Geç Yunan sanatının önemli örnekleri yaratılmıştır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 334'te Anadolu'yu istila etmesi ve ölümünden sonra generalleri arasında çıkan savaşlar sonucu Karia kentleri de birçok kez yıkıma uğramış, MÖ 188'de Rodos Krallığı'nın eline geçen Karia yöresi MÖ 168'de Roma yönetimini tanımıştır. Bu dönemde Asia Eyaleti'ne bağlanan Karia, Batı ve Güneybatı Anadolu'da gelişen MİLETOS, EPHESOS, PERGAMON, SARDES, PERGE, SİDE ve ASPENDOS gibi kentlerin yanında ikincil planda kalmıştır. Bu dönemdeki "imparator kültü" yaygınlaşmadan önce yörede Zeus, Apollon-Artemis, İasos'ta Dionysos, Stratonikeia'da Hekate, Kaunos'taysa Nike kültleri yaygındı. ROMA dönemindeyse tapınaklar Zeus'la bir tutulan İmparator Augustus (MÖ 27-MS 14) adına yapılmıştır. Coğrafi yapısından ötürü erişilmesi oldukça güç olan yöreye Helenizm gibi, Hıristiyanlık'ın girmesi de gecikmiştir. İlk Hıristiyan topluluklar MS 5.yy'da Mylasa'da görülür. Hıristiyanlık'ın resmî din olarak kabulünden sonra Karia metropolitliğe dönüştürülmüş, adı Stauropolis olarak değiştirilen APHRODİSİAS'ın merkez olduğu bu metropolitlik 451'de Konstantinopolis Patrikliği'ne bağlanmıştır. BİZANS döneminde yörede yaşayan denizci-köylü halk (*stratiotes*) mülkiyet ve kalıtım yoluyla miras bırakabilme gibi sosyal haklar elde etmiştir. 1260'larda PAMPHYLİA ve LYKİA kıyılarında donanma oluşturarak korsanlık yapmaya başlayan Türkmenler, Karia kentlerini ele geçirmişlerdir. Dağlık Muğla yöresi göçebe Türkmenler için çekici bir otlak yöresi oluşturagelmiştir. Yöre, Menteşe Beyliği'nin egemenliği altındayken 1390'da Yıldırım Bayezid'ce OSMANLI topraklarına katılmıştır. 1402 Ankara Savaşı yengisiyle beyliklere eski topraklarını geri veren Timur'dan sonra Muğla, 1451'de II.Mehmed'ce yeniden ve kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmış; Türk yayılmasıyla Hıristiyanlık yörede önemini giderek yitirmiştir. Buradaki İSLAM mimarlığının ilk örnekleri Menteşe Beyliği döneminden kalmadır. Muğla ve yöresi Osmanlı yönetiminde 15.yy sonları ve 17.yy başlarındaki ayaklanmalardan etkilenmiştir. Önceleri Kütahya merkezli Anadolu Eyaleti'ne bağlanan Muğla, 1836'da Aydın Vilayeti'ne katılmış ve Menteşe Sancağı olarak anılmıştır. I.Dünya Savaşı sonu ve Mondros Mütarekesi uyarınca Muğla'daki İtilaf Devletleri işgali İtalyanlar'ca başlatılmıştır. 11 Mayıs 1919'da Fethiye, Marmaris ve Bodrum; 16 Mayıs'ta Güllük ve 23 Temmuz'da girilen Muğla'yla yörenin işgali tamamlanmıştır. Bu yıllarda yöre halkı direniş eylemleri çerçevesinde İtalyanlar'a karşı Menteşe Müdafa-i Vatan Cemiyeti'ni (15 Mayıs 1919) ve Yunanlılar'a karşı da Muğla Kuva-yı Milliye birliklerini oluşturmuş; İtalyanlar kendi iç sorunları nedeniyle Muğla'nın işgaline 5 Temmuz 1921'de son vermişlerdir. Bu tarihten sonra da yöre başka bir işgal yaşamamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra il olan Menteşe, Muğla adını almıştır.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Muğla kentinde Antik Çağ'a ilişkin yapılara rastlanmaz. İlk İslam yapıtlarının Menteşe Beyliği döneminden kaldığı ilçedeki 1344'te Menteşe beyi İbrahim Bey'in yaptırdığı *Ulucami*, geçirdiği onarımlarla özgünlüğünü yitirmiştir. Esseyid Şucaeddin'in 1494'te yaptırdığı *Kurşunlu Cami*, Şeyh Bedreddin'in 1565'te yaptırdığı *Şeyh Camisi*, Batıkoğlu Hacı Ahmed Ağa'nın 1843'te yaptırdığı *Pazaryeri Camisi*, bahçesinde Mevlevi Şeyhi Şahidi'nin ve başka din büyüklerinin mezarları bulunan, yapım tarihi ve yaptıranı bilinmeyen *Şahidi Camisi*, kentin tarihsel yapılarıdır.

***Bodrum*** ilçesinde Müsgebi (b.Ortakent) ve Dirmil yerleşmelerinde 1962'de başlayan arkeolojik kazılarda Miken uygarlığına ait mezarlar ortaya çıkarılmıştır. Birkaç metre aralıkla dizili olan mezarlar bir *dromos* (giriş koridoru) ve mezar odasından oluşmaktadır. Bunlarda ölüyle birlikte gömülen özel eşyaya (testi, kap kacak) rastlanmıştır. Geç Miken dönemine ilişkin bulduntularsa ilçenin 20km kuzeybatısında yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Pek çok antik yerleşmenin yer aldığı ilçenin sınırları içinde, Ortakent'in batısındaki MYNDOS ve Bodrum'un güneydoğusundaki SYANGELA anılmaya değerdir. İlçenin en önemli antik kentiyse, ilçe merkezinde yer alan ve ünlü tarihçi Herodotos'un (MÖ 484?-430/420) doğum yeri olan Halikarnassos'tur. Antik dünyanın kültür merkezlerinden biri olan Halikarnassos'ta, DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan *Mausoleum*'dan günümüze ancak temeller kalmıştır. Pers döneminde Mylasa'dan Halikarnassos'a taşınan Karia Satraplığı'nın başına kızkardeşi Artemisia'yla evlenerek geçen (MÖ 377) Hekatomnos'un oğlu Mausolos için tasarlanan bu anıtmezarın yapımına dönemin ünlü mimar ve heykelcileri katılmıştır. Mısır PİRAMİT'leriyle Yunan sütun düzeninin (→DÜZEN) kaynaştırıldığı yapı Helenistik Dönem (→YUNAN) öncesi Anadolu mimarlık ve heykel sanatının en önemli örneğidir (→HALİKARNASSOS). *Mausoleum*'un taşlarıyla 15.yy'da Rodoslu St.Jean Şövalyeleri'nce yapılan *Bodrum Kalesi*, daha sonra onarılarak genişletilmiş, Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) Osmanlılar'ın eline geçince (1523) yeniden onarılmıştır. İç içe üç surdan oluşan yapıdaki kuleler; Alman, İtalyan, İngiliz ve Fransız kuleleri olarak anılır. Kale içindeki kilise sonradan camiye çevrilmiştir; günümüzdeyse müzenin Miken Salonu olarak kullanılmaktadır. Kalenin karşısındaki *Mustafa Paşa Camisi*, 1723'te Kızılhisarlı Mustafa Paşa'ca yaptırılmıştır. Tepecik Mahallesi'ndeki *Tepecik Camisi*'niyse 1735'te Hasan Ağa yaptırmıştır.

1964'te *Bodrum Kalesi*'nde açılan müze üç bölümden oluşmaktadır: Miken Salonu'nda, bu uygarlığa ilişkin PİŞMİŞ TOPRAK vazolar, ÇANAK-ÇÖMLEK ve takılar sergilenmekte; ayrıca, MÖ 6.-1.yy arasına tarihlenen Arkaik Dönem heykelleri, Demeter'in mermer bir heykeliyle Helenistik Dönem yapıtları bulunmaktadır. Üç alt bölümden oluşan Sualtı Yapıtları Salonu'nun bir bölümünde; sünger avcılarınca denizden çıkarılmış MÖ 4.-1.yy arasından kalma yapıtlar sergilenmektedir. Helenistik Dönem'e ilişkin tunç zenci çocuk büstüyle Mısır tanrıçası İsis heykeli ilgi çekici örneklerdir. İkinci bölümde Pennsylvania Üniversitesi'nden George Bass başkanlığında Gelidonya Burnu'nda yapılan sualtı araştırmalarında çıkartılan ve dünyanın en

eski batığı olduğu varsayılan bir FENİKE teknesine ilişkin parçalar bulunmaktadır. Üçüncü bölümdeyse; Bodrum'un Yassıada kıyılarında yapılan araştırmalarda bulunan MS 8.yy'a ait bir Bizans batığından elde edilen AMFORA'lar, SİKKE'ler ve gemi kantarı gibi parçalar sergilenmektedir. Müzenin Karia Salonu'nda da yörede bulunan İlk Tunç, Arkaik, Klasik ve Helenistik dönemlere ait yapıtlarla Karia gümüş sikkeleri, takılar ve MÜHÜR'ler yer almaktadır.

***Dalaman*** ilçesinin 4km doğusunda Kozpınar köyündeki Kalynda antik kenti, Atina'ya 1 *talent* vergi ödeyen yerleşmeler arasındaydı. MÖ 164'e değin Kaunos'un denetiminde kaldığı, bu tarihte Roma Senatosu'nca Rodos'un yönetimine verildiği bilinmektedir. MS 1.yy'da Lykia Birliği'ne katılan Kalynda'da bir tepe üstünde ortaçağ ve Helenistik Dönem sur duvarları ve ev temelleri bulunmaktadır.

***Datça*** ilçesi antik KNİDOS kentiyle ünlüdür.

***Fethiye*** ilçesi içinde yer alan Lykia kenti TELMESSOS'ta Antik Çağ'dan kalan yapıtlar çok az sayıdadır. Ancak ilçe merkezinde ve çevresindeki Lykia kentlerinde çok sayıda KAYA MEZAR vardır. Bu yerleşmeler arasında, Eşen bucağı Kumluova köyündeki Tanrıça Leto adına yapılmış tapınağın bulunduğu LETOON, aynı bucağın Minare köyü yakınlarındaki PINARA, Üzümlü'deki KADYANDA ve Koca Çay (Eşen) Vadisi'nin doğusundaki TLOS önemlidir. 1965'te geçici bir yapıda kurulan Fethiye Arkeoloji Müzesi'nde Tlos'taki anıtmezarın parçalarının yanı sıra çeşitli dönemlerden yapıtlar sergilenmektedir.

***Köyceğiz*** ilçesi sınırları içinde bir MÖ 4.yy Karia kenti olan KAUNOS vardır.

***Marmaris*** ilçe merkezinin Antik Çağ'da "Fyskos" olan adı Evliya Çelebi'ye göre 1521 Rodos Seferi'nde Kanuni Sultan Süleyman'ca "Mimaras" olarak değiştirilmiştir. KASTABOS ve KEDREİA antik kentleri ilçe sınırları içindeki en önemli örenlerdir. İlçenin 11km güneyinde Bozburun Yarımadası üzerinde bir Rodos *deme*'si (küçük yerleşme birimi) olan Amos yer almaktadır. Büyük olasılıkla antik Lindos kentine bağlı bir Karia kentidir. Amos, yks.1.85m kalınlığında poligonal taşlardan inşa edilmiş Erken Helenistik Dönem'e ait bir surla tahkim edilmiştir. *Akropolis*'in batı ucunda kentin baş tanrısı Apollon Samnaios'a adanmış olduğu sanılan IN ANTIS TAPINAK yer alır. Kentin yayıldığı tepenin kuzeydoğu yamacındaki *Tiyatro*'nun sahne binası (SKENE) temelleri ile bir *analemma* duvarının (CAVEA'nın sahne binası yönündeki duvarları) 5m yüksekliğindeki bölümü bugün ayaktadır. 1948'de tepenin kuzey yamacında George E.Bean tarafından ortaya çıkarılan ve MÖ 200'e tarihlenen yazıtlar ekilecek arazilerle ilgili ayrıntılı kira sözleşmeleri içermekte ve Amos topraklarının çok verimli olduğundan söz eden antik kaynakları doğrulamaktadır. Öte yandan, Marmaris'in kuzeyinde, Gelibolu köyüyle bu köyün 16km doğusu ve Kızılyaka köyünün 2km kuzeydoğusundaki Duran Çiftlik'te Kallipolis antik kentinin kalıntıları bulunmaktadır. "Rodos Karşıyakası"nda yer alan bu Karia kentinde ele geçirilen Rodos yazıtları, MÖ 2.yy'a, İmparator Domitianus dönemine (81-96) aittir. Gelibolu köyünde bir kentin varlığını gösterir yapı kalıntıları yoktur. Ancak, Antik Çağ'a ve ortaçağa ait kale kalıntıları, üç amfora atölyesi, yörede küçük bir yerleşimin varlığını kanıtlamaktadır. 243m yükseklikte bir tepe üzerinde yer alan ve daire planlı bir surla çevrili olduğu anlaşılan Duran Çiftlik'te 1893'te, kent halkınca İmparatoriçe Domitia'ya sunulmuş bir altar bulunmuştur. Yörede bir tapınağın varlığına işaret eden bu buluntu dışında, Helenistik ve Roma yerleşimine ilişkin sur ve kule kalıntıları, mimari bloklar, çok sayıda Roma çanak-çömleğiyle basit mezarlar görülmektedir.

***Milas*** ilçe merkezi antik MYLASA kentinin üstüne kurulmuştur; ancak, Antik Çağ'a ilişkin yapıta rastlanmaz. MÖ 1.yy'a tarihlenen *Baltalı Kapı*, kent surlarından günümüze ulaşabilmiş tek kesimdir. Hıdırlık Tepesi yamaçlarında Roma mezarları yaygındır. Halikarnassos'taki *Mausoleum*'un küçük bir modeli olan *Gümüşkesen Anıtı*'ysa Sodra eteğindedir. Milas'ın Türk dönemi yapıları arasında, İlyas Mahallesi'ndeki *Hacı İlyas Camisi*'ni 1330'da Orhan Bey, kentin en büyük camisi olan ve DEVŞİRME yapı öğelerinin çokça kullanılmış olduğu *Ulucami*'yi 1378'de Ahmed Gazi, yazıtından bir KÜLLİYE'ye ait olduğu anlaşılan *Firuz Bey Camisi*'ni 1394'te Menteşe valisi Hoca Firuz Bey, Toptaşı Tepesi'ndeki *Ağa Camisi*'ni 1737'de Hacı Abdülaziz Ağa yaptırmıştır. Hoca Mukbil'in kiliseden camiye çevirttiği *Belen Camisi* 1750'de onarılmıştır. *Ahmed Gazi Medresesi*'ni 1375'te Ahmed Gazi yaptırmıştır ve ana eyvanda türbesi bulunmaktadır. İlçedeki üç gözlü *Kadızade Köprüsü*'nü 1878'de Milas valisi Kadızade yaptırmıştır. Milas'ın 5km güneyinde, Menteşe Beyliği'nin merkezi Beçin (Peçin) yer alır. Sarp bir kayalık üzerinde kurulu *Beçin Kalesi*'nin büyük bir kule ve çift surla korunan girişi güneydedir. Öte yandan, Milas ilçesi sınırları içinde çok sayıda antik kent bulunmaktadır. Bunlar arasında en önemlileri, Güllük limanı ağzındaki BARGYLİA, Milas-Selimiye yolu üzerindeki EUROMOS, Bafa Gölü'nün kuzeydoğusundaki HERAKLEİA, Güllük Körfezi'ndeki İASOS, Gökova Körfezi kıyısında, Ören'deki KERAMOS ve Milas'ın 15km kuzeyindeki LABRAYNDA'dır.

***Ula*** ilçe merkezi Antik Çağ'da "Ola" olarak adlandırılmaktaydı. Evliya Çelebi'ye göreyse kent adını, yöreyi Menteşe Beyliği topraklarına katan Ulama Bey'den almıştır.

***Yatağan*** ilçesi sınırları içinde, Turgut bucağında LAGİNA ve önemli bir dinsel merkez olan STRATONİKEİA bulunmaktadır. Yava köyünde 30-40cm yüksekliğindeki kayalar üstünde MS 2.yy'a tarihlenen freskler, Meryem Ana ve Havariler'i betimlemektedir.

***Sivil Mimarlık:***
Yöredeki çoğu yerleşmede geleneksel kent dokusu korunabilmiştir. Özellikle kıyı kesimlerinde Akdeniz mimarisi yaygındır. Güneşe ve sıcağa korunaklı, taş duvarlı, beyaz badanalı, avlulu ve toprak damlı yapılar Akdeniz mimarisinin ortak özelliklerini yansıtır. İlginç bacalar ayrı bir özellik taşır. Yörede "Muğla evi" denen özel bir konut mimarisi gelişmiştir. Bu EV'ler, oluşturdukları ilginç kent dokuları içinde, taştan, ahşabın da çokça kullanıldığı, avlu duvarı, AVLU, ana yapı ve avlu çevresinde yer alan mekânlardan oluşur. Bodrum yöresinde kule, musandıralı ve Sakız tipi evler yaygındır. "Kule evler"in tarihi oldukça eskilere gider. Bu yapıların altı ahırdır, yaşama mekânları üst kattadır. Damlarda, kalelerdeki mazgalları anımsatan ayrıntılar ilginçtir. "Musandıra tipi evler" tarımsal üretimde çalışanların geliştirdiği bir konut tipidir. Taştan, dikdörtgen planlı yapıların zemin katında ocak, yunmalık, kiler ve ambar bulunur. Kiler ve ambarın üstünde oturma yeri vardır. Buradan birkaç basamakla musandıraya çıkılır. Musandıra hem yüklük hem de yatma işlevini karşılar. Buradan bir

pencereyle dama çıkılır. "Sakız tipi evler" de boyut olarak aynıdır. Sağında ve solunda ODA'ların yer aldığı giriş genellikle güneye yöneliktir.

***El Sanatları:***

Yörede DOKUMA işçiliği Milas'ta, bakırcılıksa Yatağan dolaylarında gelişmiştir. Milas halıları; atkı ve çözgülerinin yün olması, geniş bordürleri, KİLİM'i andıran geometrik hayvan örgeleri ve canlı renkleriyle tanınır. Günümüzde HALI üretiminin yanı sıra çadır, yaygı, çuval, heybe, yağhane torbası, gebre, kolan ve kumaş dokumacılığı da yapılmaktadır. Yatağan ve bu ilçenin Akkavak köyündeki bakır işlemeciliği yörenin tüm gereksinimini karşılamaktadır. Akkavak'taki bakır işlemeciliğinin özelliği ham bakır kullanılmasındadır. Ham bakırın dövülerek yapıldığı leblebici tavaları ünlüdür.

*D.Kınık*

**MUHACCER** (Ar.)

TÜRBE'lerde taş sandukaların çevresindeki mermerden oyulmuş KAFES.

**MUHAKKAK** (Ar.)

İslam yazı sanatında (→İSLAM) AKLÂM-I SİTTE ya da "Şeş Kalem" denen altı çeşit yazıdan (HAT'tan) biri. "Muntazam" ve "muhkem" anlamlarına gelen muhakkak'ın en belirgin özelliği SÜLÜS'e oranla dikey harflerinin daha uzun, dönüş noktalarının daha köşeli ve sert bir görünüme sahip olmasıdır. Yuvarlak harflerinin içleri fazla derin değildir. İstiften ve giriftlikten uzak olan ve yalnız satır halinde, yani istifsiz yazılan muhakkak, KÛFî'den sonra ortaya çıkan ilk yazı türüdür. İlk önce ABBASİ döneminde (750-1258) Kuran'ların yazılmasında kullanılmasına karşın, daha sonraları sülüs'le birlikte 16.yy'a değin her yerde kullanılmış, ancak bu tarihten sonra, fazla yer kapladığı düşüncesiyle bütün İslam ülkelerinde yerini sülüs'e bırakmıştır. İran'da TİMURLU döneminde (1370-1506) Şahruh'un oğlu Baysungur (15.yy), Anadolu'da ise OSMANLI sultanı Kanuni döneminde (1520-66) AHMED KARAHİSARİ, bu yazının en güzel örneklerini vermişlerdir. Osmanlı-Türk HATTAT'larının babası olan ve İslam yazısına bir Türk üslubu kazandıran Şeyh HAMDULLAH'ın, aklâm-ı sitte'nin örneklerini gösteren iki yapıtı vardır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bu örneklerden biri murakka (EH.2084), öbürüyse tomar (EH.2086) halindedir. Bu yazıda ilk temel değişiklik, Abbasi döneminde ünlü bir vezir ve hattat olan İBN MUKLE tarafından yapılmıştır. Onu gene Abbasi hattatlarından İBN BEVVÂB izlemiş, daha sonra bu yazıyı YAKUT-İ MUSTASIMİ güzelleştirmiştir. Abbasiler'in yıkılmasından sonra bu yazı ve *aklâm-ı sitte*'nin çeşitleri, özellikle Türkler'in elinde güzelliğinin doruğuna ulaşmıştır.

***A.Alparslan***

**MUHAMMMED BİN HAVLÂN-EL-DIMIŞKİ** (13.yy)

Anadolu Selçuklu mimarı.

İki yapıda imzası bulunmuştur. ANADOLU SELÇUKLU hükümdarı I.Mesud döneminde (1116-55) başlatılan ve I.Alâeddin Keykubad (hd.1220-37) tarafından tamamlatılan Konya'daki *Alâeddin Camisi*'nde (1219-21), onarım ve genişletme işlerinden sorumlu Atabek Ayaz'la birlikte çalışmıştır. Avlu cephesi ve batı kanadına eklenen bölüm Muhammed bin Havlân'a aittir. Yazıtı bulunmamakla birlikte cami avlusundaki *Alâeddin Türbesi*'nin de (1219-36) üslup benzerliğinden dolayı aynı mimara ait olduğu düşünülmektedir. İmzası bulunan ikinci yapıtı Aksaray yakınlarındaki *Sultan Han*'dır (1229). Yapı gerek anıtsal kuruluşuyla, gerek Zengi mimarlığında (→ATABEKLER) görülen renkli taş ve mermerden oluşan kompozisyonlarıyla dikkat çekicidir. *Alâeddin Camisi*'nin mihrap ekseninin bulunduğu avlu cephesinde de görülen bu kompozisyonun gelişmiş biçimi Konya *Karatay Medresesi*'nin (1251-52) TAÇKAPI'sında görülmektedir. Aradaki tarih farkına karşın bu yapının da mimara ait olduğu sanılmaktadır.

3171. *G.Yalçıner*

**MUHAMMED BİN MUHAMMED BİN OSMAN-EL-TUSİ** (13.yy)

Anadolu Selçuklu mimarı ve çini ustası.

ANADOLU SELÇUKLU hükümdarı II.Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde (1237-46) Bedreddin Muslih tarafından Konya'da yaptırılan *Sırçalı* ya da *Muslihiye Medresesi*'nin (1242/43) mimarıdır. İki katlı, açık avlulu ve eyvanlı MEDRESE tipinde olan yapı mimarisiyle olduğu kadar çini mozaik bezemeleriyle de Selçuklu sanatı içinde özel bir yere sahiptir. Yakın zamanlara değin, mimarın memleketi (Tus, Horasan) göz önüne alınarak, çini mozaik tekniğinin (→ÇİNİ) İran'dan Anadolu'ya getirildiği ve ilk kez bu yapıda uygulandığı sanılıyordu. Ancak araştırmalar, dedesiyle Tus'a bağlanan Muhammed bin Muhammed'in mesleğe Konya'da başladığını, daha önce *Malatya Ulucamisi*'nde (1224) uygulanan çini tekniğine, *Sırçalı Medrese*'de kobalt mavisini katarak zenginleştirdiğini ortaya koymuştur. Bu medresenin yapıldığı tarihe değin İRAN'da öncü sayılabilecek bir örneğin bulunmaması ve çini mozaiğin ancak İLHANLI döneminden (1256-1353) başlayarak kullanılması sanatçının bu alandaki öncülüğünü ve önemini kanıtlamaktadır. Medresedeki çini bezemelerin kompozisyonlarını çizip, bu çinilerin üretiminde de bizzat çalışmış olan Muhammed bin Muhammed, genelinde tuğla; TAÇKAPI ve dış cephe kaplamalarındaysa taş kullanılan yapının tasarımını da gerçekleştirmiştir. Öte yandan taçkapının taş geleneğine bağlı bir başka sanatçı tarafından, büyük olasılıkla MUHAMMED BİN HAVLÂN-EL-DIMIŞKİ ya da onun okulundan bir usta tarafından yapılmış olduğu düşünülmektedir.

3171. *EA*

**MUHAMMED BİN SELÂME-EL-RUHÂVİ** (11.yy)

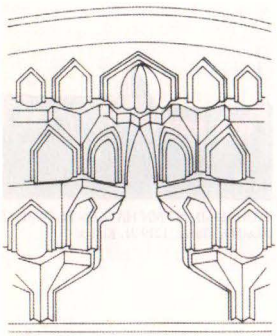
Büyük Selçuklu mimarı.

Urfalı (Ruhâvi) olan Muhammed bin Selâme, BÜYÜK SELÇUKLU döneminin (1038-1194) yapı etkinliğinde yer almış adı bilinen tek mimardır. Diyarbakır'ın 1085'te Büyük Selçuklular'ca alınmasından sonra kentte Sultan Melikşah (hd.1072-92) tarafından yoğun bir imar etkinliğine girişildiği bilinmektedir. Kent surlarında yaptırılan *Melikşah Burcu* (1088), *Nur Burcu* (1089) ve *Fındık Burcu*'ndaki (1092) kitabelerde sultanın adının yanı sıra Muhammed bin Selâme'ninki de belirtilmiştir. Bir olasılıkla eski temeller üstüne oturttuğu sanılan burçlarda mimar, yeni bir üslup ve estetik arayışı ortaya koymuştur. Bu yapılar gerek mimari kuruluşları, gerek cephe düzenleri, gerekse kitabelerle birarada düzenlenmiş yüksek kabartma insan ve hayvan figürlü bezemeleriyle Diyarbakır surlarındaki öteki burçlardan çok farklıdır. Öte yandan aynı yıllarda yaptırılan *Diyarbakır Ulucamisi*'nin de (1091) mimarın yapıtı olduğu düşünülmektedir. Büyük Selçuklular'ın Anadolu'da yaptırdıkları ilk CAMİ olması nedeniyle de önem taşıyan yapı, bir KÜLLİYE içinde yer almaktadır (→ULUCAMİ).

3171. *EA*



MUHAMMMED BİN HAVLÂN-EL-DIMIŞKİ, *Alâeddin Camisi*, 1219-21, Konya.



Mukarnas

**MUHAMMED ZAMAN** (17.yy sonu)
İranlı nakkaş.
İtalya'da öğrenim görmüş olan Muhammed Zaman'ın İran'a dönüşünde yaptığı kitap ve albüm resimlerinde Avrupa etkisi ağır basar. *Şehname* ve *Hamse* gibi geleneksel kitapları da resimleyen sanatçının yapıtlarındaki manzaralarda gerçeğe yakınlık, ayrıntı tadı ve atmosfer etkileri, insan figürlerindeyse hacim, ışık-gölgeyle modle etme (üçboyutluluk kazandırma) ve PORTRE özellikleri dikkati çekmektedir. İRAN resminin Batı'ya açılması Muhammed Zaman'la başlamıştır denilebilir (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

**MUHAVVAT** (Ar.*tabvit:* duvar çekme'den)
Duvar vb ile çevrili yer (HARİM) ya da yapı.

**MUHİTTİN SEBATİ** (1901, İstanbul-1930, İstanbul)
Türk ressam.
Daha çok MANZARA ve ÖLÜDOĞA'larıyla tanınır. Daha sonra Ataman soyadını alan sanatçı ortaöğrenimini Darüşşafaka Lisesi'nde tamamladıktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) resim öğrenimi görmüştür. 1924'te Paris'e giden Sebati dört yıl süreyle Julian Akademisi'nde Paul-Albert Laurens'in (1870-1934) öğrencisi olmuştur. Buradaki eğitiminin yanı sıra Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'na devam etmiş, aynı zamanda heykel eğitimi de görmüştür. 1928'de Türkiye'ye dönmüş, önce Ankara Erkek Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmış, bir süre sonra da İstanbul'a gelerek öğretmenlik görevini Eyüp Ortaokulu'nda sürdürmüştür. Sanat yaşamının ilk döneminde RÖNESANS'ın klasik beğenisinden, RAFFAELLO, MICHELANGELO ve TINTORETTO'dan etkilenmiştir. Daha sonra İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) anlayışa yönelerek şeffaf ve canlı renkler kullandığı manzara ve ölüdoğalar gerçekleştirmiştir. Ölümünden kısa bir süre önce, 1929'da İzlenimci anlayışı terk eden sanatçı bu dönemde daha çok desene (→ÇİZİM) önem vererek çalışmıştır.
*N.Arslan*

**MUKARNAS** (Ar.*el-mukarnas:* basamaklı biçimlendirilmiş çatma tavan'dan)
İng.*honeycombwork, honeysuckle, stalactites,* Fr.*stalactite, alvéole, cellules, ruche d'abeilles, congélations,* Alm.*Karnies, Zellenwerk.*
Yan yana ve üst üste gelen prizmatik öğelerin derece derece taşmalar yapacak biçimde, kullanıldıkları yere ve amaca uygun bir düzen geliştirerek dizilmeleriyle oluşan, İSLAM sanatına özgü üç boyutlu BEZEME tekniği. Mukarnas sözcüğü, Arapça *el-kurnas* ya da *el-kırnas* sözcüklerinden türemiştir; çoğulu mukarnasat'tır. Eski Yunanca *kopunis*'ten (Lat.*coronis)* Arapça'ya geçtiği de öne sürülmektedir. Hint dilindeki *galab kari*'nin karşılığıdır. Mukarnas tekniği, mimarlıkta duvar yüzeyinde üç boyutlu bezemeli şeritler oluşturma, bir duvar yüzeyinden ileri ya da geri planda bir öteki duvar yüzeyine ve bir geometrik biçimden bir ötekine mimari bir bezemeyle geçme olanağı sağlar. Bu amaçla İslam mimarlığında KORNİŞ'lerde, TONOZ ve KUBBE'lerin bezenmesinde, sütun başlıklarında (→SÜTUN BAŞLIĞI), duvarla örtü arasında geçişi sağlayan yüzeylerde (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) kullanılmıştır. Ayrıca sokak köşeleri, mezar taşları ve ÇEŞME yalakları gibi çok değişik yerlerde de bu bezemenin plastik görünüşünden yararlanılmıştır. İlk örnekleri ALÇI ve TUĞLA'dan yapılmış olan mukarnasın kullanıldığı yörenin malzemesine bağlı olarak zamanla TAŞ ve AHŞAP'a uygulandığı görülür. Prizmatik öğeler bezemesiz ve yalın bırakıldığı gibi MOZAİK, ÇİNİ ve AYNA parçalarıyla da kaplanabilir. Kimi örnekte de öğelerin yüzeyleri KALEMKÂRİ ve taş oymacılığıyla, bitkisel ve geometrik örgelerle bezelidir. Mukarnas, özel bir bölgede, belirli bir kültür ortamında gelişme olanağı bulmuş bir mimarlık öğesidir. İslam dininin canlıların tasvirini yasaklaması, sanatçıları soyut geometrinin mantığını kavrama olanaklarını araştırmaya yöneltmiştir. Mukarnas, biçimleri soyut geometrinin kurallarıyla çözümlemeye çalışan bir kültürün ürünüdür ve tonoz bingi (tromp), küresel bingi (pandantif →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ), KEMER, niş gibi değişik yapım öğeleriyle geliştirilmiş bir bireşimdir. Böyle çok bileşenli bir öğenin köken ve ilk örnek sorununun çözülmesi çok güçtür. Günümüz mimarlık tarihçileri ilk örneği, Nişabur kazılarında çıkan, alçıdan yapılmış, bezeli, içbükey parçalarda (9.yy) aramaktadır.

İslam kültürünün yayıldığı tüm bölgelerde filizlenen mukarnasın kullanımının, 11.yy'da Doğu'dan Batı'ya doğru büyük bir tutkuyla yaygınlaştığı ve her bölgede İslam kültürünün egemenliği boyunca sürekli geliştiği görülür. Mukarnas bezemesinin uygulandığı erken tarihli yapılar Türkistan-Azerbaycan-İran bölgesinde yoğundur. Özbekistan'da bir KARAHANLI yapısı olan *Arap Ata Türbesi*'nde (978) kasnaktaki tonoz bingi içinde, köşede küçük bir tonoz bingi ve yanlarda da konsol öğelerinden meydana gelen bir gruplaşma görülür. 1006'da yapılmış olan Mazenderan, Gürgân'daki *Kümbed-i Kabus*'ta da yapıyı saçak düzeyinde bir niş dizisi dolanır. İslam dünyasının başka bir köşesinde, batıda, Kuzey Afrika'da 11.yy'dan kaldığı söylenen *Kal'at Beni Hammâd* adlı sarayın kalıntıları arasında mukarnas öğelerinin ilkel biçimlerine rastlanır. İran'da tuğla ve alçıdan geliştirilen mukarnas, 12.yy'da Suriye'de taşta denenmiş ve burası, yeni biçimler yaratan önemli bir merkez olmuştur. Suriye bir yandan Mısır'ı, bir yandan da Anadolu'yu etkisi altında bırakmıştır. Temel ilkeleri benzer olmakla birlikte İslam kültürünün yayıldığı alan içinde yerel biçim, gereç ve tekniklerle mukarnasın biçimlenişinde farklılaşmalar belirmiş ve değişik nitelikte mukarnas üslupları oluşmuştur. İran'da 11.yy'dan sonra yapıların çeşitli yerlerinde önceleri ilkel biçimleri olan, ancak 14. ve 15.yy'lardan sonra giderek karmaşık bir sistem kuran örneklerle karşılaşılır. *Ardıstan* (1055-58), *Gülpayegân* (1104-27) ve *Isfaban* (1072-92) *Mescid-i Cumaları*'nda olduğu gibi tonoz bingilerde mukarnas sistemi geliştirilmiş, Merv'deki *Sultan Sencer Türbesi*'nde (1157) küresel bingiler mukarnas öğeleriyle biçimlenmiştir. BÜYÜK SELÇUKLU mimarlığının geniş eyvan örtülerini ahşap çubuklarla asılan alçı mukarnaslar doldurur. İlk mukarnaslı kubbe Samarra yakınlarında *İmam Dur Türbesi*'ndedir (1094?). Suriye yöresinde en erken örnek *Nur-al-Din Hastanesi*'nde (1154) TAÇKAPI yarım kubbesi, girişteki kare planlı mekânın örtüsü ve medrese mezar odasının örtüsüdür. Suriye'de giriş kapısının niş örtüsü ilginç düzenlemelerle biçimlenir. Mısır'da *Gaffari* (1120), *Seyyide Atika* (1120-23) ve *Fatma Hatun* (1284) *Türbeleri*'nde görüldüğü gibi tonoz bingilerde ve küresel bingilerde İran'dan farklı sistemler geliştirilerek yeni tasarım olanakları aranmıştır. Tuğla üstüne alçıyla biçimlendirilen mukarnas öğeleri ayrıca alçı ya da kalemkâriyle bezenmiştir. Kırma kemerli mihrap nişlerinde ışınsal dizilen kırma kemerli mukarnas öğeleriyle Mısır'a özgü bir mihrap üslubu yaratılmıştır. Ayrıca Mısırlı yapımcılar yapı dışında, örneğin kapı nişi örtülerinde, duvar nişlerinde, şerefelerde (→MİNARE) ve pencere çerçevelerinde mukarnasa geniş yer ayırmışlardır. Ku-

zey Afrika-İspanya bölgesinde Granada'da (İsp.) *Elhamra Sarayı*, Palermo'da (Sic.) *Saray Şapeli* ve *Zisa Sarayı* (1180) gibi örneklerde kemer, mihrap ve kubbelerde yapısal öğelerin niteliğini gizleyen düş ürünü, görkemli örnekler elde edilmiştir.

Mukarnasın yapısı Anadolu'ya girdiği anda değişim göstermiş ve Anadolu'ya özgü bir üslup yaratılmıştır. Anadolu mukarnasını üslup açısından Osmanlı öncesi ve Osmanlı olarak iki ayrı dönem içinde değerlendirmek gerekir. Osmanlı öncesi, OSMANLI mukarnasını etkilemekle birlikte, Osmanlı döneminde tek tek mukarnas öğelerinin biçimlenmeleri, mukarnas sistemi ve düzenlemelerindeki bezeme anlayışında ortaya çıkan değişimler zamanla 16.yy'da yeni üslubun doğuşunu hazırlamıştır. Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarlığında mukarnas, örtüde, örtüye geçişte, üzengide, MİHRAP'ta, sütun başlığında (→BAKLAVA), kapı nişi örtüsünde ve duvar yüzeyinde (niş, pencere, korniş, köşe) kullanılmıştır. Bunların içinde mukarnaslı kapı nişi örtüleri, nitelik ve nicelik açısından en önemli grubu oluşturur. Anadolu üslubu, kapı nişi örtülerinde çeşitli boyutlarıyla incelenebilmekte, üslup gelişimi süreklilik içinde değerlendirilebilmektedir. Aksaray-Kayseri yolu üzerindeki *Alay Han* (1190), Kayseri *Gevher Nesibe Sultan Medresesi* (1205-06), Kayseri *Sultan Han*'ın (1232-36) ikinci kapısı, Burdur *Susuz Han* (1224-46), Kayseri *Huant Hatun Camisi* (1238) ana kapısı, Konya *Sahibata Camisi* (1259), Osmanlı öncesindeki gelişmenin aşamalarını belirleyen örneklerdir. Osmanlı'daysa Edirne *Eski Cami* (1414), Edirne *Üç Şerefeli Cami* (1438-47), İstanbul *Fatih* (1470) ve *Bayezid* (1506) *Camileri* mukarnas düzenlemesine yenilik getirmişlerdir. *Van Ulucamisi* (12.yy), *Erzurum Ulucamisi* (1179), *İshaklı Han Köşk Mescit* (1249), Erzurum *Yakutiye Medresesi* (1311), HASANKEYF *Sultan Süleyman Camisi*'nde (1351) görüldüğü gibi Osmanlı öncesinde mukarnasın kubbede kullanımı sınırlıdır. Osmanlı döneminde HAMAM'ların örtü ve geçiş öğelerini biçimlendiren de mukarnastır. CAMİ'lerde son cemaat yerinde giriş ekseni üzerindeki kubbe özellikle mukarnasla biçimlenir. Erken Osmanlı'da mukarnas, kare plandan kubbeye geçiş için uyumlu bir görsel çözüm sağlar. Benzer etkiden Klasik Dönem'de de yararlanılmıştır. Gene bu dönemde mimari bezeme programı içinde birinci derecede önemli yerlerde, örneğin AVLU revaklarında sütun başlıkları mukarnasla biçimlendirilmiştir. Ana eksen üzerinde avlu ve cami kapılarının örtülerinde de mukarnas kullanılmıştır. Osmanlı öncesinde mihraplarda taş, alçı ve çini bezeli mukarnas örnekleri çoktur. Osmanlı'daysa mukarnas bezeli taş mihraplar yaygındır. Anadolu Türk mimarlığında mukarnas bezeme Batılılaşma dönemi içinde önemini yitirmiştir. 20.yy'ın başında I.Ulusal Mimarlık döneminde (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) mukarnas yeniden benimsenmiş ve yeni bir içerik içinde değerlendirilmiştir.

0669. ***A.Ödekan***

Çizim → MİHRAP

**MULAJ** (Fr.*moulage*'dan)

İng.*moulage*, Alm.*Abguß*.

Bir nesneden bire bir ölçekte çıkartılan kalıp. Mulaj aracılığıyla nesnelerin bire bir benzerleri üretilebilir. Özellikle HEYKEL sanatında kullanılmakla birlikte KABARTMA, YAZIT vbg yapıtların yer aldığı yüzeylerden de mulaj alınabilir. Mulaj, sanatçıların yapıtlarını oluşturma sürecinde çeşitli evrelerde örnek çıkartabilmelerine de olanak sağlar. ALÇI, balmumu ve lateksin yanı sıra ıslatılarak biçim verildikten sonra kuruyunca aldığı biçimi koruyan özel kağıtlar da mulaj malzemesi olarak kullanılmaktadır.

MULTI-MEDIA → **MEDIUM**

MULTIPLES (İng.) **– ÇOĞALTILMIŞ NESNELER**

**MUMBOYA**

İng., Fr.*crayon*; Alm.*Pastellstift, Malkreide*.

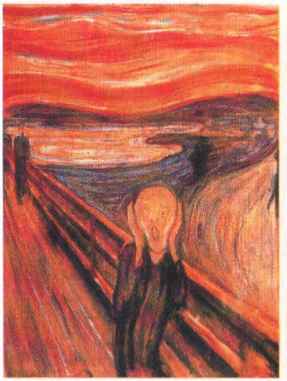
TEBEŞİR elde edilen yumuşak doğal taşlarla yağ ve parafin ya da balmumu karıştırılarak (→BAĞLAYICI) oluşturulmuş çubuk BOYA. Bir kuruboya türü olan mumboyada yağ ve parafin, çubukların kolay kullanılmasına ve boyanın daha kalıcı olmasına olanak tanır. Tebeşirden farklı olarak çok çeşitli renkleri bulunan mumboyayla ayrıca daha kesin bir çizgisellik de elde edilmektedir. Mumboya, ilk kez Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) bazı mağara resimlerinde (→DUVAR RESMİ) kullanılmaya başlamış, çağımızdaysa özellikle çocuklar tarafından en çok yeğlenen boya olmuştur.

**MUMFORD, Lewis** (1895, Flushing, N.Y.-1990, Amenia, N.Y.)

ABD'li yazar ve düşünür.

Çok çeşitli alanlara ait bilgileri biraraya getirerek bütüncü bir yaklaşım benimsemiş olan Mumford'un sosyoloji, tarih, edebiyat, güzel sanatlar ve mimarlık alanlarının yanı sıra KENT ve kentin gelişimi üzerine çalışmaları vardır. Tüm çalışmalarındaki ana motif, geçmişin değerlendirmesini yapmak ve bu temele dayalı olarak insancıl bir gelecek oluşturmaktır.

Erken yaşlarda büyükbabasıyla yaptığı New York gezilerinden etkilenen Mumford, New York Kenti Yüksekokulu'nda bir edebiyatçı ya da düşünür olmayı amaçlayarak başladığı (1912) yükseköğrenimini ciğerlerinden hastalanması nedeniyle bırakmak zorunda kalmış, daha sonra da Columbia Üniversitesi Sosyal Araştırmalar Okulu ve Kent Yüksekokulu gibi kurumlarda öğrenim görmekle birlikte, bu okulların hiçbirinden diploma almamıştır. Öğrenimini daha çok kendi çabasına dayalı ve yine kendi oluşturduğu bir metodoloji çerçevesinde sürdürmüştür. Yayın dünyasına *Dial* adlı dergide yazdığı kitap eleştirileriyle giren Mumford, daha sonra bu dergide yayın yönetmeni yardımcılığı yapmış, ardından Londra'daki Sosyoloji Derneği'nin yayın organı olan *The Sociological Review*'dan gelen yayın yönetmenliği önerisini kabul ederek 1920-21 arasında Avrupa'da bulunmuştur. Daha sonraki yıllarda Dartmouth College'da ve Kuzey Carolina'daki üniversitelerde ders vermiş, 1951'den başlayarak da Pennsylvania Üniversitesi'nde bölge planlama profesörü olmuştur. Çeşitli kuruluşların üyesi olan ve çok sayıda onur madalyasına sahip bulunan Mumford'un kitapları, 19.yy Amerikan sanatı, edebiyatı ve mimarlığı, insanın evrimi, teknolojik gelişmeler ve insanla ilişkisi, kent kültürü ve bölge planlaması ile otobiyografik çalışmalar olmak üzere beş grupta toplanabilir. Mumford, *Sticks and Stones* (1924; Taşlar ve Çomaklar), *The Golden Day* (1926; Altın Gün), *Herman Melville* (1929) ve *The Brown Decades* (1931; Kahverengi Yıllar) gibi ilk gruba giren kitaplarında daha çok edebiyata ağırlık tanımakla birlikte, Amerikan mimarlığına ve resmine de yer vermiştir. *The Story of Utopias* (1922; Ütopyaların Öyküsü), *The Condition of Man* (1944; İnsanın Durumu), *The Conduct of Life* (1951; Hayatın İdamesi) ve *The Transformations of Man* (1956; İnsanın Dönüşümleri) adlı kitaplarında da daha



MUNCH, Edvard, *Çığlık*, 1893, karton üzerine tempera ve kazein.

çok Batılı insanın evrimine ilişkin genel yorumlar ortaya koymuştur. Makineleşme, KENTLEŞME, merkezileşme, bürokrasi ve rekabetin aşırı uzmanlaşmaya, parçalanmış kişiliklere ve hatta insanlık dışı olmaya yol açtığını ileri sürerken yapılması gerekenin, bütünlük, uyum ve dengenin yeniden kazanılması olduğunu savunmuştur. Teknolojik gelişmeleri ve bunların insanın bilgi ve becerisinin gelişimiyle ilişkilerini *Technics and Civilization* (1934; Teknik ve Uygarlık) ve *The Myth of the Machine* (1967-70; Makine Söylencesi) adlı yapıtlarında irdelemiştir. Teknoloji olgusunu açıklayan yaklaşımlar arasında belirli bir görüşün temsilcisi olan Mumford'a göre teknolojik gelişme ve makine, toplumsal yaşantının dışında yer alan yönlendirici bir mekanizma olarak algılanmamalıdır. Mumford, teknolojiye maddi olmayan özellikler açısından bakar ve geçmiş uygarlıklardan günümüze kalan maddi ürünlerin, onların teknolojik başarılarını yeterince açıklamadığını öne sürer. Teknolojik keşiflerin organik ve sosyal biçimleri daha önemlidir. Örneğin, piramitlerin yapımı sırasında Mısırlılar'ın geliştirdiği örgütlenmeyi Mumford ilk makine olarak tanımlar. Teknolojik gelişmelerin tarihi üzerine de çalışmaları olan düşünür, mekanik dünya yerine organik dünya görüşünün yerleşmesi gerektiğini savunmuştur.

Mumford, daha çok kent üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. ABD'de bölge planlaması savunucusu, dünyadaysa Yeni Kentler hareketinin etkin bir destekleyicisi olarak kentlerin tarihinin yazılmasına olduğu kadar onların değişmesine de katkıda bulunmuştur. Bu alandaki yapıtları, *The Culture of Cities* (1938; Kentlerin Kültürü) ve *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*'tir (1961; Tarihte Kent: Kökeni, Geçirdiği Dönüşümler ve Gelecekteki Görünümü). Ekolojist yaklaşımın öncülerinden İskoçyalı GEDDES, pek çok görüşünün yanı sıra kentlerde organik büyüme teziyle de Mumford'ı büyük oranda etkilemiştir. Mumford'a göre kentlerin her biri kendi başına birer tarihi süreçtir. Genel bir kent gelişimi kuramı yoktur. Kültür, iklim, ekonomik ve politik yapı özelliklerinin tek kıldığı bir organizma olarak düşünülebilir. Kentin dokusu organizmalardaki hücreler gibi ayrı ancak temelde benzer bölümlerden oluşan bir bütün olmalıdır. HOWARD'ın ve Bahçe Kent'in (→KENT PLANLAMA, Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi, Son Çağlar) savunucusu olan Mumford, LE CORBUSIER'nin merkezileşmiş metropolisine karşıdır. 1962'de yayımlanan "Yesterday's City of Tomorrow" (Dünkü Yarının Kenti) adlı makalesinde Le Corbusier'nin 20.yy'ın ideal kent önerisinin gerçekte 19.yy'ın en yıkıcı deneyimlerini yinelemekten başka bir şey olmadığını öne sürmüştür. 70'li yıllarda daha çok otobiyografi çalışmalarına yönelen Mumford, kendine özgü bir metodoloji oluşturmuştur. Var olan, olanaklı olan ve olması gereken arasındaki güçlü çelişkilerden kaçınmış; sezgi, spekülasyon ve ampirik bilgilerle entelektüel yaratıcılığı birleştirmiştir. *The Transformations of Man* adlı kitabında, çok yönlü yaklaşımıyla birçok alana ait veriyi ve bilgiyi biraraya getirdiğini, böylelikle de bir uzmanın gözünden kaçabilecek daha büyük bir örüntüyü oluşturabildiğini açıklamıştır.

1238, 2203, 2406. ***B.Uluoğlu***

**MUNAKATA ŞİKO** (1903, Aomori-1975, Tokyo)
Japon ressam ve özgün baskı sanatçısı.
20.yy'da JAPONYA'da UKİYO-E akımının son temsilcilerinden sayılan sanatçı özellikle AĞAÇ BASKI'larıyla tanınır. Sınırlı bir eğitim görmüş ve sanatla ilgilenmeye çocuk yaşta başlamıştır. 1924'te gittiği Tokyo'da Ukiyo-e sanatçısı Hiratsuka Un'içi'den (1895-?) ağaç baskı tekniklerini öğrenmiş ve yapıtlarında dönemin Batı resmi etkilerine kapılmadan, tapınak görünümleri ve BUDACI figürler gibi geleneksel Japon konularını işlemiştir. Munakata, 1951'de Lugano Uluslararası Baskı Sergisi'nde, 1956'da da Venedik Bienali'nde Büyük Ödül'ü kazanmış, ayrıca 1970'te Japon hükümeti tarafından verilen Kültür Nişanı'nı almıştır.

*Z.Rona*

**MUNARI, Bruno** (1907, Milano-?)
İtalyan heykelci ve deneysel sanatçı.
1950'lerde İTALYA'daki en önemli deneysel sanatçılardandır.

Sanat yaşamının başlarında kısa bir süre GELECEKÇİLİK'le ilgilenmiş, 1931'deki AEROPITTURA sergisine katılmıştır. 1930'larda soyut heykelle deneysel çalışmalara yönelen sanatçı, "kullanışsız makineler" (*macchine inutili*) olarak adlandırdığı bir dizi soyut tel "mobil" (→CALDER, Alexander) üretmiş, bu yapıtları 1950'lerde TINGUELY'yi etkilemiştir. 1948'de SOMUT SANAT doğrultusunda Milano'da oluşan Somut Sanat Akımı'nın (MAC) kurucuları arasında yer almış, aynı dönemde KİNETİK SANAT'la IŞIK SANATI'na ilgi duymuştur. Munari, 1938'de yayımladığı *Manifesto de macchinismo* (Makine Bildirgesi) adlı ilk bildirgesinde makine sanatı kavramı üzerinde yoğunlaşmış, 1952'de aynı konuyu irdeleyen bir dizi bildirge daha kaleme almıştır. Munari'ye göre insanları makinelerin tehlikesinden ancak sanatçılar koruyabilirdi. Sanatçıların, özellikle makinenin yapısını ve işleyiş biçimini iyice kavrayarak onların düzensiz çalışmasını sağlayabileceğini öne süren sanatçı, ayrıca makinelerden sanat ürünleri oluşturma yollarının denenmesini savunmuştur. *Z.Rona*

**MUNCH, Edvard** (1863, Löten-1944, Ekely)
Norveçli ressam ve grafik sanatçısı.
Kuzey DIŞAVURUMCULUK akımının en önemli temsilcilerindendir.

Daha beş yaşındayken annesini, kısa bir süre sonra da çok sevdiği kız kardeşini yitiren Munch, yoksullara bakan bir doktorun oğludur. 1881'de Oslo (e.Christiana) Akademisi'ne giren sanatçı konularını yoksul insanların yaşamından alan Norveçli gerçekçiler tarzında, koyu renkli tür resimleri yapmıştır. 1885'te Paris'e gitmiş, Norveç'e dönüşünde İzlenimci tarzda (→İZLENİMCİLİK) çalışmaya başlamıştır. Bu arada çağdaş siyasal, toplumsal ve töresel sorunlarla ilgilenen "Christiana'nın Bohemyası" adlı öncü (*avant-garde*) gruba katılmış, 1889'da devlet bursuyla ikinci kez Paris'e gitmiştir. Sanatçı Paris'te kaldığı süre içinde özellikle Van GOGH'un anlatımcılığından, GAUGUIN'in yüzeysel dekoratif etkilerinden ve simgesel renklerinden, TOULOUSE-LAUTREC'in figüratif arabeskinden etkilenmiştir. Oslo'ya dönüşünde eski tarzını ve konularını terk eden Munch, çeşitli ruh durumlarını aktaran resimler yapmaya karar vermiş ve günlüğüne şöyle yazmıştır: "Okuyan erkeklerle yün ören kadınların bulunduğu iç mekânlar yapmaktan vazgeçmeliyiz. Biz, yaşayan insanların, soluk alan, hisseden, acı çeken ve seven insanların resmini yapmalıyız." Dolayısıyla onun yapıtlarında hastalık, ölüm, bunalım gibi temalar sık sık yinelenir (ör.*Ölüm Döşeği*). Munch'un bu resimleri kıvrımlı, akıcı çizgileri ve anlatımcı değerlerinden ötürü seçilmiş renkleriyle bir dereceye kadar ART NOUVEAU'dan ve SİMGECİLİK'ten etkilenmişse de, aslında bunlar son derece kişisel örneklerdir (ör.*Çığlık*, 1893, Munch Müz., Oslo). Nitekim sa-

natçı bu yapıtların kendi dünya görüşünün bir anlatımı olarak görülmesini istemiş ve bir gün bunların bir bütün halinde sergilenmesi umuduyla 1890'lardan başlayarak resimlerini "Yaşam Frizi" (*Lebensfries*) adı altında toplamıştır. Munch'un bu dileği hiçbir zaman gerçekleşmemekle birlikte, daha sonra bu resimlerden 22'si toplu halde Berlin SEZESSION'unda sergilenebilmiştir.

1892'de Berlinli Sanatçılar Birliği'nin davetlisi olarak Berlin'e giden Munch'un aynı birliğin sergisinde yer alan tabloları büyük bir tepki uyandırmış ve sergi iptal edilmiştir. Bu olay 1899'da Berlin Sezessionu'nun kurulmasına yol açan nedenlerden biri olarak görülmektedir. 1908'e dek Berlin'de yaşayan Munch, bu arada Paris'e de gitmiş, Fransız Simgecileri'yle ilişki kurmuş, "Yaşam Frizi"ni Siegfried Bing'in "*Maison de l'art nouveau*"sunda ve daha sonra Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) sergilemiş, *Théâtre de l'œuvre*'de Henrik Ibsen'in *Peer Gynt*'ünün dekor ve kostümlerini hazırlamıştır. 1908'de geçirdiği bir sinir bunalımı nedeniyle Almanya'dan ayrılıp Kopenhag'daki bir kliniğe yatan sanatçı birkaç ay sonra Norveç'e dönmüş ve yaşamının sonuna dek orada yaşamıştır. Munch'un bu son dönem resimlerini daha aydınlık renkler, daha güçlü fırça vuruşları ve eskisine oranla daha iyimser ve evrensel bir yaklaşım belirler. Bu dönemde çoğunlukla manzaralar ve gündelik yaşam sahneleri yapan sanatçı, 1910-16 arasında Oslo Üniversitesi'nin büyük salonu için, 1921-22 arasında da gene Oslo'daki Freia Çikolata Fabrikası için duvar resimleri yapmıştır.

Resimleriyle olduğu kadar oymabaskılarıyla da etkili olan Munch, Alman ve Orta Avrupa anlatımcılığının en önemli öncülerinden biridir. Sanatçının yapıtlarının büyük bir kısmı Oslo'daki Munch Müzesi'ndedir.

0946, 1715, 2086, 2372. *Z.İnankur*

**MUNGGENAST, Josef** (1680, Schrann-1741, St.Pölten)
Avusturyalı mimar.
AVUSTURYA'da BAROK sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Tirol'lü Munggenast, ülkesinin en ünlü Barok mimarlarından PRANDTAUER'in yeğenidir. Onun yanında yetişmiş, ölümünden sonra da onun yarım kalan *Melk Manastırı*'nın yapımını sürdürmüştür. Heykelci, mimar ve mühendis Matthias Steinle ile (1644-1727) birlikte gerçekleştirdiği yine Melk kasabası yakınlarında bulunan Dürnstein'daki *Augustinusçu Manastır* (b.Maria Himmelfahrt Bölge Kil.; 1721-27) en önemli yapıtlarından biridir. Kilisenin cesurca biçimlendirilmiş hareketli iç mekânından başka çan kulesi de çok ilgi çekicidir. Ancak Munggenast'ın çalışmaları arasında en özgün olanı Altenburg'daki *Benedikten Manastırı* (*St.Lambert Manastır Kilisesi*) yenilemesidir. Manastırın GOTİK dönemden kalma kilisesini, eklediği görkemli bezemelerle göz kamaştırıcı bir Barok yapı haline getirmiş, ayrıca Barok üslubun en güzel kitaplık yapılarından birini ortaya koymuştur. Yine Barok mimarlığın güzel örneklerinden olan *Herzogenburg*, *Seitenstetten* ve *Zwettl Manastırları* da onun elinden çıkmıştır.

3508. *H.Kuruyazıcı*

**MUQİ** (13.yy)
Çinli ressam.
ÇİN sanatında "Bağımsızlar" olarak anılan grubun bir üyesidir.

Fachang (Fa-ch'ang) olarak da bilinen ve Song Hanedanı döneminin (960-1279) sonlarında etkinlik gösteren Muqi'nin (Wade-Giles yazımında Mu-ch'i) yaşamına ilişkin pek az bilgi vardır. Bazı kaynaklar 1260 dolaylarında başbakana hakaret ettiği için Szechwan'dan kaçmak zorunda kaldığını, 1279'da keşiş olarak Hangchow yakınlarında Liutongsi adlı manastırı kurduğunu yazmaktadır. Bazı kaynaklarsa Hangchow'a gelişini 1215 olarak gösterir. Sanat tarihçilerine göre Muqi, *şuimo* olarak anılan tek renkli mürekkep resimler (→SUİBO-KU-GA) üzerine yoğunlaşan Chan (Zen) Budacı sanatçıları arasında *yipin* (serbest, denetimsiz) tekniğini en iyi uygulayan sanatçıydı. MANZARA, kuş, hayvan, meyve ve çiçek resimlerinin yanı sıra Chan İKONOGRAFİ'sini de işleyen sanatçı bu tür resimleriyle Japon sanatçılarını da etkilemiş (→JAPONYA) ve yapıtlarının yaygın biçimde taklit edilmesine neden olmuştur. Japon ressam Mokuan'ın (ö.yks.1345) Muqi'yi bulunduğu manastırda ziyaret ettiği ve sanatçıya ait iki mühür aldığı söylenir. Muqi'ye atfedilen resimlerden, *Daitoku Tapınağı*'nda (Kyoto) bulunan *Altı Trabzon Hurması* ile üç kanatlı bir duvar rulosunun bir parçası olan *Beyaz Giysili Kuanyin* sanatçının en önemli resimleri sayılır. Üslupsal açıdan Kuanyin rulosuyla büyük benzerlikler gösteren bir keşiş resminde (büyük olasılıkla Chan mezhebinin kurucusu Bodhidharma) Muqi'nin mührüne rastlanmıştır. Geniş fırça vuruşları ve lekeleriyle dikkati çeken *Xiao ve Xiang Irmakları Görünümü* (Nezu Müz., Tokyo) adlı yapıtıysa tek renkli Japon resmi üzerinde etkili olmuştur. *Z.Rona*



MUQİ, *Xiao ve Xiang Irmakları Görünümü*, el rulosu, kağıt üzerine mürekkep ve boya, yük.33 cm.

MURABITLAR → **MAGRİP mimarlığı ve sanatı**

**MURAKKA** (Ar.)
Kıt'aların (tek bir sayfalık yazı) biraraya getirilmesiyle meydana gelen yazı (HAT) albümü. Sözlük anlamı "yama"dır. Kıt'a, kağıdın bir tarafına yazılır; sonra bu kağıtlar üç dört kağıdın üst üste yapıştırılmasıyla hazırlanan bir kartona yapıştırılır; ardından da hepsi aynı boyda kesilerek kenarlarından ince bir deri ya da kumaş şeritle birbirine tutturularak ciltlenirdi. Bu türdeki murakkalara "düz ya da kitap murakka"; açıldığı zaman bütün kıt'aların aynı anda görülecek biçimde birbirine bağlanmasıyla oluşturulan murakkalara da "körüklü murakka" denir. MEŞK'lerden oluşanlar da "meşk murakka" adını alır. Konu birliği bulunmayan kıt'alardan oluşan murakkalarsa "müstakil murakka" adıyla anılır. Kıt'aların yapıştırılması için kağıtların üst üste konarak karton meydana getirilmesine de "murakka germek" adı verilir. Yapıştırma işleminde un ya da nişasta muhallebisi kullanılır.

***A.Alparslan***

**MURASSA** (Ar.)
"Değerli taşlarla bezenmiş olan" anlamına gelir. Metal eşyanın yüzeyinde çökertilerek ya da oyularak açılıp, lehimlenmiş telle çevrelenen yuvalara yakut, zümrüt, elmas, lal vbg değerli taşlar yerleştirilerek yapılan BEZEME. Çeşitli müzelerde OSMANLI döneminden kalma altın üstüne murassa eşyanın güzel örnekleri bulunmaktadır. Ayrıca →MADEN sanatı (Osmanlı Maden Sanatı).

**MURILLO, Bartolomé Esteban** (1617, Sevilla-1682, Sevilla)
İspanyol ressam.
Yaşamının tümünü Sevilla'da geçiren sanatçı, İSPANYA'da olduğu kadar başka ülkelerde de sevilen, PORTRE bağlamında ele aldığı tür resimleriyle (→TÜR RESMİ) tanınır.



MURILLO, Bartolomé Esteban, *Günahsız Doğum*, 1678, tuval üzerine yağlıboya, 274x190 cm.



MUSLİHİDDİN, *Rumeli Hisarı*, İstanbul.

1628'de anne ve babasının ölümüyle amcasının yanında yaşamaya başlamış ve ilk resim bilgilerini Maniyerist (→MANİYERİZM) ressam Juan del Castillo'nun yanında çıraklık yaparken edinmiştir. 1630'ların sonlarında kendi başına çalışmaya başlayan sanatçı, bu dönemde suluboya ya da TEMPERA tekniğiyle dinsel konulu küçük resimler yapmış, bunları Sevilla panayırlarında sergileyerek, çoğunu aracılarla Amerika'daki İspanyol kolonilerine satmıştır. 1645-46'da, küçük bir Fransisken manastırı için yaptığı 11 resimlik dizinin en ünlüleri, doğalcı ve Tenebrist bir anlayışla (→CARAVAGGİOCULUK) gerçekleştirdiği, J.RIBERA'yla Alonso Cano'nun (1601-67) etkileri sezilen *Melegin Mutfağı* (Louvre Müz., Paris) ve *Alcalâlı Aziz Diego Yoksulları Beslerken* (S.Fernando Ak., Madrid) adlı yapıtlarıdır. Bunlar, dinsel konulu olmakla birlikte daha sonra yoksul ve dilenci çocukları işlediği portre niteliğindeki tür resmi örneklerinin öncüleridir. *Üzüm ve Kavun Yiyen Çocuklar* (Eski Pinakotek, Münih) ve *Çörek Yiyenler* (Eski Pinakotek), Murillo'nun İspanya dışında da beğenilen yapıtlarına örnektir. Sanatçı bu tür resimlerinde özellikle kadın ve çocukları sevecen ve neşeli bir biçimde betimlemiştir. *Meryem'in Doğumu* (Louvre) gibi, 1650'lerde gerçekleştirdiği dinsel konulu resimlerinde kullandığı gri tonlar ve ışık etkileri, İzlenimci bir tavır sergiler. Arka planda betimlediği manzaralarda göze çarpan serbest fırça işçiliği ve ışık niteliği, bu alandaki yetkinliğinin belirtileridir.

Murillo, 1660'ta Genç Francisco Herrera (1622-85) ve Juan de Valdés Leal'le (1622-90) birlikte Sevilla'da bir Güzel Sanatlar Akademisi kurmuş, burada çizim ve insan anatomisi üzerine halka açık dersler vermiştir. 1662'de yoksullara yardım amacı güden Caridad Kutsal Kardeşlik Birliği'ne (*Hermandad de la Caridad*) üye olmak için başvurmuş, uzun bir araştırma sonucunda 1665'te birliğe kabul edilmiştir. Daha sonra 1671-75 arasında Valdés Leal'le birlikte bu kuruluşun kilise ve hastanesi için resimler yapmış, ayrıca Cádiz'deki bir Kapuçin kilisesi için de KUTSAL AİLE'yi konu aldığı *İki Üçleme*'yi (yks.1681, Ulusal Gal., Londra) gerçekleştirmiştir. Murillo'nun çalışmalarında portrecilik önemli bir yer tutar. Gerek tam boy portrelerinde, gerek portre niteliğindeki tür resimlerinde doğalcı bir tavır benimsemiştir. Tür resminde ele aldığı dinsel konulu yapıtlarının başarısı bir ölçüde portreciliğinden kaynaklanmaktadır. Murillo'nun Sevilla resim geleneği üzerindeki etkileri 18.yy boyunca sürmüştür.

2033, 2379, 2409. *U.Tükel*

**MUSALLA** (Ar.*sala*'dan)
Namaz kılınan açık yer; NAMAZGÂH.
**Musalla Taşı:** CAMİ'lerin yanında, cenaze namazı sırasında tabutun üstüne koyulduğu masa biçiminde taş seki.

**MUSANDIRA**
**1.** Eski Türk evlerinin (→EV) ODA'larında içine yatak, yorgan vb eşyanın koyulduğu büyük gömme dolap.
**2.** Büyük ve geniş raf.
**3.** Osmanlıca'da asma kat. Musandıralı evlere özellikle Bodrum yöresinde rastlanır (→MUĞLA).

**MUSANNA** (Ar.*sun*: iş, yapıt'tan)
**1.** Sanatla yapılmış, usta işi;
**2.** Çok süslü.

**MUSKALI**
STRÜKTÜR'ü oluşturan ahşap öğelerin belirlediği üçgen biçimli boşlukları olan HIMIŞ yapım sistemi. Üçgen boşluklar genellikle KERPİÇ, TUĞLA vb yapı malzemesiyle doldurulur ve yüzey sıvasız bırakılır.

**MUSLİHİDDİN** (15.yy)
Osmanlı mimar ve mühendis.
Tarihçi Ruhi Çelebi'ye göre, Trakya'nın 174 gözlü ünlü köprüsü *Uzunköprü*'nün (1443) ve Edirne'nin ünlü camilerinden *Üç Şerefeli Cami*'nin (1438-47) mimarıdır. İlk yapıda Mimar Mehmed'le, ikincisinde bir kaynağa göre Mimar Şihabeddin, bir başkasına göre Mimar Şemseddin'le birlikte çalışmış olan Muslihiddin'in çeşitli bilim adamları tarafından İstanbul'da *Rumeli Hisarı*'nı (İ.H.Uzunçarşılı, İ.H.Danişmend, Y.Öztuna), yardımcısı Cafer'le birlikte *Ayasofya Camisi*'nin tuğla minaresini (İ.Kumbaracılar) ve İstanbul'un fethi sırasında kullanılan büyük topların dökümünü (İ.H.Danişmend) yaptığı öne sürülmektedir. Ancak bu bilgilerin doğruluk derecesi tespit edilememektedir.

3171. *EA*

**MUSTAFA** (Cihangirli) (1838/40, İstanbul-1895/96, İstanbul)
Osmanlı ressam.
1859 Mekteb-i Harbiye çıkışlı asker ressamlar arasında fotoğraftan yararlanarak resim yapan sanatçılardandır. Bir süre liselerde resim öğretmenliği yaptıktan sonra İstanbul Harbiye Matbaası müdürlüğüne atanmıştır. Şeker AHMED PAŞA, SÜLEYMAN SEYYİD Bey gibi sanatçıların da içinde bulunduğu ikinci asker ressamlar kuşağının, üslubu ve yapıtları üzerine fazla bilgi bulunmayan kişilerinden biridir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki *Ihlamur Kasrı* bilinen tek yapıtıdır.

***S.Tansuğ***

**MUSTAFA AĞA** (17.yy)
Osmanlı mimar.
OSMANLI döneminde 1650-65 arasında HASSA MİMARLARI OCAĞI'nda mimarbaşı olmuştur. Yapımına III.Mehmed döneminde (1595-1603) mimar DAVUD AĞA tarafından başlanan ancak yarım kaldığından IV.Mehmed'in (hd.1648-87) annesi Turhan Sultan tarafından tamamlatılan *Yeni Cami*'nin (1661-63, Eminönü) mimarıdır. Yapı, mahfil, çeşme, sebil, darülkurra, sıbyan mektebi, türbe ve Mısır Çarşısı'ndan oluşan bir KÜLLİYE içinde yer alır. Zeminde kazıklar üstüne oturtulmuş olan cami, *Şehzade Camisi* (1548) plan şemasının bir çeşitlemesi sayılabilir. Kaynaklardan Mustafa Ağa'nın 1665'te *Davud Paşa Kasrı*'nın yapımına başladığı bilinmektedir.

0114, 2580, 3182. *G.Yalçıner*

**MUSTAFA İZZET** (Kazasker) (1801, Tosya-1876, İstanbul)
Osmanlı hattat.
SÜLÜS, NESİH ve NESTALİK yazıda ünlüdür.
Küçük yaşta İstanbul'a gelen Mustafa İzzet sesinin güzelliği dolayısıyla Sultan II.Mahmud'un (hd. 1808-39) dikkatini çekmiş ve Enderun'a alınmıştır. Burada çağının klasik bilgileri yanında hanendeliğe çalışmış, ney çalmasını öğrenmiştir. Ayrıca Çömez Mustafa Vâsıf'tan sülüs ve nesih, ünlü Yesarizade MUSTAFA İZZET'ten de nestalik yazı yazmış ve icazetname (diploma) almıştır. Abdülmecid döneminde (1839-61) başimam olmuş ve şehzadelere yazı (HAT) hocalığı yapmıştır. Bir süre sonra da Rumeli kazaskeri olmuştur. HATTAT'lar ve musikişinaslar arasında yalnızca Kazasker (Kadıasker) ya da Kazasker Efendi olarak tanınan sanatçı, hattatlığının yanında musikişinas olarak da ün yapmıştır.

Kazasker, sülüs ve nesih yazılarında tamamen Hafız OSMAN okulunu izlemiştir. Nesih'te en belirgin tarafı, çok keskin yazması ve yazısının kelebek uçuşlarını andıran bir görünüşe ve inceliğe sahip olmasıdır. Önceleri CELİ sülüs'te ayrı bir okul sahibi olan MAHMUD CELALEDDİN'in öğrencilerinden Tahir Efendi'den ders alan ve bu üslubu beğenen Abdülmecid, kendisine hocalık yapan Kazasker'e de bu üslupta yazmasını emretmişti. Bu nedenle Kazasker'in celi sülüs'te biraz değişik bir üslubu vardır. Padişahın ölümünden sonra büyük celi sülüs ustası MUSTAFA RAKIM yoluna dönmüşse de başarılı olamamıştır. Buna karşılık Kazasker, Türk yazı tarihinde ayrı bir beğeninin temsilcisi olmuş, ayrıca nestalik yazıda da büyük bir ustalık göstermiştir. Çok sayıda yapıtı bulunan sanatçı, 11 Kuran, 30'dan fazla Enam, 200'den fazla hilye (Hz.Muhammed'in yazıyla tarifi) yazmıştır. Bundan başka *Ayasofya Camisi* (bit.537) içindeki sekiz levhayla kubbe yazısı da onun yapıtıdır. Söz konusu levhalardaki yazılarda harflerin genişliği 35cm, levhaların çapları da 7.5m'dir. İslam dünyasının bilinen en büyük yazıları bunlardır. Kazasker'in en ünlü öğrencileri, Vahdeti (1833-71), Abdullah Zühdi (ö.1879), Şefik Bey (1819-80), Alâeddin Bey (1844-87), Muhsinzade Abdullah (1832-99), Haydarlı Ali (ö.1906), Hasan Rıza (1840-1920) ve Hacı Nuri Efendi'dir (1868-1952).

1780. ***A.Alparslan***

**MUSTAFA İZZET** (Yesarizade) (1770?, İstanbul-1848, İstanbul)

Osmanlı hattat.

19.yy'ın başında NESTALİK yazıda ünlüdür.

Yesari MEHMED ESAD'ın oğlu olan Mustafa İzzet, medrese öğrenimiyle birlikte babasından nestalik yazıyı da öğrenmiş ve icazetname (diploma) almıştır. Memurluk yaşamında yüksek derecelere ulaşmış, 1839'da Anadolu kazaskeri, 1842'de de Rumeli kazaskeri olmuştur. Daha genç yaşta kendini tanıtan Mustafa İzzet, önceleri babasının üslubunda yazmıştır. "Babasının harflerini kopya ediyor" denecek kadar güçlü bir ele sahipti. Babasının ölümünden sonra 1800'de yavaş yavaş onun yolundan ayrılmaya başlamış ve nestalik'i kendi sanat anlayışına göre değiştirmiş; yeni kurallar ortaya koyarak yeni bir nestalik üslubu geliştirmiştir. Bu yazıda bir hamle yapan ve onun öncüsü olma onurunu kazanan Mustafa İzzet babasının eksik bıraktığı yerleri tamamlamış, onun yazılarındaki harflerin en güzellerini seçmiş ve böylece kendi adıyla anılan okulu kurmuştur. II.Mahmud döneminin (1808-39) tarihi yapılarının YAZIT'larının çoğu onun tarafından yazılmıştır. Ölümünde terekesinden 65 bin parça yazı (HAT) çıkan sanatçının İstanbul'un her semtinde yapıtlarına rastlanır. Bunlardan bazıları; Divanyolu'nda *Bâbıâli Binası* (b.Vilayet Binası; 1727/28), Tophane'de *Nusretiye Camisi Sebili* (1825), Gülhane'de *Alay Köşkü* (1810), *Beyazıt Yangın Kulesi* (1828/29, 1849/50), Divanyolu'nda *II.Mahmud Türbesi* (1840) ve Eminönü'nde *Hidâyet Camisi*'nin (1813) yazıtlarıdır. Özellikle *Sebil*'in ve *Alay Köşkü*'nün yazıtlarındaki yazılar önemli örneklerdir. En ünlü öğrencileri Abdülfettah Efendi (1814-96) ve Kazasker MUSTAFA İZZET olan sanatçı Türk nestalik okulunun gerçek kurucusudur. Yesarizade Mustafa İzzet okulunun başlangıç tarihi yks.1800 olarak kabul edilmektedir. Bu yıldan sonra yazı yazanlar artık onun yolunu benimsemişlerdir. Bugün de Türk HATTAT'ları onun okulunu sürdürmektedirler. Ali Haydar Bey (1802-70), Çarşambalı Hacı Arif (ö.1892), Sami Efendi (1838-1912), Hulûsi Yazgan (1869-1940) ve Mehmed Necmeddin OKYAY okulun önemli sanatçılarıdır.

1780. ***A.Alparslan***

**MUSTAFA RAKIM** (1757, Ünye, Ordu-1826, İstanbul)

Osmanlı hattat.

Celi sülüs yazıda (→CELİ; SÜLÜS) tanınmıştır.

İstanbul'a gelerek klasik öğrenimin yanı sıra hattatlığa çalışmıştır. Sülüs ve NESİH yazıyı Derviş Ali'yle ağabeyi İsmail Zühdi'den öğrenmiş, kısa zamanda gelişerek celi sülüs'ü en güzel biçimine sokmuş ve bu yazıda en büyük Osmanlı HATTAT'ı olmuştur. Yazıyla (HAT) birlikte öğrendiği ressamlıkta da usta olan Rakım, tanıştığı Reisülküttap Râtıp Efendi dolayısıyla III.Selim'e (hd.1789-1807) takdim edilmiş ve padişahın resmini yapmıştır. Bunun üzerine müderrislik unvanıyla ödüllendirilerek padişahın paralarda kullanılmak üzere resmini yapmakla ve tuğrasını çizmekle görevlendirilmiştir. Bu sırada Şehzade II.Mahmud'a da yazı dersi vermiştir. Rakım, 1817-18'de İstanbul, 1819-20'de de Anadolu kazaskerliğine yükselerek 1822-23'te Anadolu kazaskeri olmuştur. Rahat bir yaşam sürmüş, tahta geçen II.Mahmud (hd.1808-39) kendisini çok sevdiğinden ona bir saraylısını vermiştir. Ayrıca yazısını ileriye götüren II.Mahmud, Osmanlı padişahları arasında tanınmış bir hattat olmuştur.

Rakım, celi sülüs'te bir okul sahibidir (→İSLAM, Yazı Sanatı). 19.yy'ın başından itibaren hattatlar onun üslubunu izlemeye başlamışlardır. Yazıda yaptığı devrimin önemini anlamak için onun sanatını üç noktada incelemek gerekir: 1) Türk celi yazısını karışıklıktan kurtarmış, 19.yy'ın başına değin istenen ideal ölçülere ve dolayısıyla güzelliğe kavuşamayan celi yazıyı düzeltmiş ve en olgun noktaya ulaştırmıştır. 2) Bu yazıda istif (kompozisyon) güzelliğini sağlamış, harflerin arasındaki boşlukları ortadan kaldırarak bunlara bir ölçü getirmiştir. Ona göre kompozisyon harflerin belirli bir kural içinde sıralanması ve ölçülü bir örgü oluşturmasıydı. Bu konudaki dehasını, Fatih'te II.Mahmud'un annesi *Nakşıdil Sultan Türbesi*'ndeki (1818) ve Tophane'de *Nusretiye Camisi*'ndeki (1825) yazılarda göstermiştir. 3) Osmanlı TUĞRA'sına güzel bir biçim vererek, onu hantal ve sarkık durumdan kurtarmış ve canlılık kazandırmıştır. O zamana değin tuğralar güzel yazılamıyordu. Ressamlığı sayesinde bunu başaran sanatçı kendinden sonra gelenlere hocalık etmiştir. Tuğrada yaptığı bu değişikliklerden sonra artık eski tip tuğra yapımından vazgeçilmiştir. Bugün bile Türk hattatları celi yazıda ve tuğrada onun yolunda yürümektedirler. İstanbul, Karagümrük'teki türbesinde gömülü olan Mustafa Rakım'dan sonra yetişen en önemli hattatlar, Haşim Efendi (ö.1845), Çarşambalı Hacı Arif (ö.1892), Abdülfettah (1814-96), Sami (1838-1912), Nazif (1846-1913), İsmail Hakkı ALTUNBEZER, Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Hamid Aytaç'tır (1891-1982).

1780. ***A.Alparslan***



MUSTAFA (Cihangirli), *Yıldız Sarayı Bahçesi'nden*, tuval üzerine yağlıboya, 72.5x91.5 cm.

**MUŞ**

Doğu Anadolu'da yer alan Muş'un adının kökeniyle ilgili farklı görüşler vardır. Kimileri bu adın MÖ 2.binin ikinci yarısında yöreye yerleşen Muşkiler'den geldiğini, kimileriyse Asur baskısından kuzeye kaçan bir İbrani boyunun yöreye sulak ve verimli anlamına gelen "Muşa" adını verdiğini savunmaktadır. Antik Çağ'da Taronitid bölgesinin merkezi olan Muş'un adı kimi kaynaklarda da "Taron" olarak geçmektedir.



MUTHESIUS, Hermann, *Michels & Cie. İpek Dokuma Fabrikası*, 1912, Neubabelsberg.

Yörede yapılan kazılarda, tarihöncesine (→PREHİSTORYA) ait buluntulara rastlanmamıştır. Yazılı tarih dönemi Urartular'la başlamış, MÖ 1900'lerdeyse yöreye bağımsız küçük beylikler egemen olmuştur. Asurlular'a sık sık başkaldıran bu beylikler Asur kralı III.Salmanassar döneminde (MÖ 858-824) birleşerek bir krallık kurmuşlardır. Muş ve yöresi ASUR ve URARTU krallıkları arasında sürekli el değiştirmiş, MÖ 585'te Urartu Devleti'nin yıkılmasından sonra Med Devleti'nin egemenliğine girmiş, MÖ 550'de bu devletin de Persler tarafından yıkılmasıyla, Persler'in (→İRAN) Babil Satraplığı içinde yer almıştır. MÖ 323'te Makedonya kralı Büyük İskender'in ölümünden sonra komutanlarının yönetimine geçen bu yöre, MÖ 200'lerde de Part (→İRAN) topraklarına katılmış; uzun yıllar Romalılar ve Partlar arasındaki savaşlara sahne olmuş; İmparator Herakleios döneminde (610-641) BİZANS topraklarına katılmış ve Taron adlı *thema* (vilayet) içinde yer almıştır. 1071 Malazgirt zaferinden sonra Türk boyları Muş yöresine yerleşmişler, 11.yy sonlarında da Selçuklular bölgeye egemen olmuşlardır. 13.yy'ın ilk yarısında Moğol (İLHANLI) istilalarına uğrayan kent, daha sonra TİMURLU egemenliğine girmiş ve Timur'un Anadolu üzerindeki etkisi azalınca 1467'ye değin Karakoyunlular'ın, 1495'e değin de Akkoyunlular'ın yönetiminde kalmış, 1514 Çaldıran Savaşı'ndan sonra da Osmanlılar'ın eline geçmiştir. OSMANLI yönetiminde Muş, bir süre Van Eyaleti'ne bağlı bir sancak merkezi, daha sonra Bitlis Beyliği'ne bağlı bir nahiye, Bitlis Beyliği'nin ortadan kaldırılmasıyla da Erzurum Eyaleti'ne bağlı bir sancak merkezi durumuna getirilmiştir. 1916'da Ruslar'ın eline geçen Muş, geri alınmışsa da yeniden Ruslar'ca işgal edilmiş, 14 Mayıs 1917'deyse kesin olarak Türkler'e geçmiş ve 1929'da il yapılmıştır.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Yaygın bucağı yakınlarındaki *Surp Karabet Manastırı* ya da *Çengel Kilise* bir Ermeni yapısıdır. Mimari özellikleriyle 14.yy'ın ikinci yarısına tarihlenen *Ulucami*, kesme taştan yapılmış dikdörtgen planlı bir yapıdır. Ana mekân ortada kubbe, yanlardaysa beşik tonozla örtülüdür. Bir ANADOLU SELÇUKLU yapısı olan *Arslanlı Han*'ın içinde yer alan *Hacı Şeref Camisi*'yse 17.yy'a tarihlenmektedir. Kare planlı ana mekân ortada büyük, yanlarda basık kubbelerle örtülüdür. 18.yy başlarında kentin valisi olan Alâeddin Bey tarafından yaptırılan *Alâeddin Bey Camisi*'yse cami, medrese ve aşhaneden oluşan KÜLLİYE'den günümüze gelen tek yapıdır. Üç basık kubbeyle örtülü son cemaat yerinden bir TAÇKAPI'yla girilen kare planlı ana mekân, ortada büyük, yanlarda küçük kubbelerle örtülü dokuz sahna ayrılmıştır. Muş-Varto yolunda bulunan *Murat Irmağı Köprüsü* 143m uzunluğunda, 12 gözlü bir köprüdür.

***Varto*** ilçesinin Kayalıdere köyünde yapılan kazılarda bir Urartu yerleşmesi bulunmuş, yerleşme içindeki kale II.Sarduri dönemine (MÖ 764-735) tarihlendirilmiştir.

***Sivil Mimarlık:***

Tarih boyunca süren savaşlar ve depremler nedeniyle Muş ve yöresinde özgün konut mimarisi korunamamıştır. Yöre evleri SOFA (havuş) ve buna açılan konuk odası (komu) gibi odalar ve tandır damından oluşmaktadır. Yörede sert bir iklim hüküm sürdüğünden pencere ve kapılar küçük yapılmıştır.

***El Sanatları:***

Dokumacılık özellikle Malazgirt köylerinde yaygındır. Teknik yönden gelişmemiş olan HALI dokumasında MADALYON'lu, KARTUŞ'lu ve "kurbağacık" desenli türler çoğunluktadır. Halının yanı sıra ihram (ehram), KİLİM, çuval ve heybe en çok üretilen DOKUMA'lardır. *M.Aydın*

**MUŞABBAK** (Ar.*müşebbek*: şebeke'den)
"Muşabak" da denir. Verev iğne tekniğinde, tersi ve yüzü aynı, kafes biçimi işlenen bir NAKIŞ türü. Mimari BEZEME'de de ŞEBEKE biçimindeki uygulamalar için kullanılır.

MUTALLA (Ar.*tıla*: sıvı yaldız'dan) = Yaldızlanmış, yaldızlı

**MUTHESIUS, Hermann** (1861, Gross-Neuhausen-1927, Berlin)
Alman mimar.
Alman Werkbundu'nun (→WERKBUND) kurucularından olan Muthesius, sanatçıların el işçiliği yerine makineyle seri üretim yapmaları ve standartlara uymaları gerektiğini savunmuş; bir yandan da, özellikle yazılarıyla Alman mimarlığında İngiliz ARTS AND CRAFTS akımı etkisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Muthesius, Berlin'de Charlottenburg Teknik Yüksekokulu'nda mimarlık okumuş, önce Paul Wallot'un (1841-1912) bürosunda, ardından Ende & Böckmann'ın Tokyo bürosunda çalışmıştır. 19.yy'ın sonlarında Almanya'da, dünya pazarını paylaşmak ve rekabet edebilmek için gerekli olan yüksek nitelikli ürünün endüstrileşme sonucu elde edilebileceği görüşü ortaya çıkmış; ancak karşısında, sanattan anlamayan Wilhelm Almanya'sına tepki duyarak Alman sanat ve zanaatlarının canlandırılmasını destekleyen Prusya bürokrasisini bulmuştur. Böyle bir ortamda Muthesius, 1896'da Londra'daki Alman Konsolosluğu'na ataşe olarak gönderilmiş ve burada İngiliz mimarlığını incelemekle görevlendirilmiştir. Bulgularını içeren raporlarından ilk ikisi *Die englische Baukunst der Gegenwart* (Geçmişin İngiliz Yapı Sanatı) başlığı altında 1900 ve 1902'de, üçüncüsü de *Die neuere kirchliche Baukunst in England* (İngiltere'de Kayda Değer Dinsel Yapı Sanatı) adı altında 1903'te yayımlanmıştır. Bunlarda Muthesius, İngiliz evlerinin üslup ve biçimlerinin yanı sıra tarihsel ve tipolojik temellerini araştırmış; Almanya'ya döndükten sonra da en önemli çalışması sayılan *Das englische Haus*'u (1904; İngiliz Evi) yayımlamıştır. Bu kitapta Muthesius, zanaat kültürünü övmekte, İngiliz Arts and Crafts akımı doğrultusundaki mimarlık ile mobilyanın öneminin, iyi bir tasarımın temeli olan iyi işçilik ve ekonomiden kaynaklandığını öne sürmektedir. İngiliz tasarımındaki işlevselliğe hayran olan Muthesius bu yazılarıyla döneminde Almanya'daki konut tasarım kuramları üzerinde çok etkili olmuştur.

1906'da Dresden'de açılan 3.Alman Sanatlar ve Zanaatlar Sergisi'nde Muthesius, Karl Schmidt ve Friedrich Naumann ile birlikte tutucu bir grup sanatçı ve zanaatçıya karşı seri üretimin gerekliliğini savunmuş, Alman uygulamalı sanatlarını ciddi biçimde eleştirmiştir. Üçlü ertesi yıl 12 sanatçı ve 12 fabrika sahibinin katılımıyla Alman Werkbundu'nu kurmuştur. Amaç, ürünlerin nitelik ve biçimlerinin geliştirilmesi, zanaat eğitiminin iyileştirilmesiydi. Ayrıca, bu amaçların duyurulabilmesi için bir merkez kurulması da hedefleniyordu. İngiliz Arts and Crafts'ından etkilenen Alman Werkbundu, makineyle üretimde İngilizler'den daha esnek bir yaklaşım göstererek endüstrileşmeye açılışta başarılı bir sonuç elde etmiş; ancak Muthesius'un ideal endüstri ürünü için gerekli, standartlara dayalı tasarım ilkelerini tümüyle uygulayama-

mıştır. Aynı yıllarda Muthesius, genç Naumann ve Schmidt'le birlikte, endüstri ürünlerindeki niteliği, malzemelerin açıkça ifade edilerek kullanımını ve organik tasarım ilkelerini savunan bir de okul kurmuştur. Standart ve biçim ilişkisinden doğan görüş ayrılıkları Alman Werkbundu'nda toplu bir görüşün geliştirilmesini engellemiş; 1914'te Köln'deki Alman Werkbundu Sergisi sırasında Muthesius, Naumann'dan da etkilenerek yazdığı 10 maddelik bildirisiyle düşüncelerini ortaya koymuştur. Mimarlık ve endüstri tasarımında standardizasyonun evrenselleşmek açısından önemi üzerinde durarak, bunun Alman sanat ve zanaatlarının ülke dışında etkili olabilmesi için şart olduğunu, sanatçıların bireysel gereksinimler için bir nesne tasarlamak yerine büyük şirketlerle işbirliği yaparak seri üretime geçmelerinin gerekliliğini vurgulamış; Alman sanat ve zanaatlarının ülke dışında tanıtımı için sergiler ve süreli yayınların yanı sıra büyük dağıtım ve taşımacılık firmalarıyla çalışmak gerektiğini belirtmiştir. Bu bildirinin ardından Muthesius ile sanatta bireyselliği savunan Van de VELDE arasında başlayan tartışma yaygınlaşarak 1919'dan sonra BAUHAUS içinde de sürmüştür.

0817, 1274, 1456, 1702. *G.Yalçıner*

**MUTLU, Asım** (1912, İstanbul-1997, İstanbul)
Türk mimar ve eğitimci.
Eğitimciliğinin yanı sıra mimarlık, sanat, eğitim, doğal değerlerin korunması ile tarihsel yapı ve mahalleleri işleyen yazılarıyla tanınır.

1931'de Feyziye Lisesi'ni (b.Işık Lis.), 1936'da GSA (s.İDGSA b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitirdikten sonra, 1938'e değin Maarif Vekâleti Mütehassıs Mimarlık Bürosu'nda çalışmıştır. 1940'ta asistan olarak girdiği GSA Mimarlık Bölümü'nde, 1943'te bina bilgisi ve proje öğretim üyesi, 1969'da profesör olarak 1983'e değin hizmet vermiştir. Ayrıca, 1966-70 arasında, EÜ Mimarlık Mühendislik Yüksek Okulu'nda da (b.Dokuz Eylül Ün.) öğretim üyeliği yapmıştır. Eğitim çalışmalarının yanı sıra yöneticilik görevleri de üstlenen Mutlu, 1957-59 arasında GSA Yüksek Mimarlık Bölümü başkanlığı (seçimle ilk başkan), 1959-66 arasında GSA müdürlüğü, 1968-69'da EÜ Mimarlık Mühendislik Yüksek Okulu Mimarlık Bölümü başkanlığı, 1970-71'de aynı okulun müdürlüğü, 1976-79 arasında İDGSA Mimarlık Bölümü başkanlığı ve 1980-81'de de İDGSA Yapı Üretimi ve Çevre Düzenlemesi Fakültesi dekanlığı görevlerini yürütmüştür. 1943-69 arasında *İÜ Fen ve Edebiyat Fakültesi Binası* inşaatının kontrol amirliğini yapan Mutlu, (1940-45 arasında Ahsen Yapanar ile, 1959-61 arasında Utarit İZGİ, Esat Suher, Yılmaz Zenger, Ünal Demiraslan ve Zühtü MÜRİTOĞLU ile M6 bürosunda, 1961-67 arasında ise U.İzgi ve E.Suher ile aynı adlı büroda ortak olarak mimarlık uygulamalarını sürdürmüştür. İstanbul'da 100'e yakın konut yapısı gerçekleştirmiş; katıldığı proje yarışmalarının 14'ünde çeşitli ödül ve mansiyonlar kazanmıştır. Birincilik Ödülü kazanan Antalya *Aksu* (tas.1940; 1942) ve Kastamonu *Gölköy Köy Enstitüleri* (1941), köy okulları tip projeleri (tas.1941; 1942), Ankara *Şehirlerarası Otobüs Terminali* (1959) ile İstanbul'da *Başak Sigorta ve Ziraat Bankası Harbiye Şubesi* (1964), uygulanan tasarımlarındandır. Öteki yapıları arasında, İstanbul'da *Haseki Tedavi Kliniği* (1938) ve *Ulagay İlaç Fabrikası* (1957, Topkapı) sayılabilir.

Mutlu'nun 1950'den bu yana gazete ve dergilerde güncel mesleki konularda sayısız makalesi yayımlandığı gibi *Sağlık Binaları ve Hastaneler* (1973) ile *Bina Bilgisi* (1973) adlı iki de kitabı bulunmaktadır. Mutlu'ya 1965'te İtalya, 1967'de de Fransa Liyakat Nişanı vermiştir.

2421. *M.Kazmaoğlu*

MUTRİB MAHFİLİ → **MAHFİL**

**MUTULUS** (Lat.)
Antik YUNAN mimarlığında, Dor düzeni (→DÜZEN) yapıların SAÇAKLIK'larında, GEİSON'un alt yüzeyinde yer alan dörtgen levhalardan her biri. Bunların da alt yüzeyine üç sıra halinde altışar damla (GUTTAE) yerleştirilmiştir. *Mutulus*'lar, saçaklığın oturduğu FRİZ bloklarındaki TRİGLİF-METOP dizisinin üstünde yer alır ve her *mutulus*'un uzunluğu, hizasında bulunduğu triglif ya da metopun enine eşittir. *Guttae* ve *mutulus*'lar çoğunlukla aynı taşa işlenmiş olmakla birlikte, kimi örneklerde damlalar sonradan ve hatta farklı malzemeden yerleştirilmiştir. Örneğin Yunanistan'da Phigalia'daki bir örnekte açık mavi kireçtaşı *mutulus* üstüne beyaz mermer *guttae* uygulanmıştır. Antik Çağ'da *mutulus*'ların, Atina'da *Theseium*'dakilerde (*Hephaisteion*) görüldüğü gibi, çoğunlukla maviye boyanmış olduğu da bilinmektedir.
Çizim → DÜZEN


MUTLU, Asım, *Mimaroğlu Evi*, 1985, Emirgan.

MUVAHHİTLER → **MAGRİP mimarlığı ve sanatı**

**MUVAKKİTHANE** (Ar., Far.)
Görevleri, zamanı, ülke düzeyinde ezan ve namaz saatlerini belirlemek olan muvakkitlerin çalıştıkları yapı. Muvakkithaneler İMARET bölümlerinden biridir, her kentte bir ya da birkaç tane bulunur ve genellikle bir KÜLLİYE içinde ya da CAMİ yanında yer alır. Çoğunlukla tek katlı küçük yapılardır, halkın kolaylıkla görebilmesi amacıyla avlu duvarlarında ya da benzer uygun yerlerde kurulurlar. Muvakkithanelerde zaman belirlemesi yanında bu amaçla kullanılan saat, güneş saati, kum saati, usturlab, pusula, rubu tahtası, kıblenuma vb araçlar korunur ve bunların bakım, onarım işleri yapılırdı. Bir anlamda küçük birer gözlemevi gibi işleyen bu kuruluşlarda ayrıca astronomi, astroloji, matematik, fizik konularında araştırmalar sürdürülür, uygulamalı dersler verilirdi. Muvakkitler medrese öğrenimi görmüş kişiler arasından seçilirdi. Zaman belirmesinde "basıta" denen yatay ve "irtifa tahtası" denen düşey güneş saatleri kullanılmıştır. Osmanlılar'da (→OSMANLI) ilk muvakkithanelerin hangi tarihte kurulmaya başlandığına ilişkin kesin bilgiler yoktur. Ancak var olan yapıların çoğu geç döneme aittir. İstanbul'da ilk muvakkithane Sultanselim'de kurulmuştur. Beykoz *İskele*, Kadıköy *Osmanağa* ve *Şehzade Muvakkithaneleri* yerel saati belirleyen merkezlerdir. *Yeni Cami Muvakkithanesi*'yse bu kuruluşlar içinde ülke çapında en önemlisidir. Öteki örnekler arasında *Ayasofya* avlusunda Gaspare FOSSATI'nin yaptığı muvakkithaneyle *Nusretiye Muvakkithanesi* sayılabilir. 18.yy ve sonrasında Batı yapısı saatlerin, MEYDAN saat kulelerinin çoğalmasıyla muvakkithanelerin görevleri azalmış ve onarım hizmetleri ağırlık kazanmıştır.

***A.Ödekan***

MUYBRIDGE, Eadweard → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Hareketin Fotoğraflanması)**

**MÜCELLİT** (Ar.*cild*'den)
CİLT yapan kimse; ciltçi.



MÜFİDE KADRİ, *Güzin'in Portresi*, 1910, pastel, 39x29 cm.

MÜCERRET (Ar.) = Soyut

MÜEZZİN MAHFİLİ → **MAHFİL**

**MÜFİDE KADRİ** (1890, İstanbul-1912, İstanbul) Osmanlı ressam.

Kısa yaşamına karşın 40'a yakın resim yaptığı söylenen Müfide Kadri, Türk kadın ressamların ilklerinden olması açısından önem taşımaktadır. Resmî bir eğitimi olmayan sanatçı daha çocuk yaşındayken yaptığı suluboyalarla OSMAN HAMDİ Bey'in ilgisini çekmiştir. Osman Hamdi Bey'den resim, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) hocalarından VALERI'den de özel olarak karakalem dersleri almıştır. Aynı zamanda müzisyen de olan Müfide Kadri, Numune-i İnas (Kız) Mektebi, İnas Rüştiyesi ve İnas İdadisi'nde resim, müzik ve nakış dersleri vermiştir. Sanatçının bugün her ikisi de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Sabilde Aşk* ve *Güzin'in Portresi* (Güzin Duran, 1910) ile her ikisi de İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Kız Kuleli Natürmort* (1906-07) ve *Kırda Genç Kızlar* (1910) gibi resimlerinin yanı sıra *Bir Afrika Güzeli*, *Def Çalan Kız* ve *Köylü Kızı* gibi portre ve figür çalışmaları vardır. Müfide Kadri ölümünden bir yıl önce 1911'de İstanbul Opera Cemiyeti salonunda bir resim sergisi açmıştır. *Z.Rona*

**MÜHRE** (Far.)

**1.** Kağıt, altın vb yüzeyleri parlatmak için cam, deniz kabuğu, akik, kantaşı, çakmaktaşı, amber, fildişi ya da porfir gibi maddelerden yapılmış yumru alet. Çeşitleri vardır: 1) ***Cam mühre:*** Şişirilmiş camdan yapılır. 2) ***Kollu mühre:*** Küçük bir ağaç parçasının ortasına cilalı, irice bir sert taş oturtulur. Ağacın iki ucundan tutularak yüzey parlatılır. 3) ***Gagalı mühre:*** Akik, amber ya da fildişinden yapılarak gaga biçimi verilmiştir. CİLT'ler üstündeki altın bölümler gibi küçük yüzeyleri parlatmada kullanılır. 4) ***Sivri mühre:*** Çukur yerleri parlatmak içindir. ***Z.Tanındı***

**2.** KABARA.

MÜHR-İ SÜLEYMAN = **SÜLEYMAN'IN MÜHRÜ**

**MÜHÜR**

İng.*seal*, Fr.*cachet, sceau*, Alm.*Siegel, Stempel, Petschaft*, Osm.*möhür, mihib, hatem*.

Mühür ve mühürleme işlemi yazıdan da önce keşfedilmiş ve kullanılmıştır. İlk mühür örneklerine Neolitik Çağ'da (MÖ yks.7000; →PREHİSTORYA) rastlanır. Mühür günümüzdeki imzanın yerini tutan bir kişilik simgesidir. Sahibinin meşru olduğunu belgeler ve mülkiyetin hukuksal açıdan garantisidir. Sümerce $NA_4$ *.KIŠIB*, Akadça *kunnukku* ve Hititçe'de de *şiyatar* olarak belirtilir. Mühürlerin öncüsü, genellikle kolye olarak taşınan AMULET'lerdir. Mühürlemede kullanılan ilk araçlardan olduğu kabul edilen amuletlerin yanı sıra parmak basmak, tırnak basmak ve etek ucu basmak da aynı amaçla kullanılmıştır. Küçük olması ve zedelenmeden ele geçmesi 10 binlerce mühürün dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarına dağılmasına neden olmuştur. Bu da mühürün ne denli yaygın olarak kullanıldığını gösterir.

Eski Önasya'da damga mühürler ve silindir mühürler iki ana grup oluşturur: a) ***Damga Mühürler:*** Kuzey Suriye ve Güney Anadolu bu mühür tipinin ilk görüldüğü bölgelerdir. Anadolu'da damga mühürler kesintisiz olarak günümüze değin yaşamıştır. MÖ 2.binin ortasında damga mühürlerin bir ikincil grubu olarak "yüzük mühürler"le karşılaşılmaktadır. Bu mühür tipinin ilk kez MISIR'da ortaya çıktığı kabul edilir. Ancak Eski Önasya'da da aynı zamanda kullanılmaya başlandığı ele geçen örneklerden anlaşılmaktadır. b) ***Silindir Mühürler:*** Bu mühür tipi, MÖ 3200'lerde SÜMER bölgesinde, Uruk kentinin IV.tabakasında ve Elam yöresinde de aynı tarihlerde, ilk yazılı belgelerle birlikte ortaya çıkar. Bu tipin bulunmasıyla damga mühürler iki bin yıl süreyle önemini kaybetmiştir. Silindir mühürler biçim olarak bir silindirden oluşur. Bunlar taşınmalarını kolaylaştırmak amacıyla genellikle tepeden aşağıya doğru tam ortadan delinmiştir. Dış yüzlerinde de çoğunlukla negatif olarak kazınmış çeşitli betimler yer alır. Bu mühür tipinin en önemli özelliği, sonsuz sayıda baskı yapabilmesidir. Silindir mühürleri son kullanan kavim Ahamenişler'dir (yks.MÖ 330; →İRAN). Bu iki ana mühür biçiminin yanı sıra bir de "silindir damga mühürler" kullanılmıştır. Bunlarda bezekler hem silindirin çevresinde hem de silindirin alt yüzünde bulunur. Deliksiz olan bu örneklerin taşınma mekanizmaları da değişik biçimlerdedir. İlk ve görkemli örneklerine Cemdet Nasr döneminde (MÖ 2900-2700) Kuzey Mezopotamya'da rastlanmıştır. Bu grup içinde URARTU (MÖ 780-580) mühürleri de önemli bir yer tutar.

Kil, alçı ve asfalt gibi maddeler üstüne basılarak kullanılan mühürlerin kullanıldıkları bellibaşlı yerler şunlardır: **a)** En yaygın kullanımına, çiviyazılı TABLET'lerin ve zarfların üstünde rastlanmıştır. Uruk'un IV.tabakasından Selevkoslar döneminin (MÖ 300-100) sonuna değin silindir ve damga mühürlerin bu amaçla kullanıldıkları görülmektedir. **b)** Çeşitli kap kapatmaları üstünde (düz ve yuvarlak levha biçiminde kapak, tapa, tıkaç ya da kabın ağzına gerilen koruyucu maddenin bağlanmasından sonra iplerin üstüne sıvanan kil gibi). **c)** Kilden BULLA'lar üstünde (günümüzde paketlemede kurşunla yapılan mühürleme gibi). **d)** Etiketler üstünde; bunlar da piramidimsi, yassı kalp ya da yuvarlak biçimlidirler. **e)** ÇANAK-ÇÖMLEK'ler üstünde de mühür baskıları gözlemlenmiştir. Bunlar arasında gerçek anlamda mühür baskılarının yanı sıra mağaza ya da atölye işaretlerine de rastlanmıştır. Bunların dışında, kerpiç parçalarının, dokuma tezgâhlarında kullanılan ağırlıkların da mühürlendiği izlenir.

***Gereçler:*** Mühür yapımında kullanılan gereçlerin başında çeşitli taşlar gelir. MÖ 3.binin sonuna doğru deniz kabukları, KALKER taşı, MERMER, alçıtaşı, KUMTAŞI, ALBATR, SERPANTİN, STEATİT (sabuntaşı) ve LAPİS LAZULİ gibi yumuşak taşlar, MÖ 3.binin sonunda teknik aletlerin gelişmesiyle hematit, BAZALT, diorit, çeşitli PORFİR'ler, AKİK, pembe kuvars, kaya kristali, ametist, JASP (donuk akik), KALSEDON (kadıköytaşı), safir, ONİKS ve karnalin gibi, çok daha sert taşların kullanılmasına başlanmıştır. Taşın yanı sıra en çok kullanılan bir öteki madde de frittir (→SIRÇA). Bir çeşit cam maddesi olan frit yumuşakken şekillendirilir ve işlenir; dayanıksızdır. Bu tür mühürlerin baskılarında konturlar siliktir. Özellikle MÖ 2.binin ikinci yarısında Hurriler tarafından çok sevilmiş ve seri mühür yapımında kullanılmıştır. Ayrıca PİŞMİŞ TOPRAK, CAM, OBSİDYEN, fildişi, kemik, boynuz, ASFALT, ağaç ve çeşitli madenler de mühür yapımında kullanılmıştır.

***Teknikler:*** Mühürlerin boyutları genellikle kullanıldıkları çağlara göre değişiklikler gösterir. Silindir mühürlerin yükseklikleri 1-5cm arasında değişir

ken, 5-8cm arasında olanlar olağanüstü büyük olarak kabul edilir. Silindir çapıyla yüksekliği orantılı değildir, ancak genellikle çap yüksekliğin ya yarısı kadardır ya da bundan biraz daha fazladır. Damga mühürlerin çaplarıysa ender olarak 5cm'nin üstündedir. Mühürlemede baskıların pozitif olması istendiği için, mühürler her zaman negatif işlenmiştir. Bu nedenle az sayıda ele geçen pozitif işlenmiş mühürler daha çok amulet niteliği taşırlar. İsin-Larsa dönemine (MÖ 1939-1728) tarihlendirilen bir grup mühürdeyse kitabenin pozitif, bezeklerin negatif işlendiği görülmüştür. Bunun tam tersi olan örneklere de rastlanmıştır. Mühürlerin yapıldıkları atölyelerle ilgili arkeolojik bilgiler çok sınırlıdır. Buna karşın, mühür yapımında hakkâk kalemi, kalem keski, basit matkaplar, küre oyan matkap ve biley çarkı gibi aletlerin kullanıldığı saptanabilmiştir. Demirin bulunmasından sonra demir aletler de sert taşların işlenmesinde kullanılmıştır. Topaz ve kuvars gibi çok sert taşlardan uçları olan matkapların MÖ 2.binin ikinci yarısından sonra kullanıldığı sanılmaktadır.

***Tarihsel Gelişme:***

***Mezopotamya:*** Silindir mührün keşfedilmesiyle birlikte örge sayısı artmış ve mühürler resim taşıyıcısı olarak eski uygarlıkların kültürel, sosyal ve dinsel açıdan bilgi veren en önemli kaynağı olmuştur. Geç Uruk/Cemdet Nasr dönemine (→MEZOPOTAMYA) tarihlenen en eski silindir mühür örneklerinde sevilerek işlenen konuların başında av, kutsal sürü, hayali yaratıklar ve kahramanlık sahneleri görülür. Elam yöresinde ele geçen aynı döneme ait örneklerdeyse günlük yaşama ait bazı sahnelere de yer verilmiştir. Örneğin seramik yapımı, halı dokunması ya da yabani hayvanların ehlileştirilmesi gibi. Bu mühürlerin işlenişinde dikkati çeken bir özellik de küre oyan matkabın yaygın kullanılmasıdır. Geç Uruk döneminin sonuna doğru ve Er Hanedanlar döneminin başında (MÖ 2800-2600) aşırı stilize edilmiş bir grup mühürle karşılaşılmaktadır. Bezekleri brokar (brokat) kumaşı andırdığı için "brokar üslubu" (brokat üslubu) adı altında tanımlanan bu mühürler kertik kazıma tekniğinde (çizgici bir üslupta) yapılmıştır. Bu üslupta aşırı stilize edilmiş hayvan ve bitki örgeleri tüm mühür yüzeyini boş yer bırakmayacak biçimde, neredeyse bir kumaş deseni gibi doldurur. Er Hanedanlar döneminin erken evrelerinde, figürlerin çizgici bir üslupla işlendikleri ve dolayısıyla bunların mühür yüzeyinde tanınmasının zorlaştığı görülmektedir. İçkili kutlama sahneleri; kahraman, hayvan ve boğa adamın oluşturduğu mücadele sahneleri bu dönemin sevilen konuları arasında yer alır. Bunlar çoğunlukla birbirlerini diyagonal biçimde keserken gösterilmiştir. Gene ilk kez mitolojik içerikli sahnelerin Er Hanedanlar döneminde işlenmeye başlandığı izlenmektedir. Bu dönemin ikinci evresinde ilk kez bir mühür sahibinin adı mühür üstüne kazınmıştır. Ayrıca gene bu dönemde, çok sayıda mühür atölyesinin varlığı, üsluplarda gözlemlenen çeşitlemelerden anlaşılmaktadır. Bu dönemin sonunda ilk olarak tapma sahneleri görülmeye başlar. Bu tür mühürlerde tapan şahıs, tanrıya ya libasyon (sıvı sunu) ya da kurban hayvanı sunmaktadır.

AKAD devletinin (MÖ 2300-2095) Mezopotamya'ya siyasi yönden egemen olmasıyla birlikte, mühür sanatında üslup ve kompozisyon açısından büyük bir aşama görülür. Bu gelişme nitelik ve konuları da etkilemiştir. Bu dönemde Önasya mühürcülüğü en yüksek noktasına ulaşmıştır. Mühürler üstünde yer alan lejandlar (kitabeler) bezeyici bir öğe olarak betimin içine girmiştir. Konularda büyük bir zenginlik göze çarpar. Mitolojik anlatımlar çoğalmıştır. Genellikle mühürler üstünde bulunan kitabelerle resimsel anlatım birbirini tutmazken, ilk kez bu dönemde bir mühür üstünde Tanrı Tişpak, betimlemesinin yanı sıra, mühür lejandında da anılmıştır. Akad dönemi tapma sahnelerinde, tanrıya tapan kişinin takdim edilmesi sahnesinin zengin bir çeşitlemesiyle karşılaşılmaktadır. Daha sonraki çağlarda da etkisini sürdüren bu tema, uzun bir süre Mezopotamya GLİPTİK'inde sevilen bir konu olarak kalmıştır. Gudea (MÖ 2095-2047), III.Ur (MÖ 2047-1939) ve İsin-Larsa döneminde Akad geleneğinin etkinliği izlenir. Konularda kralın yüceltilişi ön plana çıkar. Takdim sahneleriyse genellikle üç figürden oluşur: Tanrı, tapan şahıs ve bir yardımcı tanrı. Çoğu kez mühür sahibinin adı mühür üstündeki lejanda işlenmiştir. Lejand mühür yüzeyini ikiye böler; bir tarafta resimsel anlatım, öteki taraftaysa yazı bulunur. Gudea ve III.Ur dönemi mühürlerinde biçimsel tekdüzelik egemendir. Larsa dönemindeyse yeniden bir canlanma göze çarpar. Mühür yüzeyinde yer alan figürlerde zenginleşme izlenir. Bunun yanı sıra değişik dolgu bezekleri de mühür yüzeyindeki boş alanlara yerleştirilmiştir. Mühür üstünde bulunan figür ve figür grupları arasındaysa içerik açısından bir bağ görülmez.

Eski BABİL döneminde de (MÖ 1728-1530) bu özelliklerin gelişerek yaşadığı görülmektedir. Önasya'da MÖ 2.binin ilk yarısında, bu grupların yanı sıra, çeşitli üsluplarla karşılaşılır. Bunlar arasında önemli bir yer tutan Eski Suriye üsluplu mühürler (MÖ 2000-1530), III.Ur ve İsin-Larsa dönemlerinin mühürcülüğüne yakınlık gösterir. Ancak onlar kadar biçimsel ve tekdüze değillerdir. Kompozisyon şeması bu tür mühürlerin en karakteristik özelliğidir. Mühür yüzeyi çeşitli öğelerle bölümlere ayrılmış, böylece ana sahne ve yan sahneler oluşturulmuştur. Bölücü öğeler arasında en sık görülen bezekler burma ve saç örgüsüdür. Mitolojik olaylar, tapma, av ve savaş bu grubun mühürlerinde ele alınan konular arasındadır. Çok yaygın bir grubu da, çoğunlukla hayvan sıralarından oluşan frizler oluşturur. Figürlerin aşırı stilize edilmesi aynı yüzyıllara verilen Eski ASUR üsluplu mühürlerin en belirleyici özelliğidir. Çizgici bir üslupta işlenen bu örneklerde yer alan insan betimlemelerinde, vücut konturlarının köşeli olarak gösterilmesi, üçgen biçimindeki burun ve üç dişli çatal şeklindeki el, en belirgin özelliklerdir. Konular daha çok dinsel ve mitolojik içeriklidir.

Kasit-Babil dönemi (MÖ 1530-1150) mühürlerinde İsin-Larsa dönemi özelliklerine yakınlık görülür. Ancak bu kez figürlerin boyları uzamış ve işçilikte de belirgin bir biçimde nitelik azalması gözlemlenmiştir. Aynı tarihler arasında, özellikle Kuzey Irak'ta, yaygın olarak kullanılan Mitanni mühürlerindeyse (Kerkük Gliptiği) iki ana grupla karşılaşılmaktadır. Bunlardan birincisi özenli ve ince üslupta işlenen nitelikli bir gruptur. Ötekiyse, özellikle fritten yapılan, seri üretim yapıtlarıdır. Bu grubun özellikleri Orta Asur dönemi (MÖ 1400-1000) mühürlerinde de görülür. Karışık yaratıklar ve bunlarla ilgili sahneler yaygın işlenmiştir. Yeni Asur dönemi (MÖ 1000-612) mühürlerinde fazla ayrıntıya kaçmadan gene çizgici bir üslup kullanıldığı görülür. En çok işlenen konular arasında mücadele eden kanatlı cinler, HAYAT AĞACI'yla ilgili çeşitli kült olayları, tapma ve yemek sahneleri önem taşır. Silindir mühürlerin Önasya'daki son temsilcisi olan Aha-

menişler, bu mühür tipinin yanı sıra damga ve yüzük mühürleri de yaygın bir biçimde kullanmışlardır. Bu dönemde daha çok kralın güçlülüğünü gösteren sahneler yaygındır.

***Anadolu:*** Damga mühürler, Anadolu'nun Neolitik Çağı'ndan günümüze dek görülen mühür biçimini oluşturur. MÖ 3.binde ithal yoluyla tek tük silindir mühürlerin Anadolu'ya geldiği görülmektedir. MÖ 19.-18.yy'larda Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'ndeyse silindir mühürlerin Anadolu'da yaygın olarak kullanıldıkları saptanmıştır. KÜLTEPE (Kaniş) kentinde yapılan kazılar sonunda ele geçen çok sayıdaki mühür ve mühür baskıları, AÜ DTCF'den Nimet ÖZGÜÇ tarafından dört ana grup altında ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Bunlar Eski Babil, Eski Asur, Eski Suriye ve Yerli Anadolu gruplarıdır. Yerli Anadolu grubu, Mezopotamya'nın Akad, Eski Babil ve Eski Suriye üsluplu mühürlerinden gerek kompozisyon şeması, gerek tanrı tipleri açısından fazla etkilenmiştir. Kompozisyon şemalarında ve örgelerde görülen zengin çeşitlemenin yanı sıra, kendine özgü bir biçimde yorumlanan çeşitli hayvanlar da bu grupta yer almıştır. Bu mühürler üstünde görülen figürler ve bezekler çizgici bir üslupta işlenmiştir. Özellikle giysilerde kullanılan balık kılçığı biçimindeki taramalar bu grup için çok karakteristiktir. Zengin konu dağarcığı arasında mitolojik sahneler, tapma sahneleri, savaş, av sahneleri ve frizler sayılabilir. Bu grubun "Yerli Anadolu" grubu olarak yorumlanmasında en önemli etkenlerden biri betimlenen çeşitli kapların Kültepe kazılarında açığa çıkartılan kaplarla benzerlik göstermesidir. Yerli Anadolu grubunun İKONOGRAFİ'sinde karşılaşılan yerli tanrılar arasında, boğalı tanrılar ve boğalar önemli bir yer tutar. Bunlar fırtına tanrılarıyla ilişkilidir. Ayrıca çeşitli biçimlerde betimlenen savaş ve av tanrıları ve "Kaniş'in Baştanrıçası" olarak nitelendirilen bir tanrıça bu gruba giren mühürler arasında seçkin bir yer alır. Bu tanrıçanın yakın çevresinde çeşitli hayvanlar, karışık yaratıklar ve bitkiler bulunmaktadır. Bu grubun üslup özellikleri, Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nin son evresinde, silindir mühürlerin yanı sıra kullanılmış damga mühürlerde de görülebilmektedir. Damga mühürlerin çoğaldığı bu dönem Yerli Anadolu grubunun olgun evresi olarak değerlendirilmelidir.

0098A, 1123B, 2068A, 2527, 2594A, 2595, 2741A.

***A.Erkanal***

***Hitit Mühürcülüğü:***

HİTİT çiviyazılı metinlerinde (→ÇİVİYAZISI) mühür karşılığında genellikle Sümerce'den alınan *NA$_4$ .KİŞİB* sözcüğü geçmektedir. Buradaki *NA$_4$* belirtisi "taş" anlamına gelmekte ve maddesi ne olursa olsun, tüm mühürler için kullanılmaktadır. Buna karşın, sözcüğün Hititçe karşılığı kesinlikle öğrenilememiştir. Eğer yapılan tamamlama doğruysa, bu *şiyatar* olmalıdır; kökü, "basmak, bastırmak" anlamındaki *şiya* fiilidir ve dolayısıyla tam anlamı "baskı" demektir. Hititler'de kil tabletlere basılan mühürler, günümüzdeki imzanın işlevine sahipti. Ayrıca gönderilen paketlere bağlanan bir kil topağının mühürlenmesiyse bir tür güvence görevi yapmaktaydı. Arkeoloji literatüründe *bulla* adı verilen bu mühür baskılı kil topaklar, aynı zamanda malı teslim alan için de bir tür "makbuz/alındı" olarak işe yarıyordu. Kilden başka maddelerden, örneğin tahta ya da madenlerden yapıldığı bilinen tabletlerin de kenarlarına bağlanan *bulla*'lar yardımıyla mühürlenmiş olmaları olasıdır. Bazı yapıların belirli kısımlarına girmenin koşullara bağlı olduğu durumlarda da, buraların aynı biçimde mühürlendiği bilinmektedir.

Hitit mühürlerini sahipleri açısından iki bölüme ayırmak gerekmektedir: Kral ve kraliçe mühürleri, halkın kullandığı mühürler. Bunlardan ilkini kralların kendileri ve doğal olarak onlar tarafından yetki verilmiş bazı yüksek dereceli devlet memurları kullanmaktaydı. Kral mühürlerine toprak bağışı belgelerinde, az olmakla birlikte mektuplarda rastlanmaktadır. Devletlerarası anlaşmalarda da kral mühürleri bulunduğu biliniyorsa da, bu tür belgelerden mühürlenmişleri ele geçmemiştir. Ayrıca, bazı dinsel içerikli tabletlerin saraylılarca mühürlendiği görülmektedir. Hitit kral mühürlerinin tümü baskılardan tanınmaktadır. Eldeki tek kral mührüyse, BOĞAZKÖY'de değil, Ugarit'te (b.Ras Şamra, Suriye) bulunmuştur. Dışbükey tarafı işlenmiş, daire biçimli bir taş olan bu mührün büyük olasılıkla değerli madenden yapılmış bir yüzük ya da bir tutamağa takılmış olması gerekmektedir. Bu mührün varlığı, Ugarit kentinde oturan bir kişinin kral mührünü kullanma yetkisine sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Kral mühürlerinin baskıları tanındığı için, bunların tüm dış görünüşlerinin olmasa da, baskı yüzlerinin gelişimini izlemek mümkün olmaktadır. Hitit kral mühürleri de, halkın mühürleri gibi Mezopotamya geleneğinin tersine, silindir değil, daima damga mühür olarak yapılmıştır. Eski Hitit Dönemi'nde, ortalarında hayat ve sağlık sembolleriyle stilize bir çiçek biçiminde rozetler bulunan, çevredeyse çiviyazısıyla krallık unvanını içeren, kralın adı belirtilmemiş anonim mühürler, daha sonra yerlerini Kral Alluwamna, Huzziya ve Tahurwaili mühürlerinde (MÖ ykş.1550-1450) olduğu gibi, ortada bir rozetin, iç ve dış çerçevede de çiviyazısıyla krallık unvanları ve kralın adının yazıldığı, ayrıca, öncekilerde de görülen, mührün bozulması, yani mühürlenmiş belgenin değiştirilmesi durumunda suçlunun ölmesini dileyen bir "lanet" içeren mühürlere bırakmıştır. Daha sonra, Arnuwanda döneminde (MÖ ykş.1400-1380), mühür alanının ortasından rozet kalkmış, bunun yerini kanatlı GÜNEŞ KURSU altında bulunan HİYEROGLİF işaretlerle yazılmış kral adı almıştır. Mühür çerçevesindeyse kralın adının yanında soyu da belirtilmeye başlanmıştır. "Aedicula" mühürleri denilen bu üslup, II.Murşili'nin krallık dönemi sonuna değin (MÖ 1310) kullanılmıştır. Ondan sonra tahta geçen Muwatalli dönemindeyse (MÖ 1310-1282), orta alanda hiyeroglif ad işaretleriyle birlikte, kralın ve onun koruyucu tanrısının betimlerine de yer verilerek, (tanrının koltuğunun altına sığınan kral betiminden dolayı bunlara "kucaklama mühürleri" de denir) görkemli bir mühür üslubu yaratılmış; ama bu kraldan sonra yeniden "aedicula" mühürlerine dönülmüştür. Bu üslup, devletin yıkılışına değin sürmüş; ancak, IV.Tuthaliya döneminde (MÖ 1250-1220) kral mühürlerine, Büyük Kral unvanıyla ad işaretleri arasına Tabarna unvanını gösteren işaretler eklendiği gibi, bu krala ait bazı mühürlere figürler de konulmuştur.

Halk mühürlerinin, baskılarından daha çok kendileri ele geçmektedir. Bunların büyük çoğunluğu, hematit, serpantin, steatit, diorit, porfir ve kireçtaşından yapılmıştır. Daha az olarak, gümüş ya da gümüş alaşımından yapılmış olanlar bulunmaktadır. Taştan olanlar, eksenleri boyunca delinerek, buradan geçirilen küçük bir tunç ya da gümüş mile takılmış, yarım daire biçimli tutamaklarla donatılmıştır. Halk mühürlerinde yalnızca hiyeroglif kullanılmıştır. Morfolojik olarak, Hitit mühürlerini belirli evrelere tarihlemek mümkün olmaktadır. Hitit öncesinden beri Anadolu'da var olan "çekiç" başlı, aşağı doğru genişleyen "fasetli" boyunlu, beş

adet baskı yüzü olan mühürler, Eski Hitit Dönemi mühürleridir. Bunlarda yazıdan çok figürler egemendir ve genellikle hematit taşından yapılmışlardır. Yine aynı dönemde "yumru" başlı, aşağı doğru genişleyen boyunlu, ama daire biçimli baskı yüzeyli, metal mühürler bulunmaktadır. Bunların baskı yüzlerinde, örgü motiflerinden bir çerçeve ortasında, bazan tek, genellikle de iki-üç işaretten oluşan bir ad yer almaktadır. Bu biçim, İmparatorluk Dönemi başlarına değin sürmüştür. Yine aynı dönemde, kesiti "makara" biçiminde içbükey, iki yüzü düz, taştan yapılma mühürlerin ortaya çıktığı görülür. Bunların çerçeveleri ya örgü bantlarıyla bezelidir ya da dinsel tören sahnelerinin betimlerini içerir. İmparatorluk Dönemi'nde en yaygın metal mühür biçimi, aslan pençesi biçimindeki üç ayaktan oluşan tutamaklı olanlardır. Aynı dönemin taş mühürleriyse, genellikle her iki yüzü dışbükey, çerçeve bezemesi çok basite indirgenmiş "düğme" mühürlerdir. Bunların yanında, yarım küre biçimli taş mühürlere, dikdörtgen biçimlilere ve çok az da olsa, altın gibi değerli madenlerden yapılmış mühür-yüzüklere rastlanmaktadır. Halk mühürlerinin en yaygın biçimi olan, iki yüzü dışbükey "düğme" mühürlerdeki adlardan biri yüzdeki bir erkeğe, ötekiyse genellikle bir kadına ait olmaktadır. Her iki yüzü aynı ya da iki ayrı erkeğin adını taşıyanlar olduğu gibi, yalnızca kadınlara ait mühürler de vardır.

0397, 0398, 0513, 0988, 1536, 1537, 1724, 2595.

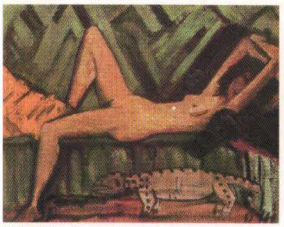
***A.M.Dinçol***

***Osmanlı Mühürcülüğü:***

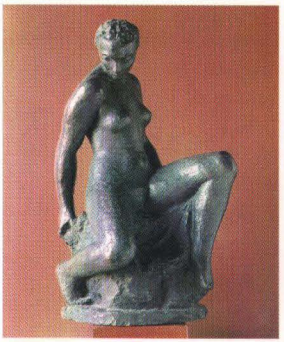
Damga, halk arasında *möbür*, hatta *mibib* olarak da geçer. Basılmış mühüre *hatem* denir. Bu sözcük aynı zamanda mührün kendisini de temsil eder. Mühür ya da hatem terimi, yalnızca üstüne tersinden ve çukur olarak isim yazılı olanlar için değil, dini ya da uğur getirici sanılan yazıların kazılarak mühür şeklinde kullanıldığı benzer eşya için de geçerlidir. Doğu'da çok eski zamanlardan beri mühür kullanılmakta olup, okuma yazma bilenlerin sayısındaki azlık, Batı'da olduğu gibi, mühür yerine imza atma usulünü tam olarak yerleştirememiştir. Mühür bugün bile Doğu'da, birçok koşulda imzanın yerini tutar, hatta imzayı bile ancak mühür doğrular. Mühür bir malın korunması için de kullanılır ve bir bakıma kilit ve anahtar yerini tutar. Eşya bir paket yapılıp bağlanır ve bu bağların düğümü, malsahibinin mührüyle damgalanır; bu, mührün taklit edilemez olması yüzünden Batı yöntemlerinden daha emindir. Mühür, eşyanın kime ait olduğunu göstermek için kitaplara ve CİLT'lere de basılır ve bu durumda Batı'da kullanılan armaların yerini tutar. Bir kimsenin mührünü başka birine vermesi, ona vekâlet verdiğini gösterir, bu yöntem eskiden beri Doğu'da tanınmaktadır. İslâmiyet'te ilk mühür, Hz.Muhammed tarafından H.7'de (628) kullanılmıştır. Peygamber'in ilk yüzüğünün altın olduğu, ama sonraları altın yüzük, ipekli ve dibayı Müslümanlar'a yasakladığından, üstünde "Muhammed Resul Allah" yazılı bir gümüş yüzüğü kullandığı söylenmektedir. Kendisinden sonra yüzük, öteki iki halife tarafından kullanılmış, ancak sonunda Halife Osman'ın bu yüzüğü Zemzem kuyusu ya da Dicle Irmağı'na atmasıyla İslam dininde yasak olan tapılacak bir nesne, bir totem olması önlenmiştir. Dört Halife'den sonra EMEVİ ve ABBASİ halifeleri de kendi özel mühürlerini kullanmışlardır.

Osmanlılar'daysa, tahta çıkan yeni padişahın ilk işi adına mühür kazdırmaktı. Genellikle dört adet yaptırılan ve "mühr-i hümayun" denen bu mühürlerin biri kare biçiminde, öteki üçüyse beyzi (oval) olurdu. Kare mühür padişahın kendisinde durur, ötekilerden biri sadrazama verilirdi. Yeni padişahın tahta çıkmasıyla eski sadrazamın görevi sona ererdi. Padişah uygun görürse aynı kişiye mührünü vererek görevini sürdürür ya da dilediği kimseye göndererek o kimseyi sadrazam yapardı. Azlolan sadrazamdan Divan'da padişahın mührünü almaya ve yeni sadrazama Mühr-i Hümayun'u vermeye ilk zamanlar kapıcılar kethüdaları memur edilirlerdi ve eğer yeni sadrazam eyaletlerin birinde görevliyse, kethüda yanında 10'la 40 arasında kapıcıdan kurduğu heyetle taşraya giderdi. 17.yy'dan başlayarak sadrazamlığa tayin edilenler İstanbul'a çağrılarak, huzura kabul olunmaya ve Mühr-i Hümayun bizzat padişah tarafından verilmeye başlanmıştır. Mühr-i Hümayun'lar önceleri yüzük biçimindeydi ve sadrazamlar parmaklarına takarlardı. Sonraları ince bir zincire bağlı altın kese içinde boyunlarına asarak üzerlerinde taşımaları âdet olmuştur. Mühr-i Hümayun'un ikincisi Hasoda Başı'na ve üçüncüsü de bir kadın olan Harem-i Hümayun Hazinedarı'na verilirdi. Sadrazamlar, Tanzimat'tan sonra ilk kez Keçecizade Fuad Paşa döneminde (1861-66) kendi adlarına mühür yaptırmışlar ve resmî kağıtlarda, yazılarda onu kullanmışlardır. Bununla birlikte padişahın adına yazılan mühür yine sadrazama verilir ve bu mühür yalnızca yabancı hükümdarlara yazılan namelerin (mektup) zarflarının üstündeki muma uygulanırdı. Yüksek devlet memurlarınınsa mühür yüzüğü takmaları âdetten değildi. Bu kişilerin güvenilen bir mühürdarları (özel kalem müdürü) vardı ki, bunlar mührü bir kese içinde ve iç ceplerinde taşırlar ve gereğinde çıkarıp, basılmak üzere mürekkep sürerek ya da mühür mumuyla basılacaksa kuru olarak hazırlarlardı. Basılacak kağıt da biraz ıslatılırdı. Kişisel mühürlere gelince, II.Meşrutiyet'e (1908) değin başta devlet memurları olmak üzere hemen herkes mühür kullanırdı. Altından, gümüşten, bakırdan başka, az değerli ancak sert taşlar olan kırmızı akik, *şeb-çirâğ* (gece parlayan yakut), lâl taşı, kantaşı, adi akik ve necef de mühür yazmak için kullanılmıştır. Firuzeden ve çok ender olarak zümrütten yapılmış olanları da vardır. OSMANLI döneminde mühür hakkinin, KAKMA sanatının ve hattatlığın (→HAT) en parlak dönemleri 16. ve 17.yy'lardır. 18.yy'da bu sanatlar yavaş yavaş çökmeye başlamış, birtakım örnekler dışında 20.yy başlarında da tümüyle yok olmuştur.

Renk renk küçücük taşlar üstünde RIK'A, SÜLÜS, TALİK, DİVANİ gibi değişik yazı türlerini uygulayan sanatkârlar, İstanbul'da Kapalıçarşı çevresinde Hakkâklar Çarşısı denilen bir sokakta toplanmışlardı. Genellikle değerli taş tüccarlarının Musevi olmalarına karşın, bu sanatkârlar Müslümandılar ve oldukça okumuş kimselerdi, Türkçe'den başka Arap ve Fars dillerini de bilirlerdi. Bir kısmı KÛFİ yazı da bilirdi. Mühürcülük sanatının öğrenimi çok uzun sürer; çıraklar, iyi bir eğitimden sonra en iyi HATTAT'lardan ders alırlar ve bir usta hakkâkin yanında yedi sene çalışırlardı. Çıraklık süresi bitince kalfa olurlar ve esnaf birliği tarafından 50 kişiyle sınırlandırılmış bulunan heyete usta olarak kabul edilip kendi başlarına iş tutuncaya değin o sıfatla çalışırlardı. Bir mührün taklidinin önüne geçmek için o kadar dikkat edilirdi ki, esnafın aynı kişiye bile birbirinin tamamıyla aynı mührü hakketmesi yasaktı. Bir mühür kaybolduğu zaman, bulanın ya da çalanın kullanmasını önlemek için yeni mühürde tarihte ya da süslerde ufak değişiklikler yapılırdı. Ender de olsa, iki tarafı yazılı ya da üçgen



MÜLLER, Otto, *Divana Uzanmış Çıplak*, çuval bezi üzerine tempera, 95x120 cm.



MÜRİTOĞLU, Zühtü, *Nü*, tunç, 66x49x34 cm.

piramit biçiminde üç yüzlü mühürlere de rastlanabilir. Bunlar mühür sahibinin ölümünden sonra çocukları tarafından kullanılanlardır. Bunlardan başka, kurşuna uygulanan bir çeşit mühür daha vardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinden başlayarak Sultan İbrahim dönemine yani 17.yy ortalarına değin, posta tatarlarıyla gönderilen torba ve paketlerin boyunlarına geçirilen bağlama ipi, sultanın adı yazılı bir mühürle damgalanmaktaydı. Böylece yalnızca alıcı tarafından açılan mühür bir çeşit devlet garantisi demekti.

1067, 1798A, 3429. ***C.Ölçer***

**MÜKEBBİRE** (Ar.)

Bazı CAMİ'lerde SON CEMAAT YERİ'nin HARİM duvarı üstündeki küçük CUMBA ya da balkon. Buradan caminin içini görebilen müezzin, imamın tekbirlerini, dışarıda namaz kılanlara tekrarlar.

**MÜLLER, Otto** (1874, Liebau, Silezya-1930, Breslau)

Alman ressam.

Üyesi olduğu Die BRÜCKE grubunun sanatçılarının da etkisiyle biçimlenen resimlerinde çingene ve çıplak figürlerini yalın biçimler ve abartılmış renklerle işlemiştir.

1890-95 arasında Breslau'da (b.Wrocław, Pol.) taş baskı ustası olarak çalışmış, resim eğitiminiyse 1896-98 arasında Dresden'de yapmıştır. Aynı yıllarda arkadaşlık kurduğu yazar Gerhart Hauptmann'la, İsviçre ve İtalya'yı dolaştıktan sonra 1898'de Dresden'de bir stüdyo açmıştır. Bu yıllarda resim yapmak amacıyla Riesen Dağları'na geziler yapmış; BÖCKLIN'in etkisiyle gerçekleştirdiği bu dönem yapıtlarında insan ve doğa birlikteliğini vurgulamıştır. Çok üretken bir sanatçı olan Müller, sonradan bu yıllara ait yapıtlarının çoğunu yok etmiştir. 1908'de Berlin'de tanıştığı Die Brücke grubunun üyeleriyle birlikte 1910'da Dresden'de bir sergi açmış, ertesi yıl da gruba katılarak KIRCHNER'le Bohemya'ya gitmiştir. Sanatçının kişisel üslubunun gelişmeye başladığı bu yıllarda yapıtlarında, ilkel anlamda doğa içinde Helenistik sanata özgü (→YUNAN) figürler görülür. Bu köşeli, esmer kadın figürleri Müller'in ayrıca ilgilendiği MISIR figürlerine de benzerler. Bu dönemde manzara içinde çıplaklar ve bazan da figürsüz manzaralar yapan sanatçı, 1920'den sonra resimlerinde çingeneleri betimlemeye başlamış, çoğu yapıtında anne figürleri MADONNA figürlerine dönüşmüş, çocuk başları da halelerle süslenmiştir. Sanatçı, giderek böylesi bir yaşantıyı tam anlamıyla duymak için Macaristan'da belirli süreler çingene ailelerin yanında yaşamıştır. Bu sıralarda heykelci LEMBRUCK'un insan organlarını betimlemedeki tutumundan etkilenerek gene köşeli ancak bu kez ince uzun biçimlere yönelmiştir. *Yaz* (1921) adlı resmi, suya giren ve güneşlenen insanları betimler. Ayrıntının elenişi, kaba bir yöntemle çalışma, sanatçının üslubuna tümüyle Dışavurumcu bir nitelik (→DIŞAVURUMCULUK) kazandırır. GAUGUIN'e karşı sempatisi, onu Gauguin gibi, çağdaş kent yaşamından uzak dünyalara götürmüştür. *Çingenelerin Madonnası (Polonyalı Aile)* aşırı BİÇİMBOZMA'lar, kuru bir anlatım ve yeşille tanımlanan hastalıklı yüzlerle yoksul insanların dramını aktarır. Sanatçının son döneminde, renkler daha yumuşak, biçimler daha büyük ve rahat okunabilir bir durum almıştır. Bu dönem yapıtlarında, aynı zamanda simgesel ve mistik bir anlam taşıyan evrensel birtakım göstergelere de yer verir. 1927'de az sayıda renkli baskı ve ağaç baskı da yapan sanatçı, 1919'da Breslau Akademisi'nde başladığı öğretmenliği ölümüne değin sürdürmüştür.

3382. *U.Tükel*

MÜLLER-BROCKMANN, Josef → **GRAFİK TASARIM (Modernizm)**

MÜNAKKAŞ (Ar.*nakş*'tan) = Nakışlı, resimli

MÜNİF FEHİM = **ÖZARMAN, Münif Fehim**

MÜNTER, Gabriele → **ALMANYA (Resim ve Heykel); YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ**

**MÜREKKEP**

İng.*ink*, Fr.*encre*, Alm.*Tusche*.

Çizim ya da yazı için kullanılan ve içinde asılı halde PİGMENT bulunan sıvı. İlk kez MÖ 2500'lerde ÇİN ve MISIR'da kullanılmıştır. Çoğunlukla kandil isi, KÖKBOYA ya da kırmızı AŞIBOYASI'nın toz haline getirilerek bitkisel kökenli zamk ya da hayvansal kökenli tutkalla karıştırılıp çubuk ya da blok halinde kurutulmasından sonra öğütülerek suyla karıştırılması sonucu elde edilir. Batı'ya ilk kez Çin ve Japonya'dan getirildiği için Batılılar tarafından Çin ya da Hint mürekkebi olarak anılmaktadır. Koyu renkli ve yoğun olan çini mürekkebi suyla inceltilerek grileştirilebilir. Mürekkep 15.yy'dan başlayarak Batı'da da üretilmeye başlamış, özellikle Alman ve Felemenkli sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Teknik çizimin her zaman temel gereçlerinden biri olan çini mürekkebi, RESİM alanında en yaygın biçimde Çin ve JAPONYA'da kullanılmıştır. Çok farklı fırça tekniklerinin uygulandığı bu ülkelerde tek renkli mürekkep çizimler SUMİ-E (Japonya) ve ŞUİMO (Çin) olarak anılır. Bunların hafifçe renklendirilmiş olanlarına SUİBOKU-GA denir. LAVİ olarak anılan teknikte de SULUBOYA, BISTRE ve SEPYA'nın yanı sıra sulandırılmış mürekkep de kullanılır. Uzakdoğu'da yaygın olarak kullanılan bir başka teknik de mürekkep sıçratma tekniğidir (→BOMO; HABOKU-GA). *Z.Rona*

**MÜRİTOĞLU, Zühtü** (1906, İstanbul-1992, İstanbul)

Türk heykelci.

Soyut anlayışın (→SOYUT SANAT) Türkiye'deki ilk ve en önemli temsilcilerindendir.

1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'ne giren Müritoğlu, bir yıl sonra Heykel Bölümü'ne geçerek İhsan ÖZSOY'un öğrencisi olmuştur. 1928'de mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. 1929-32 arasında Paris Colarossi Akademisi'nin Heykel Bölümü'nde Marcel Gimond'un öğrencisi olmuş, Sorbonne'da estetik, Louvre Müzesi Okulu'nda sanat tarihi derslerini izlemiştir, 1932'de Türkiye'ye dönen sanatçı bir süre akademide çalıştıktan sonra Samsun Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1936'da İhsan Özsoy'un istifasıyla boşalan İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin heykel ve mulaj atölyesi şefliğine getirilmiştir. Bu yıllarda D GRUBU'nun kuruluş çalışmalarına katılmış ve grup içinde etkin bir rol oynamıştır. 1940'ta GSA Heykel Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanmıştır. Müritoğlu 1930-47 arasında FİGÜRATİF anlayışta heykeller gerçekleştirmiştir. Bu heykellerinde doğanın özüne bağlı kalmış ve figürün doğal verilerini zorlamamıştır. Özellikle Avrupa'da kaldığı süre içinde ve dönüşünde gerçekleştirdiği ilk yapıtlarında MAILLOL, DESPIAU ve hocası Gimond'un do-

ğa sevgisi, sabırlı sentezci etkisi görülmektedir. Bu dönemde gerçekleştirdiği portre ve figürleri Türk heykel sanatı içinde, figüratif anlayışın en yetkin örnekleri arasındadır. Sanatçı 1940'taki 2.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik Ödülü kazanmıştır. Müritoğlu'nun yapıtlarında, 1940'ların ikinci yarısından başlayarak DOĞALCILIK'tan soyuta doğru bir yöneliş izlenir. Ahşap, bakır gibi malzemelerle gerçekleştirdiği bu yapıtlarında figürlerde de belli bir değişim görülür. 1948'de yeniden Paris'e giden sanatçı bu yıllarda Avrupa sanatını etkisi altına alan soyut anlayışı benimsemiş ve Türkiye'ye döndükten sonra ağaç dallarını kullanarak figürü anımsatan soyut heykeller gerçekleştirmiştir. Bu anlayışın erken örneklerinden biri olan ahşap *Tors* (1950, İRHM) adlı yapıtı 1966'da 5.Tahran Bienali'nde ödül kazanmıştır. Ahşap malzemenin yanı sıra soyut kompozisyonlarında pişmiş toprak ve ince bakır levhalar da kullanan sanatçı 1950'lerin ortalarında gerçekleştirdiği kabartmalarında doğayı stilize etmiştir. 1953'te Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü'nce düzenlenen "Bilinmeyen Siyasi Mahkûm" konulu yarışmaya geometrik-soyut anlayıştaki yapıtlarından biriyle katılmış ve Dördüncü Grup Ödülü'nü kazanmıştır. Müritoğlu 1955'te akademide ahşap uygulama atölyesi şefliğine getirilmiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği, geometrik kütlede doluluk-boşluk dengesini araştıran ışık küplerinde, biçimlerin oran, düzen ve uyumları üzerinde özenle durmuştur. Böylece soyutlama sırasında oluşabilecek raslantısal biçimleri ortadan kaldırarak ölçü, sayı, denge gibi evrensel ilgi ve değerleri ortaya çıkarmıştır. 1960'larda yapıtlarında denge sorunu ön plana çıkmış; 1963-67 arasında geometrik-soyut anlayışta gerçekleştirdiği ve "Mezar Taşı" adını verdiği bir dizi heykelde genellikle ıhlamur ve manolya ağacından yararlanmıştır. Yatay ve düşey çizgilerin belirgin olduğu mezar taşı heykellerinde düzen ve dengeyi aramış, bazılarında demir parçalar ve çivileri birleştirici öğe olarak kullanmıştır. 1967 tarihli *Bilinmeyen Siyasi Mahkûm* (İRHM) adlı ahşap heykeli, 1953 tarihli aynı adlı yapıtıyla benzer bir anlatıma sahiptir. Yapıt, maddenin dokusal ve doğal niteliklerinin yanı sıra geometrik bölüntüleriyle ayrı bir anlam kazanmıştır. 1970'e değin geometrik-soyut anlayışta çalışan Müritoğlu, 1970'ten başlayarak soyutun yanı sıra figüratif heykeller de üretmiştir.

Müritoğlu'nun İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Erkek Başı, Uzanmış Çıplak, Halil Dikmen Başı* ve *Kadın Büstü* gibi serbest heykellerinin yanı sıra anıt-heykelleri de vardır. Bu çalışmalarının en önemlileri Ali Hadi BARA'yla birlikte gerçekleştirdiği Beşiktaş *Barbaros Anıtı*'yla (1942), Zonguldak *Atlı Atatürk Anıtı* ve *İnönü Heykeli* (1946); *Anıtkabir* giriş kulelerinde (*Sulh ve İstiklal*) ve büyük merdiveninin batı kanadındaki kabartmalar (*Başkumandanlık Meydan Savaşı*, 1953), Büyükada *Atatürk Anıtı* (1965) ve Muş *Atatürk Anıtı*'dır (1965). Sanatçının 1973'te Cumhuriyet'in 50.Yılını Kutlama Programı kapsamında gerçekleştirdiği soyut anlayıştaki betonarme anıt-heykeli *Mübür*, MSÜ'nün yanındaki Fındıklı Parkı'nda bulunmaktadır. Müritoğlu, 1977'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü (Cevat DERELİ ile), 1981'de de Atatürk Sanat Armağanı ile Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü almıştır. Sanatçı ayrıca 1956'da Venedik, 1961 ve 69'da São Paulo bienallerine ve Paris'teki II. (1961), III. (1966) ve IV. (1971) Uluslararası Çağdaş Heykel sergilerine katılmıştır. 1991'de PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ'nin Onur Belgesi'ni alan Müritoğlu, aynı yıl kendisine verilen Devlet Sanatçısı unvanını kabul etmemiştir. *N.Arslan, ZR*

**MÜRTESEM** (Ar.*resm*'den)
**1.** Resimlenmiş, resmedilmiş.
**2.** İzdüşüm.
**Mürtesem-i Şakulî:** Dik izdüşüm.
**Mürtesem-i Ufkî:** Yatay izdüşüm.

## MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ

Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde kurulan derneklerin ikincisidir. Buna karşın Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Birliğin üyelerini 1914'ten sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde (s.GSA, b.MSÜ) öğrenime başlayan sanatçılar oluşturmaktadır. 1923'te Sanayi-i Nefise'deki eğitimlerinin son yıllarını sürdüren Şeref AKDİK, Saim Özeren (1900-64), Refik EPİKMAN, ELİF NACİ, Mahmut CÜDA, MUHİTTİN SEBATİ, Ali Avni ÇELEBİ, Zeki KOCAMEMİ ve Cevat DERELİ "Yeni Resim Cemiyeti" adı altında birleşmişlerdir. 1924'te Maarif Vekâleti'nin açtığı Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinden büyük çoğunluğunun Paris'e gönderilmesiyle birliğin etkinlikleri kesilmiştir. Ancak üyelerin beraberlikleri Paris'te de sürmüş ve İstanbul'a dönüşlerinde bu kez de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında çalışmalara koyulmuşlardır.

Müstakiller, VALÉRI ve Warnia Zarzecki (1850-1924) gibi yabancıların yerine atanan ilk Türk eğitimcilerinin öğreniminde yetişen birinci kuşak sanatçılardır. Yaşamları ve eğitim dönemleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlamaktadır. Bu nedenle de yaşadıkları toplumun hızla gelişen ve değişen siyasal, ekonomik, kültürel oluşumlarının içinde, gelişimleri izleyerek, okuyarak, düşünerek yetişmişlerdir. Osmanlı toplumunun son yıllarından geçerek Cumhuriyet Türkiye'sine ulaşan bu genç ressamlar, Avrupa'da kuramsal bilgileriyle teknik becerilerini geliştirirlerken farklı bir toplumun sosyal ve kültürel olaylarıyla karşı karşıya kalmışlardır. Resim sanatı alanında köklü bir deneyimin, çok sayıda sanatçının, sanat akımının ve yapıtın yoğunlaştırdığı bu kültürel birikim, kuşkusuz bu sanatçılar için şaşırtıcı boyutlardaydı. Avrupa toplumunun kazandığı kültürel zenginleşmenin sonucunda, sanat eğitiminin, uygulamalarının, müze ve sergilerin ulaştığı değer ve rahatlık, özlemini duydukları bir ortam oluşturmaktaydı. Türkiye'deyse bu yıllarda yeni bir olgu olan sanat olayları, İstanbul'da bile ancak belirli bir kesimin ilgisini çekmekte, öteki illerde yaşayan halkınsa bir yağlıboya resim sanatının varlığından habersiz olduğu bilinmekteydi. Avrupa'da eğitimlerini sürdüren Türk sanatçılar İstanbul'a döndükten sonra bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersizliğine inanıyorlardı. Ayrıca, sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanması için gerekli koşulları düşünüyor ve araştırmalara girişiyorlardı. Bireysel çabaların sanata ve sanatçı güvencesine kalıcı çözümler getiremeyeceği ve sanatçılar arasında oluşacak değer çekişmelerinin toplumun ilgisini olumsuz yönde etkileyeceği konusunda düşünce birliğine varmışlardı. 1928'de Fransa ve Almanya'dan İstanbul'a bu düşünceyle dönen sanatçılar, aralarında oluşturduklarını yoğun çalışmalar sonucunda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında birleşmişlerdir. 15 Nisan 1929'da kurulan birliğin üyeleri "nizamname"lerinde şu şekilde sıralanmıştır: Ressamlar: Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref

Kâmil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cûda), Nurullah Cemal (BERK), HALE ASAF, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi); ressam ve heykeltıraşlar: Muhittin Sebati, Ratip Aşir (ACUDOĞU); dekoratör: Fahrettin (Arkunlar).

Üyelerinin bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan birliğin bu özelliği ve adı Paris'te bu yıllarda etkinliklerini sürdürmekte olan Bağımsız Sanatçılar Birliği'nden (*La Societé des Artistes Indépendans*) alınmıştır. Müstakiller'in amaçları, gelişmekte olan Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri önemle üzerinde durulması gereken bir konuydu. Sanatçılar her meslekte olduğu gibi, yetiştirildikleri alanda yapacakları çalışmalarla yaşamlarını kazanmalıydılar. Toplumda sanat beğenisinin yaygınlaşması, bu sorunu çözümleyici önlemlerden ilki ve en önemlisiydi. Ayrıca devlet, yetiştirilmelerine önemli katkılarda bulunduğu sanatçılarına destek de sağlamalıydı. Bu öneriler değer çekişmelerinin kırıcı ve bölücü ortamından kaçınılarak gerçekleştirilmeliydi. Bu anlayış doğrultusunda birleşen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ilk sergisini 1928'de Ankara Etnografya Müzesi'nde açtı. Sanatçılar bu girişimleriyle de İstanbul dışında açılan ilk resim sergisini gerçekleştirmiş oldular. Daha sonra İstanbul, Ankara, Zonguldak, Balıkesir, Bursa, Samsun, İzmit gibi kentlerde, çoğu kez konferanslarla zenginleştirilen sergiler düzenlediler. Bu arada Rusya, Romanya, Yugoslavya, Yunanistan gibi ülkelere de sergiler götüren birlik üyelerinin etkinliklerini güç koşullarda gerçekleştirdikleri izlenmektedir. O yıllarda, yapıtlarını sergilemeleri için uygun salonlar bulabilmeleri bile büyük bir sorundu. Bu nedenle de resim galerilerinin (→GALERİ) açılması, güzel sanatları kapsayan müzelerin kurulması (→MÜZECİLİK) gibi konulara değinen sistemli ve sürekli yayınlara girişmişlerdir.

Birlik üyesi her sanatçının ayrı bir sanat anlayışını benimsemesi ve çok çeşitli konuların ele alınması dikkati çeken özellikleridir. Düzenledikleri sergilerse Türk resim sanatına yeni bir sanat anlayışı ve çoğulcu bir sanat atılımı getirmektedir. Hocaları olan İzlenimci kuşak ressamlarının (→1914 KUŞAĞI; İZLENİMCİLİK) ışık değerlerinin egemen olduğu resimlerinde, eriyip kaybolan mekân ve nesnelerin oylum değerleri, Müstakiller'in yapıtlarında önem kazanmaktadır. Üç boyutlu mekân olgusunda, nesneler gerçek oylum değerleriyle ele alınırken renklerin görsel etkileri, duygusal özellikleri, güçlü yapıtların yaratılmasına neden olmuştur. Müstakiller belirli bir sanat anlayışı çevresinde toplanarak bu anlayışı tanıtıcı, yaygınlaştırıcı girişimlerde bulunan bir dernek değildi. Benzerleri Avrupa'da görülen bu tür derneklerin de toplumda yaygınlaşan kültürel zenginliğin ve gelişmiş sanat ortamının sonucu olarak ortaya çıkması doğaldır. Oysa Avrupa'dan alınarak Türk kültürüne katılan yağlıboya resim sanatının özellikle Müstakiller'in kuruldukları yıllarda ancak topluma tanıtılması ve yaygınlaştırılması evresi yaşanmaktaydı. Müstakiller bu evrede topluma sanatı en iyi örneklerle tanıtabilmek, sanat ve sanatçı güvencesini sağlamlaştırabilmek amacına yönelik yoğun çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bireysel sanat anlayışlarında, yeni, özgün ve kalıcı değerlere ulaşarak Türk resim sanatının birikiminde önemli yerler almışlar ve girişimleriyle de sanatçıların, sanatlarına verdikleri emek karşılığında yaşamlarını sağlamaları gerektiği gibi bir imgeyi sanatçılar arasında ve toplumda uyandırabilmişlerdir.

Müstakiller'in değişik eğilimleri benimseyerek ürettikleri yapıtlarını, giderek yaygınlaşan sergilerinin aracılığıyla topluma tanıtmaları büyük ilgi toplamalarına neden olmuştur. Bu arada tüm sanatçıların ortak hak ve yararlarını korumaya yönelik girişimleri birliğin üye sayısının giderek artmasına neden olmuştur. İzmit sergisi kataloğunda (1939) üye sayısının 25'e ulaştığı görülmektedir. Ancak bu yıllarda Müstakiller'in yanı sıra, birlikten ayrılan bazı üyelerin de katıldığı D GRUBU, daha önce var olan Güzel Sanatlar Birliği (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) ve 1940'ta kurulan YENİLER GRUBU ayrı ayrı etkinliklerini sürdürmekteydiler. Giderek artan sanatçı gruplarının aralarında belirginleşen değer çekişmeleri günlük gazete ve dergilerden, resim sanatını yeni yeni yorumlamakta olan topluma yansımış ve olumsuz etkiler uyandırmıştır. Resim sanatı kültürünün aşamalarından geçmeden Avrupa sanatının gelişmiş eğilimleriyle karşı karşıya kalan halkın söz konusu eğilimleri benimsemesi de, sürdürülen çekişme ortamında güçleşmiş; bu arada sanatçıların ortak sorunlarının çözümlenmesinden gitgide uzaklaşılmıştır. Bu nedenlerle Müstakiller, tüm ressam gruplarını bir meslek dayanışması çerçevesinde toplamayı amaçlayarak 3 Mart 1942'de Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'ni, 3 Ağustos 1950'de de Ressamlar Derneği'ni kurmuşlardır.

0415, 0758, 0868, 0869, 1082, 1414. ***K.Giray***

**MÜŞEBBEK** (Ar.*şebeke*'den)
Ağ ya da KAFES gibi örülmüş olan; ŞEBEKE.

MÜŞRABİYE / MÜŞREBİYE = **MÜŞREFİYE**

**MÜŞREFİYE** (Ar.*müşref*: üstüne çıkılıp çevreye bakılacak yer'den)
"Müşrabiye", "müşrebiye", "meşrebiye" ve "meşrefiye" biçimlerinde de yazılır. Kuzey Afrika, Mısır ve Arabistan'da konut mimarlığında görülen tek ya da çok katlı ahşap CUMBA. Kâgir yapı bedeninden dışa taşan bu öğelerde cam yoktur; ince bir ahşap işçiliği sergileyen KAFES'lerle çevrelenmişlerdir. Çok yaygın olduğu Mısır'da *muşrabiyya* adıyla anılır.

MÜŞTEMİLAT (Ar.*müştemel*'in çoğ.*müştemelat*'tan) = Ek yapılar

**MÜTENASİP** (Ar.*nisbet*'ten)
Birbirine uygun; ORAN'lı.

**MÜTENAZIR** (Ar.*nazar*'dan)
**1.** Birbirine bakan, birbiri karşısında bulunan.
**2.** Simetrik (→SİMETRİ).

MÜTÜL = **MUTULUS**

**MÜZECİLİK**
KOLEKSİYONCULUK'tan müzeciliğe geçiş bilimsel etkinliklerin doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Koleksiyonların gelişmeleri ve yeniden değerlendirilmeleri, sınıflandırılmaları, belgelendirilmeleri ve korunmalarıyla, bireysel uğraş, bilimsel ve kuramsal bir çalışmaya dönüşmüş; toplumsal ve siyasal bilinçlenmelerin katkılarıyla kamulaştırılan koleksiyonlarla müzeler oluşturulmuştur. Kısaca ICOM olarak anılan Uluslararası Müzeler Konseyi'ne göre, "Müze, kültürel değer taşıyan unsurlardan oluşan bir bütünü çeşitli biçimlerde korumak, incelemek, değerlendirmek, özellikle halkın beğe-

nisinin yükselmesi ve eğitimi için sergilemek amacıyla kamu yararına yönetilen sürekli bir kurumdur". Çağdaş müzelerin ileriye yönelik eğitsel, araştırıcı, yaratıcı ve yönlendirici etkinlikleri nedeniyle günümüzde müze, toplumun bilimsel ve kültürel geçmişini yansıtan ve geleceğini biçimleyecek öğeleri araştıran, toplayan, sergileyen, belgeleyen, yaşatan ve yönlendiren yaygın bir eğitim kurumu olarak tanımlanmaktadır.

Müzeciliğin ilk yıllarında müzelerin başlıca amaçları geçmişe ait sanatsal, kültürel ve bilimsel öğeleri toplamak, korumak, belgelemek ve sergilemekti. 20.yy müzeleri sanatsal, kültürel ve bilimsel birikimlerin topluma aktarıldığı kurumlar olarak eğitim görevini üstlenmiş, halkın zorlanmadan eğitildiği yaygın eğitim merkezlerine, araştırmaların yapılabildiği laboratuvarlara dönüşmüştür. Müzeler, toplumun geçmiş birikimlerini toplayarak, koruyarak, belgeleyerek, uygarlıkların düşünsel ve sanatsal yaratılarına sahip çıkarken, geriye dönük koruyucu görevlerini gerçekleştirmektedirler. Öte taraftan toplumun estetik anlayışının gelişmesi, geçmişin, yaşanan anın ve geleceğin açıklanması, yorumlanması, belli bir beğeni düzeyine erişilmesi, toplumsal gelişmelerin yönlendirilmesi, halkın eğlenirken öğrenip gelişmesi, zamanın böylelikle değerlendirilmesi nedeniyle, günümüz müzelerinin amaçları ileriye yönelik nitelikler kazanmaktadır.

***Tarihsel Gelişim:***

Müzelerin kuruluşundan önce değerli nesne ve sanat yapıtları, mağara, mezar, kutsal mekân, tapınak, saray, villa ve kent merkezlerinde dinsel ve nesnel nedenlerle toplanıp sergilenmiştir. Helenistik Dönem'de *mouseion*'lar kültür merkezleri olarak önem kazanmıştı. MÖ 3.yy'da İskenderiye'de (Alexandria, Mısır) I.Ptolemaios (hd.MÖ 323-285), yaptırdığı sarayın bir bölümünü bir bilim ve eğitim merkezi olarak düzenlemişti. Müze sözcüğü de *mousa* (ilham perisi) sözcüğünden türemiş olan *mouseion* (ilham perilerinin yeri ya da tapınağı) anlamında kullanılmıştır. Yunan mitolojisine (→MİTOLOJİ) göre Zeus ve Mnemosyne'nin genç ve güzel dokuz kızından Kleio, tarih; Euterpe, lirik şiir; Thalia, komedi ve pastoral şiir; Melpomene, trajedi; Terpsikhore, müzik ve dans; Erato, erotik şiir; Kalliope, epik şiir ve konuşma; Urania, astronomi; Polymnia da, uyum ve ilahi sanatlarının ilham perileri olarak bu sanatları korurlardı. I.Attalos (hd.MÖ 241-197) ve ardılları PERGAMON'da, Atinalı yöneticiler de MÖ 2.yy'da Atina'da resim ve heykeller sergilemişlerdi. Roma İmparatorluğu'nda İmparator Marcus Claudius Marcellus'un ganimetleri Roma'da sergilemesi sonucu, koleksiyonculuk benimsenmiş; önce binaların üstü kapalı PORTİK'lerinde ve kitaplık girişlerinde, daha sonra "portreler galerisi"nde sanat yapıtlarının ve değerli nesnelerin sergilenmesi sınıf üstünlüğünün bir simgesi olarak yaygınlaşmıştı. Herculaneum'da birkaç koleksiyonun sergilendiği *Papyri Villasi*, RÖNESANS portre galerilerinin görkemli bir öncüsüydü. Papa I.Gregorius'un (pd.590-604) 6.yy'da resim sanatını desteklemesiyle dinsel resim sanatı giderek gelişmiş, kiliseye bağlı çalışan sanat ve elişi atölyeleri kiliselere bir sanat merkezi niteliği kazandırmıştı. 14. ve 15.yy'larda ticaretin ve kentlerin gelişmesiyle zenginleşen kentsoylu da günlük yaşamı ve dini konu olarak ele alan küçük yapıtları toplamaya başlamıştı. İtalya'da Rönesans döneminde din adamları, kent yöneticileri, soylu aileler sanatçıları korumuş (→MESEN), onların yapıtlarını paylaşamamışlardır. Sanat yapıtı toplayıcılığı, Floransalı Medici ailesinin koleksiyonunda görüldüğü gibi bilinçli olarak, sonralarıysa öykünülerek amaçsızca gelişmiş, sarayı taklit eden birçok zengin, *studiolo* ve *galeria*'yı villalarının bir bölümü olarak kurmuştur. Ancak 1581'de VASARI'nin, Medici ailesi için *Uffizi Sarayı*'nın ikinci katında, ilk sanat yapıtlarının sergilendiği yer olarak *galeria*'yı (→GALERİ) düzenlediği bilinmektedir. Bu yıllarda Padova ve Venedik iki farklı koleksiyonculuk felsefesine dayanan merkezler olarak gelişmişti. Venedik'te Doğu'dan ticaret yoluyla gelen değerli taşlar, takılar, halılar, silahlar ve küçük boy yağlıboya ve minyatürlerden oluşan koleksiyonlar gelişirken, Padova'da doğa bilimlerini ve eski sanatı bünyesinde toplayan koleksiyonlar önemsenmişti. Venedik'teki *San Marco Kilisesi*'nin hazinesi, değerli nesneler ve kutsal emanetlerle beslenirken, Padova'nın bilimsel koleksiyonları ender rastlanır bir düzeye erişmişti.

16.yy'da SANATÇI, uzman, eleştirmen, aracı ve danışman olarak toplumda önem kazanmış, o zamana değin eski yapıtları toplayan koleksiyoncular, çağın sanatçılarından da yapıtlar satın almışlardır. Böylelikle bilinçli bir koleksiyonculuk gelişmeye başlamış, sanat yapıtları ve sanatçılar hakkında bilgi toplamaya gidilmiştir. Felemenk'te gelişen ekonomik koşullar, 17.yy sanatını ve koleksiyonculuğu etkilemiş; zenginleşen kentsoylu yeni ve güçlü bir koleksiyoncu grubunu oluşturmuştur. Aynı yüzyılda İngiltere kralı I.Charles'ın (hd.1625-49) İtalya'da Gonzaga Galerisi'nden satın aldığı koleksiyonla saray çevresi etkilenmiş, ama krallığa karşı gerçekleştirilen devrimde bu koleksiyon satılmış, sanata ilgi durulmuştur. Ancak 1660'tan sonra Fransız ve İtalyan edebiyatının etkisiyle, İngiltere'de koleksiyonculuk yeniden canlanmıştır. İngiliz sarayının sanat çevresi üzerindeki etkisinin zayıflamasına karşın, 17.yy koleksiyonculuğunu yönlendirmede Fransız kral ve yöneticilerinin ilgisi devam etmiştir. XIII.Louis'nin başbakanı (1624-42) Kardinal Richelieu, sonraki başbakan (1643-61) Mazarin ve XIV.Louis'nin (hd.1643-1715) devlet bakanı Jean-Baptiste Colbert'in koleksiyonları Fransızlar'ın beğenisini etkilemiş, Richelieu çok değerli bir kütüphaneyle büyük bir koleksiyonu kurarken, Mazarin Fransa'nın askeri gücünden yararlanarak çok değerli bir koleksiyon oluşturmuştu. Mazarin, 1648'de Felemenkli banker Jabach aracılığıyla, İngiltere kralı I.Charles'ın koleksiyonundan yapıtlar satın alarak koleksiyonunu zenginleştirmiş, ölümünden sonra XIV.Louis, Mazarin'in koleksiyonunun önemli bir bölümüne sahip çıkmıştır. Soyluların yanı sıra 1000 kadar kentsoylu koleksiyonerin bulunduğu Fransa'da 1720'lerdeki ekonomik bunalımın sonucu, birçok koleksiyon el değiştirmiş, desen ve porselen gibi yeni koleksiyonlar oluşturulmuştur.

İngiltere'de 18.yy'da koleksiyonculukla ilgili bilimsel çalışmalar sonucu yazılı belgeler hazırlanmıştır. Bunlardan botanikçi Thomas Martyn'in (1735-1825) 1766'da *The English Connoisseur* (İngiliz Uzmanlar) adı altında basılan liste ve kataloglarıyla yazar ve koleksiyoncu Horace Walpole'un 1757'de çıkan *Collections New in England* (İngiltere'deki Yeni Koleksiyonlar) satış katalogları dönemin önemli belgeleridir. 18.yy, Avrupalı devlet adamlarının koleksiyonculukta birbirleriyle yarıştıkları bir dönemdir. Versailles Sarayı'nın etkisindeki Alman prensleri, Fransız mimarlığını benimsemiş, İtalyan ve Fransız ROKOKO üsluplu resimler, Çin porselenleri ve fildişi yapıtlar toplamış, Saksonya elektörü I. August'un (1526-86) başlattığı koleksiyonu Saksonya'nın başkenti Dresden'de toplatmışlardır. Prusya kralı II.Friedrich (hd.1740-86), İtalyan sarayların-

dan satın aldığı koleksiyonu Fransız ressam Nicolas Lancret (1690-1743) ve WATTEAU gibi sanatçılardan yapıtlarla zenginleştirerek yeni sarayında düzenlemiştir. Yine 18. yy'da Bavyera dükü V.Albert'in başlattığı koleksiyon, Bavyera kralı I.Maximilian'ın (hd.1806-25) DÜRER ve CRANACH gibi Kuzeyli ressamlarla İtalyan sanatçılardan aldığı yapıtlarla zenginleşmiş, ancak daha sonra Münih ve Schleissheim'da gösterilmek üzere ikiye ayrılmıştır. Rus çariçesi I.Yekaterina'nın (hd.1725-27) koleksiyonculuğa ilgi duymasıyla *Ermitaj Müzesi*'nin çoğunu oluşturan yapıtlar, 18.yy boyunca Dresden, Paris ve Londra koleksiyonlarından satın alınarak sarayda düzenlenmiştir.

Müzecilik, Batı toplumunda koleksiyonların kamulaştırılmasıyla 18.yy'da gerçekleştirilmiştir. Toplumun büyük bir kesimi tarafından görülemeyen, ancak özel izinlerle girilebilen devlet koleksiyonları bile özel koleksiyon olmaktan öteye gidemiyordu. *Vatikan Müzeleri* gibi bir kurum bile, ancak yılda bir kez, Paskalya Yortusu öncesindeki cuma günü halka açılmaktaydı. Batı'da, İtalya'da 18.yy'a değin Papa IV.Sixtus (pd.1471-84) tarafından kurulmuş olan *Capitoline Müzesi* ve Kardinal Grimani tarafından 1523'te Venedik Cumhuriyeti'ne bağışlanan antik koleksiyonlar dışında halkın görebileceği koleksiyon yoktu. Medici ailesinin son ferdi olan Toscana eyaleti büyük düşesi Maria Ludovica'nın 1737'de koleksiyonlarını eyalete bağışlamasını, Dresden koleksiyonunun topluma açılması izlemiş, Londra'da 1753'te kurulan *British Museum*, 1759'da; Kassel'deki Resim Galerisi (*Gemäldegalerie*) 1760'ta halka açılmıştır. 1789'da Medici ailesinin koleksiyonları yeniden düzenlenerek kamulaştırılmıştır. Bu hareketlerle bilinçlenen halkın haklarını dirençle aramaları sonucu koleksiyonlar topluma açılmıştır. Fransa'da 1793'te devrimci hükümetin krallık koleksiyonlarını devletleştirme kararıyla *Louvre Müzesi*'ni "Cumhuriyet Müzesi" (*Musée de la République*) olarak açması ve Napoléon'un 1798'de *Sanatlar Merkez Müzesi*'ni (*Musée Central des Arts*) kurması, müzecilik tarihinde toplumun kültürel yapısına sahip çıkmasını simgeleyen bir hareket olarak önem kazanmaktadır. Ortaçağ yapıtlarının değerlendirildiği ve 1795'te Alexandre Lenoir'ın başlattığı *Fransız Anıtları Müzesi* (*Musée des Monuments Français*), daha sonra 1816'da *Louvre Müzesi*'nin ortaçağ bölümünün kaynağını oluşturmuştur. Yine 1797'de Berlin'de "Kaiser Friedrich Müzesi" adıyla kurulan *Eski Müze* (1822-30); 1824'te Londra'da *Ulusal Galeri* (*National Gallery*); 1830'da Münih'te *Heykel Galerisi* (*Glyptothek*); 1852'de St.Petersburg'da *Ermitaj Müzesi*; 1857'de Londra'da "İmalatçılar Müzesi" adıyla kurulan ve 1899'da yeni binasına geçen *Victoria ve Albert Müzesi*; 1897'de gene Londra'da *Tate Galerisi* gibi özel koleksiyonların topluma açılmasıyla önce müzeler Avrupa'da yaygınlaşmış, daha sonra 19. ve 20.yy'da ABD'de gelişmiştir.

19.yy'ın ikinci yarısında ABD, sanat koleksiyonculuğu alanında önemli girişimlerde bulunmuştur. James Jackson Jarves (1818-88) 30 yıla yakın yaşadığı Floransa'da 1851'den başlayarak, daha sonra Yale Üniversitesi'nin Yale Sanat Okulu'na bağışladığı koleksiyonunu oluşturmuş; Thomas Jefferson Bryan (1803-70) 1853'ten önce topladığı koleksiyonunu 1867'de New York Tarih Kurumu'na bağışlamıştır. Charles Eliot Norton'ın koleksiyonu ölümünden bir yıl sonra 1924'te Boston'da halka açılmıştır. Henry Walters, Andrew Mellon, Samuel H.Kress, J.Pierpont Morgan, Benjamin Altman, Henry Clay Frick, Joseph E.Widener ve John G.Johnson, oluşturdukları koleksiyonları müzelere bağışlayarak ya da müzeler kurarak, müzeciliğin Yenidünya'da yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Uzakdoğu ülkelerinin ve Afrika'daki yerli toplulukların (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ) sanatlarına duyulan ilgi birçok yeni koleksiyoneri bu alanlarda araştırma yapmaya yöneltmiş; deniz yoluyla JAPONYA ve ÇİN'den getirilen resim, baskı, heykel, seramik ve değerli nesneler koleksiyonlara girmiştir. Massachusetts eyaletinin Salem kentindeki *Peabody Müzesi*, 1800'den başlayarak gemiyle adalardan ve Uzakdoğu'dan taşınan değerli nesnelerin oluşturduğu ilk koleksiyonlardan biri olmuştur. Charles Lang Freer, ailesi ve kendisi tarafından toplanmış büyük bir koleksiyonu 1900'da *Smithsonian Institution*'ın bir şubesi olan *Freer Galerisi*'nde halka açmıştır. Modern sanatla ilgili koleksiyonları oluşturan birkaç kişi bu alanda önemli girişimlerde bulunmuşlar; Paul Durand-Ruel (1831-1922) ve Ambroise Vollard (1865-1939) gibi iki galerici, Gertrude ve kardeşi Lee Stein ve Dr.Albert C.Barnes, Avrupalı çağdaş sanatçıların yapıtlarını Amerika'da tanıtmışlardır. Walter P.Chrysler, Jr., Stephen Clark, Nelson Rockefeller, Norton Simon, Peggy Guggenheim gibi koleksiyoncular, koleksiyonlarıyla Amerikan müzeciliğini zenginleştirmişlerdir.

***Türkiye'de Müzecilik:***

Göçebe yaşam biçimi ve İslam dininin suret yapmayı sınırlayan anlayış ve görgüleri gereği, Osmanlılar öncelikle kutsal nesnelerle yaşamları için gerekli taşınır eşyanın yapılmasını ve toplanmasını benimsemişlerdir. Saray ve çevresinde gelişen beğeniyle Türk ve yabancı sanatçıların İstanbul'daki çalışmaları, değerli eşya ve sanat yapıtlarına ilgiyi artırmış; bu, sultanların *Topkapı Sarayı*'nın Enderun Hazinesi'ndeki değerli nesneleri, Hırka-i Şerif'teki kutsal nesneleri belli günlerde halka açmalarına kadar uzanmıştır. Ancak Türkler'de müzecilik, Batı'ya açılmanın ardından, bazı Türk aydınlarının müzeciliği benimsemesiyle başlamış; nitelikli nesne ve arkeolojik yapıtlar toplanıp koleksiyonlar oluşturulmuş ve var olan binalar müze olarak değerlendirilmiştir. İlk müzecilik çalışmaları, Harbiye Nazırı ve Tophane Müşiri Fethi Ahmed Paşa'nın (l801-57) İstanbul'un fethinden o güne değin yapılmış ve ganimet olarak alınmış silahlar ile kazılardan gelen tarihi yapıtları *St.Irene Kilisesi*'nde (*Aya İrini*) 1845-46'da (?) toplatmasıyla başlamış; bu hareketle *Mecma-yı Esliha-yı Atika* ve *Mecma-yı Âsâr-ı Atika* müzelerinin çekirdeği oluşturulmuştur. 1869'da Mekteb-i Sultani (b.Galatasaray Lis.) öğretmenlerinden İngiliz Goold, müdürlüğe tayin edilmiş, Avusturyalı Trentzio'nun kısa süreli müdürlüğünü Alman A.F.Dethier'in müdürlüğü izlemiştir. Bu dönemde, binanın toplanan yapıtlara yeterli gelmemesi sonucu 1873'te, Fatih zamanında (1451-81) yapılmış olan *Çinili Köşk*'e taşınılmış ve burası, 1876'da *Müze-i Hümayun* (İmparatorluk Müzesi) adıyla halka açılmıştır. Dethier ayrıca 1874'te Âsâr-ı Atika Nizamnamesi'ni çıkartmıştır. 1881'de onun ölümü üzerine müze müdürlüğüyle görevlendirilen Sadrazam Edhem Paşa'nın oğlu ressam OSMAN HAMDİ Bey, müzecilikte olduğu kadar güzel sanatlar alanında da önemli olan geniş kapsamlı çalışmalarına başlamıştır. Osman Hamdi Bey, 2 Aralık 1882'de Güzel Sanatlar müdürlüğüne atanmasından iki yıl sonra, 2.Âsâr-ı Atika Nizamnamesi'ni çıkartmış, *Çinili Köşk*'ün, Lübnan'daki Sayda gibi kazılardan getirilmiş büyük lahitlere (→LAHİT) dar gelmesi nedeniyle yeni bir müze binasının yapımını başlatarak, 1892'de müzeyi halka

açmıştır. Bugünkü *İstanbul Arkeoloji Müzeleri*'nin 1902 ve 1908'de tamamlanan öteki bölümlerinin yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA) olarak kullanılan bina, 1916 ve 1917'de (?) MEZOPOTAMYA, MISIR ve HİTİT yapıtlarını içeren *Eski Şark Eserleri Müzesi* olarak kullanılmaya başlamıştır. *St.Irene Kilisesi*, askeri müze yapılarak yeniden düzenlenmiş ve 1908'de müdürlüğüne getirilen Ferik Muhtar Paşa'nın zamanında bir rehberi de hazırlanmıştır. Osman Hamdi Bey'in ölümü üzerine kardeşi Halil Edhem ELDEM müze müdür yardımcılığından müdürlüğe atanmış, 1910-31 arasındaki müdürlüğü sırasında Muhafaza-yı Abidat Nizamnamesi (Anıtları Koruma Yönetmeliği) çıkartılmış ve Muhafaza-yı Âsâr-ı Atika Encümeni (Eski Eserleri Koruma Komisyonu) kurulmuştur. *Müze-yi Hümayun*'un Bursa, Konya gibi tarihi kentlerde şubeleri açılırken, 1914'e değin *Çinili Köşk*'te korunup sergilenen Türk ve İslam yapıtları bu tarihte *Evkaf-ı İslamiye Müzesi* (İslam Eserleri Müzesi) olarak *Süleymaniye Külliyesi*'nin imaretinde yeniden düzenlenmiş, 1983'te de *İbrahim Paşa Sarayı*'na taşınmıştır.

Türk müzeciliğinin örgütlenmesi 1920'lerde Cumhuriyet dönemiyle yeni bir aşamaya girmiştir. İlk Büyük Millet Meclisi'nin Kurtuluş Savaşı günlerinde Ankara'da toplanmasından hemen sonra Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Türk Âsâr-ı Atikası (Türk Eski Eserler Müdürlüğü) kurulmuş; eski yapıtlar ve müzelerin yanı sıra güzel sanatları ve kütüphaneciliği de çalışmaları kapsamına alan müdürlük, Hars Müdürlüğü adı altında çalışmalarını sürdürmüştür. 5 Kasım 1922 tarihli bir genelgeyle arkeolojik ve etnografik yapıtların toplanması ve korunmasına çalışılmış, müzeciliğin gelişimiyle ilgili bir program 14 Ağustos 1923 tarihli Büyük Millet Meclisi hükümet programında yer almıştır. *Topkapı Sarayı*, 1 Nisan 1924'te Bakanlar Kurulu kararıyla, eşyasıyla birlikte müzeleştirilmiş; onarımlarının tamamlanmasıyla 1927'de halka açılmıştır. *Evkaf-ı İslamiye Müzesi* 1924'te Vakıflar İdaresi'nden Müzeler İdaresi'ne geçirilmiş, 1927'de "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" adıyla yeniden düzenlenmiştir. 1925'te tekke, zaviye ve türbelerin kapatılmasıyla buralardaki müzelik değere sahip nesne ve yapıtların var olan ya da planlanmakta olan ulusal müzelerde toplanması valiliklere bildirilmiş, öte yandan mimari ve sanat tarihi nitelikleriyle Konya'daki *Mevlânâ Dergâhı ve Türbesi*, "Konya Âsâr-ı Atika Müzesi" (Konya Eski Eser Müzesi) adıyla 1926'da halka açılmıştır. Ankara'da bir devlet müzesinin kurulmasını isteyen Atatürk, *Etnografya Müzesi*'nin inşaatını 25 Eylül 1925'te başlatarak, iki yılda tamamlanan binayı 1928'de halka açmıştır. ANKARA, Ahlatlıbel, ALACAHÖYÜK, ALİŞAR ve BOĞAZKÖY kazılarından çıkartılan buluntuların toplanmasıyla ve 1464-71 arasında yapılmış *Mahmud Paşa Bedesteni*'nin onarımıyla aynı tarihlerde *Hitit Müzesi* (b.*Anadolu Medeniyetleri Müzesi*) kurulmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türkiye müzeciliği, Türk Tarih Kurumu'nun kuruluşu, Ankara'da DTÇF'nin açılışıyla bilimselliğe yönelmiş, tarih öğretmenlerinin, folklor derleyicilerinin ve halkevlerinin müzecilik çalışmalarıyla desteklenmiştir. 1930'lu yıllarda müzelerin yeniden örgütlenmesiyle ilgili programlar başlatılmıştır. 1935, Türkiye'de müzeciliğin Maarif Vekâleti Kuruluş Yasası'yla yeniden örgütlendiği bir yıldır. Vakıflar da aynı yıl yeniden düzenlenmiştir. Bursa, Adana, Manisa, İzmir, Kayseri, Afyon, Antalya, Bergama ve Edirne'deki yeni müzeler, bu atılımın devamı olarak kurulmuş ya da geliştirilmiştir. *Ayasofya*, 24 Kasım 1934 tarihli Bakanlar Kurulu kararıyla mimari bir değer olarak müzeleştirilmiştir. *Kariye, Fethiye* ve *İmrahor Camileri* gibi BİZANS döneminden kalan kimi öteki anıtlar da, mozaik ve fresklerinin onarım görmesiyle *Ayasofya Müzesi*'ne bağlanmıştır. 1940'lı yıllarda taşınmaz ve taşınır değerli ve eski yapıtların korunmasıyla ilgili yasalarla kurumların oluşturulması için çalışmalar yapılmıştır. 1951'de GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU kurulmuş ve 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kabul edilmiştir (→ONARIM VE KORUMA).

1960'lı yıllara değin Anadolu'da mimari değer taşıyan MEDRESE, BEDESTEN, HAMAM ve KALE gibi tarihi binalarda başlatılmış müzeler yeni bir aşamayla ya onarım görmüş ya da yeni yapılan müze binalarına taşınmıştır. Günümüz müze anlayışına göre sağlıklı ve koruyucu ortamları gerçekleştirilmemiş olsa bile, Kütahya'da 1960'ta *Vacidiye Medresesi*'nin onarılmasıyla 1965'te açılan; Urfa'da 1961'de başlanan, 1965'te tamamlanarak 1968'de açılan; Bodrum'da *Bodrum Kalesi*'nin 1962'de onarılmasıyla 1964'te açılan; Konya'da 1963'te açılan; Kars'ta *Kümbet Camisi*'nin 1963'te onarılmasıyla açılan; Efes'te (a.EPHESOS) 1964'te yapılan; Antalya, Konyaaltı'nda 1965'te yine yeni yapılan ve 1972'de halka açılan; Sinop'ta 1967'de başlanan ve 1970'te tamamlanan; Malatya'da 1969'da başlanan ve 1971'de halka açılan müzelerle bilimsel bir müzeciliği amaçlayan gelişmeler olmuştur. 1973'te Eski Eserler Kanunu getirilirken, 70'li ve 80'li yıllarda açıkhava müzeleri anlayışı Türkiye'de de benimsenmiş, arkeolojik kazı alanlarının, mimari ve doğal değerlerin korunması gerekliliği anlaşılmıştır. Ankara ilinde Boğazköy'deki YAZILIKAYA açıkhava tapınağı, Adana ilinde KARATEPE'deki Hitit buluntularının yanı sıra Göreme'deki mağara kiliseleri ve SİDE'deki arkeolojik değerler, bu tip SİT alanları içine alınmıştır.

1983'te, Anadolu uygarlıklarını konu alan ve 22 Mayıs-30 Ekim için planlanan, ancak 31 Aralık'a değin uzatılan Avrupa Konseyi XVIII.Avrupa Sanat Sergisi'yle (Anadolu Uygarlıkları Sergisi) TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı İstanbul müzelerinin, bina ve koleksiyonlarının bakım, onarım ve yeniden değerlendirilmesiyle düzenlenmesine gidilmiştir. *İstanbul Arkeoloji Müzeleri*'nin ek binasının yapımı sonuçlandırılmış, *İbrahim Paşa Sarayı*'nın onarımı tamamlanarak, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi* bu yeni mekânına taşınmıştır. Yine 1983'te Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun bazı maddeleri değiştirilmiş ve iki geçici madde eklenmiştir.

Türkiye'de sayısı 88'e varan müzelerin yalnız üçü güzel sanatlar müzesidir. Batı anlamında Türk plastik sanatlarının kısa bir geçmişe dayanması, güzel sanatlar alanındaki örgütlenmeyi geciktirmiştir. Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-81) Mattéo dé Pasti (?-1467 sonrası), Costanzio da Ferrara (15.yy), Gentile BELLINI, Paola da Ragusa, Benedetto da MAIANO gibi sanatçıların İstanbul'da bir süre çalışmalarıyla Batı resim sanatına gösterilen ilgi, ancak 19.yy'da Tanzimat'la (1839-76) başlayan Batılılaşma hareketiyle saray ve çevresinde gelişme olanağı bulmuştur. 1793'te Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da ve 1825'te Mekteb-i Harbiye'de (b.Kara Harp Ok.) resim derslerinin başlatılması, Sultan II.Mahmud'un (1808-39) kendi portre resimlerini devlet dairelerine astırması, sarayın yabancı ve Levanten sanatçıların yapıtlarına ilgi göstermesi, Sultan Abdülaziz'in (1861-76) *Dol-*

*mabahçe Sarayı* için Avrupa'dan resimler getirtmesi, Antoine de Favray (18.yy), Van MOUR, LIOTARD, HILAIR ve MELLING gibi usta sanatçıların İstanbul'a gelişleri, Veliaht ABDÜLMECİD Efendi'nin resim sanatına eğilmesi, sarayın bazı genç Türk sanatçılarına yardımda bulunarak onları Avrupa'ya resim öğrenimine göndermesi, güzel sanatların kurumlaşmasını sağlayacak bir ortamı hazırlamıştır. Böyle bir ortamda Osman Hamdi Bey'in müzecilikle ilgili kurumlaşma çabalarının güzel sanatlar alanına da uzandığı izlenmektedir. İlk güzel sanatlar okulunun kuruluş kararının, zamanın Maarif Nazırı Münif Paşa'nın girişimleriyle 17 Ekim 1874 tarihli bir tezkereyle alındığı, ancak okulun (Sanayi-i Nefise Mektebi →AKADEMİ) açılmasının, önce Devlet Müzesi müdürü sonra Güzel Sanatlar müdürü olan Osman Hamdi Bey'in atılımları sonucu 3 Mart 1883'te resmen gerçekleştirildiği ve yine bu çalışmalar sırasında Osman Hamdi Bey'in 10 Eylül 1883 tarihli 15 maddelik bir tezkerenin 13.maddesinde Eski Eserler Müzesi'nin yanı sıra "resimle oyma işlere ayrılan bir müze, bir de Milli Sanatlar Müzesi" kurulmasının ve bir koleksiyonun oluşturulmasının belirlendiği bilinmektedir. Osman Hamdi'nin ardından kardeşi Halil Edhem'in 1910-16 arasında devlet ödenekleriyle Avrupa müzelerinden önemli bazı yapıtların kopyalarını yaptırarak Sanayi-i Nefise'de topladığı, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adlı kitabında belirtilmektedir. Böylece İtalyan, Hollanda, Fransız, İspanyol, İngiliz ve Alman okullarına ait 42 kopya resme eklenen, zamanın Batılı ressamlarından 10 ve Türk ressamlarından 87 tabloyu, toplam olarak da 141 yapıtı içeren "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu" oluşturulmuştur. Ancak koleksiyonun bir müze binasında toplanarak sürekli sergilenmesi, zaten bünyesinde bulunduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kendi bina sorunları nedeniyle uzun bir süre gerçekleştirilememiştir.

Önceleri ilk güzel sanatlar müzesini Ankara'da kurmayı düşünen Atatürk, sonradan *Dolmabahçe Sarayı*'nın Veliaht Dairesi'ni böyle bir müze için uygun görerek, İstanbul'da 20 Eylül 1937'de *Resim ve Heykel Müzesi*'ni açmıştır. Müze, devlet kuruluşlarından istenen yapıtların toplanması, o yıl GSA'nın (e.Sanayi-i Nefise Mektebi) Resim Bölümü başkanlığına getirilen Fransız ressam LÉVY'nin müze düzenlemesi, Halil DİKMEN'in müze müdürü olarak atanmasıyla gerçekleştirilmiştir. Müzenin açılışında, GSA'dan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndaki yapıtların önemli bir bölümünü içeren 134 yapıtın yanı sıra 320 tablodan oluşan koleksiyondaki yapıt sayısı 1984'te 2187'e ulaşmıştır. Öteki iki güzel sanatlar müzesinden *İzmir Resim ve Heykel Müzesi* 1952'de önce "Güzel Sanatlar Galerisi" adıyla açılmış, 1973'te mimar Muhlis Türkmen'in yapıtı olan yeni bir binada müzeleştirilmiştir. *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*'yse 2 Nisan 1980'de başkentte onarım gören eski Türk Ocağı'nda açılmıştır. H.Dikmen'in GSA'daki müdürlüğü sırasında planlanan ve çeşitli tarihlerde kurulan Alanya, Antalya, Balıkesir, Bursa, Edirne, Eskişehir, Erzurum, Kütahya, Mersin ve Trabzon Güzel Sanatlar Galerileri, düşünüldüğü gibi müzelere dönüştürülememiş, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*'nde toplanmış yapıtlardan gönderilen bazıları bir süre bu galerilerde sergilenmişse de *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*'nin 1980'de kuruluşundan bu yana, yapıtlar bu müzede toplanmıştır.

***Koruma:*** Müzeler, satın alma ve bağış yoluyla oluşturdukları koleksiyonlarındaki yapıtların fiziksel ve kimyasal bütünlüğü değişmeden yaşam süreçlerinin uzatılması için önlemler alırlar. Korunmaya alınan bu yapıtlar, gerektiğinde onarım görürler. Nesnelerin kendi bozulma özelliklerine ve dış etkenlerin cins, şiddet ve süresine bağlı olarak yıpranan yapıtların bozulmalarını durdurmak ya da yavaşlatmak için maddenin özellikleri ve onu etkileyen koşullar saptanır. Nesneleri, organik, metal ve alaşımları, silisli ve benzerleri, yağlıboya ve benzerleri olarak gruplandırmak, yapısal durumlarını radyografi, gammagrafi, infrared, spektografi gibi görsel ve mikrokimyasal yöntemlerle belirlemek gerekir. Bozulmaya neden olan başlıca dış etkenler atmosferden kaynaklanan iklim koşulları, mikroorganizmalar, küf, böcek, insan ve ışıktır. Bağıl nem, hava kirliliği ve toz gibi atmosfer koşullarının, yapıtların yıpranmasında payı büyüktür. Müzelerde %50-55'i geçmemesi gereken bağıl nem, belli sıcaklıktaki havada bulunan su miktarıyla aynı oylumdaki (hacim) havanın aynı sıcaklıkta alabileceği en fazla su miktarı arasındaki bağıntıdır. Müzelerde sıcaklık farklarının fazla olmaması, sıcaklığın 18-20°C'de tutulmasıyla yapıtların genleşip çatlamaları önlenir. Ancak, sanat yapıtlarının ve değerli nesnelerin yıpranmasına neden olan en büyük etken ışıktır. Morötesi ve kızılaltı gibi ışınlarla yapıtların renklerinin solması, verniklerin renklerini kaybetmeleri, nesnenin kimyasal değişime uğraması, zayıflayan liflerin parçalanması doğaldır. Bu nedenle doğrudan gün ışığının zararlarını önleyebilecek bir müze yapısı ve düzenlemesi önem kazanmaktadır. Müzelerde perdeleme, yarı saydam pencerelerle, yansıtıcı kepenklerle ve Pleksiglas UF3, Lucite AR-UF3 gibi ışık filtre eden filmlerle önlemler alınmakta, yapay ışık özenle ve kısa sürelerle kullanılmaktadır. Yapıtların üstüne düşen ışığın şiddeti kadar, ışığın yapıtlar üstünde kalış süresinin ve yüzey üstündeki dağılımının da denetlenmesi gerekmektedir.

***Sergileme:*** Müzeler, koleksiyonlarını kesin bir amaç doğrultusunda belli bir düzen içinde tanıtırlar. Sergide sanat yapıtlarının değeri tek tek ortaya koyulduğu kadar, koleksiyonun bütünlüğü içindeki yeri de vurgulanmalıdır. Müzelerde sürekli koleksiyon sergilerinin yanı sıra, halkın müzelere gelmesi için retrospektif, yarışmalı, özel koleksiyon, konulu ve yeni araştırma sergileriyle başka müzelerden kaynaklanmış sergiler de düzenlenir (→SERGİ). Sergi düzenlemesinde yapıtların gösterilme amacı kadar yapıtların birbiriyle ve mekânla olan ilişkileri de dikkate alınır.

***Eğitim:*** Müzeler, koleksiyonlarındaki yapıtlarla nesnelerin anlam ve değerlerinin topluma aktarılmasını amaçlayan etkinlikler yüklenmişlerdir. Yapıtlarla ilgili tüm bilgilerin yazılı, görsel ve işitsel yöntemlerle belgelenmesi sonucu müze arşivi oluşturulur. Müzeler, arşivleri aracılığıyla koleksiyonları ve sanatçılar hakkında bilgi vererek bilgi aktarımı yaptıkları gibi, izleyicilerin yaratıcılığını, hayal ve düşünsel karşılaştırma gücünü de geliştirmeyi amaçlarlar. Müzelerdeki eğitim programları, yaygın halk eğitimi, gençliğe yönelik eğitim ve meslek eğitimi olarak geliştirilmiştir. Müze içinde ve dışında yazılı, sözlü ve rehberli gezilerle sergileri destekleyen eğitim programları yürütülür.

Müzeler, koleksiyonlarının ilgi alanlarına göre sanat/tarih, sanat, tarih, bilim ve öteki müzeler olarak gruplandırılır: **1)** Sanat/tarih müzeleri; uygarlık tarihini yansıtan, tarihsel olduğu kadar kültürel ve sanatsal birikimleri içeren geniş kapsamlı müzelerdir (ör.*İstanbul Arkeoloji Müzeleri*). Bunlar, ARKEOLOJİ, ETNOGRAFYA ve halk sanatı müzeleri

olarak kendi içinde de gruplandırılır. **2)** Sanat müzeleri; sanat yapıtlarını koleksiyonlarında toplamış müzelerdir. Bunlar ulusal, yöresel, dönemsel (periyodik), teknik ve gereçlere dayanan sanat müzeleri ve sanatçı müzeleri olarak ayrılabilir. Ulusal ya da yöresel sanat müzeleri belli bir toplumun olduğu kadar, toplumların da sanat birikimlerini içerir. Dönemsel sanat müzeleri, koleksiyonlarını belirli bir akımın ya da dönemin sanatında yoğunlaştırır. Teknik ve gereçlere dayanan sanat müzeleriyse belli teknik ve gereçlerin kullanılarak üretildiği sanat yapıtlarını toplar (ör.*İstanbul Halı Müzesi*). Sanatçı müzeleri, İspanya'daki *Picasso Müzesi* gibi, ünlü bir sanatçının yapıtlarından oluşan koleksiyonlara sahip olanlardır. **3)** Tarih müzeleri; ülke, yöre, toplum, kişi, akım gibi tarihsel bir değere sahip gelişimi sistemli biçimde inceleyen, açıklayan yazılı ve görsel belgeleri koleksiyonlarında toplar (ör.*İstanbul Tanzimat Müzesi*). **4)** Bilim müzeleri; İspanya'daki *Geoligia Martorelli*'de olduğu gibi, doğa ve fizik bilimlerinin incelendiği müzelerdir. Bu tanımların dışında kalan ve özel konularda yoğunlaşmış müzeler ayrı bir grup altında toplanmaktadır.

Müzeler ayrıca, devletin ya da yerel idarenin yönetimindeki resmî müzeler, eğitim kurumlarına bağlı eğitim müzeleri ya da özel kuruluş ve vakıflara ait özel müzeler olarak, yönetim biçimlerine göre sınıflandırılır. Resmî müzeler, devlet ve belediye müzeleri olarak etkinliklerini sürdürürler. Eğitim kurumlarına bağlı olan müzelerse genellikle eğitim kurumunun uzmanlık alanında gelişmişlerdir. Öte yandan özel müzeler bir şirket ya da vakıf olarak yasal haklara sahiptir; ancak kamu yararına kuruldukla-rından bazı bağışıklıklar kazanmışlardır. Müzeler birçok ülkede devletin bir kurumu tarafından denetlenir. Özel ve resmî müzelerin genellikle milli eğitim ya da kültür bakanlığı gibi bir devlet kuruluşu tarafından yönetildiği ya da denetlendiği müzecilik, en yaygın olanıdır. Azgelişmiş ülkelerde, devletçi (merkezî) bir müzecilik egemendir, bunun tam karşıtı olarak da, özel şirket niteliğindeki Amerikan müzeciliği izlenmektedir.

***Müze Binası:*** Yaygın eğitim kurumu, kültür merkezi ve araştırma laboratuvarı nitelikleriyle günümüz müzelerinin, koleksiyonlarındaki yapıtların korunduğu bir ortamın yanı sıra bu işlevlerin gerçekleştirilebileceği bir mimariye sahip olması gerekmektedir. Çağdaş müzecilik anlayışında, müzenin iç planlaması kadar konumu ve dış görünümü de önem kazanmıştır. Bu anlayış, geniş park alanları ve yeşil bölgeler içinde, ürkütücü ve kalabalık yüzey düzenlemeleri yerine, yalın ama görkemli, koruyucu bir kabuk niteliği taşıyan ve çok amaçlı işlerliği olan yapıları gerektirmektedir. Müze binası, toplumun kolaylıkla ulaşabileceği kalabalık kent merkezlerinde, kültür, sanat, spor, alışveriş gibi boş zamanları değerlendirme alanlarının çevrelerinde ya da toplu taşıtlarla ulaşılabilen yeşil ve ağaçlıklı yörelerde olabilir. Yeşil alanların doğal bir süzgeç gibi havayı zararlı gazlardan ve tozdan arıttığı, temiz bir ortamın ve yatay mimarinin gelişimine uygun geniş arazinin var olduğu ve yangın olasılığının azaldığı kırsal yöreler, yeni müze binaları için yeğlenen alanlardır. Ancak yeni incelemeler sonucu geliştirilen arıtıcı hava sistemleriyle donatılarak, ışık sorunları yeni düzenlemelerle çözülerek, gerekli koruyucu önlemleri dikkate alan uygulamalar yapılarak ve çevreleri ağaç ve yeşil alanlarla sınırlandırılarak kent merkezlerindeki eski ya da yeni binalar da müze binaları olarak düzenlenmektedir. Kültür düzeyinin yüksek olduğu ülkelerde müzelerin kırsal yörelerde ve parklarda oluşturulmasına karşın, müze ziyaretlerinin alışkanlık kazanmadığı toplumlarda, bu tür yapıların yayaların kolaylıkla erişebileceği kent merkezlerinde yer alması yeğlenmektedir.

Müzeler, genellikle koleksiyonların toplanmış oldukları saraylarda kamulaştırılarak düzenlenmişlerdir. 19. ve 20.yy'ın başlarında müze mimarisinde, görkemli YENİ-KLASİKÇİLİK akımı benimsenmiştir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarının etkisinde yapılan yeni müze binalarında bilimsel koruma önlemlerinden önce, yapının görkemli ve saygın görünümü önemsenmekteydi. Ancak bilimsel incelemeler ve değişen müzecilik anlayışı, müze mimarisinde bazı gerekli koşulları belirlemiş; müzeler, koruyucu ve eğitici işlevlerin gerçekleştirilebileceği binalarda düzenlenmeye başlamıştır. Tarihsel yapıların ve sarayların yeni müzecilik kavramı doğrultusunda düzenlenerek kullanılmaları giderek terk edilmiş, ama Avrupa'nın koleksiyonlarıyla tanınmış sanat tarihi müzeleri 20.yy müzeciliğinin öngördüğü önlemlerin uygulanmasıyla varlıklarını sürdürmüşlerdir.

0220, 0897A, 0997, 1068, 2437, 2438, 2562. ***T.Atagök***

**MÜZEHHEP** (Ar.*zebeb*: altın'dan)
Altın suyuna batırılmış, yaldızlanmış.

**MÜZEHHİP** (Ar.*zebeb*: altın'dan)
TEZHİP yapan ya da yaldızcı.

MÜZEYYEN (Ar.*ziynet*'ten) = Süslenmiş, bezenmiş

**MYLASA**
Muğla'nın Milas ilçesinde bulunan ve yks.13km uzunluğunda, 8m genişliğindeki taş döşeli bir yolla LABRAYNDA kutsal alanına bağlanan antik Mylasa kenti, yönetimini elinde tuttuğu Labrayn-da'yı da içine almak koşuluyla tüm Sarıçay Vadisi'ni kapsayan oldukça geniş bir bölgeye yayılmıştır. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24), Bizanslı coğrafyacı Stephanos Byzantinos'a (MS 6.yy başı) göre adını Aiolos soyundan gelen Mylasos'tan alan Mylasa'nın ALABANDA'yla STRATONİKEİA'nın yanı sıra en önemli üç KARİA kentinden biri olduğunu ileri sürmüştür. Kuruluş tarihi bilinmeyen kentin adının sonundaki "asa" eki, bu adın Anadolu kökenli olduğunu ve kentin varlığının oldukça erken dönemlere dayandığını kanıtlamaktadır. Bunun yanı sıra arkeolojik buluntular da kentin MÖ 2.binde var olduğunu düşündürmekteyse de Mylasa'nın adının ilk kez antik kaynaklarda geçişi MÖ 7.yy'a rastlar. MÖ 6.yy ortalarında öteki Karia kentleriyle birlikte PERS egemenliği altına giren Mylasa'yı MÖ 500-480 arasında yöneten Satrap Oliatos ve kardeşi Herakleides Persler'e karşı isyan etmişlerse de başarılı olamamışlardır. Antik kaynaklarda Mylasa'nın MÖ 450-440 arasında Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye olduğu ve birliğe 1 *talent* ya da daha az vergi ödediği belirtilmektedir. MÖ 446'da kısa bir süre için Pers egemenliğinden kurtulan kent MÖ 440'ta yeniden Pers yönetimine girmiş, bu olay üzerine Atinalılar'ca çevresindeki öteki Karia kentleriyle beraber birlikten çıkarılmıştır. MÖ 360'a değin Persler'in satraplık merkezi görevini üstlenen Mylasa kentin ileri gelen ailelerinden olan ve Persler adına kenti yöneten Hyssaldomos, Hekatomnos ve Mausolos (ö.MÖ 353/352) dönemlerinde önemli ve varlıklı bir kent olmuştur. MÖ 360'larda Mausolos'un satraplık merkezini HALİKARNASSOS'a taşımasına karşın Labraynda kutsal alanının denetimini elinde tutmaya devam eden Mylasa bu nedenle önemini korumayı sürdürmüştür. MÖ 334'te

Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Asya Seferi'nde Makedonyalılar'ın, MÖ 3.yy'da Ptolemaioslar'ın, II.Antiokhos döneminde de (MÖ 261-246) Selevkoslar'ın yönetimi altına giren kent II.Selevkos döneminde (MÖ 246-225) kısmen özgürlüğüne kavuşmuştur. Ancak bundan kısa bir süre sonra III.Antiokhos (hd.MÖ 223-187) hiç direnç görmeden kenti ele geçirmiştir. III.Antiokhos'un MÖ 190'da Magnesia Savaşı'nda Romalılar'a yenilmesi üzerine yapılan Apameia Anlaşması'yla Karia bölgesi Romalılar'ca Rodos'a verilmiş, ancak bu anlaşmaya savaş sırasında Romalılar'ı destekleyen Mylasa'nın vergi ödememesi koşulu eklenmiştir. Sağlanan bu ayrıcalığa karşın öteki Karia kentleri gibi Rodos yönetiminden hoşnut kalmayan Mylasa ayaklanmış, bu ayaklanma sonucunda Roma Senatosu'nca hazırlanan bir kararnameyle tüm Karia özgürlüğüne kavuşmuştur. Bunu izleyen ve MÖ 2.yy boyunca süren dingin dönemde Mylasa, çevresindeki küçük kentlerle başkanlığını üstlendiği bir konfederasyon kurmuştur. MÖ 129'da PERGAMON Krallığı'na ait toprakların vasiyet yoluyla Roma İmparatorluğu'na devredilmesi üzerine Karia bölgesiyle birlikte Mylasa da ROMA egemenliğine girmiş, Roma'yla dostluğu nedeniyle Alabanda'yla birlikte Asia Eyaleti'nin *conventus* merkezi (eyalet valisinin toplantı yeri) olarak seçilmiştir. MÖ 1.yy ortalarında Euthydemos ve Hybrias adlarında iki demagog tarafından yönetilmekte olan kent, Labienus komutasındaki bir orduyla Asia'yı denetim altına almaya çalışan Partlar'a meydan okumuş, Labienus da Karia'ya saldırdığında Mylasa'yı yerle bir etmiştir. Kent, bu felaketten uzun süre sonra ancak Roma imparatoru Augustus'un yardımlarıyla toparlanabilmiştir. MS 3.yy'a dek kesintisiz SİKKE bastığı bilinen Mylasa, BİZANS döneminde APHRODİSİAS metropolitliğine bağlı bir piskoposluk merkezi olmuştur.

Bugüne değin kapsamlı bir kazı çalışması yapılmayan Mylasa'nın üstüne kurulan modern yerleşme antik kalıntıları önemli ölçüde yok etmiş, varlıkları antik kaynaklardan öğrenilen TAPINAK, TİYATRO, GYMNASİON, PALAİSTRA, KÜTÜPHANE, HAMAM ve AGORA'dan geriye çok az iz kalmıştır. Kenti çeviren surlar da bu talandan paylarını almış, bugün geriye yalnızca kuzeye açılan kemerli bir kent kapısı kalmıştır. Düzeyli bir işçilikle dar ve geniş kesme taş dizilerinden inşa edilmiş olan kapının kemer ayağındaki başlıklar PALMET ve yiv dizileriyle bezelidir. Kemer kilittaşının dış yüzünde yer alan çifte balta kabartması nedeniyle halk arasında *Baltalı Kapı* olarak adlandırılan ve 1./2.yy'a tarihlenen kapıya sonraki bir dönemde sukemerleri bağlanmıştır. Mylasa'nın hemen batısındaki Hıdırlık Tepesi'nde görülen 2.5m kalınlığında ve yüksekliğinde kaba ve düzensiz taş bloklarından inşa edilmiş oval planlı tahkimat büyük olasılıkla ovada kurulu kentin zayıf konumunu güçlendirmek amacıyla yapılmıştı ve tehlike anında sığınak işlevini görmekteydi. Kentin dışında Topbaşı Tepesi'nin doğu yamacında inşa edilmiş *Tiyatro*'nun bugün yalnızca *cavea* (seyirci bölümü) boşluğu izlenebilmektedir. 1880'de Besnault ve Dubois adlı iki Fransız arkeolog tepenin batı eteğinde gerçekleştirdikleri kazılarda tiyatro sanatçılarından söz eden yazıtlar ile masklar bulmuşlardır. Ayrıca bu araştırmalar sırasında bir Nemesis Kutsal Alanı'nın varlığını gösteren kanıtlara rastlanmıştır. Baştanrısı Zeus olan Mylasa'da tanrıya üç ayrı ad altında tapınılmaktaydı ve her birine ayrı ayrı tapınaklar inşa edilmişti. Bu tanrılar; Hekatomnosoğulları'nın yönetiminden önce önemli olan Zeus Karios, adına Labraynda kutsal alanının kurulduğu Zeus Labraryndos ve Zeus Osogos'tu. Zeus adına inşa edilen tapınakların kalıntıları günümüze ulaşabilmiş tek örneği Mylasa'nın Hisarbaşı yöresindedir ve MÖ 1.yy'a tarihlenmektedir. Özenli bir işçilikle yapılmış kesme taştan TEMENOS duvarları içinde yer alan yapıdan günümüze yalnızca yks.3.50m yüksekliğindeki bir podyumla Korinth düzeninde (→DÜZEN) tek bir sütun kalmıştır. Bazı araştırmacılar bu tapınağın Zeus Karios'a ait olduğunu ileri sürmektelerse de Zeus Karios Kutsal Alanı'nın Peçin Kayası'nda olduğunu kabul eden görüşler de vardır. 19.yy'a ait kaynaklardan varlığı bilinen ve kentin dışında, güneybatıda yer alan *Zeus Osogos Tapınağı*'ndan yalnızca iri poligonal taşlardan inşa edilmiş 3m yüksekliğindeki *temenos* duvarının bir bölümü günümüze ulaşabilmiştir. Gene 17.yy gezginlerince krokisi ve çizimleri yapılmış olan ve kaynaklardan 18.yy'a dek ayakta kaldığı bilinen Augustus ve Roma'ya ait İon düzenindeki (→DÜZEN) tapınak da bugün tamamen yok olmuştur.

Kentin batısında Hıdırlık Tepesi'nin yamaçlarında ve Sodra Dağı eteklerinde Helenistik ve Roma dönemlerine ait çok sayıda KAYA MEZAR göze çarpar. Bunların en önemlisi *Halikarnassos Mausoleumu*'nun küçük bir kopyasını andıran *Gümüşkesen Anıtı*'dır. 1. ya da 2.yy'a tarihlenen iki katlı yapının üst katında yer alan Korinth düzeninde bir kolonad, bindirme tekniğinde inşa edilmiş piramit biçimli taş çatıyı taşımaktadır. Kolonadı oluşturan ayaklarla aralarında ikişer ikişer yer alan oval sütunların alt kesimleri yivsiz, üst kesimleri yivlidir. Önceleri boyalı olduğu düşünülen tavan, geometrik ve bitkisel örgelerle bezenmiştir. Gömü odası anıtın podyum biçimindeki alt katında yer almaktadır. Mylasa'nın 3km güneyinde, Süleyman Kavağı'nda halk arasında "Berber İni" ya da "Berber Yatağı" olarak bilinen ve Mausolos'un babası Hekatomnos'a ya da dedesi Hyssaldomos'a ait olduğu düşünülen kaya mezar da ilgi çekici bir başka örnektir. Mezarın kayaya oyulmuş cephesine, Dor düzenindeki yarım sütunlar, arşitrav ve üçgen alınlıkla bir tapınak görüntüsü verilmiş, sütunlar arasına da simgesel bir kapı yerleştirilmiştir. İçinde iki uzun sekinin yer aldığı gömü odasının asıl girişi cephenin altındadır.

0055, 0362. *S.Tugay*

**MYNDOS**

Yunan coğrafyacı Strabon'a (MÖ 64/63-MS 19/24) göre antik HALİKARNASSOS ve BARGYLİA kentleri arasında uzanan bugünkü Bodrum Yarımadası'nda erken dönemlerde Anadolu'nun batı kıyısında yerleşen en eski halklardan olan Lelegler sekiz ayrı kent kurmuştur. Daha sonra KARİA satrabı Mausolos (ö.MÖ 353/352) giderek küçülen bu kentlerden altısını (Madnasa, Side, Uranium, Pedasa, Telmissus ve Termera) yeni kurduğu başkenti Halikarnassos'a (b.Bodrum) katmış, geri kalan iki kentten biri olan Myndos'uysa bugünkü Bodrum'un 18km batısında yer alan Gümüşlük'te çok daha büyük boyutlarda yeniden kurmuştur.

Lelegler'in kurduğu ilk Myndos kentinin kalıntıları büyük olasılıkla Gümüşlük'ün yks.3.5km güneydoğusunda Bozdağ yakınlarındaki bir tepe üstündedir. Ören yerinde ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK buluntuları kentin prehistorik çağlardan (→PREHİSTORYA) MÖ 4.yy'a dek yerleşildiğini kanıtlamıştır. MÖ 5.yy'da Attika-Delos Deniz Birliği'ne üye olduğu ve 1/12 *talent* vergi ödediği bilinen kentten günümüze yalnızca daire biçimli kent surlarıyla bir kulenin temelleri ulaşabilmiştir. Mauso-

los'un Gümüşlük'te kurduğu yeni Myndos kentinin tarihi hakkında da ayrıntılı bilgi yoktur. MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) kentteki PERS egemenliğine son vermesinden sonra, MÖ 308'de Myndos Ptolemaioslar'ın egemenliği altına girmiş ve MÖ 3.yy'ın büyük bir bölümünde bu yönetimde kalmıştır. MÖ 197'deyse o tarihlerde Mısırlılar'ın dostu olan Rodoslular, aralarında Myndos'un da yer aldığı Mısır yandaşı kentleri Mısırlılar'ın düşmanı Suriye kralı III.Antiokhos'a karşı koruma altına almış ve onlara özgürlüklerini vermişlerdir. Myndos'ta ilk SİKKE'nin basılması bu olaydan hemen sonraya rastlar. Ancak kent özgürlüğünü uzun süre koruyamamış, önce PERGAMON Krallığı'nın, MÖ 131'deyse asi Aristonikos'un yönetimine girmiştir. Caesar'ı öldürtenlerden biri olan Cassius, MÖ 43'te Romalı general Marcus Antonius'la (MÖ 83-30) yaptığı savaşta filosunu Myndos'un limanında hazırlamış; ancak Marcus Antonius, MÖ 42'de Brutus'la birlikte Trakya'daki (a.THRAKİA) Philippi'de yenilmesi üzerine Myndos'u cezalandırarak, bu savaşta kendisini destekleyen Rodoslular'a ödül olarak vermiştir. Ama, Rodos yönetiminin çok acımasız ve sert olması nedeniyle bir süre sonra Rodoslular'dan geri alınan Myndos'un ROMA İmparatorluk Dönemi'nde çok az sayıda sikke basması, bu dönemde gözde kentler arasında yer almadığını düşündürmektedir.

Yeni Myndos kentine ayrılan toprakların eskisine oranla çok daha geniş olmasına karşın yarımadadaki Leleg halkının çoğunun Halikarnassos'a yerleştirilmesi nedeniyle kentin büyük bölümü uzun süre boş kalmıştır. Batı Anadolu kıyılarının en güzel yerlerinden birinde bulunan ve kuzeybatıdan esen sert rüzgârlara karşı korunaklı bir limana sahip olan kent, hem anakarayı hem de yarımadayı çeviren yks.3.5km uzunluğunda ve yks.3m kalınlığında, kesme taşlardan inşa edilmiş bir surla tahkim edilmiştir. Sur duvarlarının yer yer *Mausoleum*'un inşasında kullanılan yeşil granitten yapıldığı gözlemlenmiştir. Savunmanın en zayıf olduğu anakara kesiminde sıkça yerleştirilmiş kulelerle güçlendirilmiş surların büyük bölümü hâlâ izlenebilmektedir. Ancak, yarımadayı çeviren surlar neredeyse tamamen yok olmuştur. Romalı yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) alçak bir kıstakla anakaraya bağlanan yarımadanın daha önceleri Aithusa adında bir ada olduğunu belirtir. Yarımadanın sırtında, düzensiz dizilmiş iri taş bloklardan inşa edilmiş, kuzey-güney doğrultusunda uzanan bir başka sur kalıntısı yer almaktadır. Yarımadayı tümüyle çeviren tahkimatla bağlantısı olmayan bu duvarın daha önceki bir döneme ait tahkimat sisteminin parçası olduğu düşünülebilir. Kentten günümüze kalanlar; tepenin yamacında kayaya oyulmuş merdivenler, ev temelleri, yarımadanın en yüksek noktasında yer alan bir bazilika ve surların dışındaki birkaç mezardır.

0362. *S.Tugay*

**MYRA**

En eski LYKİA kentlerinden biri olan Myra, Antalya'nın Kale ilçesinde Demre bucağının yks.1.5km kuzeyinde, Finike-Kaş Karayolu üzerinde, Myros Irmağı'nın (b.Demre Çayı) oluşturduğu Demre platosunun doğusunda yer almaktadır. Antik kaynaklarda adına en erken MÖ 1.yy'da rastlanmasına karşın Lykia dilindeki yazıtlar, sikkeler ve bazı kalıntılar Myra'nın daha eski (MÖ 5.yy?) bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir. Yunan coğrafyacı Strabon'un (MÖ 64/63-MS 19/24) verdiği bilgiye göre Myra, Lykia Birliği'nin altı büyük kentinden biridir ve üç oy hakkına sahiptir. Birlik içinde ön planda gelen bir kent olmakla birlikte hakkında fazla bilgi bulunmayan Myra'yı MS 18'de Tiberius'un manevi oğlu ve yeğeni Romalı komutan Germanicus ve karısı Agrippina ziyaret etmişlerdir. Bu ziyaretin anısına Myra'nın limanı Andriake'de imparator ve eşinin heykelleri dikilmiştir. MS 60'ta Havari Aziz Paulus'un Roma'ya giderken Myra'ya uğradığı da bilinmektedir. 2.yy'da çok gelişen kentte Lykialı zenginlerce birçok bina yapılmış ve eskiler onarılmıştır. Yazıtlardan ROMA döneminde Anadolu kıyılarında pek az yerde söz konusu olan tarifeli gemi seferinin Myra ile LİMYRA arasında yapıldığı öğrenilmektedir. BİZANS egemenliği sırasında Myra önemini korumuş; II.Theodosius döneminde (408-450) Lykia bölgesinin merkezi olmuştur. 4.yy ise, kentin adının günümüze kadar ulaşmasında büyük rolü olan Pataralı Aziz Nikolaos'un (Noel Baba) Myra'da piskopos olduğu dönemi kapsamaktadır. 7.yy'ın ortasından 9.yy'a kadar Arap akınlarının bölgede yoğunluk kazandığı, bu nedenle bazı kentlerin terk edildiği bilinmektedir. 809'da ABBASİ halifesi Harun Reşid'in (hd.786-809) kumandanlarından biri Myra'yı istila etmiş; 1034'teki bir Arap korsanların saldırısında *Aziz Nikolaos Kilisesi* yıkılmış; Aziz Nikolaos'a ait olduğu sanılan bazı kemikler 1087'de, tüccarlar tarafından İtalya'ya götürülmüştür. Daha sonraki yıllarda Myra, Arap akınlarının verdiği huzursuzlukların yanı sıra depremler, su taşkınları ve bunların getirdiği molozların bazı yapıları doldurması sonucunda terk edilmiştir.

Kıyıdan yks.5km içerde bulunan kentin *akropolis*'i Lykia kaya mezarlarıyla *Tiyatro*'nun kuzeyindeki kayalığın tepesindedir. Yapılan araştırmalarda, bugün oldukça sağlam durumdaki Roma dönemi surlarının dışında Helenistik Dönem'e (→YUNAN), hatta MÖ 5.yy'a tarihlenen duvar kalıntılarına rastlanmıştır. *Akropolis*'in güney eteğinde, *cavea*'sı (seyirci bölümü) büyük oranda doğal kayaya oyulmuş *Tiyatro* yer almaktadır. *Tiyatro*'nun *skene* (sahne binası) cephesi (*scaenae frons*) sütunlar, nişler, heykel ve kabartmalarla zengin bezeliydi. 19.yy gezginleri, Myra'da *Tiyatro*'nun yakınında bir AGORA'nın bulunduğunu bildirmektedir. Bugün *Tiyatro*'nun yakınında, Demre yolunun solunda, hamam ya da bazilika olarak nitelenen, Geç Roma dönemine ait bir yapının kalıntıları görülmektedir. Demre'nin ünlü *Aziz Nikholaos Kilisesi*, üç *apsis*'li bir Bizans yapısından ve MS 11.yy'da onarılmış bir BAZİLİKA'dan oluşmaktadır. Bazilikanın önünde bir ATRIUM ve çifte NARTHEKS bulunur. Aziz Nikholaos'a ait olduğu sanılan bir lahit, Erken Hıristiyanlık döneminden (→GEÇ ANTİK) kalmadır. Bazilikanın orta bölümünün doğusunda bulunan küçük kubbe, fresklerle bezeliydi; havari figürleri bugün de görülebilmektedir. Kilisenin duvarlarını bezeyen resimlerse oldukça harap durumdadır.

Su gereksinimi Myros'un batı kıyısındaki kayalık yüzüne açılmış açık kanallarla karşılanmış olan Myra'daki KAYA MEZAR'lar, Anadolu'nun en ilginç sanat yapıtlarından sayılmaktadır. Biri Myros yatağının batısında, öteki *Tiyatro* çevresinde toplanan kaya mezarların yazıtlı ve kabartmalı olanları bulunduğu gibi, kayaya oyularak ev ya da büyük bir LAHİT biçimine getirilenler de bulunmaktadır. Limyra'nın kazı başkanı Jurgen Borchhardt tarafından "deniz *nekropolis*'i" ve "ırmak *nekropolis*'i" olarak adlandırılan Myra *nekropolis*'lerinde (mezarlık), mezarlara çıkmak için kayaya oyulmuş merdivenler dışında bazı sunaklar ve nişler de görülmektedir. Deniz *nekropolis*'inin kabartma yönünden en

zengin mezarı, ev ya da büyük bir lahit biçimine dönüştürülmüş kayanın kuzeyinde yer almaktadır. MÖ 4.yy'a tarihlenen ve mezar sahibiyle ailesi tanınan bu mezarda, mezar sahibi *kline* (ölü sediri) üstüne uzanmış olarak betimlenmiştir. Irmak *nekropolis*'inin ilginç mezarlarından biri ise cephesi bir YUNAN tapınağı gibi biçimlendirilmiş olandır. Yanlarda iki İon sütununun (→DÜZEN) yer aldığı bu mezarın kapı lentosu kabartma frizle bezenmiş; ANTE başlıkları aslan başı biçiminde işlenmiştir. ALINLIK'ta yer alan boğaya saldıran aslan kabartması işçiliğiyle dikkat çekicidir. Genel görünümü açısından çok etkileyici olan Myra mezarları, MÖ 4.yy'a tarihlendirilmektedir.

Myra'nın liman kenti olarak bilinen Andriake, Demre'nin birkaç kilometre güneybatısında yer almaktadır. MS 114'te Asia eyaletini ve Lykia'yı ziyaret eden İmparator Traianus (MS 98-117), Myra'da konaklamış ve Lykia'nın güneyinde güzel bir limanın planlanması gereğini belirtmiştir. Ancak Hadrianus döneminde (MS 117-138) gerçekleştirilebilen bu limanın güneyinde, gemi barınaklarının yer aldığı liman caddesi, caddenin güneyinde de *Agora* bulunmaktadır. Üç yanı dükkânlarla çevrili olan *Agora*'nın ortasında, iki büyük tonozla örtülü bir sarnıç yer almaktadır. *Agora*'nın hemen batısındaki *Hadrianus Granariumu* (zahire ambarı) yedi odadan oluşan bir yapıdır ve kapısının üstündeki silmede bir yazıt ve ortada Hadrianus ile karısı Sabina'nın kabartma portreleri işlenmiştir. Batı yamaçta bir gözetleme kulesi, Demre'ye giden yolda bir kısmı kayaya oyulmuş, bir kısmı kemerli suyolu ile devamında tipik bir Roma NYMPHEUM'u bulunmaktadır. Limanın kuzeyinde, Roma dönemine ait Lykia tipi lahitlerin yer aldığı *nekropolis* ve iki Bizans kilisesinin kalıntıları görülmektedir.

0055, 0145, 0349. *Ş.Aydoğan*

**MYRİNA**

Batı Anadolu'da Çandarlı Körfezi'nin güney kıyısında bulunan AİOLİA kentlerinden biridir. İzmir'in Aliağa ilçesi yakınlarında ve PERGAMON antik kentinin 37km güneybatısında yer alır. MÖ 11.yy'da Aioller tarafından kurulduğu varsayılan kentin tarihçesine ilişkin bilgiler çok sınırlıdır. Myrina kenti asıl ününü, yakınında bulunan ve Helenistik Dönem'den (→YUNAN) başlayarak kendisine bağlı olan Gryneion kentindeki *Apollon Tapınağı*'yla sağlamıştı. MS 17'deki bir depremde bölgedeki 12 kentle birlikte aynı gece içinde yıkılan Myrina, İmparator Tiberius'un (hd.14-37) yardımlarıyla onarılmıştır. Bu tarihten sonra bir süre Sebastopolis (İmparatorun Kenti) olarak anılmış, ancak zamanla bu ad unutulmuştur. MS 106'daki ikinci depremde de yıkılan ve yeniden onarılan kent, Hıristiyanlık'ın yayılmasından sonra önemini yitirmiştir.

Güzelhisar Çayı (a.Titnaeus/Pythicus) ağzında kurulmuş olan Myrina kentinden geriye çok az şey kalmıştır. Epano (b.Birki) Tepe ve Kato (b.Öteki) Tepe adıyla anılan iki tepenin üstünde bazı kalıntılar izlenebilmektedir. *Akropolis*'i oluşturan Birki Tepe'yi çeviren surdan günümüze yalnızca BİZANS dönemine ait doğu suru kalmıştır. Batıdaki çukur alanın bir TİYATRO'ya ait olduğu sanılmaktadır. *Nekropolis* (mezarlık), Birki Tepe'nin kuzey eteğine ve karşı yamaçlara yayılmıştır. 1880-82 arasında Fransız Salomon Reinach ve Pottier tarafından gerçekleştirilen *nekropolis* kazılarında 4 bini aşkın MEZAR bulunmuştur. Dikdörtgen biçimli basit mezarlar, içlerinde bulunan SİKKE'ler yardımıyla MÖ 3.yy'dan MS 1.yy'a değin tarihlendirilmiştir. Mezarların çoğu, mezar taşı ya da mezar içinde bulunan tunç levhalarda sahiplerinin kimliğini de içermektedir. Gömü hediyesi olarak tabak içinde yiyecek, içki kapları, koku şişeleri, ayna, iğne, KANDİL gibi nesnelerin yanında çok sayıda pişmiş toprak HEYKELCİK de ele geçmiştir. Bini aşkın heykelcik Louvre Müzesi'nde (Paris) ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndedir. Bugün sürülerek tarla haline getirilmiş olan alandan başka kentte rıhtım kalıntıları da dikkati çeker. Myrina *akropolis*'inin kuzeydoğusunda görülen KAYA MEZAR'lardan İntaş adıyla anılan biri tonozlu çatısı ve 10 nişiyle ilginç bir yapıya sahiptir.

0357, 3415. *F.Ertuğ Yaraş*

**MYRON** (MÖ 5.yy)

Yunan heykelci.

Canlı izlenimini veren bronz [tunç] heykelleriyle tanınır.

Yaşamı ve yapıtları antik kaynaklardan öğrenilen Myron, Boiotia ile Attika sınırında bulunan Eleutherai kentinde doğmuş, sonradan Atina vatandaşlığına geçmiştir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), onun, Argoslu heykelci (H)AGELADAS'ın öğrencisi ve Pythagoras'ın rakibi olduğunu, olgunluk (akme) çağının MÖ 420'lere rastladığını yazar. Kaynaklara göre, MÖ 500'lerde etkinlik gösteren (H)Ageladas'ın, POLYKLEİTOS ve PHEİDİAS'a da hocalık yaptığı ileri sürülmekte, ama aradaki yaş farkı nedeniyle her üç sanatçıyı da eğitmediğine inanılmaktadır. Myron'un etkinlik dönemi için MÖ 420 tarihi oldukça geçtir; çeşitli kıstaslar göz önüne alındığında, MÖ 460-430 arası ünlü yapıtlarını yarattığı en verimli dönemi olarak kabul edilebilir. Atina Akropolisi'nin girişinde bulunan ve MÖ 446'ya tarihlenen bir kaidenin yazıtında, heykelci olarak "Myron'un oğlu Eleutherailı Lykios" adı geçmektedir. Lykios, aynı zamanda Myron'un bilinen tek öğrencisidir. Orijinal yapıtlarından hiçbiri günümüze ulaşmayan Myron'un gerek heykelleri, gerek üslubu antik kaynaklarda verilen bilgilerden ve bunlara dayanarak saptanan kopyalardan tanımlanabilmektedir.

Antik yazarlarda Myron'un adı, Polykleitos, Pheidias, PRAKSİTELES ve LYSİPPOS gibi ünlü sanatçılarla birlikte geçmektedir. Myron'un, heykellerine canlılık kazandıran özelliği, hareketi hemen değişecek bir duruş biçimi seçmiş ve buna bağlı olarak vücudun doğal görünümünü yansıtmaya önem vermiş olmasıdır. Bu nedenle Myron, bir "an"ın heykelcisi ve doğalcı anlayışın ilk temsilcisi kabul edilir; ancak henüz duygular dışa vurulmamış, yalnızca vücut hatları belirtilmiştir. Myron, Sert Üslup ile olgun Klasik Üslup arasında yer alan, gerçekçi ataklarıyla uyumlu kompozisyonlar yaratmayı başarmış önemli bir geçiş dönemi sanatçısıdır. Yapıtlarında Delos alaşımı bronz kullandığı söylenmektedir. Yaptığı bildirilen heykeller şunlardır: Olympia ve Delphoi'da, örneğin *Timanthes* (MÖ 456), *Lykinos* (MÖ 448) vbg birçok galip atlet heykeli; Atina'da *Erekhtheus;* Akropolis'te *Perseus; Diskobolos* (MÖ 450); *Ladas;* gene Akropolis'te *Athena-Marsyas* grubu (MÖ 447); EPHESOS ve Agrigentum (Sic.) için birer *Apollon;* Aigina'da (Yun.ad.) *Hekate;* Orkhomenos'ta (Yun.) *Dionysos;* boğa üstünde *Nike;* Plinius'un Roma'da *Circus Maximus*'ta gördüğü *Herakles*'le karşılaştırılan, Heius'taki (Sic.) *Herakles;* Samos'ta (Sisam) dev boyutlardaki *Zeus-Athena-Herakles* grubu ve hayvan heykelleri (Atina'da inek, köpek, dört boğa). Ayrıca kabartmalı gümüş vazolar yaptığı söylenen Myron'un *Parthenon*'da da çalıştığı sanılmaktadır: Alman arkeolog

Ernst Bucshor'a (1886-1961) göre, güney cephedeki birinci METOP'u Myron yontmuştur.

Yukarıda sayılanlar arasında *İnek Heykeli*, Plinius'a göre Myron'un Antik Çağ'da "en fazla hayranlık uyandıran ve ünlü dizelerde övülen" başyapıtıdır. Atina Akropolisi'nde ya da çevresinde durduğu için Tanrıça Athena'ya sunulduğu anlaşılan, ama kimin tarafından, hangi asıl amaçla yaptırıldığı bilinmeyen heykeli, Romalı devlet adamı, bilgin ve yazar Cicero (MÖ 106-43) Praksiteles'in ünlü *Knidos Aphrodite'si* adlı yapıtıyla aynı ayarda tutmaktadır. Nefes alıyormuş ve her an böğürecekmiş gibi bir ifadeye sahip bu inek heykeline, danalar süt emmek için yanaşırlarmış. MÖ 5.yy'ın başlarında İoniali şair Anakreon (*Anakreonteia/Anthologia Graeca*) çobanlara, yanlışlıkla aralarına karışmasını önlemek için, sürülerini Myron'un ineğinden uzak tutmalarını öğütler (→GÖZ ALDATIMI). İnsanları olduğu kadar, hayvanları da yanıltabilen heykel, büyük olasılıkla gerçek inek boyutlarındaydı, ama yüksek bir kaidenin üstünde durduğu da söylenmektedir. Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) Roma'ya götürülen bu inek heykelini, Bizanslı tarihçi Caesareali Prokopios (d.490/507?) MS 6.yy'da *Barış Forumu*'nda (*Forum Pacis/Vespasianus Forumu*) görmüştür. Bir kopyasını, ilk olarak Alman arkeolog Johann Joachim Winckelmann (1717-68) 1764'te Aldobrandini Koleksiyonu'nda bulduğuna inanmıştır; ancak bugün söz konusu heykel kayıptır. Günümüzde de Antik Çağ'dan kalan inek heykelleri arasında, Myron'un ünlü yapıtını saptama çalışmaları sürmektedir. Orijinalinin Augustus tarafından Roma'ya getirtildiği, daha sonra *Vespasianus Forumu*'nda durduğu dikkate alındığında, her iki imparatorun sikkeleri üstünde görülen ve birbirine tıpatıp benzeyen inek tasvirleri önem kazanmaktadır. Başı hafifçe öne eğilmiş, kuvvetli adımlarla yürüyen bu inek betimleri, Cincinnati Müzesi'nde (Ohio, ABD) bulunan, MÖ 5.yy üslup özelliklerine sahip, yüksek kabartma bir inek tasvirine aynen uymaktadır. Bu kabartma bir olasılıkla, Myron'un ünlü ineğinin günümüze ulaşan kopyalarından biridir.

*Diskobolos*'un, Yunan hatip ve yergi yazarı Lukianos'un (MS yks.120- 180'den sonra) ayrıntılı anlatımına dayanılarak çeşitli kopyaları saptanmıştır. Mermer olanlardan ikisi, Roma Ulusal Müzesi'nde aynı salonda durmaktadır. Bunlardan; 1.55m yüksekliğindeki *Lancellotti Diskobolosu* (Env.No. 126371) özgün baş tipini tanıtan en önemli kopyadır; *Castel Porziano Torsosu* ise özenli bir işçiliğe sahiptir. Başıyla birlikte tüm korunagelmiş ikinci kopya, eskiden Münih'te olan küçük bir bronz HEYKELCİK'tir. Orijinali gibi bronzdan ve desteksiz yapıldığı için, figürün genel duruşu ve hareket uyumuyla ilgili tam bilgi verir; ama üslubu ve boyutu çok farklıdır. Yazılı kaynaklarda toplam 20 kopyasından söz edilen *Diskobolos*'un, yandığı için kötü korunagelmiş, 40cm yüksekliğindeki mermer bir TORSO'su da Side Müzesi'ndedir (Env.No.93). GEM'ler üstündeki betimlerinden birinin yanında Hyakinthos adının okunması, *Diskobolos*'un bir atleti betimlediği konusunda kuşku uyandırmıştır. Kimliği bir yana, heykel, disk fırlatmak üzere olan çıplak bir gencin kendi ekseni çevresindeki dönüşünden bir anı göstermektedir. Vücut, belden öne bükülmüş, sağ yana doğru çevrilmiş, sağ kol aşağıdan arkaya doğru gerilmiş ve diski tutan sağ el oldukça yukarıya kalkmıştır. Dönüş hareketine uygun olarak her iki bacak da dizden bükülüdür; tüm vücudun ağırlığını taşıyan sağ ayak önde, tabanıyla yere basmakta, iyice gerideki sol ayağın parmaklarıysa tersten tırnaklarıyla yere dokunmaktadır. Sol kol hafifçe dirsekten kıvrılmış olup, el serbest bir biçimde sağ diz hizasındadır. Böylece sağ elden başlayarak, sağa doğru, sağ kolu, omuzları, sol kolu ve sol alt bacağı izleyen büyük bir yay oluşmuştur; bunu kesen, ikinci ve daha küçük bir yayı da, sola doğru, baş, gövde ve sağ üst bacak meydana getirir. Bu yarım daire içinde duruş biçimi, dönemi için önemli bir yeniliktir. *Diskobolos*'un yüz ifadesi, vücudunun dinamik görünümüne karşın, alabildiğine sakin ve donuktur. Ama vücut adalelerinde Sert Üslup karakterinde şematik gruplaşmalar vardır.

*Athena-Marsyas* grubu, Romalı Plinius'un ve Yunan coğrafyacı Pausanias'ın (MS 143-176) birbirini tamamlayan anlatımlarına göre, Atina Akropolisi'nde duruyordu. Bronzdan yapılmış bu heykel grubu, Athena'nın kendi icat ettiği, ama üflerken şişkin yanaklarıyla çirkinleştiğini fark etmesi üzerine fırlatıp attığı çifte flütün, Satyr Marsyas tarafından bulunuş anını konu almıştır. Aslında Attika ile Boiotia arasında var olan siyasi bir çekişmeyi temsil ettiği ileri sürülen grup, vazolar ve Atina'nın Roma dönemi sikkeleri üstündeki resimlerine dayanılarak tümlenmiştir. Tam plastik kopyaları arasında, Athena'nın Frankfurt Liebighaus'ta 1.73m yüksekliğindeki (Env.No:195, 195a), Marsyas'ınsa Roma'da Lateran Müzesi'nde, 1.59m yüksekliğindeki heykelleri en ünlüleridir. Athena'nın Frankfurt'taki heykelinden başka, yedisi *torso* ve üçü baş olmak üzere toplam 11 kopya, Marsyas'ınsa Roma'daki iki heykelinin yanı sıra, bir baş kopyasıyla kolları değişik pozisyonda küçük bir bronz heykelciği bulunmaktadır. Grubun iki figürü, ortada yerde duran ve odak noktası oluşturan çifte flüte bakışlarıyla birbirine bağlanmaktadır. Tanrıça, solda ayakta sakin duran bir genç kız olarak betimlenmiştir. Baş sağ profilden, vücut cepheden görülür. Sağ bacak taşıyıcı, sol bacak serbest olup dizden geriye ve yana bükülmüştür. Göğsünde Gorgo başı bulunan (Liebighaus kopyasında yoktur), uzun *apoptygma*'lı (giysinin dışa katlanmış üst bölümü), belden kuşakla sıkılmış uzun bir *peplos* (omuzlar üstünde iğneyle tutturulmuş dikdörtgen bir kumaştan oluşan giysi) giymiştir. Başında, yukarı kaldırılmış Korinth miğferi vardır ve sağ eliyle yere dayadığı uzun bir mızrak tutmaktadır. Yüz, ince uzun, oval ve narin hatlıdır. Sağda duran Marsyas, çıplaktır. Aniden ürküp geriye sıçrarken betimlenmiştir. Sağ kolu yukarıda, sol kolu aşağıda yana ve geriye açılmıştır. Sol bacak arkada, dizden hafifçe kıvrılmış, sağ bacak oldukça önde ve daha gergindir; her iki ayak da parmak uçlarıyla vücut ağırlığını taşımaktadır. Sakallı olan Marsyas'ın yüzü derin hatlı ve vahşi görünümlü olup Athena'nın klasik idealizmi yanında eski şematik hatlara sahiptir. Belki kopyaları değişik sanatçıların yapmış olması nedeniyle bu denli işleniş farkı gösteren *Athena-Marsyas* ikilisi arasında var olan öteki karşıtlıklar da (ör.sakin-hareketli, giyimli-çıplak, kadın-erkek gibi) Myron'un kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır.

0406, 0502, 2878, 2885. ***E.T.Tulunay***

MYS → **PARRHASİOS; PHEİDİAS**

## MYSİA

BALIKESİR ilini, MANİSA'nın kuzeyini, İZMİR'in kuzeybatısını, BURSA'nın güneybatısını, KÜTAHYA'nın batısını ve ÇANAKKALE'nin doğusunu kapsayan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Mysia bölgesinin kabaca sınırları, kuzeyde Propontis'e (b.Marmara Denizi), batıda Ege Denizi

ve AİOLİA'ya, güneyde LYDİA'ya ve doğuda PHRYGİA'ya (Frigya) dayanmaktadır. Kuzeybatısında TROAS, kuzeydoğusunda da BİTHYNİA bölgeleri yer alır. Mysia'nın doğal sınırları ise, doğuda Olympos Dağı'ndan (b.Uludağ) güneye inen hat, güneyde Kaikos (b.Bakırçay) Irmağı ve Temnos (b.Simav/Demirci) Dağları ile batıda Aisepos Irmağı'dır (b.Gönen Çayı). Kimi antik yazarlar bölgenin Olympos Dağı çevresi için Mysia Minor, Kaikos çevresi için de Mysia Maior adlarını kullanmıştır.

Bölge halkı Mysler, Anadolu'ya BALKANLAR'dan gelmiş Thraklar'dandır. Çanakkale Boğazı'ndan geçtikleri anlaşılan bu halk Yunan coğrafyacı Strabon'a (MÖ 64/63-MS 19/24) göre, önce Olympos Dağı çevresine yerleşmiş; ancak, MÖ 11.-12.yy'larda bölgeye geldiği sanılan Phrygler (Frigler) tarafından sürülerek Kaikos Vadisi'ne doğru inmeye zorlanmış; PERGAMON'a (b.Bergama) kadar yayılmışlardır. Mysler, antik yazarların çoğu tarafından Lydialı (→LYDİA) ve Karialılar'la (→KARİA) akraba gösterilmiştir. Mysia'nın önemli kentleri, çift limanlı güçlü bir kent olan KYZİKOS (b.Belkıs), Arktonnessos (b.Kapıdağ) Yarımadası'nda Artake (b.Erdek), yarımadanın kuzeyinde yer alan adalar grubunda PROKONNESOS (Marmara Ad.) ve Ophiousa (Avşa Ad.) ile Aphnitis (Daskylitis, b.Manyas) Gölü kıyısındaki DASKYLEİON (b.Eşkel Köy), Adramytteion (b.Edremit) ve Helenistik Dönem'de (→YUNAN) önemli bir krallık kuran Pergamon'du. Dağlık bir coğrafi yapıya sahip olan bölge Antik Çağ'da kereste ticaretiyle tanınmıştı. Özellikle İda Dağı'yla çevresi, köknar ve çam bakımından çok zengindi. Sedir ve kayın gibi büyük ağaçlar gemi yapımında, ceviz ağacı mobilya yapımında, ayrıca ormanlardan elde edilen katran eczacılıkta ve gemicilikte kullanılmıştır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) Mysia'nın özellikle dışbudak ağacıyla zenginleştiğini belirtir. Bölgenin ekilebilir düzlükleri ırmak vadilerinde toplanmış; özellikle Kaikos Vadisi tarım yönünden gelişmişti. Her tür meyve ve üzümün yetiştirildiği bölgede, Artake ve Kyzikos şarapları ünlüydü.
Çizim → AİOLİA *Ş.Aydoğan*

**MYUS**
Aydın'ın Söke ilçesinin yks.30km güneyinde ve antik MİLETOS kentinin 15km kuzeydoğusunda, günümüzde Avşar Kalesi olarak adlandırılan bölge yakınlarında yer alan Myus antik kenti, İONİA Birliği'ne bağlı 12 kentten biridir. Söylenceye göre efsanevi Atina kralı Kodros'un oğullarından biri olan Kyaretos ya da Kyrelos'un kurduğu Myus, bir olasılıkla kuruluş döneminden beri sıtmayla savaşmak zorunda kalmış ve yine bir olasılıkla bu hastalığın yıpratıcı ve güçsüz düşürücü etkileri nedeniyle İonia bölgesinde önemli bir rol oynayamamış, birliğe bağlı kentlerin en yoksulu olarak kalmıştır. MÖ 494'te yapılan Lade Savaşı'na yalnızca üç gemi verebildiği, ayrıca bağlı olduğu Attika-Delos Deniz Birliği'ne vergi olarak 1 *talent* ödediği, bunun İonia bölgesindeki en düşük vergilerden biri olduğu bilinmektedir.

Yunan coğrafyacı Strabon'un (MÖ 64/63-MS 19/24) verdiği bilgiye göre, MÖ 480'de yapılan Salamis Savaşı'nın kahramanı Atinalı devlet adamı Themistokles gözden düşüp ölüm cezasına çarptırılınca MÖ 465'te Anadolu'ya kaçarak Pers kralı I.Artakserkses'e (MÖ 465-425) sığınmış, onu dostça karşılayan Pers kralı da geçimini sağlaması amacıyla Lampsakos, MAGNESİA ve Myus'u ona armağan etmiştir. Kent daha sonra MÖ 201'de de aynı talihsizliği yaşamış, bu kez de Anadolu'yu yönetimi altına aldığında erzaksız kalan ve Magnesialılar'a başvurarak onlardan yiyecek alan Makedonya kralı V.Philippos (hd.MÖ 221-179) tarafından alınan yiyeceklere karşılık olarak Magnesia'ya verilmiştir. Gene Strabon'dan, onun yaşadığı dönemde Maiandros'un (b.Büyük Menderes Irmağı) taşıdığı çamurun Myus körfezini doldurması nedeniyle denizden 800m içerde kalan kente yalnızca küçük kayıklarla ulaşılabildiği öğrenilmektedir. Ayrıca bu dönemde sıtma salgını sonucunda kentin nüfusunun iyice azalmasıyla Myus kentsel işlevini kaybetmiş ve Miletos'un egemenliği altına girmiştir. Daha sonraki dönemlerdeyse Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), Maiandros'un yığdığı çamurların kentin deniz yönündeki girişini bataklık gölüne (b.Azap Gölü) dönüştürmesiyle inanılmaz boyutlara varan sivrisinek sürülerinden ve sıtma hastalığından iyice yılan Myuslular'ın daha fazla dayanamayarak tüm taşınabilir mallarını, hatta tanrı heykellerini bile yanlarına alarak Miletos'a göç ettiklerini belirtmektedir. Antik Miletos kentinde Theodore Wiegand yönetiminde yapılan kazılarda *Tiyatro*, *Athena Tapınağı* ve *Stadium*'da yeniden kullanılmış olarak bulunan mimari parçaların üstündeki yazıtlardan Myus kentindeki yapılara ait oldukları saptanmıştır. Pausanias, kenti ziyaret ettiğinde *Dionysos Tapınağı*'ndan başka bir kalıntı görmediğini kaydetmiştir.

Kent ilk kez 1908'de Theodore Wiegand yönetimindeki bir Alman ekibince kazılmış ve bu kazılarda ortaya çıkarılan mimari parçalarla üstünde araba yarışlarının betimlendiği Arkaik Dönem'e ait kabartmalar Berlin'e götürülmüştür. Daha sonra, 1964-66 arasında Hans Weber yönetimindeki bir başka Alman ekibi Myus'ta sistemli kazı çalışmaları yapmıştır. Zirvesinde 1200-1250'ye tarihlenen bir Bizans kalesinin yer aldığı tepenin kuzey-güney doğrultusunda uzanan yamacındaki kayalara oyulmuş üst üste duran iki terasta kentin tapınakları bulunmaktadır. Wiegand, üst terastaki tapınağın Apollon Terbintheus'a, alt terastaki tapınağın da Dionysos'a ait olduğunu ileri sürmüştür. Üst terası güneyden destekleyen duvarda derin olmayan, küçük bir niş görülmektedir. Bu terasta yer alan ve Geç Arkaik Dönem'e tarihlenen tapınağın günümüzde yalnızca temelleri kalmış olup, yapının Apollon Terbintheus'a ait olduğunu gösteren kanıtlar bulunamamıştır. İri ve düzensiz taş bloklardan yapılmış Arkaik Dönem'e ait bir duvar üst terası desteklemekte, alt terası da iki yandan sınırlamaktadır. Alt terasta, üst terastaki tapınaktan biraz daha küçük boyutlarda, İon düzeninde (→DÜZEN) yapılmış, 6x10 sütun sayılı, cephesi batıya bakan PERİPTEROS bir tapınak yer almaktadır. Bugün Berlin'de bulunan, üstünde araba yarışlarının betimlendiği kabartmalar büyük olasılıkla bu yapının CELLA'sının dış duvarını bezeyen bir frize aittir. Ele geçen mimari parçalardaki bezemelere dayanarak tapınağı MÖ 6.yy'ın ortalarına tarihleyen Weber, yapının Dionysos'a sunulduğunu gösteren bir kanıt bulunmadığını ileri sürmüştür. Weber'e göre tapınak bir olasılıkla Apollon Terbintheus'la Poseidon'a sunulmuştur. Ekrem AKURGAL ise yapının cephesinin batıya bakmasına ve doğusunda sunak bulunmamasına dayanarak tapınağın Artemis'e ait olabileceğini ileri sürmektedir. Kentin ana yerleşim alanı tapınakların bulunduğu tepenin kuzeydoğusunda yer alan bir başka tepe üstündedir. Günümüzde bu alanda yalnızca kayaların yontulmasıyla yapılmış evlerin, mezarların ve sarnıçların izleri vardır.
0055, 0357, 3529, 3530. *S.Tugay*

**NABİLER**

Fransa'da SİMGECİLİK akımı içinde SÉRUSIER öncülüğünde oluşan grup. Sérusier, Pont-Aven'de (→PONT-AVEN OKULU) GAUGUIN'le birlikte çalışmış, 1888'de Paris'e döndükten sonra burada edindiği deneyimler ve geliştirdiği kuramlar, çevresinde toplanan sanatçıları etkilemişti. VUILLARD, BONNARD, DENIS, Paul Ranson (1862-1909), Ker-Xavier Roussel'ın (1867-1944) oluşturduğu çekirdek gruba 1891-92'de Jan Verkade (1867-1944), József Rippl-Rónai (1861-1927), VALLOTTON ve heykelci MAILLOL da katılmış ve grup 1889'dan başlayarak İbranice'de "peygamber" anlamına gelen Nabi (Tr. Nebi: kitap getirmemiş peygamber) adıyla anılmaya başlanmıştır. 1892-99 arasında Paris'teki çeşitli özel galerilerde sergiler açan Nabiler sık sık biraraya geliyor, Simgecilik, Katoliklik ve mistisizm üzerine derin tartışmalar yapıyorlardı. Besteci Debussy'nin yanı sıra Marcel Proust ve Alfred Jarry gibi şairlerle eleştirmen Félix Fénéon, grubu destekleyen öbür sanatçılardı. Nabiler, İzlenimciler'in (→İZLENİMCİLİK) renk ve biçim aracılığıyla doğayı taklit ettiklerini ileri sürerek bu tavra karşı çıkmışlardır. Onlar için sanat, ruhun ve duyguların dışavurmasıydı. Denis'ye göre resim belli bir düzende biraraya getirmiş renklerle kaplı düz bir yüzeydi. Fransız Simgecileri'nden, İngiliz ÖN-RAFFAELLOCULAR'dan ve Japon baskı sanatından (→JAPONYA) etkilenen Nabiler, rengi, bezemesel ve duygusal nitelikleriyle kullanmış, ayrıca çizgisel BİÇİMBOZMA'lardan yararlanmışlardır. Resmin yanı sıra afiş, vitray, sahne tasarımı ve kitap resimleri gibi farklı dallarda etkinlik gösteren grup uzun ömürlü olamamış, üyeleri arasında çıkan anlaşmazlıklar sonucunda 1899'da dağılmıştır.

*Z.Rona*

NADAR → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, İlk Dönemler)**

**NAGASAKİ OKULU**

JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminin (1600-1868) ortalarında Küşü Adası'nın batısındaki Nagasaki'de oluşan ve ÇİN sanatı etkileri yansıtan resim okulu. Nagasaki bu dönemde, önemli bir ticaret merkezi olmanın yanı sıra 16.yy'dan başlayarak yabancı düşüncelerin ve sanat anlayışlarının da barınabildiği bir kent durumuna gelmiştir. Nagasaki Okulu, özellikle 17. ve 18.yy'larda Çin'den gelen sanatçıların etkilerini taşıyan Japon resimleri için kullanılan bir terimdir. Ayrıntı işçiliği ve gerçekçiliği ön planda tutmakla birlikte oldukça duygusal bir hava da sezilir. 1644'te kente gelen Çinli keşiş Yiran'ın (Ja.İtsunen) gerçekçi portreleriyle, 1731-33 arasında burada bulunan Çinli Shen Quan'ın (Nanpin) gerçekçi kompozisyonları okulu etkileyen en önemli çalışmalardır. Kumaşiro Hi (Yuhi; 1713-72), Kusumoto Şiseki (So Şiseki; 1716-80), Kurokawa Kigyoku (1732-56), Kusumoto Hakkei (Şizan; 1733-1805), İdo Koryo (Kyuco; 1744-1802), Saeki Masaaki (Ganku; 1749-1838), Masuyama Masakata (Sessai; 1755-1820) ve Araki Şuho'nun (Genkei) temsil ettiği bu okulun ilkelerini MARUYAMA OKYO daha da ileri götürmüştür. Ancak bazı eleştirmenler Nagasaki Okulu'na daha genel bir anlam vererek, 16.yy'da Hıristiyanlık'ın ülkeye bu kent yoluyla girmesinden ötürü Japonya'daki Batılılaşma hareketiyle özdeş tutmaktadırlar. Bu hareket içinde gelişen sanat anlayışına da *Namban* (Batılılar anlamında "Güneyli Barbarlar") ya da *Yoga* (Batılılar) sanatı da denmektedir. *Yoga* ayrıca 18.yy'da ortaya çıkan ikinci bir Batılılaşma hareketi için de kullanılmıştır.

16.yy'daki Batılılaşma süreci içinde gerçekleştirilen ilk yapıtlar Avrupa'dan getirilen resimlerin basit kopyalarıdır. İlişkilerin giderek sıklaşması ve gezi olanaklarının artması çok sayıda Avrupa resminin Japonya'ya girmesine neden olmuş, böylece Japon sanatçılar Batı sanatının daha geniş bir kesitini görme olanağına kavuşmuşlardır. *Namban* resimlerinin çoğu Hz.İSA'nın ya da MERYEM ANA'nın yer aldığı Hıristiyanlık'la ilgili konuların işlendiği yapıtlardır. Aşikaga (Muromaçi) döneminin (1336-1573) sonlarında Japonya'nın savaşçı kabileler arasında bölünmesiyle, sosyal yapı da çözülmeye başlamış ve Hıristiyanlık kısa sürede ülkede etkili olmuştur. Özellikle Batı'yla ticarette Hıristiyanlık'ı bir araç olarak gören feodal beyler, çeşitli cezalandırmalara karşın bu yeni dinin gelişmesine göz yummuşlardır. Bu dönemde ilk bilinen Hıristiyan Japon ressam Yamada Emosaku'dur (17.yy başı). Cezalandırmaların sürmesi sonucunda 17.yy içinde dinsel konular üstü kapalı olarak işlenmeye başlamıştır. "Gizlenen kutsallık" anlamına gelen *hando-gami* yaygınlaşmış ve dinsel konular bütünüyle Japon geleneklerine uygun, YAMATO-E üslubunda ve tek renkli mürekkep tekniğinde (SUİBOKUGA) duvar ruloları (KAKEMONO) yapılmıştır. Aynı dönemde Batı etkili din dışı konular da işlenmiş; sanatçılar Japon gelenekleri doğrultusunda Batı etkili sürme kapı (FUSUMA) ve katlanır paravana (BYOBU) resimleri yapmışlardır. Bu yapıtların çoğu Batı anlamında kent görünümleri, savaşçı ve at resimleri, savaş sahneleri ya da figürlü manzaralardır. Çoğunda ışık-gölgeyle elde edilen hacimli figürler, canlı renkler, ince ayrıntılar göze çarpmakla birlikte başarılı bir PERSPEKTİF uygulaması görülmez.

1639'da Tokugava şogunlarının Japonya'yı Batı'ya kapamalarından sonra *Namban* sanatı yok olmaya başlamıştır. 18.yy'daki ikinci Batılılaşma hareketinde de (*Yoga* ya da *Komo-ga*) gene Nagasaki merkez olmuştur. 1720'de Tokugava şogunlarının Batı'dan din dışı kitap girişini serbest bırakmasıyla özellikle Hollanda'dan çok sayıda kitap gelmiş, bu kitaplardaki OYMABASKI'ları gören Japon sanatçılar bu tekniğin yanı sıra YAĞLIBOYA'yı da deneyerek, din dışı ve TÜR RESMİ örnekleri gerçekleştirmişler, ayrıca Batı perspektif anlayışıyla ışık-gölge kullanımında daha ileri gitmişlerdir. Gerçekçilik bu dönemde de egemendir. İkinci Batılılaşma hareketinin en önemli sanatçıları; Hiraga Kokurin (Hiraga Gennai; 1726-79), ŞİBA KOKAN, Satake Şozan (1748-85), Nagata Zenkiçi (Aodo Denzen; 1748-1822), Odano Naotake (1749-80), Vakasugi İsohaçi (1759-1805) ve Kavahara Keiga'dır (yks.1810-?).

*Z.Rona*

**NAHL** (Ar.)

Yapma süs ağacı. Eskiden, düğünlerde gelinin önünde götürülen ve gelin odasına konan ağaç biçimindeki bu süsler balmumundan, bazan da gümüşten yapılırdı. Bunları yapana "nahlbend" denirdi.

NAHT (Ar.) = **OYMA,** yontma

**NAİF sanat** (*Art naif*)

Kökeni Latince *nativus* olan "naif" sözcüğü saf, doğal ve yapmacıksız anlamına gelir. Çocuk resimleri, halk resimleri ve çoğu amatör resimleri bu nitelikleri içeren, çevreye ve insanlara sevecen bir gözle bakan resimlerdir. Bu tür resimlerde sanatta tarih boyunca gelişmiş olan betimleme ve biçim kurallarının ya da çağdaş sanat kuramlarının izine pek rastlanmaz; resmi uygulayan kimse nesneleri en tanıtıcı özelliklerini vurgulayarak anlatır. Bu bakımdan halk resimleri, çocuk resimleri ve amatör sanatçıların resimleri kolaylıkla anlaşılabilecek evrensel niteliklere sahiptir; eğitim görmüş sanatçıla-

rın yapıtlarına kıyasla, bu tür resimlerde çarpıcı renklerin ve kolaylıkla fark edilebilen biçim niteliklerinin abartıldığı ve ince renk geçişlerine, çizgi ve biçim ilişkilerine betimlemenin gerektirdiğinin ötesinde girilmediği görülür. Ağaç yapraklarının tek tek boyanması gibi, nesnelerin kişiliklerini belirleyen özellikler vurgulanır; portrelerde, yine en tanıtıcı özellikler olarak gözler, kaşlar, saçlar, bıyıklar abartılır. Bu tür abartmalar birçok naif resimde mizahi, hatta karikatüre kadar varabilen bir nitelik yaratttığı gibi, sanatçı için öznel anlam taşıyan özellikler vurgulandığı için, naif resme "anlatımcı" bir espri de kazandırır. Naif resim konularını çoğunlukla güncel olaylardan, doğadan ve resmi yapan kişinin yakın çevresinden alır. Bu bakımdan, "beceriksiz" ve "inceliksiz" uygulamasıyla tümüyle gerçekçi olmasa da naif resimler belirli bir zamanın ve yörenin en içten ve dolaysız belgelerini oluşturabilirler.

Batı sanatı geleneği içinde naif resim bir tür olarak Fransa'da 19.yy sonlarında boş vakitlerini resim yaparak değerlendiren bir grup sanatçıyla başlar. Alman asıllı koleksiyoncu Wilhelm Uhde (1874-1947) bunların ürünlerine dikkati çeken ilk kişidir. Bu sanatçıların içinde en ünlüsü ROUSSEAU'dur. Hatta, gümrükçü Henri Rousseau'yu, sanata içtenliği, akademizme karşı görüşü ve kalıplardan bağımsızlığı getirdiği için modern sanatın öncüsü olarak değerlendirenler de olmuştur. Wilhelm Uhde'nin 1949'da yayımladığı *Cinq maitres primitifs* (Beş Primitif Usta) adlı kitabında sözünü ettiği öteki naif ressamlar André Bauchant (1873-1958), Rimbert (1896-?), Jules Lefranc (1887-?) ve Louis Vivin'dir (1861-1936). Bunlar dışında Fransa'da Camille Mobmois, Ferdinand Desnos (1901-59), Dominique Lagru (1873-1960) ve Seraphine de Senlis Louis (1864-1934) de anılmalıdır.

Düş gücünün özgür anlatımına değer veren 20.yy naifleri arasında Amerika'da WOOD, MOSES, HIRSHFIELD, Alfred Wallis (1855-1942), Louis Eilshemius (1864-1941), John Kane (1860-1934), Horace Pippin (1888-1946) ünlü adlardır. Bunların resimlerinde gündelik yaşamın, kırsal çevrenin görüntüleri yanında kimi zaman Gerçeküstücülük'e yaklaşan bir fanteziye rastlamak olasıdır.

20.yy'da, YAĞLIBOYA resmin yaygınlaşmasıyla o zamana kadar Avrupa'nın genel resim ve heykel gelişmeleri dışında kalmış olan ülkelerde, çoğu halk kültürünün bir anlatımı olarak naif resmin geliştiği görülür. Yugoslavya, Bulgaristan ve Romanya (→BALKANLAR) gibi ülkelerde resim yaygın olarak, günümüze kadar naif bir anlayış içinde uygulama kazanmıştır. Bu örneklere Pasifik'ten, Uzakdoğu'dan (→ÇİN, JAPONYA, ÇİNHİNDİ), hatta Güney Amerika'dan birçok 20.yy uygulaması eklenebilir. İnsan, hayvan ve doğa figürlerine verilen anlatımcı ifade, yerel ve kişisel özelliklerin, ayrıntıların, ton karşıtlıklarının ve renklerin vurgulanması gibi ortaklıklar yanında, giysi, mimari ve coğrafi özelliklerin vurgulanması bu örneklere belirgin kültürel nitelikler kazandırabilmekte, çoğu kez ulusal bir espri de verebilmektedir.

Naif resim için sözü edilen genel nitelikleri, naif olarak tanımlanan heykelde aynı zenginlikte bulmak söz konusu değildir. Çünkü, heykelde ister istemez sanatçılar biçim özellikleri üzerinde durmuşlar, hayvan ve insan figürlerinde uyguladıkları anlatımcı abartmalar dışında naif sayılabilecek özelliklerin çoğunu heykelde kullanamamışlardır. Bununla birlikte, Avrupa, Kuzey ve Latin Amerika'da ve Batı dışında birçok kültürde amatör heykel sanatçılarının fantezi dolu ve bulunmuş gereçlerle yapılmış heykellerine rastlamak olasıdır. Resmin heykele oranla daha yaygın olmasının nedenleri sergileme ve pazar koşullarına ve maddi olanaklara bağlanabilir. Tanınmış naif heykel sanatçılarının yapıtlarının çoğu, bulunmuş gereçlerin biraraya getirilmesiyle oluşturulduklarından BİRLEŞTİRME sanatı içinde sınıflandırılmaktadır. Bunlardan Los Angeles'ta (Cal.) Simon Rodia'nın (1879-1965) *Watts Kuleleri*, Frédéric Céron'un fantastik figürleri, Hippolyte Massé'nin çeşitli buluntu gereçlerle yaptığı heykeller, Joseph Marmin'in hayvanları en bilinenlerdir. Naif sanat için "primitif" (Lat.*prima*: ilk'ten Fr.*primitif*, İng.*primitive*) sözcüğü de yaygın olarak kullanılır. Ancak "primitif", uygarlığın erken bir aşamasında olan kültürler ve bunların zanaat işleri için de kullanıldığından ve etnografik bir anlamı olduğundan Batı sanat anlayışı koşutundaki naif gelenek için kullanılması kavram karışıklığına yol açabilmektedir (→İLKEL SANAT). Primitif sanatçıların genellikle anonim olmalarına karşın, naifler, dünyanın her yerinde belirgin kişilikleri olan sanatçılardır.

Terim karışıklıklarını gidermek ve naif sanatı sistematik bir değerlendirmeyle tanıtmak amacıyla ilki Çekoslovakya'nın Bratislava kentinde (b.Slovak Cumhuriyeti'nde) toplanan sanat trienali naif yerine kökeni Latince'de *insitus* olan (doğuştan, kendiliğinden, özgün, içten, işlenmemiş) *insitio* sözcüğünü kullanmıştır. Bu ve bunu izleyen *insitio* sanat trienallerinde naif sanat belirli estetik kaygılar içeren ve amatörlüğün ötesinde programlı biçimleme ve tavırlara sahip bir sanat türü olarak çözümlenmiştir. Bu bakış açısından naif sanat simgeci (metaforik), fantastik, şiirsel, yöresel olmak üzere dört ana sınıfta toplanmıştır. Ancak, bu bilimsel çözümleme ve tanıtıma karşın sanat yazımında *insitio* sözcüğünün yeterince yerleştiği söylenemez.

Yukarıda sözü edilen genel primitif kültürlerin dışında, 15.yy (QUATTROCENTO) İtalyan Primitifleri ile 19.yy sonu Türk asker manzara ressamları "Primitifler" olarak bilinir. İtalyan Primitifleri, ortaçağ resmi ve RÖNESANS arasında köprü kuran, çoğunlukla dini konuları durgun, saf ve anatomik olarak katı figürlerle anlatan ressamlardır.

18. ve 19.yy'larda Batılılaşma'yla birlikte Türk sanatında, anonim duvar süslemelerinde doğa ve kent tasvirleri içeren geniş bir naif resim uygulaması bulunuyorsa da ilk önemli naif ressamlar MİNYATÜR geleneği içinde çalışan SİYAH KALEM, MATRAKÇI NASUH ve Nakkaş OSMAN olarak sıralanabilir. Zamanlarının saray kökenli minyatürleri yanında bu sanatçıların minyatürlerinde doğaya karşı bir içtenlik, kimi zaman fanteziyle yüklü bir görüş ve halkın saf duyarlığını yansıtan bir espri egemendir. Bugün resimlerini fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları bilinen çoğu Darüşşafakalı 19.yy Türk ressamıysa, Batı türünde Doğu resminin Türkiye'de ilk yaygın uygulayıcılarıdır. Bunların resimlerindeki saflık ve ayrıntı ilgisi primitif olarak tanımlanmalarına neden olmuştur. Bu sanatçıların resimlerinin çoğunda Yıldız Parkı'nın çeşitli görünümleri, bahçeler, köşkler, berrak renklerle durgun bir atmosfer içinde yansıtılmaktadır. Bir kısmı anonim olan bu ressamlar içinde FAHRİ KAPTAN, OSMAN NURİ PAŞA, SALİH MOLLA AŞKİ, AHMED ŞEKÛR ünlü adlardır. Batılı akımların etkilerinden uzak çalışan, Darüşşafakalı ressamlardan sonra Batı'da eğitim görerek yurda dönen Şeker AHMED PAŞA'nın bir ölçüde naif bir içtenlik içeren resimleri dışında 1950'lere kadar Türk resminde belirgin naif uygulamalara rastlanmaz. 1950'lerde Batı'da naif resimle ilgili sergiler ve yayınlar kadar, o tarihlerde ulusal bilincin kendi kültürel kökenlerine yönelmesi Türkiye'de de naif

bir yaklaşımın gelişmesine önayak olmuştur. Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun halk örgelerinden yararlanması naif bir üsluba malzeme olabilecek bir ikonografinin gelişmesine yol açmış, Turgut ZAİM'in köy yaşantısını dile getiren sevecen ve saflık dolu resimleri naif bir resim türüne destek olabilecek ideolojik bir taban hazırlamıştır. Özellikle 1960'lardan bu yana, Türk resminde, kendini özellikle resim piyasasında hissettiren bir naif ekol vardır. Oya KATOĞLU, Cihat BURAK, Fahir AKSOY, Yalçın GÖKÇEBAĞ, Nadide Akdeniz (d.1945) gibi halk yaşantısını ve folklor örgelerini zengin renklerle ve ayrıntı sevgisiyle işleyen sanatçıların yanı sıra, naif ekolü oluşturan sanatçıların bir bölümü de Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun öğrencileridir. Bu resimlerde derinlik yok edilmiş, örgeler yüzeyde dekoratif bir uyumla yerleştirilmiş, manzaralara bir minyatür esprisi verilmiştir.

1663, 1857, 2612. ***J.N.Erzen***

**NAİSKOS** (Gr.)
Eski Yunanca NAOS'tan türemiş olan sözcük "evcik, tapınakçık" anlamına gelir. Kutsal sayılan sütunlu küçük yapı ya da niş. Özellikle DİDYMA'daki *Apollon Tapınağı*'nın kült avlusu içinde yer alan küçük tapınakçık bu adla anılmaktadır.

**NAKIŞ** (Ar.*nakş*'tan)
**1.** Kumaş üstüne yapılan İŞLEME.
**2.** Duvar ve tavanlara boyayla yapılan bezeme; KALEMKÂRİ.
**3.** MİNYATÜR.

**NAKKAR** (Ar.*nakr*'dan)
Oyma kalemiyle (minkâr) ağacı, taşı ya da metali oyarak KABARTMA yapan. Nakkar, HAKKÂK'tan farklı olarak derin OYMA yöntemiyle çalışır.

**NAKKARHANE** (Ar.*nakkar*, Far.*bane:* ev'den)
Mızıka takımı ve bulunduğu yer; mehterhane.

**NAKKAŞ** (Ar.*nakş*'tan)
**1.** Ressam (→MİNYATÜR).
**2.** Bir yapının duvar ve tavanlarını yağlıboya ya da suluboyayla süsleyen ya da resimleyen kişi.

NAKKAŞ HASAN PAŞA = **HASAN PAŞA** (Nakkaş)

**NAKKAŞHANE** (Ar.*nakş*, Far.*bane:* ev'den)
Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-81) kurulan ve Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarların toplandığı HASSA MİMARLARI OCAĞI'na benzer biçimde MİNYATÜR, TEZHİP, DOKUMA ve İŞLEME ustalarını biraraya getiren saray örgütü (→OSMANLI SANATI, Klasik Dönem).

**NAKR** (Ar.)
Taş, ahşap ya da metal üstüne OYMA tekniğiyle BEZEME yapma sanatı.

NAKŞ (Ar.) = **NAKIŞ**

**NAKŞ-BEND** (Ar.*nakş*, Far.*bend:* bağlayan'dan)
**1.** Süslemeli DOKUMA yapan.
**2.** Ressam.

NAKŞ-I PELENG (Ar.*nakş*, Far.*peleng:* kaplan'dan) = **ÇİNTAMANİ**

NAKŞ-I ZERKÂR → **ZERKÂR**

NAKŞ-PERDAZ (Ar.*nakş*, Far.*perdaz:* düzenleyen'den) = **NAKIŞ** yapan

NAKŞ-TIRAZ (Ar.*nakş*, Far.*tıraz:* süsleyen'den) = Süslü **İŞLEME**

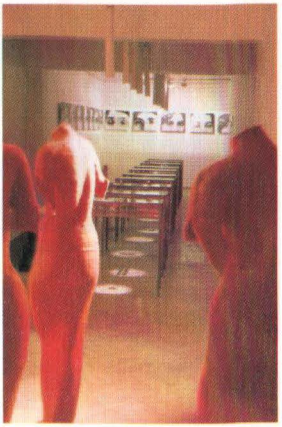
**NAKŞİ** (Ahmed) (etk.17.yy'ın ilk yarısı)
Osmanlı nakkaş.
OSMANLI minyatür sanatında (→MİNYATÜR), PERSPEKTİF denemeleri ve betimlediği portrelerdeki yüz ifadeleriyle doğalcı ve yenilikçi bir üslup geliştirmiştir.

Tezkirelerde Ahırkapılı olduğu, Süleymaniye Camisi'nin muvakkitliğini yaptığı, aynı zamanda şair de olduğu belirtilen Nakşi'nin ressamlığına ilişkin tek belge, Taşköprülüzade'nin *Şakayik-i Numaniye*'sinin Muhtesibzade Mehmed Haki tarafından yapılmış çevirisidir (TSMK, H.1263). Yazmanın sonundaki bir nottan, yapıtta iki Mehmed ve iki Ahmed'in çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunlardan birinin Ahmed Nakşi olduğu düşünülmektedir. 1619-20'de hazırlandığı sanılan ve tanınmış kişilerin yaşamöykülerini içeren yazmadaki 49 minyatürü Nakşi yapmış olmalıdır. Figürler genellikle bir bahçede ya da dış mekânda 3/4 profilden (profil ile önden görünüm arası) gösterilmiştir. Sanatçının bu minyatürleri yalnızca yazmayı bezeme amacıyla değil, yaşamöyküleri anlatılan kişilerin özelliklerini belirtmek için, bir anlamda portrelerini vermek için yaptığı anlaşılmaktadır. Nakşi'nin yaptığı dokuz minyatür, Nadiri'nin *Divan*'ında yer alır (TSMK, H.889). Daha geniş kompozisyonlara ve figür gruplarına yer verilmiş olan bu minyatürlerdeki ayrıntılarda, günlük yaşamdan görüntülerin de kullanıldığı sezilir. Örneğin, III.Murad'ın (hd.1574-95) cuma namazına gidişini gösteren minyatürde, bir köşedeki yankesici para çalarken çizilmiştir. Nakşi, minyatürlerinde derinlik yaratmak için çaba göstermiş, daralan tonozlar, açık pencerelerden izlenen manzaralar gibi öğelerle bir tür perspektif denemesi gerçekleştirmiştir. Nadiri'nin, II.Osman'ın (hd.1618-22) Hotin Seferi'ni anlatan *Şehname*'sini de (TSMK, H.1124) bir yardımcısıyla birlikte aynı dönemde minyatürlemiştir. Nakşi'nin, II.Osman döneminde serbest kompozisyon düzenlemeleri ve canlı anlatım tarzıyla dikkati çeken bu yazma dışında, yardımcılarıyla birlikte üç *Şehname* çevirisi daha resimlediği sanılmaktadır. Bugün New York Halk Kütüphanesi'nin Spencer Koleksiyonu'nda (R.300), Paris Ulusal Kütüphane'de (supp.turc.326) ve Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi'nde (Celsing I) korunan bu yazmalarda, Nakşi'nin üslubunu yansıtan birçok minyatür vardır.

0230, 3447. ***G.Renda***

**NALÇA, Şeyma Reisoğlu** (1959, İstanbul)
Türk sanatçı.
Kadının toplumsal ve tarihsel bağlamdaki konumunu irdeleyen FİGÜR çalışmalarıyla tanınır.

1981'de İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) bitiren Nalça halen bu kurumda görev yapmaktadır. Tarihin derinliklerinden, üç bin yıllık HİTİT figüründen yola çıkarak oluşturduğu kadın imgesinde kullandığı üçgen ve yuvarlak formlarla, kadın cinselliği ile psikolojik-politik-tarihsel bir bağ kurmuştur. Kullandığı malzemeler ve formlar, eski ile yeninin kalıcı malzemelerini birlikte ele almaya çalıştığını gösterir. Bu birliktelikten bağdaşık bir bütünlük çıkarmak yerine ayrışıklıkların üzerinde durduğu için, sanat ve tarihin parçalı birlikteliğini ele almıştır. Nalça, 1985'ten beri pişmiş toprak ve çoğunlukla demir gibi farklı malzemelerle oluşturduğu formlarında slogancı ya da öykücü bir anlatıma girmeden yalın bir dil kullanmıştır. İlk çalışmalarından beri kadın bedenini ele alan sanatçının süreklilik taşıyan temaları onu kadının töresel ve top-



NALÇA, Şeyma Reisoğlu, *Mubabbetname*, 1995, yerleştirme.



NAMIK İSMAİL, *Feybaman Duran*, tuval üzerine yağlıboya, 47x57 cm.

lumsal yaşamdaki yerini sorgulamaya, daha özgürleştirici alanlara el atmaya yöneltmiş, ev içi nesneleri ile kadın bedeni ve iç mekân ile dış görünüş arasındaki ilişkileri irdelemiştir. Nalça, 1989'da 2.Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığı *Çözülmeler*'de ip, toprak, tahta ve pişmiş toprak kullanarak, farklı katmanları, aynı sorun altında ele almış; muska ve dişilik organını gelenek ve modern arasındaki kargaşayı vurgulamak için betimlemiştir. 1992'de Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'ne verdiği işlerini "hesaplaşma ürünleri" olarak niteleyen Nalça, seramik malzemeyi biçim bağlamında ele alarak biçim-malzeme-içerik ilişkisine değinmiş; ilişkilerden yola çıkarak biçime müdahale etmiştir. Burada biçimin bozulmasıyla içerik ve hatta malzemenin kullanış biçiminin bile altüst olduğunu göstermek istemiştir. Sanatçı "niçin seramik" sorusundan hareketle felsefi temel kavramlardan olan su, toprak, hava ve ateş arasındaki ilişkileri seramik bağlamında ele almıştır. Aynı yıl Müşerref ZEYTİNOĞLU ile birlikte Tunus'ta Uluslararası Mahares Plastik Sanatlar Festivali'nde gerçekleştirdiği iş, hem performans (→GÖSTERİ SANATI) niteliğini hem de doğal ortamdan yararlanarak misinalarla güneş ışığını toprağa yansıtma eylemini içerir. Nalça, 1992 içinde Tokyo'daki "Çağdaş Türk Sanatı", İstanbul'daki "Çagdaş Türk Seramiği" ve "New York-İstanbul" sergilerine katılmış; megalopolis temasının işlendiği "İstanbul" sergisinde (→ZEYTİNOĞLU, Emre) toplumsal olan ile sanatsal olan arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, eskiden beri toplumsal ile kurulan bağı bu kez güncel sosyoloji düzeyinde ele almıştır. 1993'te "Tiyatro, Sahne, Oyun" adlı karma sergide, yaylar üstüne kurulu, oynayan ve kutudan fırlamış izlenimini veren kuklaların bedenlerini sergileyen sanatçı 1994'te de "Ezop'un Dostları" adlı sergide daha önce "At" sergisinde gösterdiği gerçek at kuyruklarından yapılmış yıldızlı ve rütbeli ironik işini sergilemiştir. 1994'te açtığı "Muhabbet Nesneleri" adlı kişisel sergisinde de, Osmanlı ve günümüz Türk kadını arasındaki kopmaları ve süreklilikleri ele almış ve bedenleri sardığı keçenin enerji taşıma ve iletme özelliğinden yola çıkarak figürlerini tarihteki bazı kadınlarla bağdaştırmıştır. Ruh ve beden arasındaki ilişkinin vurgulandığı bu çalışma, kurulu simgesel kadın-erkek ilişkilerini sorgulamaktadır. Nalça, 1985'te Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'nde, 1986'da İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde, 1987'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde heykel dalında, 1989'da da seramik dalında birer Başarı Ödülü almış; 1991'de Ankara Sanat Kurumu tarafından seramik alanında "Yılın Sanatçısı" seçilmiş, 1992'de Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Gümüş Madalya almış, gene aynı yıl Seramik Derneği'nin "Su" kavramı üzerine düzenlediği yarışmalı sergide Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçı, 1992'de Uluslararası Seramik Akademisi'ne (IAC) üye seçilmiştir. ***A.Akay***

**NAMAZGÂH** (Far.)
Açıkta namaz kılmak için alçak bir set üstünde düzenlenmiş alan. Namazgâhlar genellikle mesireler, kent çıkışları ve kentler arası yollarda kervan konaklama yerlerinde kurulurdu. Yön belirten bir kıble taşı ve düzeltilmiş zeminle yetinilen örnekler olduğu gibi, çevresi alçak bir duvarla sınırlanmış, zemini taş kaplı, bezemeli MİHRAB ve MİNBER'i olan gelişmiş uygulamalar da görülmüştür. Namazgâhların yanında yolcuların abdest almaları ve su içmeleri için çeşmeler, kuyular, hayvanlar için yalaklar yapılır; namaz kılanların güneşten korunmaları amacıyla gölge veren yüksek ağaçlar dikilirdi. Kıble taşı üstünde namazın farz olduğunu belirten bir ayet, çeşme kitabelerindeyse namazgâhı yaptıranın adı ve yapılış tarihi bulunurdu. Günümüzde kalan sayılı örneklerden, namazgâhların genellikle mesirelerde ve kervan yolları üzerinde yapıldıkları anlaşılmaktadır.

ANADOLU SELÇUKLU dönemi namazgâhları içinde iyi örnekler Konya, Amasya ve Kayseri'dedir; sivri kemerler ve kalemişleriyle (KALEMKÂRİ) bezenmişlerdir. İlk OSMANLI namazgâhlarıysa Balıkesir, Gelibolu, Edirne ve Bursa'da yapılanlardır. Günümüze kalan en iyi örnek sayılan Gelibolu'daki *Azebler Namazgâhı* zengin bir bezemeye sahiptir. Mermer ve kesme taş kapıda alçak kabartma yazı (HAT) ve RUMİ bezeli üçgen bir levha vardır. Mihrap MUKARNAS'lıdır. Bursa Umurbey'deki namazgâh da önemli örneklerden biridir. İstanbul'da ilk uygulama Fatih Sultan Mehmed (hd. 1451-81) tarafından Anadoluhisarı'nda yaptırılan, mihrap ve minberli büyük namazgâhtır. Okmeydanı'nda da mihrap ve minberiyle Anadoluhisarı'ndakine benzer nitelikte bir askeri namazgâh kurulmuştur. Kadırga'da Cinci Meydanı'nda III.Ahmed'in kızı Esma Sultan için yaptırılan meydan çeşmesi (1779) üstünde yapılan namazgâh farklı bir namazgâh türü oluşturmaktadır.

***A.Ödekan***

NAMBAN → **NAGASAKİ OKULU**

**NAMIK İSMAİL** (1890, Samsun-1935, İstanbul)
Türk ressam.
Türk İzlenimciler'i (→İZLENİMCİLİK) olarak adlandırılan 1914 KUŞAĞI sanatçılarından olan Namık İsmail, en çok MANZARA, PORTRE ve ÇIPLAK'larıyla tanınır. Ressamlığının yanı sıra İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki (GSA, b.MSÜ) yöneticiliği ve sanat yazarlığı da önem taşır.

1912'de Mekteb-i Sultani'den (b.Galatasaray Lis.) ayrılarak Paris'e giden Namık İsmail, önce Julian Akademisi'nde, sonra da Fernand Cormon (1845-1924) atölyesinde öğrenim görmüştür. 1914'te tatil için İstanbul'a gelen sanatçı, I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Paris'e geri dönememiş, aynı yıl silah altına alınarak cepheye gönderilmiş; ancak burada tifüse yakalanınca İstanbul'a geri yollanmıştır. Namık İsmail 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede MEHMET RUHİ (Arel), Ali Sami BOYAR, ALİ CEMAL (Beyrutlu), İbrahim ÇALLI, Hikmet ONAT ve Sami YETİK'le birlikte savaş resimleri yapmış, 1918'de bu yapıtların Viyana ve Berlin sergilerindeki hazırlıklarıyla ilgilenmek üzere Celal Esat ARSEVEN'le birlikte Almanya'ya gitmiş ve savaşın sona ermesiyle 1919'a dek Berlin'de kalarak CORINTH ve LIEBERMANN atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Namık İsmail Berlin'de bulunduğu yıllarda burada yayımlanan *Kurtuluş* adlı dergide sanat yazıları yazmıştır. 1927'de GSA müdürlüğüne atanana dek çeşitli görevler almış, 1920'de İtalya'ya, 1922'de de Paris'e gitmiştir. Paris'te bulunduğu sırada katıldığı bir yarışmayı kazanarak Pierre Loti'nin *Les Désenchantées* (*Bezgin Kadınlar*, 1947; *Mutsuz Kadınlar*, 1972) adlı kitabını resimlemiştir. Paris dönüşü 1926'da önce resim eğitimini denetlemekle görevli müfettişliğe atanmış, bir yıl sonra üstlendiği GSA müdürlüğünü ölümüne değin sürdürmüştür.

Namık İsmail her ne kadar Türk İzlenimci kuşağına dahil edilse de yapıtlarında salt bir Fransız İzlenimciliği gözlenemez. Özellikle teknik açıdan Alman İzlenimcileri'nden etkilenerek yoğun boya hamuru, kalın fırça vuruşlarıyla parlak ve bilinçli renk karşıtları kullanmıştır. Paris'te öğrenim gördüğü sıralarda ve hemen ondan sonra yaptığı *Suya Yansıyan Pembe Yapılar* (1921) ve *Venedik'te Saray* (1921)

gibi resimlerinde Fransız İzlenimcileri'nin etkileriyle uyumlu maviler, yeşiller, sarılar ve yumuşak kahverengilerle hafif fırça vuruşları kullandığı görülür. Almanya dönüşündeyse Namık İsmail'in gerek renk kullanımında, gerek fırça vuruşlarında büyük bir değişiklik ortaya çıkmıştır. Uyumlu renkler yerini canlı, karşıt tonlara bırakmış, boya hamuru kalınlaşmış ve geniş fırça vuruşları Alman Dışavurumcuları'nı (→DIŞAVURUMCULUK) anımsatan boyutlara ulaşmıştır. Sanatçı bu üslubunu, *Suya Yansıyan Ağaçlar*'da (1934) olduğu gibi, yaşamının sonuna değin sürdürmüştür.

Namık İsmail, bir dönem yaptığı savaş resimlerinin yanı sıra manzara, kent görünümleri, ÖLÜDOĞA, İÇ MEKÂN RESMİ, FİGÜR ve portreler de yapmıştır. Özellikle Boğaziçi'ni ve Adaları konu aldığı *Sahilden Akademi ve Mavnalar, Kayıklar* (İRHM) ile *Liman Manzarası* gibi resimlerinde deniz ve kıyı görünümleri üzerinde yoğunlaşmış, *Ankara Kalesi* (Eski Ankara, 1927, İRHM) ve *Külliyeden* gibi yapıtlarında da tarihi yapıları manzara bağlamında işlemiştir. Ölüdoğalarındaysa en çok çiçekleri, özellikle de manolya ve gülleri ele alan Namık İsmail'in figür ve portreleri, yapıtları arasında önemli bir yer tutar ve sanatçının Gerçekçi yönünü (→GERÇEKÇİLİK) yansıtır. Çok sayıdaki deseni ve çıplağı incelendiğinde sanatçının figürün özellikleri ve anatomisi üzerine çalışmalar yaptığı, insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiği görülür. Sanatçı *Yatan Çıplak* (1925, İZDRHM) gibi çıplak resimlerinde figürü en zor pozlarda, ama son derece doğal bir duruşta betimlemiştir. Son derece gerçekçi bir bakış açısıyla modelinin ifadesini ustaca yakaladığı en önemli portre çalışmalarıysa, *Feybaman Duran, Mahir Tomruk* (1930, İRHM) ve kendi eşi Mediha Hanım'ın bugün İstanbul ve İzmir Resim ve Heykel müzelerinde bulunan portreleridir. Sanatçının *Harp Sahnesi, Al Bir Daha (Son Mermi)*, *Girdab-ı Zafer (Zafere Doğru/Süvari Hücumu)* gibi savaşı; *Tifüs* (ADRHM) gibi salgın hastalıkları; *Harman* (1920, İRHM), *Atatürk ve Köylüler Traktör Başında* (TC Ziraat Bankası Gn.Md., Ankara), *Pazar Yerinde Kadın ve Bebek, Köylü Aile* gibi kırsal kesimin yaşam biçimlerini ele alan resimleri daha çok dönemin toplumsal içerik üzerine yoğunlaşma eğilimini sergiler. "Hareket" ve "ışık" Namık İsmail'in tüm yapıtlarının ortak özelliğidir. Ana temanın üstünde odaklaşan bir ışık huzmesi altında cansız varlıklar bile durağanlıktan sıyrılır: *Harman*'da çiftçinin su içişi, *Manolya ve Karanfiller*'de çiçek yapraklarının masanın üstüne henüz düşmesi ve *Vapur*'da denizi yararak ilerleyen vapurun akşam karanlığının basmasıyla ışıklarını sanki o anda yaktığı duygusunu uyandırması gibi.

Namık İsmail akademiye yönetici olarak atandıktan sonra okulda bir dizi yenileme hareketine girmiş, yeni atölyeler, laboratuvarlar ve kitaplık açmıştır. Ayrıca açtığı yeni bölümler, Avrupa'dan getirttiği hocalar ve uyguladığı yeni yönetmeliklerle eğitim alanında büyük aşamalar yapılmasını sağlamıştır (→AKADEMİ). Sanatın toplum için olması gerekliliğine inanan Namık İsmail, bu ilkeyi gerek yöneticiliğinde, gerek sanatında her zaman uygulamıştır.

2912. ***Z.Rona***

NAMUSİYE (Ar.) = Cibinlik

**NANGA OKULU**

JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminin (1600-1868) ortalarında ortaya çıkan Nanga Okulu, *Buncin-ga* adıyla anılan amatör aydın ressamlardan oluşmaktaydı. *Nanga* (Güney) adı ÇİN sanatındaki Güney-Kuzey okullarına (→DONG QİCHANG), *Buncin-ga*'ysa "aydın-ressam" anlamında kullanılan WENREN RESSAMLARI'na denk düşmektedir. Aydın-ressamlar geleneği Japonya'ya Tokugava döneminin ortalarından başlayarak Nagasaki'ye gelen Çinli ressamlar ve albümleri aracılığıyla girmiştir. Bu albümlerden *Jiezi yuan hua zbuan* (1679; Hardal Tohumu Bahçesinin Resim Kılavuzu) 1748'de Japonya'da da basılmıştı. Nanga Okulu'nun kurucularından sayılan Gion Nankai (1687-1761) bu albümü ilk inceleyenlerden biriydi.

*Buncin-ga* sanatçıları atalarının Çinli ressam WANG WEİ'den geldiğine inanırlardı. Çağdaşı UKİYO-E sanatçıları gibi orta sınıfa hitap etmek yerine, kültürlü ve aydın kesimin sanat anlayışı doğrultusunda gelişen Nanga Okulu, değişik üslupları bünyesinde barındırıyordu. Temelde Çin resmini örnek aldığından çoğu kez bu okulun sanatçılarının yapıtlarını Çinli Wenren Ressamları'nınkinden ayırt etmek güçtür. Ancak Japon sanatçıların yapıtlarının daha zayıf, fırça işçiliğinin daha yumuşak ve yazıyı çağrıştıracak biçimde olduğu gözlemlenir. Wenren Ressamları'nın yalnızca ima etmelerine karşın, *Buncin-ga* sanatçılarının daha kesin hatta abartılmış bir tavrı olduğu sezilir. Ayrıca *Buncin-ga* ressamları, Wenren Ressamları'nın "aydın-ressam" tanımına da sıkı sıkıya bağlı değildir. Örneğin URAGAMİ GYOKUDO da Nankai gibi bir savaşçıydı (*samurai*); İKE TAİGA yelpaze satıyor, Gyokusen LAKE'cilik yapıyor, Aoki Mokubei (1767-1833) profesyonel çömlekçi, YOSA BUSON'sa bir şairdi. Bu ressamların tümü amatör de değildi. Kimileri daha önceki KANO OKULU'yla TOSA OKULU'na katılmışlardı. "Aydın-ressam" kavramını bir "yaşam biçimi" değil de bir "üslup" olarak niteleyebiliriz. Bu okulların özelliklerinden de yararlanıp eklektik (seçmeci) bir anlatım sergileyebiliyorlardı.

Okulun ilk temsilcilerinden Taiga ve Buson, Wenren Ressamları'nın ancak birkaç yapıtını görmüş ve Çinli aydın-ressamları yeterince tanıyamamış olduklarından sonuçta kendi anlatımlarını geliştirmişlerdir. Oysa 18.yy ortalarından başlayarak daha iyi örneklerin ülkeye girmesiyle, izleyen kuşak daha yetkin bir anlatıma ulaşmıştır. Bu anlayışı olgunlaştıranlar arasında Gyokudo'dan başka Mokubei manzara ve çiçek resimleriyle, TANİ BUNÇO ve öğrencisi VATANABE KAZAN da eklektik anlatımlarıyla dikkati çeker. 19.yy içinde Noro Kaiseki (1747-1828), TANOMURA ÇİKUDEN ve Tsubaki Çinzan da (1801-54) gene eklektik tavırlarıyla öne çıkar. Nanga Okulu, Meici Restorasyonu döneminde (1868-1912) bir kez daha TOMİOKA TESSAİ önderliğinde canlandırılmışsa da yüzyılın sonlarında etkisini bütünüyle yitirmiştir. ***Z.Rona***

NANJİNGLİ SEKİZ USTA → **ÇİN**

**NAOS** (Gr.)

Eski Yunanca'da "oda", "ev", "tapınak" anlamlarına gelir.

**1.** Antik YUNAN mimarlığında, TAPINAK yapısının kült heykelinin yer aldığı en kutsal mekânı; CELLA. Genellikle bu tanım kabul edilmekle birlikte *naos*, "tapınak" anlamında da yaygın kullanılmakta; bu durumda kutsal mekâna *cella* denmektedir. Bazı yazarlar da sütun dizisi içindeki çekirdek yapıyı *naos*, kutsal mekânı *cella* olarak adlandırmaktadırlar.

**2.** Hıristiyan mimarlığında, Ortodoks kilisesinin halka açık ibadet mekânı.

Çizim →BAZİLİKA, → TAPINAK, → KİLİSE



NASH, John, *Kraliyet Köşkü* (proje), 1815, Brighton.

**NARKOMPROS** (*NKP / Narodniy komissariat prosveşçeniya* / Halk Eğitim Komiserliği)
Resmî bir kuruluş olan NKP, ülkenin genel kültür ve eğitim politikasıyla ilgilenmek üzere 1917 Ekim Devrimi'nden hemen sonra Moskova'da kurulmuştur. Tiyatro (TEO), müzik (MUSO), edebiyat (LİTO) ve sinemayla (FOTO-KİNO) da ilgili alt kuruluşları bulunan NKP'nin görsel sanatlarla ilgili bölümünün adı İZO'ydu. Merkezi Petrograd'da (s.Leningrad, b.St.Petersburg) yer alan İZO NARKOMPROS'un çalışmalarına KANDINSKY, RODÇENKO, ROZANOVA'dan başka Moskova'dan TATLİN yardımcı oluyordu. 1918-21 arasında 21 devlet sergisi düzenleyen İZO, ayrıca St.Petersburg'da SVOMAS (Bağımsız Sanat Stüdyoları VKHUTEMAS), Moskova'da da VKHUTEMAS gibi yeni sanat okullarıyla İNKHUK gibi araştırma merkezlerinin yönetimiyle ilgilenmiştir. 1918-19'da yayımladığı *İskusstvo Kommuni* (Toplumun Sanatı) adlı bir dergiye ALTMAN, MALEVİÇ, STEPANOVA, UDALTSOVA, Nikolay Punin (1888-1953), İvan Puni (Jean Pougny; 1894-1956) ve daha birçok AVANT-GARDE sanatçı katkıda bulunmuştur. 1920'lerin sonlarına değin devletten oldukça bağımsız hareket edebilen NKP, 1929'dan sonra tümüyle komünist partinin bir parçası olmuştur.
0564, 1479. *Z.Rona*

**NARTHEKS** (Gr., Lat.*narthex*'ten)
İng., Fr., Alm.*Narthex*.
KİLİSE'nin giriş cephesinde, sütunlu ya da kemerli dar uzun PORTİK. Kilise ana mekânından sütunlarla ya da kapı açıklıklarıyla bölünmüş bir duvarla ayrılır. BİZANS kiliselerinde, *eksonartheks* (*exonartbex*) ve *esonartheks* (*esonarthex*) adı verilen iki bölüm halindedir. Bazı örneklerde ana yapının önünde uzanan tek katlı bir strüktür olan *eksonartheks* giriş bölümü, *esonartheks*'se bununla kilise mekânı arasındaki geçiş bölümüdür. Hıristiyanlık'ın ilk döneminde tövbe edenler ve vaftiz edilmemişler kilisenin ancak *nartheks*'ine girebilirlerdi.
Çizim →KİLİSE

**NASH, John** (1752, Londra-1835, East Cowes, Wight Ad.)
İngiliz mimar ve kent plancı.
Londra'da Regent's Park'ın ve Regent Sokağı'nın plancısı olan Nash, PİTORESK mimarlığın en iyi örnekleri arasında sayılan kırsal alan konutlarıyla da tanınır.

Bir değirmen ustasının oğludur. 1766'da dönemin önde gelen Londralı mimarlarından Robert Taylor'la (1714-88) çalışmaya başlayan Nash, 1774'te Taylor'dan ayrılmış, 1777'de yaptığı Bloomsbury Meydanı ve Great Russell Sokağı evlerinde Taylor'ın üslubunu sürdürmüştür. 1783'te mali sıkıntılar nedeniyle Galler'in güneyindeki Carmarthen'e gitmiş, burada kaldığı süre içinde *Carmarthen* (1789-92), *Cardigan* (1792-93) ve *Hereford* (1795-98) *Tutukevleri*'ni inşa etmiş, *St.David Katedrali*'nin batı cephesini yeniden yapmış (1791-93), küçük kırsal konut uygulamalarıyla da varlıklı çevrelerce aranan bir mimar durumuna gelmiştir. Nash aynı yıllarda tanıştığı peyzaj mimarı Humphry Repton'la (1752-1818) 1796-1802 arasında sürecek bir ortaklığa girmiştir. İkilinin, pitoresk mimarlığın iyi örneklerinden sayılan bir dizi ortak uygulaması arasında, Nash'in kendisi için GOTİK üslupta yaptığı *East Cowes Şatosu* (1800, Wight Ad.), ayrıca *Luscombe Şatosu* (1801-04, Dawlish, Devonshire) ve *Killymoon Şatosu* (yks.1801-03, Tyrone Kontluğu, İrlanda) dikkati çeken yapılardır. 1798'de Galler prensi George'un mimarı olan Nash, 1806'da da Orman Bakanlığı'nın mimarı olarak görev almış ve bu görevi sırasında meslek yaşamının en büyük projesini uygulama olanağı bulmuştur. Söz konusu proje, 1811'de saraya bağlanan Marylebone Parkı'nın yks.20 hektarlık bölümünün bir konut bölgesi olarak düzenlenmesidir. Uzun tartışmalara neden olan bu büyük kent planlama projesi 1812'de Nash'in önerdiği biçimiyle kabul edilmiş ve uygulanmaya başlamıştır. Teraslar, terasların üstünde doğal dokuyla birlikte ele alınmış villalar ve "bahçe kent" izlenimini güçlendiren büyük bir gölün yer aldığı projede, söz konusu villaların bir bölümü hiçbir zaman gerçekleştirilememiştir. Projenin en önemli bölümlerinden biri 10 İon sütunlu merkezî bir giriş portiği bulunan, 230m uzunluğundaki *Cumberland Terrace* olmuştur. Günümüze değin korunmuş bir yapı da, Nash'in önerdiği, hatta mali kaynaklarını yaratttığı ve park içindeki göletleri besleyen Regent Kanalı'dır. 1813'te parkın yapımı sürerken projeyle bağlantılı olan ve Londra'nın ilk büyük şehircilik uygulaması sayılan Regent Sokağı da, gene Nash'in önerileriyle inşa edilmeye başlamış ve 1826'da tamamlanmıştır. Portland Sokağı, Langham Place'te dönerek, Oxford Meydanı'na Regent Sokağı olarak girmekte, geniş bir dönüşle Piccadilly'ye bağlandıktan sonra Whitehall'a doğru uzanmaktadır. Günümüze yalnızca doğrultusu kalmış olan özgün Regent Sokağı'nın, bir kısmını Nash'in YENİ-KLASİKÇİLİK doğrultusunda tasarladığı yapıları zaman içinde yenileriyle değiştirilmiştir.

Nash'in IV.George'la 1810'larda başlayan ilişkisi prensin mimarı olmasıyla ilerlemiş ve 1812'de bir ara parlamento üyeliği seçimlerine katılması söz konusu olmuştur. Prense yaptığı ilk iş Büyük Windsor Parkı'ndaki bir kır evinin genişletilmesi (1813-16) olmuş, bunu 1815'te prensin Brighton'daki *Kraliyet Köşkü*'nün genişletilmesi izlemiştir. 1787'de Henry Holland tarafından Yeni-Klasik üslupta yapılmış olan bu yapıya 1804'te William Porden, Hint etkisinde kubbeli büyük bir yapı eklemişti. Nash, yaptığı eklerle bu iki üslubu birleştirmiş, büyük kubbede kullandığı üstü çelik levhalarla kaplı çelik iskeletle, *Kraliyet Köşkü*, mimarlık tarihinin ilginç uygulamaları (Hint Gotiği →CANLANDIRMACILIK) arasına girmiştir. Nash o yıllarda *Buchingham Sarayı*'nın krallık konutu olarak yenilenmesi projesini de üstlenmiş; ancak IV.George'un 1830'da ölümüyle bir bölümü bitmiş olmasına karşın iş yarım kalmış, daha sonraki dönemlerde yapılan eklerde onun uygulamaları tümüyle değiştirilmiştir. 1830'da resmî görevleri sona eren Nash, 1834'te mimarlığı da bırakarak yaşamının son yıllarını geçireceği East Cowes'a çekilmiştir.
0925, 3247. *E.Erenler*

**NASH, John Northcote** (1893, Londra-1977)
İngiliz ressam ve çizim ustası.
Özellikle suluboya MANZARA'larıyla tanınır.

Resmî sanat eğitimi olmayan Nash, ağabeyi Paul NASH'in desteğiyle çizim ve suluboya yapmaya başlamış, 1914 dolayında yağlıboya, 1920'lerde de ağaç baskı tekniklerine geçmiştir. Nash, 1913'te ağabeyiyle birlikte açtığı başarılı bir serginin ardından LONDRA GRUBU'na katılmış, 1915'te CUMBERLAND MARKET GRUBU'na üye olmuş ve GILMAN, Robert Bevan (1865-1925) ve Charles Ginner'la (1878-1952) birlikte sergiler açmıştır. 1918'de ve 1940'ta resmî savaş ressamı olarak görev yapan sanatçı, 1922-27 arasında Oxford'da Ruskin Çizim Okulu'nda, 1934-40 arasında ve 1945'ten sonra da Londra'daki Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda dersler vermiştir. Kraliyet Akademisi'ne 1940'ta yedek, 1951'de de asil üye seçilmiştir. Nash ayrıca, aralarında R.Gathorne-Hardy'nin *Wild Flowers in Britain* (1938; İngiltere'de Kır Çiçekleri) ile

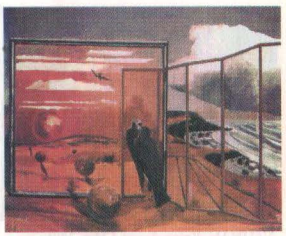
*English Garden Flowers* (İngiliz Bahçe Çiçekleri) ve Gilbert White'ın *The Natural History of Selborne* (1951; Selborne'un Doğa Tarihi) gibi kitaplarının da bulunduğu toplam 26 kitap resimlemiştir.

*Z.Rona*

**NASH, Paul** (1889, Londra-1946, Boscombe)
İngiliz ressam.
Bir savaş ressamı olarak ün kazanmış, özellikle Gerçeküstücü anlamda (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) betimlediği MANZARA'larıyla seçkinleşmiştir.

İlk sanat eğitimini Chealsea Politeknik'te almış, 1910-12 arasında Slade Sanat Okulu'nda SPENCER, GERTLER ve NICHOLSON gibi döneminin genç yetenekleriyle birlikte olmuş, özellikle Nicholson'la sıkı bir dostluk kurmuştur. 1911'den sonra kendini bir manzara ressamı olarak yetiştirmeye başlayan Nash, veriminin ilk yıllarında yaşamını kazanmak için illüstrasyonlar yapmış, 1912 ve 1914'te kardeşi John NASH'le (1893-1977) birlikte suluboyalarını sergilemiş, YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ'ne katılmıştır. Çalışmalarıyla R.FRY'ın ilgisini çekmiş ve Omega İşliği'nin tasarımını yapması için öneri almıştır. Bu yıllarda temel renklerle boyanmış resimler ve çok hafif renklendirilmiş desenler üretmiş, betimlediği ağaçlar nedeniyle de, "Nash Ağaçları" adıyla bir moda başlatmıştır. Çocukluğundan beri mekâna ya da çevreye özel bir duyarlığı olan Nash'in manzara çalışmaları onlara şiirsel bir nitelik kazandıran mekân karakterlerini canlandırmadaki büyük başarılarıyla özgündür. Sanatçı bu yönüyle İngiliz manzara geleneği içinde seçkin bir yer kazanmıştır. 1914'te I.Dünya Savaşı'nda etkin görev alan Nash, bir süre sonra yaralandığı için ülkesine dönmüş, ancak iyileştikten sonra yeniden cepheye giderek, bu kez de savaş ressamı olarak görev yapmıştır. Olay yerinde yaptığı resimlerde savaşın genel manzarası içinde "savaşçılık"ın ruhsal yönden çözümlemesini nesnel bir biçimde ele almış, böylece sayılı savaş ressamları arasına girmiştir. Sanatçı, 1917'nin sonlarına doğru yağlıboya çalışmaya başlayarak *Yeni Bir Dünya Kuruyoruz* (1918) ve *Boşluk* (1918) adlı resimlerini yapmıştır. 1920'lerde hem parasal hem de sanatsal gelişim açısından zor bir döneme giren Nash, bu yıllarda manzaralarının daha biçimci bir hal almasına karşın birkaç ağaç baskının dışında hiçbir zaman soyut bir yapıya yönelmemiştir. 1922'de yedi tane ağaç baskı yapmış ve bunları kendi şiirleriyle birlikte *Places* (Yerler) başlığı altında bir kitap olarak yayımlamıştır. Ertesi yıl Tekvin (*Genesis*) öyküsü için sipariş aldığı 12 ağaç baskı, tüm yapıtları içinde en soyut olanlardır. 1928'den sonra yapıtlarının niteliği değişmeye başlayan sanatçı Simgeci (→SİMGECİLİK) ve Gerçeküstücü ayrıntılara daha çok yer vermeye başlamış, bu gelişimi 1930'lara değin sürmüştür. *Liman ve Oda* (1931) ile *Ay'a Gezi* (1934-37) gibi resimlerinde imgelerin ayna görüntülerini kullanarak düşsel bir perspektif yaratmıştır. Aynı yıllarda BULUNTU NESNE'lere ilgi duymaya başlayan Nash, çakıl taşları ve kuru dallar gibi nesnelerin özgün dokusal değerlerini ortaya çıkaran fotoğraflar çekmiştir. Büyütülen bu nesneler *Taş Ormanı* (1937, Manchester Ün.) gibi resimlerinde birer gerçeküstü canavara dönüşmüştür. 1933'te ÜNİTE 1'in kuruluşunda etkin bir görev alan sanatçı II.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yine savaş ressamı olarak çalışmış ve hava çarpışmalarını betimlemiştir. Savaşın insansal nitelikler taşımayan mekanizasyonunu ve özellikle uçakları Gerçeküstücü bağlamda bir araç olarak sunduğu *Gece Savaşçısı* (1940, Ulusal Gal., Kanada) ve *Hedef Alanı* (1945, İmparatorluk Savaş Müz., Londra) bu anlayışını görselleştirdiği yapıtlardır. Yaşamının sonuna doğru üslubu savaş resimlerinin dışında, düşsel nitelikler kazanmaya başlamıştır. *Kasım Mehtabı* (1942, Fitzwilliam Müz., Cambridge) bu son döneminin en önemli yapıtlarındandır.

Ağaçları ve benzeri doğa nesnelerini özgün şiirsel yanlarıyla ve kendi varlık alanları içinde tanımlamasıyla Nash, İngiliz manzara geleneği içinde, MAGRITTE'çe "nesnenin ustası" olarak sunulan bir kişilik kazanmıştır.
0423, 2450, 2818. *U.Tükel*



NASH, Paul, *Düşten Bir Manzara* (ayrıntı), 1936-38, tuval üzerine yağlıboya, 67.9x101.6 cm.

NASRİLER → **MAGRİP mimarlığı ve sanatı**

**NATATIO** (Lat.*natare:* yüzmek'ten)
Antik ROMA hamamında üstü açık soğuk su havuzu (→HAMAM).

NATURALISMUS (Alm.) = **DOĞALCILIK**

NATURALİZM = **DOĞALCILIK**

NATÜRMORT (Fr.*nature morte*) = **ÖLÜDOĞA**

**NAUKİDES** (Argoslu)(MÖ 5.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci.
Babası ve kardeşleriyle birlikte POLYKLEİTOS okulunun izleyicilerindendir.

Yaklaşık MÖ 445-400'lerde yaşadığı düşünülen Naukides'in antik kaynaklarda yer alan çelişkili bilgilere karşın babasının ünlü heykelci Polykleitos'un oğlu Sikyonlu Patrokles, kardeşlerininse DAİDALOS ve Genç Polykleitos olduğu kabul edilmektedir. Sanatçı Argos'ta dedesiyle birlikte tunç *Hekate* heykelinin yapımında çalışmıştır. Ayrıca MS 2.yy'a ait Argos SİKKE'leri üstünde kopyaları görülen Polykleitos'un *Hera* heykelinin yanında sol kolunu Hera'ya uzatmış olarak betimlenmiş Hebe figürünün aslı, Yunan coğrafyacı Pausanias'a (MS 143-176) göre Naukides'e aittir ve KRİZELEFANTİN tekniğinde yapılmıştır. Sanatçıya atfedilen koç kurban eden *Phriksos* heykelinin Atina Akropolisi'ndeki bir heykel grubuyla ilişkili olduğu sanılmaktadır. Lesboslu ya da Teloslu kadın ozan Erinna'nın heykeli; MÖ 448'de güreş şampiyonu olan Argoslu Kheimon'un önceleri biri Olympia'da, öteki Argos'ta bulunan, daha sonra da Roma'ya götürülen iki heykeli; Olympia'da bulunan Troizenli *Baukis* ve yalnızca imzalı kaidesi ele geçen Rodoslu *Eukles* heykeli sanatçının öteki yapıtlarındandır. Naukides, çok sayıda kopyası bulunan bir DİSKOBOLOS (disk atan atlet) heykeli ile bir Hermes heykeli de yapmıştır. *H.Kalkan*

**NAUMAKHİA** (Gr.*naus:* gemi, *makhe:* savaş'tan)
Antik ROMA'da deniz savaşı oyunları ve bu oyunların gerçekleştirildiği yer. Gerek Roma'da, gerek eyaletlerde bazı CIRCUS ya da AMFİTİYATRO arenaları, bazan da TİYATRO *orkhestra*'ları suyla doldurularak *naumakhia* olarak kullanılmıştır. Bilinen ilk *naumakhia*, MÖ 46'da Caesar tarafından Mısır'la Tyros (b.Sur, Lübnan) arasındaki deniz savaşını canlandırmak için Roma'da Tiber Irmağı yakınlarında gerçekleştirilmiştir. Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14), Tiber'in batı kıyısındaki Janiculum (Gianicolo) Tepesi altına büyük bir *naumakhia* kazdırıldığı, buraya kentin yklş.32km uzağındaki Alsietinus Gölü'nden *Alsietina Sukemeri*'yle su getirildiği bilinmektedir. Burada MÖ 2'de yapılan ilk gösteride Atinalılar'ın Persler'i yendikleri Salamis Deniz Savaşı (MÖ 480) canlandırılmıştır. En ünlü *naumakhia*, Claudius döneminde (41-54) MS 52'de Fucino Gölü'nde 100 gemi, esir ve suçlulardan oluşturulan 19 bin gemiciyle gerçekleştirilen büyük gösteridir.




NAUMAN, Bruce, *Yaşam Ölüm, Bilir Bilmez*, 1983, neon lamba ve cam çerçeveler, çap 203.2 cm.

**NAUMAN, Bruce** (1941, Fort Wayne, Ind.) ABD'li sanatçı.
ABD'nin Batı Kıyısı'ndaki yenilikçi akımların önde gelen temsilcilerindendir.

Wisconsin Üniversitesi'nde matematik ve sanat öğrenimi gördükten sonra, 1965'te San Francisco'ya gelerek California Üniversitesi'ne girmiştir. San Francisco Sanat Enstitüsü ve Irvine'deki California Üniversitesi'nde hocalık yapan Nauman, 1960'larda Minimalist heykelin (→MİNİMAL SANAT) izleyicilerinden sayılmaktadır. 1968'de New York'ta Leo Castelli Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergide, çarpık somunlara benzeyen, tuhaf biçimli, organik görünüşlü, sade heykelleriyle hemen dikkati çekmiş, kısa zamanda Amerika'da AVANT-GARDE'ın en önemli adlarından biri olmuştur. Malzeme olarak alüminyum, plastik, sünger, keçe, yağ, neon işaretler ve alçıdan dökülmüş kalıplar kullandığı yapıtları (→YOKSUL SANAT) doğallıkla yapaylık arasında yer alır ve genellikle rahatsız edici niteliktedir. Nauman, 1970'lerde heykellerine neon ışıklarıyla uyguladığı yazılar eklemiş, duvara asılan tuhaf nesneler üretmiş ve içerik olarak genellikle sanatçının rolü ve kişiliği konularını irdelemiştir. Önemli işlerinden biri *Pencere ya da Duvar İşareti* (1967, Kröller-Müller Devlet Müz., Otterlo) adını verdiği neon yazılı duvar heykelidir. Ardından *Sarı Oda (Üç Köşeli*, 1973) gibi çevresel heykeller (→ÇEVRESEL SANAT) yapan Nauman 1970'lerin sonundan başlayarak *Koridor Yerleştirmesi* (1979) ve *Palyaço İşkencesi* (1987) gibi VİDEO SANATI ile karışık malzemeyi (*mixed-media* →MEDIUM) birlikte kullandığı YERLEŞTİRME'ler yapmıştır. Nauman, gerçek sanatçının mistik gerçekleri ortaya çıkartarak dünyaya yardımcı olduğunu anlatmayı amaçlayan bu türdeki yapıtlarıyla KAVRAMSAL SANAT içinde değerlendirilmektedir. Sanatçı ayrıca VÜCUT SANATI'nın da ilk uygulayıcılarından biridir.

*J.N.Erzen*

NAVARRETE, Juan Fernández de → **CARAVAGGIOCULUK**

NAVEZ, François Joseph → **BELÇİKA (Resim)**

NAYLA = **SERANDER** (Doğu Karadeniz'de)

**NAZARENLER**
OVERBECK'le Franz Pforr'un (1788-1812), öğrencilikleri sırasında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yeni-Klasik eğilimli (→YENİ-KLASİKÇİLİK) öğretimine başkaldırmasıyla ortaya çıkan resim okulu. AKADEMİ'lerin kuru öğretilerine karşı duydukları nefretin ve dinsel bir sanat idealinin birarada getirdiği bu iki arkadaşa daha sonra Johann Hottinger (1788-1828), Joseph Wintergest (1783-1867) ve Joseph Sutter da (1781-1866) katılmış ve bu sanatçılar 1809'da ortaçağ sanat LONCA'larının koruyucu azizi Lukas'a (Aziz Luka) bağlı olarak *Lukasbund* (Aziz Luka Loncası) adını verdikleri bir birlik kurmuşlardır. Bu birliğin üyeleri, Alman romantik edebiyatının en önemli temsilcilerinden ve aynı zamanda da dinsel bir sanat idealinin en ateşli savunucularından olan Wilhelm H.Wackenroder'le Friedrich Schlegel'in görsel sanatlar alanındaki gerçek vârisleridir. Sanatçılar, Hıristiyanlık'ın geleneksel temalarına ve simgelerine dayalı dinsel bir sanat yaratmaya çalışmış ve geçmişte bu tür bir sanatı gerçekleştirdiklerine inandıkları Alman ve İtalyan Primitifleri'ni (→İLKEL SANAT) örnek almışlardır. Loncayı kurdukları yıl Overbeck ve Pforr, kiliseleri ve dinsel konulu yapıtlarıyla Avrupa'nın en kutsal kenti olan Roma'ya giderek, terk edilmiş S.Isidoro a Capo le Case Manastırı'na yerleşmişler, onları 1810'da Georg Ludwig Vogel'le (1788-1879) Hottinger, 1811'de de Wintergest izlemiştir. S.Isidoro Manastırı'nda yalnız sanata ve ibadete ayırdıkları yarı münzevi bir yaşantı sürmeye başlayan bu sanatçılara, ilk Hıristiyan sanatını canlandırma idealiyle Hz.İsa'nın doğduğu yer olan Nasıra'nın (İng.Nazareth, İb.Natserat) insanları gibi pelerinler giydikleri, saç ve sakallarını uzattıkları için, Nasıralı anlamına gelen "Nazarenler" adı yakıştırılmıştır. Almanya'daki geç ortaçağın ve İtalyan QUATTROCENTO'sunun (1400'ler) dinsel resmine yönelik bir Hıristiyan sanatını canlandırmayı amaçlayan gruba, daha sonra Peter Cornelius (1783-1867), Philipp Velit (1793-1877), Julius Schnorr von Carolsfeld (1795-1872) ve Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshof da (1795-1822) katılmıştır.

Nazarenler'in yapıtlarında genellikle bir öykü, çoğunlukla da İncil'den öyküler anlatılır ve biçimden çok içeriğe önem verilir. Manzara ikinci plandadır. Grubun en önemli yapıtlarından biri Prusyalı konsolos Jacob Salomon Bartholdy'nin Sta Trinità dei Monti'deki evi *Palazzo Zuccari* (s.*Palazzo Bartholdy*, b.Hertziana Küt.) için yapılan anıtsal fresklerdir (1815-17). Yeni bir Alman sanatının doğuşunu dünyaya, en azından Alman ve Roma dünyasına göstermek için girişilen bu projede ortaçağ atölyelerindeki gibi bir grup çalışması yapılmıştır. Aziz Yusuf'un Mısır'daki serüvenlerinin betimlendiği bu fresklerin modeli Vatikan'daki RAFFAELLO ve PINTORICCHIO freskleriyle *Farnese Villası* freskleridir. *Bartholdy* fresklerinin başarısı üzerine Marki Carlo Massimo'dan bir sipariş alan sanatçılar bu kez gene Roma'daki *Giustiniani Massimo Villası*'nın *casino*'sunun (bir tür PAVYON) duvarlarını İtalyan edebiyatının klasiklerinden seçtikleri sahnelerle bezemişlerdir (1817-27). *Bartholdy* ve *Massimo* fresklerinden sonra Nazarenler'in ünü yalnız İtalya ve Almanya'ya değil, tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Nitekim, *Lukasbund*'dan hemen hemen 40 yıl sonra İngiltere'de kurulan ÖN-RAFFAELLOCULAR adlı grup pek çok yönden Nazarenler'inkini anımsatan bir program uygulamıştır.

0143, 1228, 2499.

***Z.İnankur***

NAZIM İMAR PLANI → **İMAR**

NAZMİ ZİYA = **GÜRAN, Nazmi Ziya**

**NEANDREİA**
Tüm Anadolu'da yalnızca Arkaik ve Klasik dönemleri yaşadıktan sonra terk edilmiş tek yerleşme olan antik Neandreia kenti, Çanakkale'de Ezine ilçesinin güneybatısında, denizden 500m yükselen ve yörenin en yüksek dağı olan granit Çığrı Dağı'nın üstünde yer almaktadır. Kentin tarihi ve arkeolojisine ilişkin ilk bilgiler 1895'te Frank Calvert'in, 1880'de J.T.Clarke'in ve 1889'da Çığrı Dağı'nda üç ay çalışan Robert Koldewey'in araştırmalarına ve gözlemlerine dayanmaktadır. Son yıllarda bölgede inceleme yapan Aşkudil Akarca, 1977'de bu incelemelerinin sonucunu kitap olarak yayımlamıştır.

Antik kaynaklara göre bir Aiol (→AİOLİA) yerleşmesi olan Neandreia'da ele geçen en eski kalıntı MÖ 700'lere tarihlenmektedir. Kentin tarihini ayrıntılarıyla açıklayabilmek için yeterli bilgi yoktur. Başka Troas kentleri gibi, MÖ 6.yy'ın ortalarında LYDİA kralı Kroisos'un (hd.MÖ yklş.560-546) Persler'e yenilmesine dek Lydia krallarının egemenliği altında, 5.yy'ın ilk yarısına değin de PERS egemenliği altında kalmıştır. Daha sonra Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılan Neandreia'nın adı MÖ 443-431 arasında birliğin vergi listelerinde geçmektedir. MÖ 431'de başlayan Peloponnesos Savaşları sırasında Persler Anadolu'da yeniden üstünlük sağlayınca Troas, Hellespontos (b.Marmara) Satraplı-

ğı'nın merkezi DASKYLEİON'da oturan Pers satrabı Pharnabazos'un yönetimindeki bölge içine alınmıştır. Bölgeyi Pharnabazos adına yönettiği anlaşılan Dardanoslu Zenis'in ölümünden sonra karısı Mania yönetimi ele geçirmiştir. Peloponnesos Savaşları sona erdiğinde Anadolu'daki YUNAN kentlerinin çağrısı üzerine, savaşlardan galip çıkan Sparta tarafından İonia'ya gönderilen komutan Derkylidas yönetimindeki Sparta ordusu Troas'a geldiğinde, başka Troas kentleri gibi Neandreialılar da onlara kapılarını açmışlardır. Ama, MÖ 394'te Pers donanması KNİDOS açıklarında Sparta'yı yenilgiye uğratınca Yunan kentleri yeniden Persler'in üstünlüğünü tanımak zorunda kalmışlardır. MÖ 310'da Büyük İskender'in generallerinden Antigonos, sahilde, adı sonradan ALEKSANDREİA TROAS olarak değiştirilen Antigonia kentini kurunca çevredeki başka kentlerin halkları gibi Neandreia halkı da yeni kente göç etmek zorunda bırakılmıştır. Sikkelerindeki otlayan at betiminin yeni kentin sikkelerinin üzerinde de yer alması, Neandreia'nın yeni kent üzerinde önemli etkileri olduğunu göstermektedir.

Hem Arkaik hem de Klasik dönemlerde iyi tahkim edilmiş kenti çeviren surların kalıntıları Arkaik ve Klasik tahkimat sistemine ilişkin verdikleri bilgi açısından büyük önem taşımaktadır. Çığrı Dağı'nın en kuzey ucunda yer alan iki tepeden kuzeybatıda olanı "Kırtıl" olarak adlandırılmaktadır. Bu tepenin güney, güneydoğu, doğu ve batı yamaçlarına yayılmış olan Arkaik Neandreia kenti, bir iç kale, tepenin omuzlarından geçen bir sur halkası ve sur dışı yapılardan oluşmaktaydı. Küçük ve biçimsiz granit parçalarından dolgu tekniğinde inşa edilmiş 2.10-2.25m kalınlığındaki sur duvarlarına sağlamlık kazandırmak için, dış yüzleri yuvarlak atkı taşları kullanılmıştır. Kırtıl'ın güney ve kuzey kesiminde parçalar halinde, kuzeybatıdaki burundaysa olduğu gibi duran sur kalıntıları güneyde dere ağzına açılan ve savunması zayıf olan kesimde kulelerle güçlendirilmiştir. Kentin bir iç kuleyle korunan bindirmeli tipteki ana kapısı da yine bu kesimdedir. Kuzeydeki çatal kayadan doğuya doğru bir süre düz olarak ilerleyen surlar önlerindeki vadiyi kapsayacak biçimde hafif bir yay çizerek 4.yy surlarıyla birleşir. Hem savunma açısından hem de kentin ilerdeki gelişmesi göz önünde tutularak inşa edilmiş olan Klasik Dönem surları ikinci tepeyi de içine alarak geniş bir alanı çevirmiştir. Ancak Neandreia halkı, üzerinde ızgara planlı yeni bir mahalle kurdukları bu ikinci tepenin küçük bir kesiminde oturduktan kısa bir süre sonra kenti terk etmek zorunda kalmıştı. Klasik Dönem surları inşa edilince Arkaik surların kuzey kesimi yeni sur dışında bırakılmış, doğu ve güneydeki kesimleriyse yeni sur içinde kalmıştır. Arkaik Dönem surları gibi granitten ve atkılı dolgu tekniğinde inşa edilmiş olan Klasik Dönem surlarında üç duvar tipi görülmektedir: Çokgen biçimli taşlardan örülen duvarlar, yamuk biçimli taşlardan yapılmış ve taş sıraları düz olmayan duvarlar, dikdörtgen taşlardan yapılmış ve taş sıraları düz olan duvarlar. Genellikle her kule arkasına ve her kapı yanına merdivenler konmuş olup kent dört ana kapıyla çevresine bağlanmıştı. İçlerine seğirdim yolundan ve merdivenlerden çıkılarak girilen kulelerin alt katları tümüyle dolguydu. Surlar planlanırken göz önünde tutulan en önemli özellik olabildiğince araziden yararlanmaktı. Arazinin yükseltilerinden ve kayalardan geçirilen surlar duvar gibi kullanılan kayalıklara dayandırılmıştır. Sur önüne çıkan kayalarsa yapı taşı gibi duvar örgüsü içine alınmıştır. Güneydoğu tepesinin batı sırtıyla Kırtıl'ın alt eteğinde, Neandreia'nın Klasik Dönem yerleşmesi olan "Yeni Mahalle" yer almaktadır. Birbirine paralel geniş sokakların iki yanına inşa edilmiş büyük ve avlusuz evler birbirlerinden dar geçitlerle ayrılmaktadır. Kentin günümüze kalan en önemli yapısı, Kırtıl'ın güneyindeki küçük tepenin güney eteğinde yer alan ve MÖ 6.yy'a tarihlenen tapınaktır. Anadolu'da bilinen en eski örneklerden biri olan yapı, bir platform üzerine oturmuş yk§.8x20m ölçülerindeki bir CELLA'dan oluşmaktadır. *Cella*'nın ortasında bulunan yedi taş kaide, çatıyı kalın *cella* duvarlarının yanı sıra büyük olasılıkla ahşaptan yapılmış sütunların da taşıdığını göstermektedir. Sütunların üstünü süsleyen Aiol başlıklar bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmektedir. Kentte bulunan öbür yapıların işlevlerini açıklamak oldukça zordur. Kentin dışında ve 1km güneyinde bulunan ve bir olasılıkla Klasik Dönem'de inşa edilmiş yapının, çevresinde ele geçen yazıtlarla bir Zeus tapınağı olduğu kanıtlanmıştır. Yeni Mahalle'nin kuzey kesiminde bulunan geniş alan Koldewey'e göre STADİON olabilir. Kuzey tarafta sura dayanmış, çok odalı bir yapı yer almaktadır. Ayrıca surlarda, surun altındaki pınara inmek için açılmış bir kapı vardır. A.Akarca bu kesimin tümüyle bir dağ kenti GYMNASİON'una ait olabileceğini ileri sürmektedir. Yeni Mahalle'nin batısında bulunan 10x10m boyutlarındaki kare planlı yapıysa, yine A.Akarca'ya göre, MÖ 4.yy'a ait bir BOULEUTERİON'dur. Surların kuzey, kuzeydoğu, doğu, güney ve güneybatısında kentin *nekropolis*'leri (mezarlık) yer almaktadır. Güney kesimdeki kimi mezarların yerleri toprak yığılarak yapılmış küçük TÜMÜLÜS'lerle belirtilmiştir. Ayrıca bu kesimdeki ana kulenin güneyinde, etrafı iri taşlarla çevrili küçük bir tümülüs göze çarpmaktadır. Gömüler genellikle PITHOS'lar (küp mezar) ve tek parça taştan ya da taş levhalardan oluşan LAHİT'ler içindedir. Kentte ele geçen sikkeler MÖ 431-310 arasına tarihlenmektedir.

0033, 0055, 0823. *S.Tugay*

**NECCAR** (Ar.*necr*'den)
DÜLGER, doğramacı ya da marangoz.

**NEF** (Lat.*navis;* gemi'den)
İng.*nave, aisle,* Fr.*nef,* Alm.*Schiff.*
KİLİSE'de girişle APSİS arasında uzanan ana mekân. Sözcüğün kaynağı, kilisenin simgesi sayılan gemiye dayandırılmaktadır. BAZİLİKA'lar bölüntüsüz, tek nefli olabilecekleri gibi, sütun dizileriyle birbirinden ayrılmış, aynı doğrultuda birden fazla neften de meydana gelebilirler. Bu durumda orta nef, yan neflerden daha geniştir ve çatı örtüsü de daha yüksek tutularak vurgulanmıştır. Nefler arasındaki çatı yükseklik farkından yararlanarak elde edilen pencere dizileri (CLERESTORY), orta nefi aydınlatmakta ve *apsis*'e uzanan mekânın daha uzun algılanmasına neden olmaktadır. Gelişmiş örneklerde yan nefin üstünde yer alan galeri (TRİBÜN), ana nefe bir kemer dizisiyle (TRİFORİUM) açılır. RÖNESANS'ta tribün ve *triforium* kullanılmamış, *clerestory* ise daha esnek biçimlerde uygulanmıştır. Ortaçağda ahşap çatıyla örtülen nef, ROMANESK ve GOTİK dönemde taş tonozla örtülmüştür.

Hıristiyan mimarlığında kullanılan "nef" sözcüğü, Türk ve İSLAM mimarlıklarında "sahın" sözcüğüyle karşılanmaktadır (→SAHIN 3).
Çizim → BAZİLİKA, → KİLİSE

NEFİR = **OLİFANT**

NEGROPONTE, Nicholas → **ARCHITECTURE MACHINE GROUP**

NEITHART, Mathis = **GRÜNEWALD, Matthias**



NERVI, Pier Luigi ve Vitellozzi, Annibale, *Spor Salonu*, 1956-57, Roma.

**NEKROPOLİS** (Gr.*nekros:* ölü, *polis:* kent'ten) "Ölüler kenti" anlamına gelen sözcük, Antik Çağ'da genellikle kentler dışında yayılan mezarlık alanlarını tanımlar. Bir *nekropolis*'te basit gömülerin yanı sıra KÜP MEZAR'lar, HİPOJE'ler, ANIT-MEZAR'lar, LAHİT'ler, KAYA MEZAR'lar vbg özel mezarlar da yer alır. Ayrıca → MEZAR.

NEKSUKE (Ja.) → **FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ**

**NEMRUD-DAĞ TÜMÜLÜSÜ**
Adıyaman ili sınırları içinde Güneydoğu Toroslar'ın bir uzantısı olan Nemrud-Dağ'ın 2150m yüksekliktekı zirvesinde, Geç Helenistik Dönem'den (→YUNAN) kalma bir ANITMEZAR bulunmaktadır. Yeryüzünün en değerli kültür varlıklarından biri olarak kabul edilen bu anıt ve çevresi 1987'de UNESCO'nun "İnsanlığın Kültür Mirası" listesine alınmış, 1988'de Türk hükümeti tarafından Milli Park ilan edilmiştir. Nemrud-Dağ'ın doruğuna, yumruk büyüklüğündeki yerli kalker taşlardan 50m yüksekliğinde bir TÜMÜLÜS yığılmıştır. Bunun altında düzleştirilmek suretiyle meydana getirilmiş olan platform, söz konusu tümülüs tarafından, "Doğu ve Batı Terasları" olarak adlandırılan iki terasa bölünmüştür. Her iki terasta birbirleriyle özdeş olan ve ortak bir taban üstünde yer alan taht-larda oturan, dev cüsseli beş tanrı heykeli bulunmaktadır. Yükseklikleri 8-9m'ye varan tanrı heykellerinin her iki yanı oturur biçimde betimlenmiş kartal ve aslan heykelleriyle kuşatılmıştır. Ağırlığı 7-8 ton olan blok taşların üst üste yerleştirilmesiyle yapılmış bu heybetli tanrı heykellerinin arkasında yükselen dev tümülüs etkileyici bir arka fon oluşturmaktadır. Her iki kült terası da zamanında kralın ana ve baba tarafından ata resimlerini taşıyan stellerle kuşatılmıştı.

Bu tapınaksal mezar, yks.MÖ 69-36 arasında hüküm sürmüş olan Kommagene kralı I.Antiokhos tarafından yaptırılmıştır. O dönemde Kommagene, ROMA İmparatorluğu'na bağlı zengin bir krallıktı. Soyunu baba tarafından PERS kralı Büyük Dareios'a (hd.MÖ 522-486), ana tarafından Makedonya kralı Büyük İskender'e (hd.MÖ 336-323) dayayan Kral Antiokhos, her iki kültür dünyasının tanrılarına ve inançlarına duyduğu saygıyı dile getirmek istemiş ve YUNAN-Pers karışımı yeni bir din anlayışı (sinkretizm) ortaya koymuştur. Bu nedenle, Nemrud-Dağ'ın teraslarına diktirdiği tanrılar, Zeus-Ahuramazda, Apollon-Mithra-Helios-Hermes, Herakles-Ares-Artagnes gibi, hem Pers hem de Yunan adları taşımaktadırlar. Antiokhos kendisini de tanrı mertebesine yükseltip heykelini tanrı heykelleri arasına diktirmiş; ülkesinin tanrılarına taht yaptığı Nemrud-Dağ'ı aynı zamanda kendine mezar olarak seçmiştir. Kommagene kralı I.Antiokhos'un kültürel-siyasal amacı kuşkusuz, Büyük İskender'den beri var olan ve dönemin Doğu ve Batı zihniyetlerinin karışımı olacak yeni bir toplum düzeninin kurulmasına ilişkin idealin gerçekleştirilmesiydi. Antiokhos bu kültürel-siyasal anlayış ve amacını yalnız uzun kült yazıtında değil, aynı zamanda tanrı heykellerini Batı'ya (Roma ve Yunan dünyasına) ve Doğu'ya (Pers dünyasına) baktırmakla biçimsel olarak da dile getirmiştir. Nemrud-Dağ'da son yapılan araştırmalar, Antiokhos'un bu görkemli anıtı bitiremeden öldüğünü ortaya koymuştur. Anıt, üç ana noktada eksiklik göstermektedir: 1) "Kuzey Terası" adıyla bilinen kabartma resim galerisi her yönüyle tamamlanmamıştır; 2) Kült yazıtında "kutsal trapezler" diye tanımlanan taş ziyafet masaları yapılmamıştır; 3) En önemlisi, Doğu Terası'ndaki Antiokhos başı ağız, kulak bölümlerinde ve başlık süslemelerinde eksik bırakılmış, ayrıca ait olduğu heykeldeki yerine de konmamıştır.

Antik Çağ kültür anlayışının ve dindarlığının bu eşsiz anıtı, Kommagene kralı I.Antiokhos'un *hierothesion*'u (tapınak-mezar) bugün, çetin iklim koşullarının ve insan elinin yol açtığı bir yıkıma kurban gitmiş, eski güzellik ve heybetinden çok şey yitirmiş durumdadır. 1883 yazında Nemrud-Dağ'a biri Carl Humann başkanlığında ve Otto Puchstein'in eşliğinde Alman, öteki OSMAN HAMDİ Bey başkanlığında ve heykelci OSGAN EFENDİ'nin eşliğinde Türk olmak üzere iki araştırma ekibi çıkmıştır. Bu çalışmalar sırasında, kabartma betimli stellerin alçı mulajları alınmış ve ilk rekonstrüksiyon çizimleri yapılmıştır. Bu arada Humann, tümülüs içinde bulunması gereken kral mezar odasına açılan girişi de aramış, ama herhangi bir ipucu elde edememiştir. Bu ilk girişimlerden uzun bir süre geçtikten sonra 1950'lerden itibaren Nemrud-Dağ'da bu kez Amerikalı bilim adamı Theresa Goell çalışmalara başlamış ve bunu 1970'lere değin sürdürmüştür. Ayrıca Alman tarihçisi Friedrich Karl Dörner de kült yazıtlarını yeniden incelemeye başlamış ve Nemrud-Dağ yakınında Eski Kale'de yaptığı arkeolojik kazılar sonucunda Antiokhos'un yazlık başkenti niteliğini taşıyan, Nymphaios (b.Kâhta Çayı) kıyısındaki Arsameia'yı (b.Eski Kâhta →ADIYAMAN) ortaya çıkarmıştır. Tüm bu çalışmaların yanı sıra Dörner'in konferans ve yayınlarının etkisiyle Nemrud-Dağ ve anıtları yeniden güncellik kazanmış, giderek dünyaca üne ulaşmıştır. 1984'te Dörner, tapınaksal mezar ve anıtlarının restorasyonuna da girişmiş; ama sağlığının bozulması nedeniyle iş daha başlangıç aşamasında kalmıştır. 1986'da Sencer Şahin tarafından üstlenilen Nemrud-Dağ Projesi'nde çalışmalar iki ana konuda sürdürülmektedir: 1) Tümülüs araştırması: Tümülüsün iç jeofizik yapısının araştırılması ve kral mezar odasının yerinin saptanması, 2) Anıt araştırması: Her iki terasta bulunan anıtların konservasyonu, restorasyonu ve yeniden ayağa kaldırılması.
1015, 3271. ***S.Şahin***

NEO-DADA ORGANIZERS (İng.) = **YENİ-DADA DÜZENLEYİCİLERİ**

NEO-EKSPRESYONİZM = **YENİ-DIŞAVURUMCULUK**

NEO-EMPRESYONİZM = **YENİ İZLENİMCİLİK**

NEO-GOTİK = YENİ-GOTİK → **CANLANDIRMACILIK**

NEO-KLASİSİZM = **YENİ-KLASİKÇİLİK**

NEO-LIBERTY → **İTALYA (20.yy, Mimarlık)**

NEO-PLASTİSİZM = **YENİ-PLASTİSİZM**

NEO-REALISM (İng.) = **YENİ-GERÇEKÇİLİK**

NÉO-RÉALISME (Fr.) = **YENİ-GERÇEKÇİLİK**

NEOLİTİK KÜLTÜR → **PREHİSTORYA**

**NERVI, Pier Luigi** (1891, Sondrio-1979, Roma)
İtalyan yapı mühendisi ve mimar.
Mimarlıkta strüktüre dayanan bir estetiğin temsilcisidir.

1913'te Bologna Üniversitesi'ni yapı mühendisi olarak bitiren Nervi, 1915'e değin bu kentte bir büroda çalışmıştır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra gene buraya dönmüş, 1923'te Roma'ya giderek kendi bürosunu kurmuştur. 1947-61 arasında Roma Üniversi-

tesi'nde yapım tekniği ve teknolojisi dersleri vermiştir. Önceleri başka mühendislerle işbirliği yapan Nervi, 1960'tan sonra Nervi İşliği adını verdiği bürosunda oğulları Antonio, Mario ve Vittorio'yla birlikte çalışmıştır. 1920'lerde Nervi de çağdaşı öteki mühendisler gibi BETONARME'nin olanaklarını irdelemekteydi. 1932'de gerçekleştirdiği ilk önemli yapıtlarından Floransa *Belediye Stadyumu* ya da *Giovanni Berta Stadyumu*, tribünlerin arkasında konsol taşıyıcılar üstündeki sarmal merdivenleri ve gene her biri konsol çalışan bir dizi eğri kirişin taşıdığı kabuk tribün örtüsüyle dikkatleri çekmişti. Betonun yerinde dökülmesinin sorunlar çıkardığını gören Nervi, prefabrike (→PREFABRİKASYON), PREKAST ve yerinde dökülen betonarme yapı ögelerini birlikte kullanma yöntemlerini araştırmaya başlamış ve bunları 1936-41 arasında İtalyan Hava Kuvvetleri'nin Orvieto, Orbetello ve Torre del Lago'daki hangarlarında kullanmıştır. 1950'de Torino'da yaptığı bir sergi salonunun dalgalı çatısındaysa kendi buluşu olan *ferro cemento* (demirli çimento) adlı bir donatılı beton kullanmıştır. İnce çelik tellerden oluşan bir ağ üstüne çimento püskürtülerek istenen biçim ve kalınlıkta katmanlar elde etmeye dayanan bu yöntemle hafif ve dayanıklı kabuk yapı öğeleri gerçekleştirmiş, 1959'da Roma Olimpiyat Oyunları için tasarladığı iki spor salonunda da benzer yöntemler uygulamıştır.

Nervi, işleve en uygun strüktürü bulmaya, bunu gerçekleştirecek yapım yöntemlerini uygulamaya çalışmıştır. Nervi'nin estetiği yapının strüktüründen türeyen, onunla bütünleşen bir güzellik anlayışına dayanır. Gerek iç mekânlar, gerek dış görünüşler, yapı örtüsünü taşıyan güçlü taşıyıcıların sağladığı bir ritim duygusunun, sağlam strüktür tasarımının getirdiği dengeli bir düzenlemenin etkisi altındadır. Bu yönüyle Nervi, Yapımcı yaklaşımın (→YAPIMCILIK) önde gelen temsilcilerindendir. Ayrıca ekonomik prefabrikasyon, özel kalıp kaydırma ve hidrolik öngerilim verme yöntemleri gibi konular üzerine çalışmış, bu alanlarda buluşlar yapmıştır.

0163, 1456, 1840, 2464, 2465, 2705. *Ü.Alsaç*

**NERVÜR**

**1.** KABURGA, damar, diş. TONOZ, KUBBE ve DÖŞEME gibi STRÜKTÜR ögelerinin alt yüzeylerinde, belli aralıklarla paralel ya da ışınsal yerleştirilmiş çıkıntılardan her biri (İng.*nervure, rib*, Fr.*nervure*, Alm.*Rippe*). Strüktürel dayanımı arttırmak için döşemeye koyulan KİRİŞ'lere "nervür" denirken, özellikle çapraz tonozlardakiler için "kaburga" terimi yaygındır. Ayrıca her iki terim de, yalnızca BEZEME amacıyla yapılan SİLME'ler için de kullanılmaktadır.

Çizim → DÖŞEME

**2.** Bazı kitapların CİLT sırtlarında kordon ya da sicimle yapılmış, enine çıkıntı (İng.*rib*, Fr.*nerfs*, Alm.*Rippen*).

NESFIELD, William Eden → **SHAW, Richard Norman**

**NESİH** (Ar.*nesb:* feshetme'den)

İslam yazı sanatında (→İSLAM) AKLÂM-I SİTTE adıyla anılan altı çeşit yazıdan (HAT'tan) biri. Aşağı yukarı SÜLÜS'ün küçük yazılmış biçimini andıran bu yazı aklâm-ı sitte'nin öbür türleriyle birlikte ABBASİ döneminin (750-1258) ünlü veziri ve hattatı olan İBN MUKLE tarafından ıslah edilmiştir. Daha sonra onu izleyen İBN BEVVÂB'ın elinde belli bir güzelliğe ulaşmıştır. 13.yy'ın ikinci yarısında son Abbasi halifesi Mustasım'ın (hd.1242-58) saray hattatı YAKUT-İ MUSTASIMÎ'nin çabasıyla oldukça güzelleşen nesih, Abbasiler'in yıkılmasından sonra İran ve Anadolu'da ayrı üsluplarda gelişmiştir. İranlılar Yakut'un üslubunu benimseyip ona kendi karakterlerini vermişler; böylece nesih, İran'da NESTALİK'i andıran bir havaya bürünmüştür. Anadolu'ya gelen nesih'se Şeyh HAMDULLAH'ın elinde değişikliğe uğramış ve ortaya geniş anlamda bir Türk üslubu (ya da okulu), dar anlamdaysa Şeyh Hamdullah üslubu (ya da okulu) çıkmıştır. Aynı çağda AHMED KARAHİSARÎ Anadolu'da Yakut'un okulunu izlemiş, ancak bu üslup fazla sürmemiştir. 17.yy'da yetişen Hafız OSMAN, Şeyh Hamdullah'ın eksiklerini tamamlayarak nesih'i en olgun noktasına ulaştırmıştır. Bugün Türk HATTAT'lar onun okulunu izlemektedir. Kitapların yazılmasında öbür yazılardan daha fazla kullanıldığı için, "ortadan kaldırmak", "iptal etmek" anlamına gelen bu adı aldığı düşünülen nesih, bugün bütün İslam ülkelerinde kullanılmaktadır.

Çizim → İSLAM *A.Alparslan*

**NESNE SANATI** (*Object Art*)

GÖRSEL SANATLAR'da "gösterge" olarak nesnenin tek başına ya da yerleştirme içinde bir öğe olarak kullanılması. Ayrıca →YERLEŞTİRME.

**NESNEL SOYUTLAMA** (*Objective Abstraction*)

1930'larda İNGİLTERE'de doğal nesneleri ve sahneleri RENK lekelerine dönüştüren sanatçıların geliştirdikleri anlatım biçimi. MONET'nin son döneminde ulaştığı renk soyutlamalarıyla, BAZAINE ve MANESSIER'nin, nesneler yerine, bıraktıkları izlenimleri betimlemede yararlandıkları ANLATIMCI-SOYUTLAMA'yla benzerlikler taşır. Temelde romantik bir yaklaşımın egemen olduğu Nesnel Soyutlama, aslında İZLENİMCİLİK'ten çok J.M.W. TURNER'ın son dönem renk soyutlamalarının etkilerini yansıtır. Başta HITCHENS ve PASMORE olmak üzere bu eğilimin en önemli temsilcileri William Coldstream (1908-?), Graham Bell (1910-43) ve Rodrigo Moynihan'dır (1910-?). *Z.Rona*

**NESTALİK** (Far.)

İslam yazı sanatında (→İSLAM) İranlılar tarafından bulunan bir yazı (HAT) türü. Eğrileri derin ve sarkıklığı fazla, hemen hemen bütün harfleri birbirine bağlanan, bu yüzden de yazılması ve okunması çok güç olan TALİK yazıdan geliştirilmiştir. Nestalik, talik'in açıklık ve güzellik kazanmış biçimi olduğundan bu adı almış olmalıdır. Sözcüğün aslı "nesh-i ta'lik"ken (talik'in hükmünü, geçerliliğini ortadan kaldıran yazı) sonraları "neshta'lik" daha sonra da "nesta'lik"e dönüşmüştür. Anadolu'da genellikle talik adıyla anılan (Aslında talik, ayrı bir yazı türüdür) ve gelişmemiş ilk örneklerine 13.yy'da rastlanan bu yazının bütün kural ve özellikleri belirgin bir biçimde 15.yy'ın başlarında ortaya çıkmıştır. Nestalik, Tebrizli Mir Ali'nin (?-1446) elinde yolunu bulduktan sonra Batı ve Doğu üslubu olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bunlardan daha ılımlı ölçülere sahip olan Doğu üslubu beğenildiğinden, Sultan Ali Meşhedi (?-1520), Türk asıllı Mir Ali Herevi (?-1544), Şah Mahmud Nişaburi (?-1574, Meşhed) ve Ali Rıza Abbasi (?-1628) gibi ünlü HATTAT'lar bu üslubu benimsemişler ve nestalik'i güzelleştirmeye çalışmışlardır. Mir İmâd Haseni'nin yetişmesiyle bu yazı güzelliğinin doruğuna ulaşmıştır. 18.yy'da İran'da bir süre gerileyen nestalik, 19.yy'ın ikinci yarısından başlayarak yeniden canlılık kazanmıştır. Bu yazı, 15.yy'ın ikinci yarısından sonra bütün İslam ülkelerine yayılmaya başlamış ve Osmanlılar'da ilk olarak Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-81) görülmüştür. Osmanlı hattatları, 19.yy'a değin İran okulunu izledilerse de



NEUMANN, Johann Balthasar, *Neresheim Manastır Kilisesi*, 1747-50.



NEUTRA, Richard Joseph, *Kaufmann Evi*, 1946-47, Palm Springs, Cal.

bu yüzyılın başında Yesari MEHMED ESAD'ın öncülüğü ve oğlu Yesrizade MUSTAFA İZZET'in çalışmalarıyla Türk nestalik okulu adında yeni bir üslup gelişmiştir. İran üslubundaki sıkışıklık ve aynı harfin biraz değişik ölçülerde ve biçimde yazılmasına karşın Türk üslubunda kesin kurallar ve açıklık vardır. Daha sonra yetişen Sami Efendi (1838-1912), çıraklarından Hulûsi Yazgan (1869-1940) ve Mehmed Necmeddin OKYAY bu yazının en tanınmış hattatlarındandır. Ayrıca Halim Özyazıcı'yla (1898-1964) Hamid Aytaç da (1891-1982) bu yazıda son büyük adlar olmuştur. Bugün öğrencileri aynı yolda yürümektedirler. Nestalik, özellikle şiir kitaplarında, levhalarda ve YAZIT'larda kullanılmaktadır.

Çizim → İSLAM

*A.Alparslan*

**NESTORİS** (Gr.)

Antik Çağ'da, içinde şarapla su karıştırılan kap türlerinden biri. "Nestor amforası" ya da "*torzella*" olarak da bilinen bu şişkin gövdeli kapların, omuzdan ağıza yükselen üçgen biçimli iki kulpu vardır. Kulpların gövdeye birleştiği noktalarda ve üçgenin üst noktasında birer düğüm bulunur.

NEŞA = **KÜLTEPE**

NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG (Alm.) = **YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ**

NEUE SACHLICHKEIT (Alm.) = **YENİ NESNELLİK**

**NEUFERT, Ernst** (1900, Unstrut, Freiburg-?)

Alman mimar.

YAPI tasarımında alan gereksinimleriyle ilgili normlara ilişkin yayınlarıyla tanınır.

Mimarlık eğitimini Bauhaus'ta (Weimar) yapmış, 1924-26 arasında GROPIUS'la birlikte çalışmış, 1929'a değin Weimar'da, 1946-66 arasında da Darmstadt Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde ders vermiştir. Uygulamalarını daha çok endüstri yapıları oluşturur. 1936'da yayımlanan ve Almanya'da 26'dan çok baskısı yapılıp pek çok dile çevrilmiş olan *Bauentwurfslehre* (*Yapı Tasarım Bilgisi*, 1983) adlı kitabında Neufert, insanı amaç ve ölçü birimi kabul ederek, konut, okul, otel vb yapı türleri için mekânsal normlar ortaya koymuştur. Burada önerdiği yapısal ve mekânsal çözümler günümüzde "eskimiş" olsa da kitap, mimarlıkta alan gereksinimleri ve buna bağlı olarak mekânsal düzenleme konusunda uzun süre mimarlarca bir elkitabı olarak kullanılmıştır. 1943'te yayımladığı *Bauordnungslehre* (Yapı Düzenleme Bilgisi) adlı kitabında da yapı üretim endüstrisine ilişkin ölçü ve oranları belirleyen Neufert'in öteki başvuru kitapları arasında, *Welleeternit Handbuch* (1959; Dalgalı Eternit Elkitabı), *Welche Hallen für die Industrie* (1962; Sanayi İçin Büyük Mekânlar), *Abmessungen für Fertigteile* (1965; Hazır Yapı Ögeleri İçin Boyutlar) ve *Das Massgebende* (1965; Ölçüt) sayılabilir.

*E.Erenler*

**NEUMANN, Johann Balthasar** (1687, Eger, Bohemya-1753, Würzburg)

Alman mimar.

ALMANYA ve AVUSTURYA'da Geç BAROK dönemin en özgün temsilcisidir.

Önceleri bir top dökümevinde çalışmış, daha sonra askeri mühendis olarak görevler almış ve 1710'ların sonunda da Würzburg prens-piskoposunun saray mimarlığına atanmıştır. 1717-18 arasında Milano ve Viyana'ya giden Neumann, 1719'da Würzburg'da prens-piskoposun *Residenz* diye adlandırılan sarayının tasarımını üstlenmiştir. HILDEBRANDT'ın danışman olarak yer aldığı bu ilk tasarım görevinde, Neumann'ın büyük ölçüde onun etkisinde kaldığı görülür. 1723'te Piskopos tarafından çağdaş Fransız mimarlığını incelemek için Nancy'ye ve Paris'e gönderilmiş, burada Robert de Cotte (1656-1735) ve BOFFRAND gibi ünlü Fransız mimarlarıyla görüşmeler yapmıştır. Würzburg'daki *Residenz*'de yaptığı çalışmalar arasında saray şapeli (*Hofkirche*; 1732-41) ve ünlü tören merdiveni (1737) özellikle önemlidir. Sarayın *Kaisersaal* denen ana salonuna ulaşan bu merdiven, mimarlık tarihinin bir anlamda çağ açıcı yapıtlarından biridir. O döneme değin işlevi düşeyde ulaşım sağlamaktan öteye gitmeyen merdiven, bu örnekle mekân yaratıcı bir ögeye dönüşmekte, daha da ilginçi heykelsi bir anlatıma kavuşmaktadır. 1731-32'de *Schloss Bruchsal*'da ve 1743-48 arasında da Köln yakınlarındaki *Schloss Brühl*'de inşa edilen merdivenlerse, *Residenz*'dekini de aşan bir tasarım becerisini sergilerler. Her üç örnekte de, Neumann ileride MODERN MİMARLIK'ın yaratmayı deneyeceği çok boyutlu bir mekânsal yaşantı elde etmeyi başarmıştır. Bunlarda merdiven, farklı katlarda yer alan sahanlıkları birbirine bağlayarak yükselmekte ve tüm mekânı egemenliği altına almaktadır.

Neumann saray ölçeğindeki bu konut yapıları dışında, tek aile evleri de tasarlamıştır. Örneğin, yine Würzburg'da bazı caddeler tüm yapılarıyla onun tarafından gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, mimarın en önemli ürünleri dinsel yapılardır. Bunlar arasında, *Wiesentheid Kilisesi* (1727), Gössweinstein *Hac Kilisesi* (1729-39), Trier'de *St.Paulinus Kilisesi* (1734) ve Würzburg'da *Dominiken Kilisesi* (1741-53) sayılabilir. Franconia'nın kırsal bir kesimindeki *Vierzehnheiligen* (On Dört Şefaatçi Kilisesi; baş.1742) adlı hac kilisesiyse genellikle, sanatçının başyapıtı olarak nitelenmektedir. *Vierzehnheiligen* planda kontur olarak Latin haçı biçiminde alışılagelmiş bir şemadan yola çıkar. Ancak, bu şema iç mekânda birbirleriyle kesişen ovallerle oluşturulmuş, dolayısıyla da şaşırtıcı bir orta nefe sahip kılınmıştır. Bu ovaller etkilerini yalnız planda duyurmamakta, üst yapıda da eliptik basık kubbelerden oluşan bir örtü sistemi bu tasarım düzenini vurgulamaktadır. Sonuçta ortaya çıkan ürün, Barok'a özgü mekânsal akışkanlık ve hareketi en yetkin düzeyde sergileyen yapılardan biridir. Dolayısıyla, *Vierzehnheiligen* Barok mimarlığın başyapıtlarından biri sayılmaktadır. Neumann, *Neresheim Manastır Kilisesi*'nde de (baş. 1747) kesişen ovallere dayanan tasarım şemasını bu kez daha basitleştirerek ve daha özgürce kullanmıştır. Son önemli yapısıysa, Limbach'taki *Meryem Kilisesi*'dir (*Marienkirche*; 1751-53).

1298, 1739, 2538, 2844.

**NEUTRA, Richard Joseph** (1892, Viyana-1970, Wuppertal)

Alman kökenli ABD'li mimar.

ABD'de ULUSLARARASI ÜSLUP'un yayılmasında rol oynamıştır.

İmparatorluk merkezi Viyana'da orta sınıf bir Yahudi ailenin oğlu olan Neutra, meslek eğitimini Viyana Teknik Yüksekokulu'nda yapmıştır. Bu dönemde en beğendiği mimarlar O.WAGNER ve L.OOS'tu. Loos'un modern PREFABRİKASYON'un erdemlerini yücelten ve gereksiz bezemeleri yeren düşüncelerinden etkilenen ve gene Loos'un yüceltiği Amerikan uygarlığının erdemlerini, 1910'da Almanca baskısı yapılan WRIGHT'ın yapıtlarını gördükten sora yürekten benimseyen Neutra, bu yapıları yerinde görmek istediyse de I.Dünya Savaşı'nın başlaması bu tutkusunu geciktirmiştir. Vize alabildiği 1923'e değin botanik ve bahçe mimarlığı

konusunda çok şey öğrendiği peyzaj mimarı Gustav Amman'ın atölyesinde ve birlikte Hayfa Kent Planı Yarışması'nı kazandığı MENDELSOHN'un Berlin bürosunda çalışan Neutra, Amerikan mimarlığı üzerine yazdığı *Wie Baut Amerika?* (1927; Amerika Nasıl Yapı Yapıyor?) adlı kitabının malzemesini buradaki deneyimlerinden oluşturmuştur. Birkaç ay Taliesin'de Wright'ın yanında çalıştıysa da Wright'ın işlerinin azlığından ötürü 1925'te Los Angeles'a giderek burada Loos'un atölyesinde tanıdığı SCHINDLER'la, Endüstri ve Ticaret İçin Mimarlık Grubu (AGIC) adında ancak beş yıl sürebilen bir ortaklık kurmuştur. Bu dönemin en verimli ürünü olan Los Angeles'taki *Jardinette Apartmanları* (1927), betonarme iskeleti, konsol balkonları ve metal çerçeveli bant pencereleriyle Uluslararası Üslup'un Amerika'daki ilk önemli örneklerinden sayılmaktadır. Neutra'yı üne kavuşturan beton, cam ve metal panolardan oluşan *Lovell Sağlık Evi* yapısı (1927-29, Los Angeles), mekanik montajın etiği ve estetiğinin bir özetidir. Geniş cam yüzeyleri ve kablolara asılı balkonlarıyla, o sırada Avrupa'da çalışan MIES VAN DER ROHE ve LE CORBUSIER'nin yapıtlarını çağrıştıran yapının giriş holündeki merdiven, modern merdiven tasarımının en güzel örneklerindendir. 1930'lar boyunca Uluslararası Üslup'ta konut tasarımları yapan Neutra'nın öbür yapıları arasında, iç mekânlarla dış mekânları kaynaştıran kayar cam panolu sınıf dış duvarlarıyla ünlü *Corona Okulu* (1934, Los Angeles) ve *Channel Heights Konut Yerleşmesi* (1942-44, San Pedro) sayılabilir. 1946'da California, Palm Springs'te yaptığı *Kaufmann Evi*, Mies'in 1929 Barselona Dünya Sergisi için tasarladığı *Alman Pavyonu*'nun etkisini yansıtır. *Tremaine Evi*'yse (1948, Montecito) 1950 ve 60'larda yapacağı AVANT-GARDE olmayan, ancak beğenilen, rahat konutlara bir geçiştir. Doğal ortam içine büyük bir özenle yerleştirdiği yapılarında Neutra, iç-dış mekân ilişki ve bütünlüğünü veranda, teras ve pergolalarla ustaca sağlamıştır. 1949'dan sonra artık ününün doruğunda olan mimar, konut dışında bürolar, kiliseler, okul ve üniversiteler, kültür merkezleri ve konut yerleşmeleri tasarlamıştır. Bunlar arasında en önemlileri, Karaçi'deki *ABD Büyükelçiliği* (1959, Pakistan), Gettysburg'daki (Penn.) *Lincoln Anıtı* (1959) ve *Los Angeles Arşiv Binası*'dır (1961).

Beden ve davranış bilimlerine yoğun ilgisi olan Neutra'nın 1954'te yazdığı *Survival Through Design* (Tasarım Yoluyla Varlığını Sürdürmek) adlı kitabı geniş bir etki yaratmıştır. Son yapıtlarının bazıları MODERN MİMARLIK'ın son dönemine özgü kimlik sorunu ve yorgunluk izleri taşısa bile, başyapıtları bu üslubun sağlam ve kişilikli dönemini yansıtır.

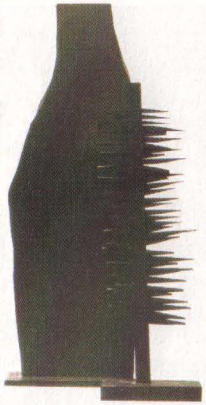
0514, 1456, 1697. *D.Kuruk*

## NEVALİ ÇORİ

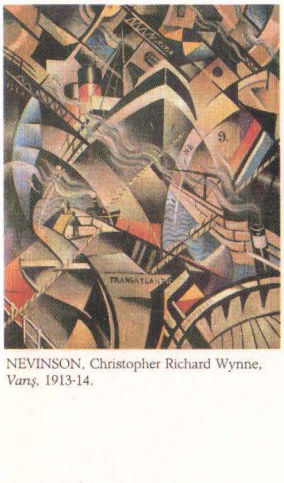
Şanlıurfa'nın Hilvan ilçesi sınırları içindeki yerleşme, Fırat Irmağı vadilerinden birindedir ve günümüzde Atatürk Baraj Gölü altında kalmıştır. Kantara köyünün alt tarafındaki bir kireçtaşı kayalığın aşağısında, Kantara Çayı ve iki kuru vadi tarafından sınırlanan 90x40m boyutlarındaki bir teras üstüne kurulmuştur. Nevali Çori'de kazılar, 1983'te AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ çerçevesinde Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nden Adnan Mısır'la Heidelberg Üniversitesi'nden Harald Hauptmann tarafından başlatılmış ve 1985-87 ile 1989-91 arasında sürdürülmüştür.

Kantara Çayı'nın doğusundaki yerleşme terası, ROMA döneminde mezarlık olarak kullanılmıştır. Burada taş sanduka mezarların içinde sırtüstü yatırılmış iskeletler bulunmuştu. Roma mezarlığının altında İlk Tunç Çağı I'e (MÖ 3000'ler; →PREHİSTORYA) tarihlenen ve teraslanarak yerleştirilmiş, kireçtaşından, çok odalı bir yapı yer almaktaydı. Yaklaşık 12 taş sanduka ve öteki bazı çömlekler içinde bulunan *bocker* (dizler karna çekik) durumunda iskeletler de bu yerleşmeye aitti. Aynı zaman diliminde HASSEK HÖYÜK ve KURBAN HÖYÜK V'te de benzerleri izlenen bakır aletler ve toprak kaplar ise ölü hediyesi olarak sunulmuştu. İçlerinde bakır cürufu bulunan çukurlar ve döküm potaları, Nevali Çori'de MADEN işlendiğini kanıtlamıştır. Her iki ucunda yuvarlak bir yapıyla biten 13m uzunluğundaki bir koridordan oluşan ve Kalkolitik Halaf kültürüne tarihlenen (MÖ 5.bin) yapı topluluğu, kireçtaşı kayalığın hemen altındaki düzlüğe oturtulmuştu. Çapı 3.80m, küçük yuvarlak bir yapıda ise bakır yüzükle birlikte gömülmüş *bocker* durumunda bir iskelet bulunmuştu. Ele geçen tek renkli ve boyalı Halaf çanak-çömleğinin en yakın benzerleri, Cavi tarlasından (Hilvan ilçesi) ve Kuzey Suriye'deki Tel Damişliyya'dan bilinmektedir. Bu tabakanın altındaki yerleşme AKERAMİK (çanak-çömleksiz) Neolitik Çağ'a aitti ve 90m uzunluğunda bir alan içinde saptanan beş yapı katı, 2m kalınlığında bir kültür dolgusu oluşturmuştu. Ayrıca vadinin batı bölümünde yalnızca iki yapı katı içeren bir yerleşme (Nevali Çori II) daha yer almaktaydı. Kireçtaşından inşa edilmiş, 23'ü aşkın bağımsız, dikdörtgen yapıda ana ögeler, belirli düzende bir iç bölünme ve karakteristik taban altı kanallarıydı. Çayönü yerleşmesinde bu yapı tipi, ızgara planlı yapılardan hücre planlı yapılara geçiş sürecini temsil etmektedir (→ÇAYÖNÜ).

En eski tabaka olan beşinci yapı katında, 4.40x14.20m boyutlarındaki *21 A Evi*, 4.4x8.5m'lik dikdörtgen bir mekân ile bundan bir derzle ayrılmış, vadi yönünden girişi bulunan bir ön mekân olmak üzere iki bölümden oluşmaktaydı. Yapının kerpiç döşemesi altında uzun eksen boyunca iki kanal uzanmaktaydı. Evlerin dışında CAFER HÖYÜK ve Çayönü'nden de bilinen, çakıltaşından oluşturulmuş çok sayıda pişirme yeri ve ocak yer almaktaydı. Dördüncü yapı katında uzun eksene dik yerleştirilmiş taban altı kanallarıyla birbirine paralel konumda üç yapı (*12, 21* ve *26 No'lu Evler*) bulunmuştu. Yamaçtan doğru uzanan bir hendek ise *16, 22* ve *25 No'lu Evler*'i ve en batıdaki dini yapıyı ötekilerden ayırmaktaydı; yerleşme, şev boyunca uzanan bir duvarla sınırlandırılmıştı. En büyük yapı, 6.5x19m boyutlarındaki *26 No'lu Ev*'di. Kuzeydoğuda evin vadiye açılan 16.10m uzunluğundaki ana bölümü, iki sıra halinde düzenlenmiş dikdörtgen planlı sekiz mekânı içermekteydi. Dış duvarları 50cm, iç duvarları 40cm kalınlığında olan bu beş evreli yapı, Nevali Çori'deki alışılagelmiş şemayı temsil eder: Taban platformu, ara boşluklarla birbirinden ayrılmış altı düzgün sıra oluşturan iri taş bloklardan meydana getirilir; ara boşluklar da taban altı kanallarını oluşturacak biçimde taş levhalarla örtülür. Çakıl tabakayla tesviye edilmiş taban platformu üstünde dış duvarlar ve mekân bölmeleri inşa edilir; daha sonra taş duvarlar ve çakıl döşeli taban kille sıvanır; kanal ağızları da havalandırma ve soğutma sağlamak için açık bırakılır. Evlerin dışı bir taş sırasıyla çevrelenir; çatılar da uzun kenarlar boyunca sıralanmış dikmelerle taşınır. Boyutları 13.90x13.90m (188m²) olan kare planlı kült yapısında (II) üç duvar önündeki taş sekiler, "T" biçiminde başlıklar taşıyan 13 yekpare taş dikmenin böldüğü saptanmıştır. Güneybatısında giriş, güneydoğu duvarındaysa bir niş bulunan bu TERRAZZO döşemeli yapıda, kuşların ve insan-hayvan karışımı yaratıkların betimlendiği taş heykeller ortaya çıkarılmıştır.



NEVELSON, Louise, *En Önemli Kişi*, 1956, siyaha boyanmış ahşap, 238.7x93.9x28.5 ve 187.9x61.5x18.4 cm.



NEVINSON, Christopher Richard Wynne, *Varış*, 1913-14.

Üçüncü yapı katının güneydoğusunda birbirine paralel dizili dört ev (2, 3, 6 ve 7 *No'lu Evler*) bulunmaktaydı. 2 ve 7 *No'lu Evler*'in (6.8x16m; 6.1x14m), altından yedi ya da 10 kanal geçen taban platformu, sekiz ya da 11 düzgün taş sırasından oluşmuştu. Batıda ve dini yapının yakınında bir boşluktan sonra, yönleri değişik başka evler yer almakta ve yamaç boyunca gene bir sınır duvarı izlenmekteydi. Çoğu üçer sıralı dokuz mekândan oluşan yapılar depo binaları olarak tanımlanmıştır. İç düzeninden ötürü *6 No'lu Ev*'in ise konut ve atölye olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Kare planlı kült yapısı (III), kenar uzunluğu 13.30m olan 178m²'lik bir zemine oturmaktaydı. Burada da üç duvar önünde birer seki yerleştirilmiş yekpare tavan levhaları tabana sokulu 12 taş dikmeye taşıtılmıştı. Girişin karşısındaki duvarda bir niş yer almakta, *terrazzo* döşemeli orta mekânda 3m yüksekliğinde kabartmalı iki dikme (stel) bulunmaktaydı. Bu yapı da taş heykellerle süslenmişti.

İkinci yapı katında 8x12m boyutlarındaki *4 No'lu Ev* saptanmış, en üst birinci yapı katına geçişte tabakalanmada bir kesilme izlenmişti. Boyutları 6x10m olan *1 No'lu Ev*'in eşit büyüklükteki dört odasının önüne uzunlamasına bir mekân yerleştirilmişti; ama karakteristik taban altı kanalları yoktu. Yerleşme içindeki yapıların tabanlarının altında kafatası ve uzun kemiklerden oluşan ikincil gömüler ve *bocker* durumunda birincil gömüler vardı.

Büyük plastik yapıtların yanı sıra bir kaplumbağayı çevreleyen iki insan figürünün betimlendiği dışı kabartmalı bir kâse ve üstüne bir av sahnesi işlenmiş olan kireçtaşından bir levha önemli bulunturlardır. Kireçtaşından küçük heykelcikler de doğal ve stilize edilmiş panter, aslan, yabandomuzu, yabani at, at, ayı ve akbaba betimlerini içermektedir. PİŞMİŞ TOPRAK'tan kadın ve erkek figürleri; ayrıca cilalı baltalar, topuzlar, bilezikler ve eskileri ince uzun, yenileri ise kelebek biçiminde olan boncuklar bulunmuştur. ÇAKMAKTAŞI alet endüstrisi içinde Byblos (b.Cübeyl/Cebeyl, Lübnan) tipi ok uçları, Mureybet IV'te (Suriye) olduğu gibi Akeramik Neolitik B dönemine (Fransız arkeologlar Jacques Cauvin ve Olivier Aurenche'e göre Erken Neolitik'in 3.Evresi, MÖ 7600-6600) aittir. Aynı zamanda daha eski tabakalarda El-Khiam (Filistin) ve Helwan (Mısır) tipi uçlar, MİKROLİT'ler ve bakır bir boncuk da ortaya çıkarılmıştır.

Nevali Çori'de yabandomuzu, ceylan, geyik ve yabankeçisi avlandığı, koyun, keçi, sığır ve domuz beslendiği saptanmış; ayrıca, bir tür yabani buğday cinsi olan *Triticum boeoticum* ve *Aegilops squarosa/speltoides* toplandığı, Emmer (*Triticum dicoccum*) ve Einkorn (*Triticum monococcum*) buğdaylarıyla iki sıralı arpa (*Hordeum distichon*) ve baklagiller ekildiği anlaşılmıştır.

1614, 1619, 1621, 1622, 2324, 3040. ***H.Hauptmann***

**NEVELSON, Louise** (1900, Kiev-1988)
Rus kökenli ABD'li kadın heykelci.
Üst üste konmuş kasaları anımsatan "duvar heykelleri" ile tanınır.

Rusça adı Louise Berliavski olan sanatçı 1905'te ailesiyle birlikte ABD'ye göç etmiş, 1920'de evlenerek Nevelson soyadını almış ve New York'a yerleşmiştir. 1929-30'da Sanat Öğrencileri Birliği'nde öğrenim gördükten sonra bir süre de Münih'te HOFMANN'ın yanında çalışmıştır. 1932-33'te New York'ta SHAHN ile birlikte RIVERA'nın asistanlığını yapan Nevelson, *İngiliz Halkına Amerikan Saygısı* (*Altın Duvar*; 1959, Tate Gal., Londra) ve *Gök Katedrali-Ay Bahçesi Artı Bir* (1957-60) gibi ilk "duvar heykelleri"ni 1950'lerin sonunda gerçekleştirmiştir. Çok sayıda kutu ve bölmeden oluşan bu yapıtlarında her bölme içine çeşitli BULUNTU NESNE'ler yerleştirmiş ve tüm yapıtı siyaha, beyaza ya da altın yaldıza boyamıştır. Sanatçı bu tür yapıtlarında BİRLEŞTİRME tekniğini kullanarak ÇEVRESEL SANAT örnekleri vermiştir. Önceleri ahşapla çalışmış, 1960'larda alüminyum, pleksiglas, epoksi vb farklı malzemeler de kullanmıştır. Nevelson, ABD hükümetinin 1972'de başlattığı "Mimarlıkta Sanat" projesi kapsamında Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT) için çelikten *Saydam Ufuk* (1975) ve Philadelphia'daki Mahkeme Binası için de *200.Yıl Şafağı* (1976) adlı büyük boyutlu heykelleri gerçekleştirmiştir. *Z.Rona*

**NEVINSON, Christopher Richard Wynne** (1889, Londra-1946, Londra)
İngiliz ressam.
Erken döneminde KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK'ten etkilenmiş, bu etkileri savaş yıllarında değişik bir anlayışla yorumlamıştır. Son dönemindeyse daha bağımsız bir anlayışla yapıtlar vermiştir.

Yazar ve gazeteci H.W.Nevinson'un oğlu olan sanatçı, ilk eğitimini St.John's Wood Sanat Okulu'nda gördükten sonra Slade Sanat Okulu'na devam etmiş, 1911'de Paris'e giderek etkinliklerini Julian Akademisi'nde sürdürmüştür. 1912-13'te Paris'te MODIGLIANI'yle aynı atölyeyi paylaşmış, SEVERINI'yle olan yakın arkadaşlığı sonucu MARINETTI ve Gelecekçilik akımına bağlı öteki sanatçılarla tanışmıştır. Nevinson, 1913'te İngiltere'ye döndükten sonra çeşitli sanat etkinliklerine katılmış, aynı yıl Marinetti'nin İngiltere'ye gelişi onuruna düzenlenen baloya katkılarda bulunmuş ve burada bir konuşma yapmıştır. 1914'te LONDRA GRUBU'nun kurucuları arasında yer almış ve P.W.LEWIS'in Asi Sanat Merkezi'ne üye olmuştur. Aynı yıl Marinetti ile birlikte İngiliz sanatının tutuculuğunu eleştiren *Vital English Art* (Dirimsel İngiliz Sanatı) adlı Gelecekçi bildirgeyi kaleme almıştır. I.Dünya Savaşı'nda önce Fransa'da Kızılhaç ambulanslarında sürücü olarak çalışan Nevinson, daha sonra İngiliz Tıp Müfrezesi'nde görev almıştır. Sanatçının savaş yıllarında gerçekleştirdiği yapıtlar, şiddetin Gelecekçilik ilkeleri doğrultusunda yücelтilişini değil, tam tersine insanın şiddet ve yıkıma karşı tepkisini yansıtır. Duygusal bir niteliğin de bulunduğu bu yapıtlarda Nevinson, makine biçimleriyle insan figürünü Kübist anlamda yalınlaştırmaya yönelmiş ve konuya uygun biçimde yoğun renk kullanmıştır. *Sınırdaki Sütun* (1915, Kanada Ulusal Gal., Ottawa), bu dönem yapıtlarına tipik bir örnektir. Savaş dönemindeki ikinci grup çalışmaları, duygusal nitelikleri en aza indirgediği ve cephedeyken yaptığı çizimlerden yola çıkarak gerçekleştirdiği resimlerdir. Nevinson, savaş dönemi yapıtlarıyla ilk kez 1915'te Londra Grubu'nun sergisine katılmış, aynı yıl VORTİSİZM grubu sergisinin "Gelecekçi Sanat" bölümünde yer almıştır. 1916'da gerçekleştirdiği yapıtlarsa, savaş deneyimlerini Gelecekçi anlayışla yansıttığı örneklerdir. 1917-18'de resmî savaş ressamı olarak görev yapan Nevinson'un savaş yılları yapıtlarından bazılarıyla savaş sonrası yapıtlarının çoğu, (ör.*Büro Penceresinden*, 1917) birbirine giren düzlemlerden oluşan bir resimsel yapı sunarlar. Sanatçı son dönem yapıtlarındaysa, Gelecekçilik ilkelerini reddederek gerçekçi bir yaklaşımla MANZARA, PORTRE ve ÖLÜDOĞA'lar resimlemiştir. 1919-20'de ABD'de bulunmuş, bu gezi sonunda kent yaşamındaki hareketliliğin Gelecekçi anlayışla ortaya konduğu ve biraz da taşlama niteliği taşıyan örnekler vermiştir. Bu yapıtlar, Nevinson'un savaş sonrası dönemdeki yetkin resimleri arasında yer alır.
2949. *U.Tükel*



YAPI KREDİ YAYIN

## NEVŞEHİR

İç Anadolu'da yer alan Nevşehir kenti, İlkçağ'da "Nyssa", orta ve yeniçağlarda "Soandos", "Nisa" ve "Muşkara" adlarıyla anılmış, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa sadrazamlığa getirildiğinde, Muşkara adını değiştirerek kente "yeni şehir" anlamına gelen Nevşehir adını vermiştir.

Tarihöncesi dönemler (→PREHİSTORYA) üzerine yapılan az sayıdaki arkeolojik çalışma, yörede Neolitik yerleşmeler bulunduğunu göstermiştir. ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'yle birlikte yazılı tarihe giren bölgede MÖ 1600'lerde HİTİT Krallığı egemen olmuş, MÖ 12.yy'da Ege Göç Kavimleri'nin, MÖ 7.yy'da da KİMMER ve İskitler'in saldırıları yaşanmıştır. MÖ 680-610 Asur ve MÖ 610-550 Med egemenliğinin ardından, MÖ 550'de Persler'in (→İRAN) yönetimine girerek KAPPADOKİA Satraplığı içinde yer almıştır. MÖ 330'da Niğde ve yöresi Makedonyalılar'ın eline geçmişse de MÖ 332'de eski Pers soylularından I.Ariarathes bağımsız Kappadokia Krallığı'nı kurmuştur. MS 17'de ROMA İmparatorluğu'na katılan Nevşehir yöresi, aynı yüzyıl içinde Partlar'ın (→İRAN) saldırısına uğramış, sonraki yüzyıllarda da SASANİ, Arap ve Haçlı ordularınca istila edilmiştir. 1075'te ANADOLU SELÇUKLU Devleti'nin yönetimine giren Nevşehir, 1097'de Haçlılar'ın eline geçmiş, 1318'de Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasıyla bir süre İlhanlılar'ın (→İLHANLI) Anadolu valisi Timurtaş'ın, daha sonra da Eretna Beyliği'nin yönetimine girmiştir. 1398'de Karamanoğulları yöreye egemen olmuşlarsa da, aynı yıl OSMANLI sultanı I.Bayezid (hd.1389-1402) Nevşehir'i topraklarına katmıştır. 1402'de, I.Bayezid'in Timur'a yenilmesiyle kent Karamanoğulları'na geri verilmiş, 1466'da da kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır. Nevşehir, Osmanlı döneminde bir süre barış içinde yaşamışsa da Celali Ayaklanmaları'na sahne olmuş, ayaklanmalar devlet tarafından güçlükle bastırılabilmiştir. Damat İbrahim Paşa dönemine (1718-30) değin 18 hanelik bir köy olan Nevşehir, bu sadrazam tarafından bayındır bir hale getirilerek kaza yapılmıştır. Niğde sancağına bağlanan Nevşehir, 1954'te il durumuna getirilmiştir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** İlçenin güneybatısındaki bir tepede bulunan *Nevşehir Kalesi*, 12.yy'da Selçuklular döneminde yapılmıştır. İki kapılı olan kale, burç ve kulelerle güçlendirilmiştir. 18.yy'da yapılan *Damat İbrahim Paşa Külliyesi*'nde cami (*Kurşunlu Cami*), medrese, kütüphane, imaret, sıbyan mektebi ve hamam yer almaktadır. 1726 tarihli cami, bezemeleriyle Lale Devri'nin (1718-30) özelliklerini taşımaktadır. Kare planlı ana mekân, sekizgen kasnağa oturan bir kubbeyle örtülüdür. Açık AVLU'lu, EYVAN'lı plan şemasına sahip olan medrese de camiyle aynı tarihte yapılmıştır. Düzgün kesme taştan yapılmış bu yapının kare planlı medrese odaları vardır. Cami-i Atik Mahallesi'nde bulunan *Kaya Camisi* 1715'te gene Damat İbrahim Paşa tarafından yaptırılmıştır. Üç bölümlü son cemaat yerinden girilen kare planlı ana mekân kubbeyle örtülüdür. İlçede Damat İbrahim Paşa'nın yaptırdığı öteki önemli yapılar arasında *Beylik Hanı*'nın (1726) yanı sıra *Orduoğlu* (1726), *Tavukçu* (1726), *Çekiç* (1726) ve *Bedik* (1727) *Çeşmeleri* sayılabilir. Hükümet Meydanı'nda heykelci Hakkı ATAMULU'nun yaptığı *Damat İbrahim Paşa Anıtı*'yla (1946) *Atlı Atatürk Anıtı* (1961) bulunmaktadır. *Damat İbrahim Paşa Külliyesi*'nin imaret ve sıbyan mektebi bölümleri 1967'de Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Müzede Hitit, Phryg (Frig →PHRYGİA), Roma, BİZANS ve Osmanlı dönemine ait yapıtlar sergilenmektedir.

Doğal güzelliği ve tarihsel zenginliğiyle ilginç bir vadi (Göreme Tarihi Milli Parkı) olan Göreme, 7.yy'da yoğun Hıristiyan göçüyle dinsel bir merkez haline gelmiştir. Vadide kayalara oyularak yapılmış çok sayıda KİLİSE ve MANASTIR bulunmaktadır. Bu yapıların en önemli özellikleri FRESK'leridir. 730-842 arasındaki İKONOKLAZM döneminde simgesel ve geometrik örgeler kullanılırken, bu dönemden sonra 9.yy'ın ikinci yarısında, fresklere dinsel olaylar ve kişiler konu alınmıştır. *H.Basileios Kilisesi, Elmalı Kilise, St.Barbara Kilisesi, Yılanlı Kilise, Karanlık Kilise, Çarıklı Kilise, Tokalı Kilise, Elnazar Kilisesi* ve *Saklı Kilise (St.John Kilisesi)*, Göreme Açıkhava Müzesi'nde yer alan dinsel yapılardır.

***Acıgöl*** ilçesi yakınlarındaki *Hitit Kaya Yazıtı* yörenin en eski anıtıdır.

***Avanos*** ilçesinin adının Roma dönemindeki "Venessa" adından kaynaklandığı söylenmektedir. İlçe merkezinde 13.yy (?) Selçuklu yapısı olan *Alâeddin Camisi* onarım ve ekler yüzünden özelliğini yitirmiştir. Dikdörtgen planlı, beşik tonozlu *Ulucami*'yse (*Yeraltı Camisi*) 18.yy Osmanlı yapısıdır. Ürgüp-Avanos yolu üzerinde bulunan *Sarıhan* sultan hanlarının (→HAN) klasik planına sahiptir. Yazıtsız olmakla birlikte Selçuklu yapısı olduğu sanılmaktadır. İlçe sınırları içinde Topaklı Höyük'te yapılan arkeolojik çalışmalar yerleşimin İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) değin uzandığını göstermiştir. Müslüman ve Hıristiyanlar'ın birlikte yaşadıkları bilinen Eski Zelve mağara barınakları, küçük kiliseler yanında kayaya oyulmuş cami ve minaresiyle tanınır. Yakındaki Çavuşin'de bulunan üç *apsis*'li *Büyük Güvercinlik Kilisesi* (964-965), 11.yy freskleriyle önemli bir yapıdır.

***Gülşehir*** ilçesinde 1715'te Aşçıbaşı Süleyman Ağa'nın yaptırdığı *Aşçıbaşı Camisi* düz çatılı ve beşik tonozlu iki bölüme sahip dikdörtgen planlı bir yapıdır. 1799'da Karavezir Seyyid Mehmed Paşa tarafından yaptırılan *Karavezir Külliyesi*'ndeyse cami, medrese ve *Baş Çeşme* yer almaktadır. Aynı tarihte gene Seyyid Mehmed Paşa'nın yaptırdığı *Bayraktar, Sipahi* ve *Beyler Çeşmeleri* yazıtlarıyla ilgi çeken yapıtlardır. İlçe sınırları içinde Bizans öncesi döneme ait anıtlar *Hitit Kaya Yazıtı*'yla Gökçetoprak köyündeki *Zeus Kabartması*'dır. Mağara barınakları, kaya kilise ve şapelleriyle ünlü Açıksaray'da *St.John Kilisesi* ön yüzü kayalara oyularak bezenmiş iki katlı bir yapıdır. 1293'te yapılmış olan *Kızılkaya Köyü Camisi* üç sahınlı olup yan sahınları, beşik tonozludur. Orta sahın, ortada kubbe, yanlardaysa beşik tonoz örtülüdür. 13.yy'da yapıldığı sanılan, Tuz köyündeki *Taş Camisi*'yse üç bölümlü iki sahından oluşmaktadır. Mihrap önü kubbeyle, öbür bölümlerse yıldız ve çapraz tonozlarla örtülüdür.

***Hacıbektaş*** ilçesinde önemli bir Türk yapısı sayılan *Hacıbektaş Veli Dergâhı Külliyesi* 14.yy'da Hacı Bektaş Veli'nin yaptırdığı *Kızılca Halvet*'le (çilehane) başlamıştır. Batıdan doğuya uzanan üç avlu çevresine çeşitli dönemlerde yapılar eklenmiştir. *Dergâh*'ta *Üçler Çeşmesi* (1897), tekke yapıları, *Arslanlı Çeşme*, konukevi, kilerevi, meydanevi (1367), aşevi, II.Mahmud'un (hd.1808-39) yaptırdığı mescit, *Hacı Bektaş Veli Türbesi* ve *Güvenç Abdal Türbesi* bulunmaktadır. 1925'te TEKKE ve ZAVİYE'lerin kapatılmasıyla Hacı Bektaş Veli'nin eşyası Ankara Etnografya Müzesi'ne taşınmış, 1964'te *Dergâh*'ın onarılarak müzeye dönüştürülmesiyle yapıtlar yeniden buraya getirilmiştir. Müzede bugün Bektaşilik'le ilgili yapıtlarla Tunç Çağı, Hitit, Phryg ve Helenistik Dönem (→YUNAN) buluntuları sergilenmektedir. İlçe sınırları içindeki Sulucakarahöyük'te

1967'de AÜ'den Kemal Balkan başkanlığında başlatılan kazılarda Hitit dönemine ait yerleşme izlerine rastlanmış, Phryg, Bizans ve Roma buluntuları ortaya çıkarılmıştır.

***Ürgüp*** ilçesinin eski adı "Assiana"dır ve tarihi Hititler'e değin uzanmaktadır. İlçede yıkık durumda bulunan Hıristiyanlık dönemi dini yapılarının en önemlileri; Ortahisar Balkan Deresi'nde 6.yy'a tarihlenen dörtlü kilise grubudur. Sinesos'ta *Tavşanlı Kilise* (914-920) ve *Aziz Basileis* (*St.Basil*) *Kilisesi*, Ayvalık'ta *Yukarı Mahalle* ve *Kara Çalı Kiliseleri*, Cemil köyünde *Başmelek Manastırı* yer almaktadır. Damse köyündeki *Taşkınpaşa Külliyesi*, Karamanoğulları dönemine ait, mihrap önü kubbeli, üç sahınlı cami, camiden 3km uzaktaki medrese ile biri sekizgen, öteki altıgen iki KÜMBET'ten oluşan bir yapı grubudur.

***Sivil Mimarlık:***
Nevşehir'in volkanik bölgede yer alması, dağ, tepe ve kayaların kolaylıkla oyulabilen volkanik tüf ve lavlarla kaplı olması, öte yandan tarih boyunca süren baskı, işgal ve savaşlar yöreye özgü bir konut mimarisinin gelişmesine neden olmuştur. Özellikle Hıristiyanlık'ın başlarında ve İkonoklazm dönemindeki baskı ve işkenceler, korunaklı, savunması kolay bir yerleşim biçimi aranmasına neden olmuş, böylelikle yeraltı kentleri, mağara ve kaya evleri ortaya çıkmıştır. Hava bacaları ve sarnıçlarla gerekli hava ve suyun sağlandığı yeraltı kentleri, birbirine koridorlarla bağlı çeşitli salon, oda ve ibadet mekânlarından oluşmaktadır. Kappadokia'nın en çok araştırılmış yeraltı kentleri Nevşehir'de Merkez İlçe'ye bağlı Kaymaklı bucağındaki ve Derinkuyu ilçesindekilerdir. 12.yy'dan sonra önemini yitiren bu kentlerin ikisi de yedi katlı birer apartman biçiminde yeraltındaki kayalara oyulmuşlardır. Kayalara ev yapma geleneği günümüzde de sürmekte, eski mağara ve kaya evleriyse şaraphane, ambar, kiler, samanlık ve ahır olarak kullanılmaktadır. Ürgüp, Ortahisar, Üçhisar, Avcılar, Çavuşin ve Avanos'ta önemli örneklerine rastlanan yöre mimarlığında, evlerin bir bölümü yamaçlara ya da peribacaları ve benzeri kayalara oyulmuş, kimilerinin de yalnızca iç bölümleri kayalara oyulurken, ön yüzleri taştan yığma tekniğiyle örülmüştür. Evlerin bir bölümü bağımsız taş yapılardır. Yaz ve kış mevsimleri için ayrı bölümleri bulunan evlerin, yazları üst kat odaları, üst ve alt kat eyvanları, çardak, tandırevi (yaz mutfağı); kışlarıysa alt kat eyvanları, konuk odaları, kış mutfağı kullanılmaktadır. Avlu ve alt kat eyvanları yaz kış kullanılan mekânlardır. Konut içi yaşamın önemli bir bölümü, ahır, ambar, samanlık, tandırevi ve zemin kattaki öteki odaların açıldığı, HAYAT denen avluda geçmektedir. Yarısı oyma, yarısı yığma taş tekniğindeki evlerde kemerli bir kapıyla avluya geçilirken, tümüyle yığma taş olan yapılarda da avluya, zemin kattaki revaklı bir eyvandan geçilmektedir.

***El Sanatları:***
Yöre dokumacılık ve çömlekçiliğiyle tanınmışsa da Bizans döneminden beri sürdürülen dokumacılık yaygınlığını yitirmiş durumdadır. HALI, Avanos ve Ürgüp'te yaygın bir DOKUMA türüdür; ayrıca KİLİM, cicim ve battaniye de dokunmaktadır. Yörede eskiden "cehri" gibi KÖKBOYA'lar kullanılırken, bugün bunların yerini yapay boyalar almıştır. Selçuklu desenlerinin yerine de Bünyan desenleri kullanılmaktadır. Çubuk desenli, parçalı kilimlerse Avanos'ta doğal boya ve ipliklerle dokunmaktadır. Geçmişi Hititler'e uzanan çömlekçilik, Avanos ve yöresinde gelişmiştir. Köylere suyun ulaşması ve soğutucu kullanımının yaygınlaşmasıyla, çömlekçilik daha çok vazo ve saksı yapımına yönelmiştir. Yörede ayrıca, ONİKS işlemeciliği de yaygındır. "Hacıbektaştaşı" adıyla anılan bu taştan süs eşyası yapılmaktadır. *M.Aydın*

NEVZEMİN (Far.*nev*: yeni ve *zemin*'den) = Yeni **ÜSLUP**; yeni moda

NEW ENGLISH ART CLUB (İng.) = **YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ**

NEW HORIZONS (İng.) = **YENİ UFUKLAR**

NEW OBJECTIVITY (İng.) = **YENİ NESNELLİK**

NEW REALISM (İng.) = **YENİ-GERÇEKÇİLİK**

NEW-REALISM (İng.) = YENİ-GERÇEKÇİLİK → **FOTO-GERÇEKÇİLİK**

**NEW YORK 5**
ABD'li mimarlar EISENMAN, MEIER, Michael GRAVES, HEJDUK ile GWATHMEY ve ortağı Robert Siegel'den oluşan ve 1960'ların sonu ile 70'lerin ilk yarısı arasında etkili olan mimarlık grubu. 1969'da mimar, mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Kenneth Frampton'ın (d.1930) girişimiyle New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde açılan sergi ve 1972'de gene aynı müzenin yayımladığı *Five Architects* (Beş Mimar) adlı kitapla tanınmıştır. LE CORBUSIER'nin, 1920'ler ve erken 30'lardaki üslubundan yola çıkarak MODERN MİMARLIK'ı yeniden keşfetmeyi amaçlayan grup, kullanılan bütün malzemelerde renk olarak beyazı yeğlemesinden ötürü "Beyazlar" adıyla da anılmıştır. New York 5, Le Corbusier'nin 1920'lerde geliştirdiği pürist estetiği (→PÜRİZM) daha abartılı bir biçimde uygulamıştır. Grubun, gerek üst gelir gruplarına iş yapması, gerek estetik tercihleriyle elitist ve entelektüel bir çizgi izlediği söylenebilir. Tasarımların ortak özellikleri, beyaz rengin yanı sıra çoğunlukla 90° ve düz çizgilerden oluşan saf geometrik biçimler, strüktürel işlevi bulunmayan kolon ve kirişler aracılığıyla yaratılmış soyut geometrik kompozisyonlardır. Bunlar, Le Corbusier'nin yapılarındaki gibi, iç ve dış mekânlar arasında bir tür geçiş mekânı oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca, hemen tüm örnekler iç içe geçmiş ve bazı kısımları çıkartılmış küpler izlenimi verir. Adı sonraları DEKONSTRÜKTİVİZM içinde sıkça anılacak olan Rem Koolhaas'ın da (d.1944) yer aldığı OMA'yı (*Office for Metropolitan Architecture* / Metropoliten Mimarlık Bürosu) etkilemiş olan New York 5, 1970'lerin ikinci yarısından sonra üyelerinin farklı yollar izlemesiyle dağılmıştır.
1241, 1274, 1820, 2846, 3215, 3285. *Y.Salman*

NEW YORK GERÇEKÇİLERİ → **ASHCAN OKULU**

**NEW YORK OKULU**
1940-50 arasında New York'ta çalışan ve temelde "soyut" ile "Dışavurumcu" ilkeleri benimseyen yenilikçi ressamların tümü. Genelde SOYUT-DIŞAVURUMCULUK ve HAREKETLİ-SOYUT akımlarının üyelerini kapsar. HOFMANN'ın 1940'ların başında New York'ta bir sanat okulu açması, Peggy Guggenheim'in Avrupa AVANT-GARDE sanat akımlarını sergilerle tanıtması ve birçok Gerçeküstücü sanatçının (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) II.Dünya Savaşı nedeniyle New York'a gelmesiyle kentte yoğun bir sanat ortamı doğmuş ve GORKY, MOTHERWELL, DE KOONING, ROTHKO, POLLOCK ve STILL gibi ressamlar birinci kuşak New York Okulu'nu oluşturmuşlardır. 1947'den sonra GUSTON, KLINE ve Bradley Walker Tomlin (1899-1952) okula katılmış, BAZIOTES, GOTTLI-

EB, NEWMANN, TWORKOW ve REINHARDT da bu okul içinde anılmışlardır. 1950'lerde ortaya çıkan ikinci kuşak ilki kadar yenilikçi olamamış; ama New York, çağdaş sanatın etkin bir merkezi olmayı sürdürmüştür. *Z.Rona*

**NEWMAN, Barnett** (1905, New York-1970, New York)
ABD'li ressam ve heykelci.
ABD'de 1940'larda gelişen SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının ilk sanatçılarından olan Newman, büyük tuvaller üstünde uyguladığı renk şeritleri ve yalın kompozisyonlarıyla 1960'larda MİNİMAL SANAT'ın sözcüsü sayılmıştır.

Polonya kökenli Yahudi bir ailenin çocuğu olan Newman 1922-26 arasında New York'ta Sanat Öğrencileri Birliği'nde sanat derslerini izlemiştir. 1927'de New York Kenti Yüksekokulu'nu bitirdikten sonra 1937'ye değin babasının konfeksiyon işini üstlenmiş, arada liselerde resim öğretmenliği yapmıştır. ABD'de bunalım yılları olan 1930'larda çeşitli denemelere karşın kendine özgü bir sanat anlatımı bulamamış, ancak 1940'larda Soyut-Dışavurumculuk'u oluşturan POLLOCK, DE KOONING, STILL, ROTHKO, GOTTLIEB, KLINE ve heykelci D.SMITH gibi sanatçıların grubu içinde önceleri gerçeküstü imgelerin egemen olduğu resimler yapmış, giderek temel renk şeritleri içeren büyük tuvallere yönelmiştir. Newman'ın edebiyata, klasik öğretiye ve dine olan ilgisiyle mistik yaklaşımı resimlerinin yalınlığına karşın çarpıcı ve anlam dolu bir üslup geliştirmesine yardımcı olmuştur. 1951'de yaptığı, 2-3m yüksekliğinde, 90cm eninde dikey ve homojen renkli panolarında tek bir renk şeridinin, uzun yatay kompozisyonlarında ise şerit olarak uygulanan birkaç rengin yan yana sürüldüğü görülür. Sanatçı, bu tür resimlerine Tevrat'tan adlar vermiş, bazan da *Ay Işığı, Kara Ateş* (1961) gibi doğa çağrışımları yapan başlıklar koymuştur. 1960'ların sonlarına doğru tek bir dikey çubuktan oluşan heykeller ya da *Kırık Obelisk* adını verdiği yapıtı gibi, piramit ve prizmayı en uç noktada bütünleştiren anıtsal çalışmalar yapmıştır. 1969'da yaptığı *Zim-Zum* adlı heykeli, kıvrılmış geniş çelik plakalardan oluşmaktadır. Bunların dışında bir de sinagog yapısı tasarlamıştır. Newman, 1930'lardaki ekonomik bunalımda devletin sanatçılara yardım için düzenlediği FEDERAL SANAT PROJESİ'ne (WPA-FAP) katılmamış, ancak sanatçı hakları üzerine çalışmalar yapmış ve sanat yazıları yazmıştır.
1676. *J.N.Erzen*

NICCOLÒ DELL'ARCA / NICCOLÒ DA BARI → **FERRARA OKULU**

**NICHOLSON, Ben** (1894, Denham-1982, Londra)
İngiliz ressam.
Geometrik-soyut çalışmalarıyla tanınır.

Ressam William Nicholson'un (1872-1949) oğludur. Kısa bir süre Londra'da Slade Sanat Okulu'nda öğrenim görmesi (1911) dışında kendi kendini yetiştirmiş, özellikle babasının şiirsel yaklaşımından ve ölüdoğalarından etkilenmiştir. Savaş yıllarında VORTİSİZM'e yakınlık duymasına ve bir süre Fransa'yla İtalya'da bulunmasına karşın, resim yapmaya 1920'de başlamıştır. Ertesi yıl Paris'e yaptığı bir gezi sırasında PICASSO ve BRAQUE'ın yapıtlarını gören Nicholson, bu dönemde KÜBİZM'in temel ilkelerini yansıtan soyutlamacı ÖLÜDOĞA ve MANZARA'lar gerçekleştirmiştir. 1924'te YEDİ VE BEŞ DERNEĞİ'ne katılmış; 1926'da da derneğin başkanlığını yapmıştır. 1930'da daha sonra evlendiği HEPWORTH'la aynı atölyeyi paylaşan sanatçı, bu dönemde GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya yönelerek çoğunlukla mukavvadan, bütünüyle beyaz, alçak kabartmalar yapmıştır (ör.*Beyaz Kabartma*). 1932'de Hepworth'la gittikleri Paris'te SOYUTLAMA-YARATMA grubunun etkinliklerine katılmışlar, 1935'e değin bu grupla ilişkilerini korumuşlardır. Hepworth ve Nicholson 1930'lar boyunca H.MOORE ve P. NASH'le birlikte İNGİLTERE'de AVANT-GARDE sanatın en önemli temsilcileri olmuşlardır. Nicholson 1933'te ÜNİTE I'e katılmış, 1937'de de GABO'yla birlikte YAPIMCILIK bildirgesini hazırlamıştır. 1939-58 arasında Cornwall'da ST.IVES RESSAMLARI'na öncülük eden Hepworth ve Nicholson 1951'de ayrılmışlardır. 1957'de São Paulo Bienali Uluslararası Resim Ödülü'nü alan Nicholson'un en verimli dönemi 1958'de yerleştiği İsviçre'de başlamış, sanatçı bu dönemde kimi anıtsal boyutlara varan, *Toscana Kabartması* (1967, Tate Gal., Londra) gibi soyut kabartmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Yapıtlarını çoğu kez boyamadan bırakmış, boyayı kullandığı örneklerde de daha çok malzemenin doğal rengine uygun renkler seçmiştir. *Z.Rona*

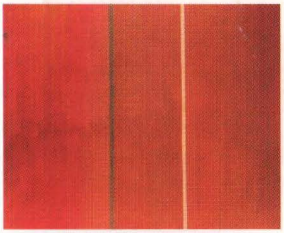
NICOLA PISANO → **PISANO**

NIELLO (İt.) = SAVAT → **MADEN sanatı**

**NIEMEYER, Oscar** (1907, Rio de Janeiro)
Brezilyalı mimar.
Brezilya'nın başkentinde gerçekleştirdiği resmî yapılarla tanınmıştır ve LE CORBUSIER'nin yakın bir izleyicisidir.

Oscar Niemeyer Soares Filho, 1934'te Rio de Janeiro Güzel Sanatlar Okulu'ndan mezun olmuş ve COSTA'nın yanında çalışmaya başlamıştır. 1936'da Le Corbusier'nin *Rio de Janeiro Üniversitesi* tasarımında danışmanlık yapmak üzere Brezilya'ya gelmesi Niemeyer için bir dönüm noktası olmuştur. Costa'nın Le Corbusier ile çalışmak üzere kurduğu tasarım grubunda yer alan Niemeyer, Le Corbusier'nin tasarım felsefesini kısa zamanda benimsemiş, ULUSLARARASI ÜSLUP'u Brezilya'nın tropik iklimine uyarlama çabaları ilerideki çalışmalarının temel ilkesini oluşturmuştur. Tek başına gerçekleştirdiği ilk yapı Rio de Janeiro'daki bir kreştir (1937). Yapının batı cephesi, Costa ile birlikte gerçekleştirdiği *Eğitim ve Sağlık Bakanlığı Binası*'nda (1937-43) Le Corbusier'nin öncülüğünü yaptığı güneşkırıcılarla (brizsoley) donatılmıştır. Niemeyer, Modernist hareketin (→MODERN MİMARLIK) bir yandaşı olmasına karşın heykelsi nitelikleri ağır basan, birbirlerine karşıt biçimlerde yapılar tasarlamış; bu anlayış içinde 1939 New York Dünya Fuarı'nda *Brezilya Pavyonu*'nu (Costa ile), 1940'ta *Ouro Preto Oteli*'ni ve 1942'de Rio de Janeiro'nun bir banliyösünde kendi evini gerçekleştirmiştir. Tarihi, BAROK bir mimari çevre içinde yapılan *Ouro Preto Oteli*'nde her zaman kullandığı betonarme sistem yerine Ouro Preto kasabasına özgü taşı ana yapı gereci olarak kullanmış, çatıyı da geleneksel bir anlayışla kiremit kaplamıştır. 1942-47'de Belo Horizonte'nin bir banliyösü olan Pampulha'da göle bakan bir tepe üstünde bir gazino, bir lokanta, göl kıyısında bir yat kulübü, kent içinde de bir kilise (*Pampulha Kilisesi*) gerçekleştirmiş, son üç yapının dış duvarlarını AZULEJO adıyla tanınan Portekiz çinileriyle kaplamıştır. Parabolik tonozları ve heykelsi, eğimli duvarlarıyla *Pampulha Kilisesi*, Niemeyer'in Latin Barok mimarlığını çağın teknolojisiyle kaynaştırdığı bir yapı olmuştur.

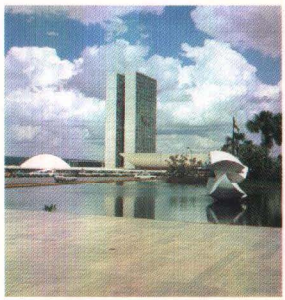
1946'da *Boavista Bankası Genel Merkezi*'ni, 1953'te Rio de Janeiro'da *Stul Amerika Hemşire Evi*'ni, 1954'te Belo Horizonte'de bir okul gerçekleştirmiş, aynı yıllarda Caracas için tasarladığı ters çevrilmiş



NEWMAN, Barnett, *Sözleşme*, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 121.9x152.4 cm.



NICHOLSON, Ben, *Agustos 1956 (Val d'Orcia)* (ayrıntı), 1956, pano üzerine yağlıboya ve kurşunkalem, 122x214 cm.



NIEMEYER, Oscar, *Kongre Binası*, 1958, Brasília.



Nİ ZAN, *Jung-bsi Stüdyosu*, 1372, duvar rulosu, kağıt üzerine mürekkep, 35.5x73 cm.

piramit biçimindeki müze binasıyla uygulanmamıştır. 1955'te Berlin'in Hansa bölgesinde gerçekleştirilecek apartman blokları tasarımı için çağrılan mimarlar arasında yer alan Niemeyer, iki yıl sonra Başkan Kubitschek tarafından, yeni kurulan başkent Brasília'nın mimari danışmanlığına getirilmiştir. Yeni görevi Niemeyer'i mesleğinin doruğuna ulaştırmış, 1959'da *Başkanlık Sarayı*'nı (*Alvorada Sarayı*), 1962'de *Adalet Sarayı*'nı, 1964'te de yeni başkentin en dikkat çekici mimari kompozisyonu olan *Parlamento Binaları*'nı tamamlamıştır. 1964'te Fransa'ya giden Niemeyer, Brezilya'da kazandığı ün sayesinde mimari ve politik eğilimlerine yakın projeler gerçekleştirme olanağını bulmuş; kendisinin, en iyi yapıtları olarak değerlendirdiği Paris *Komünist Parti Merkezi*'ni (1967-72) ve Milano *Mondadori Merkezi*'ni (1968-75) gerçekleştirmiştir.
2485, 2486, 2633, 3186. *M.Aydın*

NIEPCE Kardeşler → **FOTOĞRAFÇILIK**

**NIKIFOR** (yks.1895, Krynica-1968)
Polonyalı ressam.
NAİF bir ressam olarak 1930'da "keşfedilen" Nikifor, çok üretken bir sanat yaşamı sürmüş, küçük boyutta binlerce küçük resim yapmıştır.

Annesi sağır ve dilsiz bir dilenci olan Nikifor'un, kendisi de konuşma bozukluğu çekmiş ve bu özelliği yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Derbeder bir yaşam sürmüş; Galiçya bölgesinde sürekli olarak bir köyden ötekine dolaşmış; bu sırada kağıt parçalarına, sigara paketlerinin arkasına, ambalaj kağıtlarına yaptığı resimleri düşük ücretler karşılığında satmıştır. Bunlarda geçekle düşsel olanı biraraya getirdiği kent manzaraları ve mimari yerleşimler betimlemiş, yer yer de çeşitli düşsel konumlar içinde kendisini resimlemiştir. Okuma ve yazmayı hiç öğrenmemiştir ve hemen tüm resimleri anlamsız birtakım yazılarla doludur. Bazen Trifun ya da Matejko adlarını da kullanmıştır. 1930'da eleştirmenlerin dikkatini çeken Nikifor'un resimleri ilk kez Varşova'da, daha sonra da 1947'de Krakow'da sergilenmiştir. *U.Tükel*

NIKOPOIA → **MADONNA**

19 FITZROY STREET GROUP (İng.) = 19 FİTZROY SOKAĞI GRUBU → **İNGİLTERE (Resim ve Heykel)**

NISIF KUTUR → **KUTUR**

Nİ TSAN = **Nİ ZAN**

**Nİ ZAN** (1301, Jiangsu-1374)
Çinli ressam.
ÇİN'de HUANG GONGWANG, WU ZHEN ve WANG MENG'le birlikte WENREN RESSAMLARI'nın geleneğini sürdüren Ni Zan (Wade-Giles yazımında Ni Tsan), Yuan Hanedanı'nın (1260-1368) Dört Büyük Ustası olarak bilinen grubun en bağımsız sanatçısıdır.

Jiangsu'lu varlıklı bir aileden gelen Ni Zan, resme 38 yaşından sonra başlamış, bir yandan da koleksiyonculuk ve antikacılık yapmıştır. Yuan Hanedanı'nın çöküşünden sonra tüm varlığını ailesine bırakarak çevresindekilerle ilişkisini kesmiş ve yaşamının geri kalan bölümünü bir gezgin olarak Jiangsu dolaylarında geçirmiştir. Wu Zhen gibi resimlerini hiç satmamış, ama onları değerlerini bilen insanlara armağan olarak vermiştir. Ni Zan'ın düzenlemeleri, öteki üç büyük manzara ustasınınkilerden daha az kalabalık, boyası da öbürlerininkinden daha soluktur. Zarif ve dingin manzaraları ince fırça vuruşlarıyla gerçekleştirmiştir. Huang Gongwang'la birlikte, kuru mürekkep çubuklarını eğimli vuruşlarla uygulama tekniğini yaygınlaştıran Ni Zan, bu yöntemle ilginç dokusal etkiler ve biçim eklemlenmelerinde netlik elde etmiştir. Söz konusu yöntem aynı zamanda, fırça vuruşunun kaligrafik niteliğini (→KALİGRAFİ) en aza indirgemekte, ayrıca Çin kaligrafisinde süregelen güçlü duygusal nitelikleri de azaltmaktadır. Ni Zan bambu resimlerinde teknik gösterişten kaçınmış ve yalın bir anlatım sunmuştur. Yapıtları çok sık kopya edilmiş olduğundan ve sürekli benzerleri üretildiğinden özgün bir Ni Zan yapıtı bulmak, Çin resminin en önemli sorunlarındandır. *U.Tükel*

**NİGÂRHANE** (Far.*nigâr:* resim, *bane:* ev'den)
Eskiden, resim ve/veya heykellerin bulunduğu ve sergilendiği yer. Bugünkü sanat galerisi (→GALERİ) karşılığındadır.

**NİGÂRİ** (1494, İstanbul-1572, İstanbul)
Osmanlı nakkaş.
Asıl adı Reis Haydar olan Nigâri, Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-81) yerleşen Osmanlı padişah portreciliğini sürdürmüş ve geliştirmiş önemli ustalardandır (→MİNYATÜR, Osmanlı Minyatürü).

Nigâri'nin iyi bir denizci olduğu ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) donanma reisliği yaptığı bilinmektedir. Tezkirelerde şairliğiyle de övgü almış olan Reis Haydar, yapıtlarında Nigâri mahlasını kullanmıştır. Petrol yeşili düz bir zemin üstüne yerleştirdiği iri figürleri tam profilden ya da 3/4 profilden (profil ile önden görünüm arası) çizmiştir. Güçlü deseni ve yüz ifadesine verdiği önemle dikkati çeken sanatçı, Kanuni, II.Selim, Barbaros Hayreddin Paşa vbg Türk büyüğünün yanı sıra dönemin ünlü Avrupa krallarının da minyatür portrelerini yapmıştır. 1540'larda yaptığı sanılan ve amirali yaşlılık yıllarında betimleyen *Barbaros Portresi*'nde (TSMK, H.2134, y.9) Nigâri'nin adının geçtiği dizeler yer almaktadır. Sanatçının en ünlü yapıtı sayılan *Kanuni Portresi*'nde de (TSMK, H.2134, y.8) padişah, 1560'lardaki yaşlı görüntüsüyle betimlenmiştir. Profilden tam boy portrede padişahın arkasında iki silahtarı yer almaktadır. Aynı albümdeki *II.Selim Portresi*'nde (TSMK, H.2134, y.3) padişah, doğancıbaşının tuttuğu hedefe ok atarken gösterilmiştir. Ayrıca söz konusu albümde yer alan iki av sahnesi de Nigâri'ye atfedilir. Sanatçının yaptığı bir başka *II.Selim Portresi*'nde (Sadrettin Ağa Han Kol.) padişah bu kez bir elinde mendil, ötekinde kadehle betimlenmiştir. Nigâri'nin yurt dışındaki koleksiyonlarda bulunan iki portresinden *I.François Portresi* tam profilden yapılmıştır ve Fransız oymabaskı ustası CLOUET'nin bir portresinden kopya edildiği sanılmaktadır. V.Karl'a (Şarlken) ait olan öteki portre, 3/4 profilden betimlenmiştir ve bir CRANACH kopyası olabilir. Daha önce Martin ve Binney koleksiyonlarında olan bu portreler, bugün Sackler (Sackler, 85.214 a, b) ve Los Angeles ili müzelerindedir.
3449. ***G.Renda***

**NİĞDE**
Orta Anadolu'da yer alan Niğde'nin en eski adının ilk kez İranlı tarihçi İbn Bibi'de (13.yy) rastlanan "Nahita" ya da "Nakida" olduğu ileri sürülmektedir."Nekide" olarak da kullanılan bu ad, 14.yy'da Arap harfleriyle "Nikde" olarak yazılmış, Cumhuriyet'ten sonraysa ilin adı Niğde'ye dönüştürülmüştür.

Arkeolojik çalışmalar tarihöncesinin (→PREHİSTORYA) Paleolitik Çağ'la başladığını, yörede yerleşimin Neolitik Çağ sonrasında İlk Tunç Çağı'yla



YEM YAYIN

sürdüğünü göstermektedir. Yazılı tarih ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'yle başlamıştır. Yörede, MÖ 1800'lerde küçük yerel krallıkların bir birlik oluşturmalarıyla Anadolu'da ilk devlet olan HİTİT Krallığı kurulmuş, ancak bu krallığın MÖ 12.yy'da Ege Göçleri'yle yıkılmasından sonra Kayseri ve Malatya arasındaki Hitit'ten kalan prenslikler gibi (→GEÇ HİTİT), Nahita kralı da Tabal Konfederasyonu'na katılmış ve MÖ 710'da da ASUR yönetimine girmiştir. Asurlular'ın Niğde çevresindeki üstünlükleri KİMMER ve İskitler'in akınlarıyla zayıflamış, MÖ 620'de de büyük bir Kimmer akınıyla Asur Devleti yıkılmıştır. Yönetim boşluğundan yararlanan KİLİKİA, Niğde yöresine bir süre egemen olmuşsa da İRAN'da örgütlenen Med istilacıları bölgeyi yağmalayarak ele geçirmişlerdir. Med Devleti, MÖ 550'de Persler'in Ahameniş soyunun saldırıları karşısında çökmüş, yöre tümüyle Pers egemenliği altına girmiştir. Bu dönemde satrapliklara ayrılan ülkede Niğde, KAPPADOKİA Satraplığı içinde kalmıştır. MÖ 330'da Pers orduları Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) karşısında yenilgiye uğrayınca bölge Makedonyalılar'ın yönetimine girmiş, ancak Pers soylularından I.Ariarathes MÖ 332'de Kappadokia Krallığı'nı kurarak özerkliğini ilan etmiştir. MS 17'de ROMA imparatoru Tiberius'un (hd.14-37) Kappadokia'yı bir Roma eyaleti durumuna getirmesiyle bölgede Roma dönemi başlamıştır. 395'te bu imparatorluğun ikiye ayrılmasından sonra da Niğde yöresi Doğu Roma (BİZANS) içinde kalmıştır. 707'den başlayarak bölge sürekli olarak Araplar'la Bizanslılar arasında el değiştirmiş; 965'te Bizanslılar yöreye egemen olmuş; ancak 11.yy'da Türkler'in Anadolu'ya akınlar düzenlemeye başlamasıyla bölge bu kez de Türkler'le Bizanslılar arasındaki savaşlara sahne olmuştur. BÜYÜK SELÇUKLU sultanı Alp Arslan'ın (hd.1063-72) ölümü üzerine başlayan taht kavgalarından yararlanan Kutalmışoğlu Süleyman Şah (hd.1075-86), Konya-İznik arasına egemen olmuştur. 1097'de Haçlılar tarafından yağmalanan bölge, ANADOLU SELÇUKLU Devleti'nin 1318'de yıkılmasıyla İlhanlılar'ın (→İLHANLI) egemenliğine, 1327'de Eretna Bey'in yönetimine girmiş, 1365'te de Karamanoğulları Beyliği'ne katılmıştır. 1398'de OSMANLI sultanı Yıldırım Bayezid'in (hd.1389-1402) Niğde ve yöresini almasıyla Osmanlı dönemi başlamışsa da, Timur'un Bayezid'i 1402'de yenilgiye uğratmasıyla beylikler yitirdikleri toprakları geri almışlardır. Son olarak da Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81), Karamanoğulları Beyliği'ne son vererek yöreyi Osmanlı topraklarına katmıştır. Niğde Osmanlı yönetiminde, önce Karaman Beylerbeyliği'ne bağlanmış, sonra Konya Vilayeti sınırları içinde bir sancak merkezi olmuştur. Niğde, Kurtuluş Savaşı yıllarında yabancı işgaline uğramayan ender illerdendir.

***Tarihsel Yapılar:***

***Merkez İlçe:*** Kesin bir tarihlendirilmesi yapılamayan ve yalnız en yüksekteki kulesi bugüne kalabilmiş olan *Niğde Kalesi*'nin kaynaklarda üç kat surla çevrili olduğu anlatılmaktadır. İlçe merkezinde Türk dönemine ait yapılar, Selçuklu mimarlığının ilginç bir örneği olan *Alâeddin Camisi* (1233), IV.Kılıç Arslan'ın kızı tarafından yaptırılan, sekizgen planlı *Hüdavend Hatun Kümbeti* (1312), 18.yy'daki bir yangından sonra yenilenen *Sungur Bey Cami ve Türbesi* (1335), kare planlı *Gündoğdu Türbesi* (1344), Karamanoğlu Alâedddin Bey tarafından yaptırılan ve bugün müze olarak kullanılan, iki katlı *Akmedrese* (1409), kare planlı *Şah Mescidi* (1413), enine iki sahınlı ve toprak damlı *Hanım Camisi* (1452), tek kubbeli *Dış Camisi* (16.yy), Sokollu Mehmed Paşa'nın 16.yy'da kurdurduğu *Bedesten* ve 17.yy'ın ikinci yarısında türbe, çeşme ve hamamıyla yaptırılan *Paşa Camisi*'dir. İlçedeki arkeolojik çalışmalarda Kömürcü köyü, Körkuyu yöresi ve Kayaardı Tepesi'nde Paleolitik ve Neolitik çağlara ait buluntulara rastlanmıştır. Yeşilgölcük bucağı, Kömürcü köyü yakınındaki Göllüdağ Höyüğü'yse MÖ 8.yy'a tarihlenen bir Geç Hitit yerleşmesidir. Alâeddin Tepesi'nde 1963'te yapılan kazılarda ana kaya üstünde Bizans askeri yapıları, en üstteyse Selçuklu yapı ve seramikleri ortaya çıkarılmıştır. İlçedeki Bizans yapıları, duvarları FRESK'lerle bezeli, iyi korunmuş bir kaya kilisesi olan *Eski Gümüşler Manastırı*'yla (11.yy), 4.yy'da Büyük Konstantinos'un (I.Constantinus; hd.306-337) annesi Helena'nın yaptırdığı sanılan bazilikal planlı ve üç nefli *Andaval Kilisesi*'dir. Ayrıca Konaklı'da birbirlerine koridorlarla bağlı odalardan oluşan bir yeraltı kenti bulunmaktadır.

***Aksaray*** (1989'da il oldu) Selçuklu döneminde askeri üs olarak kullanılmışsa da bugün kentin eski durumunu hatırlatacak bir yapı yoktur. 13.yy'a tarihlenen *Eğri Minare* silindirik gövdeli bir yapıdır. 14.yy yapısı olan ve dört eyvanlı şemaya oturan *Zinciriye Medresesi*'yle beş sahınlı ve mihrap önündeki iki kubbe dışında çapraz tonoz örtülü *Ulucami*'yse (1413) BEYLİKLER DÖNEMİ'nin yapıtlarıdır. Aksaray-Kayseri yolundaki *Alay Han*, sultan hanlarının (→HAN) ilk örneğidir. Konya-Aksaray yolu üzerinde bulunan 5.000m²'lik *Sultan Han* (1299) ve *Ağzıkara Han* (1231-37) I.Alâeddin Keykubad döneminde (1220-37) yapılan anıtsal yapılardır. Öte yandan Aksaray'ın yerleşme tarihi Neolitik Çağ'a değin inmektedir. ACEMHÖYÜK'te Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nin önemli kentlerinde biri bulunmuştur. Haç planlı ve kubbeli *Ağaçaltı Kilisesi* (*Daniel Kilisesi*, 9.yy), *Pürenliseki Kilisesi* (9.yy), iki katlı *Sümbüllü Kilise* (10./11.yy), kadınlar manastırı olan *Yılanlı Kilise* (10.yy) ve *Karagedik Kilisesi* (*St.Georges Kilisesi*, 10./11.yy) Ihlara Vadisi'nde bulunan Hıristiyanlık dönemi yapılarıdır.

***Altunhisar*** ilçesindeki *Keşlik Steli* ve *Gökbez Kaya Kabartması*, Geç Hitit sanatı örneklerindendir. Steldeki erkek figürü, *İvriz* ve *Ambarderesi Kabartmaları*'yla yakın benzerlikler taşımaktadır. 2.40m yüksekliğindeki *Gökbez Kabartması*'ndaysa, Fırtına Tanrısı Teşup betimlenmiştir.

***Bor*** ilçe merkezinde Karamanoğlu Alâeddin Bey'in yaptırdığı *Ulucami* (1410), üç sahınlı ve düz damlı *Sarı Cami* (15.yy) ve tek kubbeli *Şeyh İlyas Camisi* (16.yy) Türk dönemi yapılarıdır. İlçede yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda Pınarbaşı ve Köşkpınar'da Neolitik Çağ yerleşmeleri bulunmuştur. Önemli bir Roma kenti olan Tiyana (Kemerhisar) Bor ilçesi sınırları içinde yer almaktadır. Hassa köyde bulunan yeraltı yerleşmesi, ilçede tarihöncesinden Bizans dönemine uzanan bir yerleşmenin varlığını göstermektedir.

***Çiftlik*** ilçesinde Tepecik'te Paleolitik ve Neolitik çağlara ait OBSİDYEN (doğal cam) gereçler bulunmuş, Çiftlik-Tepecik Höyüğü'nün bir İlk Tunç Çağı yerleşmesi olduğu anlaşılmıştır.

***Ulukışla***'da Zeyve Höyüğü'nde yapılan kazılar sonucunda, Hitit döneminden Bizans'a değin uzanan bir yerleşme saptanmıştır. İlçe merkezinde 17.yy'da yapılan *Öküz Mehmed Paşa Hanı*, cami, çarşı ve hamam gibi ek yapılarla bir KÜLLİYE niteliğindedir.

***Sivil Mimarlık:***

Taş, yöre mimarisinin ana yapı gerecidir. Merkez İlçe, Ulukışla ve Aksaray'da konutlar taş, Ulukışla'nın Toroslar'a yakın ormanlık çevrelerinde ahşap, Bor ve Aksaray'ın bazı bölgelerindeyse kerpiçtendir. Taş ve kerpicin birlikte kullanıldığı yapılar

da bulunmaktadır. Sert bir iklime sahip bölgede duvarlar kalın taştan ya da iki sıra kerpiç tuğladan örülmektedir.

***El Sanatları:***
Geçmişte DOKUMA ve KEÇE yapımcılığının yaygın olduğu Niğde'de bugün el sanatları eski niteliğini yitirmiş durumdadır. *M.Aydın*

NİHALE (Ar.) = Döşeme; döşenecek şey

**NİHANHANE** (Far.*niban:* gizli, *bane:* ev'den)
**1.** Saklanılacak gizli yer. Eskiden KALE, KONAK ya da SARAY'larda gizli eğlenceler, nihanhane denen odalarda yapılır ve tehlike anında da buralara saklanılırdı.
**2.** Mağara.
**3.** Bodrum.

NİKAİA = **İZNİK**

**NİKİAS** (Atinalı) (MÖ 4.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan ressam.
Ressam ve heykelci EUPHRANOR'la birlikte, katı akademik ilkelere dayalı olmayan, geleneklerden arınmış Thebai-Attika okulunun en önemli temsilcilerindendir.

Nikomedes'in oğlu olan ve Euphranor'un öğrencisi Antidotos tarafından eğitilen sanatçının PRAKSİTELES'in heykellerini boyayan ünlü ressam Nikias'la aynı kişi olduğu kabul edilir. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) verdiği ayrıntılı bilgilere göre, 112.Olimpiyat Oyunları'nda (MÖ 332-329) sanatının doruğuna ulaşan Nikias, büyük kompozisyonları yeğlemiş, figürlerine üç boyutluluk etkisi kazandırmak için ışık-gölge karşıtlığından yararlanmıştır. Bazı yapıtlarında ANKOSTİK RESİM tekniğini uygulamış ve bir yangın sonucunda rastlantıyla keşfettiği *usta*'yı (yanmış üstübeç) sık sık kullanmıştır. Nikias'ın antik kaynaklarda adı geçen yapıtlarının hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Elindeki hurma dalıyla bir aslanın sırtına oturur durumda betimlenmiş *Nemea*, sanatçının en önemli yapıtlarından biridir. Özgün yeri büyük olasılıkla PERGAMON olan bu resim, ankostik teknikte yapılmış; MÖ 76'da Asia prokonsülü M. Junius Silanus tarafından Roma'ya götürülmüş, daha sonra Roma imparatoru Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) tarafından Yunan ressam Philokhares'in (MÖ 4.yy) bir resmiyle birlikte *Curia*'nın (Senato Binası) duvarlarından birine yerleştirilmiştir. İleri bir dönemde Roma'daki *Concordia Tapınağı*'na götürülen *Dionysos*; Aleksandria'da (İskenderiye, Mısır) yapılan ve Augustus tarafından Roma'ya götürüldükten sonra Tiberius (hd.14-37) tarafından *Augustus Tapınağı*'na koyulan *Hykinthos;* yine Tiberius tarafından aynı tapınağa koyulan *Danae; Andromede; Kalypso*'nun ayakta duran ve oturan pozda betimlenmiş iki çeşitlemesi; *İo*; sanatçının anavatanı Atina'ya bağışladığı *Nekyia*; daha sonraki bir dönemde *Pompei Tiyatrosu*'nun ATRIUM'una koyulan *İskender*, sanatçının kaynaklarda adı geçen öteki resimleridir. Hayvan ve savaş resimleri de yapmış olduğu belirtilen Nikias, mezar anıtları resimlemiş; Artemis Ephesia'nın rahibi Megabyzos'un mezar anıtını ve Tritaia (Akhaia, Yun.) yakınlarında bulunan ve üstünde oturan bir kadınla ayakta duran çeşitli figürlerin betimlendiği bir başka mezar anıtını bezemiştir.

Nikias'ın sanatçı kişiliğiyle ilgili bilgi çok azdır. Bazı kaynaklar, bugün Napoli Ulusal Müzesi'nde korunan ünlü *İskender Mozaiği*'nin aslını Nikias'ın bir resmine dayandırmakta; bu mozaiğin, Plinius'un yazdıkları dışında sanatçının üslubunu tanıtan en önemli kaynak olduğunu öne sürmektedirler. Ancak, bu alandaki yaygın kabul, söz konusu yapıtın PHİLOKSENOS'un İssos Savaşı'nı konu alan resmine dayandığıdır. Nikias'ın Thebai-Attika okulunun öteki temsilcileri Euphranor ve Leonidas'la (MÖ 4.yy) birlikte resim sanatına getirdiği SİMETRİ, IŞIK-GÖLGE, RENK uyumu ve üç boyutluluk etkisi (PLASTİK etki) gibi önemli yeniliklerin yansımaları, anlatımcı üslubu benimseyen Helenistik Dönem (→YUNAN) resimlerinde ve ROMA dönemine ait Pompei resimlerinde izlenmektedir.
*S.Tugay*

**NİKOMAKHOS** (MÖ 4.yy)
Yunan ressam.
Antik Çağ'ın ünlü ressamlarından olan Nikomakhos, olgun yapıtlarını MÖ 4.yy'ın ikinci yarısında vermiştir.

Romalı hatip Cicero'nun bildirdiğine göre sanatçının baba adı Aristikos, Aristakos ya da Aristaikhmos'tur. Kimi antik kaynağa göre de Nikomakhos, Yaşlı Ariston'un oğlu, Thebaili Genç ARİSTEİDES'in kardeşi (ya da oğlu), Genç Ariston'un babası ve Eretrialı PHİLOKSENOS ile Korolbos'un da ustasıdır. Gene kesin bilinememekle birlikte Thebaili olduğu sanılmaktadır. Ressam Nikomakhos'un, aynı dönemde Atina'da etkinlik gösteren heykelci NİKOMAKHOS ile aynı kişi olduğunu öne sürenler varsa da bu sav kanıtlanamamıştır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) Nikomakhos'un başlıca yapıtlarını şöyle sıralamaktadır: Aslan üstünde oturur biçimde betimlenmiş, Kybele ile özdeşleştirilen bir tanrıça tasviri; Capitolium'daki *Minerva Tapınağı*'nın AEDICULA'sında yer alan, ancak MS 69'daki yangında yok olan *Persephone'nin Kaçırılışı; Apollon ve Artemis;* Satyrler'in şaşırttığı *Menadlar;* Makedonya kralı Antipatros'un portresi; Sparta kralı *Tyndareos ve oğulları Dioskurlar* (tamamlanmamış); büyük olasılıkla İmparator Neron (hd.MS 54-68) tarafından Roma'dan Yunanistan'a kaçırılan *Skylla;* Sikyon tiranı Aristratos için şair Telestas'ın mezar anıtının boyanması ve Odysseus tasvirleri. Plinius'un aktardığına göre Nikomakhos da APELLES ve Melahthios gibi dört rengi kullanan ressamlardan biridir. Resimlerinde hafif ve tasasız bir hava sezilen Nikomakhos'u Cicero da dört renk kullanan ressamlar grubuna sokmaktadır. *M.Orhon*

**NİKOMAKHOS** (MÖ 4.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci.
Yunan ressam Nikomakhos ile aynı kişi olduğu ileri sürülmekle birlikte bu savı destekleyen yeterli kanıt yoktur. Etkinliğini Atina'da sürdürmüş olan sanatçının günümüze ulaşan yapıtları, şair Kleidemos'un heykeline ait imzalı bir üç ayaklı kaide ile Atina Akropolisi'nde bulunan rahibe Lysimakhe'nin yaşlı hizmetçisi Syeris'in heykeline ait *epigram*'lı (kısa şiir) bir kaidedir. *S.Tugay*

NİKOMEDİA (b.İzmit) → **KOCAELİ**

**NİKOSTHENES** (MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan çömlek ustası.
Kendi adıyla anılan bir kab biçiminin yaratıcısıdır.

Ele geçen belgelerden anlaşıldığı kadarıyla MÖ 6.yy'ın üçüncü çeyreğinde Atina'nın ünlü çömlekçi mahallesi Kerameikos'ta verimli bir çömlek atölyesinin sahibi olan Nikosthenes'in bugüne kadar korunagelmiş yks.100 çömlek üstünde imzasına rastlanmıştır. Özellikle metal kaplardan esinlenerek yeni çömlek biçimleri üzerine denemeler yapmıştır. Berlin'deki bir çömleğin yazıtından, bir süre Anakles ile birlikte çalıştığı anlaşılan Nikosthenes'in ürettiği AMFORA'ların büyük bir bölümü metal bir amfora tipinin benzeridir. Kemerli kulp-

ları boyundan omuza doğru genişleyerek inen bu özel tipe, 19.yy'dan beri "Nikosthenik amforalar" denmektedir. Nikosthenes ve ardılı Pamphaios, Atina'da özellikle dış pazar için, Epiktetos ve Oltos'un siyah figür tekniğiyle (→VAZO RESMİ) bezediği, orijinal bir formda amforalar üretmişlerdir. Kırmızı figür tekniğindeki yapıtları daha az ilginçtir; bunların çoğunu geleneksel üsluba bağlı Nikosthenes Ressamı boyamıştır. Amforalarıyla ünlü olmakla birlikte Nikosthenes atölyesinde bazı büyük KANTHAROS'lar (yüksek ayaklı, yüksek kulplu içki kabı), emzikli kaplar ve PYKSİS de üretilmiştir. *M.Orhon*

NİMFEUM = **NYMPHEUM**

**NİOBE RESSAMI** (MÖ 5.yy)
Yunan vazo ressamı.
Ressam, İtalya'da Orvieto'da bulunan ve yklş.MÖ 460'a tarihlendirilen bir *kalyks-krater* (→KRATER; Louvre Müz., Paris) üstündeki "Niobe'nin çocuklarının öldürülüşü" sahnesine dayanılarak bu adla anılmaktadır. Bu vazoda Niobe öyküsünün betimlenmesinin yanı sıra Argonautlar'ın toplantısıyla ilgili sahnelerdeki figürlerin heykelimsi pozları, figürlerin farklı düzlemlerde yer alması ve ayaklarının altındaki ince beyaz yaylarla bastıkları zeminin tepelik olduğunun vurgulanması, ayrıca 3/4 profilden (profil ile önden görünüm arası) betimlemenin sıkça kullanılması, yeni bir sanatsal yaklaşımın göstergeleridir. Attika'da MÖ 5.yy'ın ikinci çeyreğinde çok parlak bir döneme giren DUVAR RESMİ sanatının etkileri dönemin vazo resimlerinde (→VAZO RESMİ), özellikle geniş vazolar üstündeki gösterişli kompozisyonlarda kendini gösterir. Üstündeki sahnelerin, dönemin ünlü duvar ressamlarından POLYGNOTOS'un bir resminden alındığı düşünülen *Orvieto Kalyks-Krateri* bu konudaki en iyi örneklerdendir. *H.Kalkan*

NİSPET (Ar.) = **ORAN**

**NİŞ** (Lat.*nidus:* yuva'dan Fr.*niche*)
İng.*niche*, Alm.*Nische*.
**1.** Kendinden geniş bir mekâna açılan hücre.
**2.** İçine heykel, büst ya da benzeri bir nesne koymak için duvara açılmış oyuk. Dairesel ya da köşeli olabilir; üstü yarım kubbeli ya da MUKARNAS'lı biçimlendirilebilir. Küçük bir raf boyutunda olanların yanı sıra yüksek ve derin çok çeşitli örnekler de vardır.

**NİŞANTAŞI**
OSMANLI döneminde ok atma yarışmalarında, kazananın attığı okun düştüğü yerle atıldığı noktaya dikilen, üstünde ok atanın adıyla yarışmanın tarihi yazılı olan anı taşları. İstanbul Okmeydanı'nda birçok örneği vardır. Nişantaşı semti de adını buradaki anı taşından almıştır.

**NİŞİKAVA SUKENOBU** (1671, Kyoto-1751, Kyoto)
Japon ressam ve baskı ustası.
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) UKİYO-E olarak anılan çok renkli baskıları ilk uygulayan sanatçılardandır. Takma adı M.Gouemon olan Nişikava sanat yaşamının başlarında hem KANO OKULU'nun KARA-E (ÇİN tarzı resim) hem de TOSA OKULU'nun YAMATO-E (Japon resmi) geleneği doğrultusunda yetişmiştir. Ancak onu asıl etkileyen sanatçı Ukiyo-e'nin Edo'daki (b.Tokyo) en önemli temsilcilerinden biri olan HİŞİKAVA MORONOBU'dur. Nişikava, Kyoto'da çevresine topladığı bir grup öğrenciyle birlikte Ukiyo-e akımının bu kentte yaygınlaşmasını sağlamıştır. Son derece verimli bir sanatçıdır ve özellikle, betimlediği çok çeşitli kimono türleriyle ünlenmiştir. En önemli yapıtı *Hyakunin coro şinasadame* (Yüz Çeşit Kadın) adlı iki ciltlik albümdür. Sanatçının zarif ve duyumsal üslubu başta SUZUKİ HARUNOBU ve İşikava Toyonobu (1711-85) olmak üzere Edo'daki birçok sanatçıyı etkilemiştir. *Z.Rona*

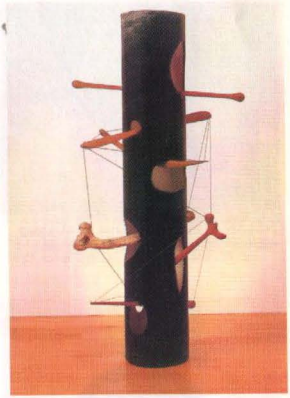
**NİŞİKİ-E** (Ja.)
"Brokar baskı" anlamına gelen terim, JAPONYA'da UKİYO-E sanatçılarının çok sayıda baskı blokuyla yaptıkları çokrenkli baskılar için kullanılır. Brokarın buradaki anlamı çokrenkliliktir. İlk kez 1765'te uygulanan ve en önemli iki ustası NİŞİKAVA SUKENOBU ile SUZİKİ HARUNOBU olan bu teknikte çoğunlukla beş-altı, bazan da sekiz ayrı renk kullanılmıştır. 1858'de son *nişiki-e* ustalarından HIROŞİGE'nin ölümüyle çokrenkli baskı tekniğinin gerilemeye başladığı görülür. *Z.Rona*

NİZAM (Ar.) = **DÜZEN**

NİZAMİYE → **MEDRESE**

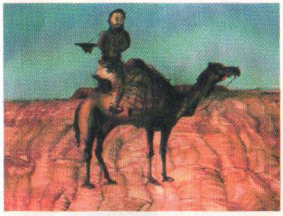
**NOGUCHI, Isamu** (1904, Los Angeles-1988, New York)
Japon kökenli ABD'li heykelci.
Sanatında Doğu ve Batı kültürlerinin biçim olgunluğuyla öznel niteliklerin bütünlüğünü sağlayabilmiş ve endüstri gereçlerinin doğasından kaynaklanan bir estetiğe sahip çağdaş heykel sanatı içinde geleneksel gereçlere, taş, mermer ve pişmiş toprağa olan duyarlılığıyla özel bir değer kazanmıştır.

Noguchi çocukluğunu Japonya'da geçirmiş, 1917'de ABD'ye dönmüş ve 1921'de Columbia Üniversitesi'nde tıp eğitimine başlamıştır. 1924'te bu eğitimini yarıda bırakarak New York'ta Leonardo da Vinci Sanat Okulu'nda Gutzon Borglum'un (1867-1941) yanında sanat eğitimi görmüştür. Heykelci olmaya karar verince Paris'e gitmiş ve 1927-29 arasında BRANCUSI'ye çıraklık etmiş, CALDER ve GIACOMETTI ile yakın ilişki içinde olmuştur. 1928'de New York'a döndüğü zaman dönemin üç çağdaş geleneğini, tek parçalı (monolit) ağırbaşlı yetkin biçimi, ağırlığı olmayan açık biçimi ve başlangıçtaki (*primordial*) gizemi öğrenmiş olan Noguchi'nin gelişiminde Brancusi'nin kullandığı gereçlerin ve heykelin asal niteliklerine ve biçimsel gizilgücüne gösterdiği duyarlığın yanı sıra bu üç geleneğin de etkisi olmuştur. Bu dönemde yaptığı *Ayak-Ağaç* (1928) Brancusi etkilerini sergiler. Bu etkiler 1930'lara değin sürmüş, Brancusi'den edindiği çağdaş, yalın ve gizem dolu anlayış, kendi Japon geleneğinin doğa ve gerece olan saygısıyla bütünleşerek onu en yalın biçimler ve biçim karşıtlıklarıyla sessiz, anıtsal, ancak o ölçüde anlam dolu ve güçlü heykeller üretmeye götürmüştür. Sanatçı, 1930-31 arası, Japonya ve Çin'e bir gezi yapmıştır. Daha sonra FEDERAL SANAT PROJESİ'nde (WPA-FAP) görev almış ve bu kapsamda 1935-36 arasında *Meksika'nın Taribi* adlı bir duvar panosu gerçekleştirmiştir. 1940'larda metal plakalardan mermer ve taşa dönüp, gerçeküstü bir anlayışla çalışan sanatçının yontarak düşey biçimler verdiği, figürü anımsatan *Kuros* (1944-45, Metropolitan Sanat Müz., New York) gibi mermer heykellerinde ARP ya da MIRÓ'nun etkileri görülür. Bunlarda yumuşatılmış kenarlar, küçük delikler, yuvarlak biçimler ince bir nükte, bir oyun esprisi de taşırlar. 1950'lerde Noguchi'nin sanatı iki farklı yolda gelişmeye başlamıştır. *Uçurtma*'da (1958) görüldüğü gibi, sanki ağırlığa karşı koyan metal heykellerin ya da *Kırkayak* (1952) gibi, düşey bir destek üstüne asılı pişmiş toprak heykellerin yanı sıra *Kırmızı Küp* (1969, 140 Broadway, New York) gibi, ağır Minimalist (→MİNİMAL SANAT) tek parça heykeller de ger-

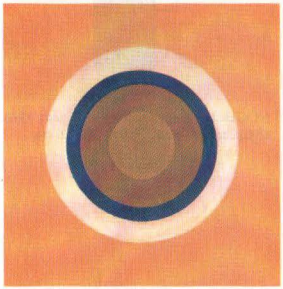


NOGUCHI, Isamu, *Kahramanlık Anıtı*, 1943, ahşap, tel ve kemik, 71.8x39.4x35.6 cm.

# ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



NOLAN, Sidney, *Gray Hasta*, 1949, ahşap üzerine yağlıboya ve mine, 92x120 cm.



NOLAND, Kenneth, *Armağan*, 1962, tuval üzerine akrilik, 182x182 cm.

çekleştirmiştir. 1935'ten sonra sahne tasarımı, mobilya ve iç dekorasyonla da ilgilenen sanatçı birçok bahçe tasarlamıştır. New York'ta *Chase Manhattan Bankası*'nın avlusunda yaptığı havuz ve içindeki taş biçimler bir Japon bahçesini akla getirir. Noguchi, ABD hükümetinin 1972'de başlattığı "Mimarlıkta Sanat" projesi kapsamında açık alan heykelleri yapmış, bu bağlamda 1975'te Detroit'te Hart Meydanı'nı düzenlerken meydanın ortasına yerleştirdiği *Dodge Anısal Fıskıyesi*'nde Batı Modernizmi ile Doğu geleneğini anıtsal bir ölçekte birleştirmiştir. Japon geleneğinin kendisine yalnızca ruhsal olarak değil işçilik olarak da sağladığı öğretilerden yararlanan Noguchi, sık sık Japonya'ya dönerek taş ustalarının yanında çalışmış, tekniğini ve gereç anlayışını geliştirmiştir.

0690, 0871, 1754, 2493. *J.N.Erzen*

NOKTACILIK → **DİVİZYONİZM**

**NOLAN, Sidney** (1917, Melbourne-1993, Londra) Avustralyalı ressam.
Konularını genellikle Avustralya folklorundan alan Nolan, özellikle "Ned Kelly" dizileriyle tanınır.

Bisiklet yarışçılığı, altın arayıcılığı gibi değişik işlerde çalıştıktan sonra, kısa süreli sanat eğitimini Prahran Teknik Yüksekokulu'nun gece sınıflarında ve Melbourne Ulusal Galeri Okulu'nda gerçekleştirerek, 1938'de Çağdaş Sanat Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. *Oğlan ve Ay*'da da (1940) görüldüğü gibi erken çalışmalarında, MOHOLY-NAGY ve KLEE'nin etkileri söz konusudur. Sanatçının KOLAJ'a karşı ilgisi gerek 1940'ta açtığı ilk kişisel sergisinde, gerek 1939-40 arasında Avustralya turnesinde olan Serge Lifar'ın sahneye koyduğu *Icare* (1935; İkaros) adlı bale için hazırladığı dekor ve kostümlerde kendini göstermiştir. Nolan, 1941-45 arasında Avustralya ordusunda görev almış, önemli çalışmalarından olan ilk orman manzaralarını da 1942'de ordudayken gerçekleştirmiştir. Bu yıllarda anılarından kaynaklanarak çalışan sanatçının yapıtlarının büyük bir bölümü ilk gençlik yıllarını geçirdiği St.Kilda'yla ilgilidir. Ordudan ayrılınca yayıncılıkla uğraşan Nolan, öykü ve şiirler resimlemiş, aynı zamanda *Angry Penguins* (1941-46) ve *Angry Penguins Broadsheet* dergilerinin yayın yönetmen yardımcılığını üstlenmiştir. Ona asıl ününü kazandıran "Ned Kelly" dizilerine, 1946'da Kelly'nin yaşadığı Victoria'ya yaptığı gezilerden sonra başlamış ve yine Avustralya'nın folklorik kahramanlarından olan Eliza Fraser ve Bracegirdle'i konu aldığı dizilerini de 1948'de sergilemiştir. Sanatçı, Jean Cocteau'nun Sidney Üniversitesi tarafından sahnelenen *Orphée*'sinin (Orphcus) dekor ve kostümlerini hazırladıktan sonra 1954'te madencilerin başlattığı Eureka Ayaklanması'nı bir dizi olarak cam üstüne betimlemiştir. Aynı yıl resimlerinin Paris Unesco Genel Merkezi'nde sergilenmesinden sonra ilk kez Avrupa'ya gitmiş, iki yıl kadar İngiltere, Fransa, İtalya, Portekiz ve İspanya'yı gezmiştir. 1951'de ülkesine döndükten sonra 1952 kuraklığını konu alan bir dizi üretmiştir. Ölü hayvanları ve kuru çorak toprakları cansız renklerle betimleyen bu resimler öncekilerden oldukça farklıdır. Nolan'ın çalışmaları büyük bir teknik çeşitlilik göstermektedir; ripolin ve polivinil asetatı, masonit, cam, kağıt ve tuval üstünde kullanmıştır. 1953'te yapımına katkıda bulunduğu John Heyer'in *Back of Beyond* (Ötenin Arkası) adlı film 1954 Venedik Film Festivali'nde büyük ödül almıştır. Aynı yıl Güney İtalya'da çalışması ve Venedik Bienali'ne katılması sanatçının yeniden folklora yönelmesine neden olmuştur. Bu sıralarda Londra'ya yerleşen Nolan 1955'te ikinci "Ned Kelly" dizisini gerçekleştirmiştir. Bu tarihten sonra resimlerinde erken dönem imgeleri, yeni deneyimler ve içerikle bütünleşmiş, "Gelibolu" dizisi (1957-58), *Leda ve Kuğu* (1960) ile "Afrika" dizisi (1964) gibi yapıtlar üretmiştir.

*L.Kula*

**NOLAND, Kenneth** (1924, Ashville, K.C.) ABD'li ressam.
1960'larda ABD'de yaygınlaşan MİNİMAL SANAT ya da SERİN SANAT içinde, özellikle Washington D.C. çevresindeki sanat ortamında yalın, geometrik biçimli ve çarpıcı renkli resim türünü benimsemiş ve bu tavrını sürdürmüş soyut bir sanatçıdır.

Birçok Amerikan AVANT-GARDE sanatçısını yetiştiren Black Mountain College'da eğitim görmüş, 1948-49 arasında da Paris'te Zadkine Heykel Okulu'na devam etmiştir. Daha sonraki yıllarda ABD'deki çeşitli okullarda öğretmenlik yapmış olan Noland soyut, Minimalist sanatın yaygınlaşmasında ve kavramsal gelişiminde önemli rol oynamıştır. 1950'lerde SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'tan kaynaklanan bir soyutlama içinde, özellikle eleştirmen Clement Greenberg'in (1909-94) yazılarıyla üne kavuşmuş, asıl ortamını kendinden daha genç olan Minimalist ressamlar kuşağı içinde bulmuştur. Noland'ın resimleri 1960'lardan bu yana büyük üslup farklılıkları göstermemekle birlikte kendi yalın dili çerçevesinde bazı biçimsel dönüşümlere uğramıştır. 1960'larda daha çok kare bir tuval içine yerleştirilmiş ve astarlanmamış bez üstüne boyanmış iç içe açık renk halkaları, nişanlar gibi merkezi kompozisyonlar yapan sanatçı, 1960 ortalarında homojen bir zemin üstünde birbiri içinde üçgen renk şeritleri uygulamış; 1970'lerden sonra ince renk farkları içeren kesin renk alanlarına bölünmüş, BİÇİMLENMİŞ TUVAL'ler gerçekleştirmiştir. Renklerin kesin kenarlarla birbirinden farklılaştığı resimlerine genellikle *Ortadoğu, C ve H, Gölge* gibi soyut adlar vermiştir. Noland'ın resimleri renk ve alan derinliği, biçim ve çerçeve ikilemlerini irdeleyen, görsel algıyı zorlayan yapıtlardır.

0118, 0871, 3513. *J.N.Erzen*

**NOLDE, Emil** (1867, Nolde, Schleswig - 1956, Seebüll)
Alman ressam ve grafik sanatçısı.
Alman DIŞAVURUMCULUK'unun en büyük ustalarından biri sayılan Nolde, İZLENİMCİLİK ile FOVİZM tekniklerini Germen mitolojisinin kendine özgü, coşkulu ruhuyla birleştirmiştir.

Emil Hansen adıyla bir çiftlikte doğmuş, 1901'de soyadını Nolde olarak değiştirmiştir. Kısa bir süre ahşap oymacılığı işinde çalışan sanatçı, 1892-98 arasında İsviçre'nin Sankt Gallen kentinde Endüstri Tasarımı Okulu'nda hocalık yapmıştır. Çocukluk yıllarından beri yaptığı desenlerde karakterizasyona çok önem veren Nolde, Sank Gallen döneminde de doğalcı olmakla birlikte *Mağara Kadını* (1896) gibi GROTESK tiplerin ağır bastığı köylü portreleri yapmıştır. Bu dönemde yaptığı MANZARA'larında, İsviçre dağlarını devler ve cüceler biçiminde kişileştirmiştir. 1898'de resim öğrenimi yapmak için Münih'e giden sanatçı, akademide Franz von Stuck'un (1863-1928) sınıfına yazılmak istemiş, ancak başvurusu geri çevrilmiştir. Bunun üzerine Friedrich Fehr'in okuluna giren Nolde, Münih döneminde en çok Dachau manzara ressamlarından Adolf Hoelzel'in (1853-1934) saf renkler ve biçimler üzerine yaptığı araştırmalardan etkilenmiştir. 1899'da Paris'e yerleşen sanatçı, bir süre Julian Akademisi'ne devam etmiş ve en çok DAUMIER'yle MANET'nin yapıtlarına ilgi duymuştur. Nolde'nin kendi kişisel üslubunu bulması, 1905'te Van

GOGH'un, GAUGUIN'in, çağdaşı Fransız ressamlarının ve ilkel toplulukların yapıtlarını (→İLKEL SANAT) tanımasıyla başlamıştır. Sanatçı, kendini ifade edebileceği resimsel bir dil bulmuş ve Van Gogh'la Fransız İzlenimcileri'nin geç dönem yapıtlarına borçlu olduğu bir ışıklı renk dünyasına girmiştir. 1906'da Die BRÜCKE grubuna, daha sonra da Berlin SEZESSION grubuna katılan Nolde kısa bir süre sonra her ikisinden de ayrılmış, ciddi bir hastalığın ardından konularını Tevrat ve İncil'den aldığı dinsel dizilerine başlamıştır. 1909 tarihli *Pentekostes ve Son Akşam Yemeği*'yle (Ada ve Emil Nolde Vakfı, Seebüll) başlayıp 1911 tarihli *İsa'nın Yaşamı*'yla (Ada ve Emil Nolde Vakfı) son bulan bu kompozisyonlar, sıkışık mekânlarda yer alan ürkütücü ifadeli ilkel, maskemsi yüzlere sahip figür gruplarından oluşur. Zamanında oldukça coşku uyandıran bu resimlerde, renkler duygusal etkiyi ve anlamı yoğunlaştıran dramatik karşıtlıklar halinde yan yana konmuş, renk skalası ince nüanslardan arındırılmış, biçimler yalınlaştırılmış, dış çizgiler bile belirsizleştirilmiştir. Nolde gerek bu dinsel dizilerinde, gerek 1912 ve 1913 yazında *Mum Işığında Dans Edenler* (Ada ve Emil Nolde Vakfı) gibi Alsen Adası'nda yaptığı figür resimlerinde ilk dönem yapıtlarında anlatımcı olarak yansıttıklarını, çizginin gücü ve rengin duyumsal sembolizmiyle ifade edebilmiştir. Bu noktaya varmayı amaçlayan Nolde'nin gelişiminde kendi oluşumundaki dinamizmin yanı sıra, MUNCH, ENSOR, Van Gogh ve Fransız İzlenimcileri'nin geç dönem yapıtlarının da etkisi olmuştur. Sanatçının 1913-14 arasında Alman Sömürge Dairesi Araştırma Kurulu'yla Rusya üzerinden Kore'ye, Çin'e ve Kuzey Denizi'ne yaptığı gezi de onun ilkele, kaba yalınlaştırmalara, BİÇİMBOZMA'lara ve canlı renklere olan eğilimini pekiştirmiştir. 1916'dan sonra soğuk renklere ağırlık vermeye başlayan Nolde'nin, eski temalarının bazılarını yeniden ele alındığı yapıtları içinde en ilginç olanları manzaralarıdır.

Sanatçı 1941'de Nazi rejimi tarafından YOZ SANAT yaratmakla suçlanmış ve resim yapması yasaklanarak bin kadar yapıtına el konmuştur. Bütün bunlara karşın II.Dünya Savaşı boyunca gizlice resim yapmayı sürdüren Nolde'nin yağlıboya ve suluboyalarının yanı sıra pek çok da oymabaskısı vardır. Yapıtlarının büyük bölümü Seebüll'deki Ada ve Emil Nolde Vakfı Müzesi'ndedir.

1094, 1547. *Z.İnankur*

NOLI ME TANGERE → **PASSION**

NON-FİGÜRATİF SANAT (*Non-Figurative Art*) → **SOYUT SANAT**

NON-OBJEKTİF SANAT (*Non-Objective Art*) → **SOYUT SANAT**

NORBERG SCHULZ, Christian = **SCHULZ, Christian Norberg**

**NORM** (İng., Alm.)
Fr.*norme*.
Çeşitli sanat dallarında içerik ve BİÇİM'le ilgili bazı genel doğrulara verilen ad. Örneğin, RESİM ve HEYKEL'de, insan oranları belirli "normlar" içinde genelleştirilmiştir: Kafada gözler başın tam ortasında, burun kaşla çenenin ortasında yer alır gibi genel doğrular, tikel farklılaşmaların da daha kesin bulunmasına yardımcı olur. Bu tür normlar özellikle biçimci üsluplarda (→BİÇİMCİLİK) daha geçerlidir. Örneğin, klasik YUNAN heykelinde insan vücudunun oranları (→ORAN) doğaya olduğu kadar ESTETİK kurallara da uyması için belirli normlar uygulanmıştır. ***J.N.Erzen***

**NORMAN ÜSLUBU**
FRANSA'nın Normandiya bölgesi ile İNGİLTERE'de 11. ve 12.yy'larda yaygın olan mimarlık üslubu; İngiltere'de ROMANESK üslup bu adla anılır. Bu ülkede Normanlar mimarlığının Saksonlar'ınkinden ayrı bir üslup olarak tanımlanması 1800'lerin başlarına rastlar. En kapsamlı tanım 1817'de İngiliz mimar Thomas Rickman (1776-1841) tarafından *Attempts to Discriminate the Styles of English Architecture from the Conquest to the Reformation* (İstiladan Reform Dönemine Kadar İngiliz Mimarlık Üsluplarını Ayırt Etme Girişimi) adlı kitapta yapılmış ve İngiliz mimarlığı Norman, ERKEN İNGİLİZ GOTİĞİ, BEZEMELİ GOTİK ve DÜŞEY GOTİK olarak sınıflandırılmıştır. Günümüz mimarlık tarihinde, Romanesk mimarlığın, İngiltere'ye Norman İstilası'nın (1066) ardından Normandiya'dan girdiği görüşü varsa da, bu sav bazı uzmanlarca kabul edilmemekte, ülkedeki ilk Norman yapı, istiladan önce yapılmış olan *Westminster Abbey* (bit.1055) sayılmaktadır.

Ağır kütlesel görünümlü, birbirine eklemlenmiş birimlerden oluşan Erken Norman yapıları, tipik Romanesk öğelerle biçimlendirilmiştir. KİLİSE'ler, BAZİLİKA şemasında ve TRANSEPT'li planlanmış, yarım daire planlı APSİS'ler doğu cephesinden dışa taşırılmış, yüksek orta nefle yan nefler arasında üç farklı yapı öğesi dizisi üst üste yerleştirilmiştir. En altta, genellikle yuvarlak kemerli ayaklardan oluşan arkad, ortada TRIFORIUM denen galeri, en üstte CLERESTORY denen pencere dizisi yer alır. Dönemin en iyi örnekleri, Normandiya'da bu üslubun öncüsü olan Caen *St.-Etienne Kilisesi* (baş.1067) ile ondan etkilenen *Ely* (yks.1090), *Norwich* (yks.1096) ve *Peterborough* (yks.1118) *Katedralleri*'dir. Yapımına 1093'te başlanan, koro yeri 1104'te, orta nefi 1128-33 arasında tamamlanmış olan *Durham Katedrali* de, ileride GOTİK mimarlığın en tipik öğesi durumuna gelecek kaburgalı çapraz tonozun (→TONOZ) Kuzey Avrupa'da uygulandığı ilk yapı olmasının yanı sıra, baklava, zikzak ve yiv gibi Norman üslubuna ait mimari bezeme örgeleriyle de dikkati çeker. 1070-89 arasında inşa edilen *Canterbury Katedrali*'nin 1120 tarihli KRİPTA'sı ve 1175-84 tarihli koro yeri ise renk ve heykelin mimari bezemede kullanıldığı önemli örneklerdir. Norman üslubu 12.yy'ın sonlarına doğru ivmesini yitirmiştir. *Z.Rona*

**NORŞUNTEPE**
Norşuntepe adıyla anılan höyük, Elazığ'ın 26km güneydoğusunda Alişam (Harmanpınar), Yukarı Ağıncı (Elmapınar) ve Aşağı Ağıncı (Kavakaltı) köyleri arasında yer almaktaydı. Tepenin yayılım alanı teraslarıyla birlikte kuzey-güney doğrultusunda 500, doğu-batı doğrultusunda da 300m'ydi. 150m uzunluğunda, 130m genişliğinde ve 35m yüksekliğindeki höyük konisi, bir yanını Yukarı Fırat'ın (Murat) yaladığı, Güneydoğu Toroslar ve Antitoroslar arasında uzanan Altınova'nın her yanından izlenebilmekteydi. Deniz seviyesinden yüksekliği 855m olan Norşuntepe, 1975'ten beri Keban Baraj Gölü'nde bir ada olarak kalmıştır.

KEBAN KURTARMA PROJESİ çerçevesinde 1968-74 arasında gerçekleştirilen kazılar, Alman Arkeoloji Enstitüsü adına Harald Hauptmann başkanlığında yürütülmüştür. Höyükte Son Kalkolitik'ten Orta Demir Çağı'na (→PREHİSTORYA) kadar uzanan yerleşmeler saptanmıştır. Geniş alan kazıları höyük konisi üzerinde yoğunlaştırılmış; Son Kalkolitik'ten İlk Tunç Çağı sonlarına kadar süren yerleşmelerin tabaka düzeni (stratigrafi) dört basamaklı batı terası kazılarında, İlk ve Orta Demir Çağı kalıntıları ise güney terası çalışmalarında ortaya çıkarılmıştır.



NOLDE, Emil, *Altın Buzağı Çevresinde Dans*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 88x105 cm.

***Kalkolitik Çağ*** (Tabaka XL-XXXI): Orta Kalkolitik Çağ'a ait buluntular 14m kalınlığındaki kültür kalıntılarının en altında, zemin suyu düzleminin hemen üstünde yer alan XL-XXXVII tabakalarında, ancak küçük bir sondajda saptanabilmiştir. Buluntular, Koyu Yüzlü Açkılı diye tanımlanmış çanak-çömlegin TEPECİK ve TÜLİNTEPE'de de görülen grafit astarlı ve KORUCUTEPE A, Hammam-et-Turkman IV (Suriye), AMİK OVASI E (kısmen D) evrelerindeki kabartma bezekli türleriyle Obeyd dönemine tarihlenmektedir. Son Kalkolitik Çağ en geç, oturma ve işlik mekânları bir orta avlu çevresinde ayrı ayrı düzenlenmiş, oldukça büyük bir yapı topluluğunun izlendiği XXXVI.katla başlamıştır. SAKÇEGÖZÜ IVc, DEĞİRMENTEPE 3, Hammam-et-Turkman VA ve Tepe Gavra XIA-IX (Ir.) örneklerinde olduğu gibi, açık renk hamurlu ÇANAK-ÇÖMLEK (XXXVII.tabakadan başlayarak) ve Coba Käseleri'nin (→SAKÇEGÖZÜ) ortaya çıkması bu dönemi belirler. Gerek XXXVI.tabakada, gerek bunu izleyen ve mimari açıdan oldukça yoksul XXXV.tabakada cüruf artıklı çukurlar, maden filizi, ham bakır ve döküm kaşıkları gibi buluntular yoğun bir madencilik (→MADEN sanatı) uğraşını belgelemektedir. Saman Katkılı Mallar'ın giderek arttığı XXXIV. ve XXXIII. (Korucutepe B) tabakalarında çeşitli evreleriyle oldukça büyük, tek odalı bir yapı incelenmiştir. Bu yapı, açık alanlar ve bu alanların çevresine toplanmış mekân dizileriyle sarılmıştı. Çift nişli bir odanın nişler arasında kalan duvarına stilize bir geyik betimlemesi oturtulmuştu. Tepe Gavra'da XI-XA evrelerinden bilinen boya, çizi ya da baskı bezekli çanak-çömlek örneklerinin bu tabakalarda sıkça görülmesi bölgede Kuzey Mezopotamya etkilerine işaret etmektedir. Zengin taş endüstrisinin XXXIV/XXXV.tabakalarda izlenen yassı ÇAKMAKTAŞI'ndan çekirdek aletleri (*tabular flint*), XXXIV.tabakadan başlayarak yerini yonga aletlere (*tabular fanscraper*) terk eder. Burada da Tell-eş-Şeyh IV-I'de (Amik Ovası) olduğu gibi damga mühürlerin (→MÜHÜR) biçimleri XXXVI/XXXV.tabakalarda düz yuvarlak ya da içbükey yuvarlakken, XXXIV/XXXIII.tabakalarda sırtlı biçime dönüşür. Son Kalkolitik tabakaların (XXXII ve XXXI) ardından yerleşmede, Tepecik 19, ARSLANTEPE VII/VIa, HASSEK HÖYÜK 5 ve Amik F'ye, yani Geç Uruk dönemine (→MEZOPOTAMYA) rastlayan bir kesilme gözlenmiştir.

***İlk Tunç Çağı*** (Tabaka XXX-VI): Bu dönemi temsil eden 18m yüksekliğindeki kalıntılar, çark yapımı, açık renk hamurlu "Suriye çanak-çömleği" (Amik G) ve İlk Tunç I'in gelişmiş evresiyle (Taşkun Mevkii, Keban, Elazığ) başlamaktaydı. Filistin bölgesinden tanınan geniş, kesik kanatlı, Kenan tipi dilgiler ve OBSİDYEN'den ok uçları dönemin belirleyici buluntularıdır. Silindir mühürler Cemdet-Nasr (Ir.) üslubunda bezenmiştir. Yerleşme, Tepecik ve Tülintepe'de olduğu gibi dört yapı evreli bir tahkimat duvarıyla çevrelenmişti. Duvarları kerpiç tuğladan tek odalı evler, kerpiç sekiler ve yuvarlak döşemeli merkezî ocaklarla donatılmıştı. Yeni bir mimari anlayışı ve el yapımı çanak-çömleğiyle XXIV.tabaka kültürdeki büyük bir değişmeyi, Anadolu-Transkafkasya ilişkilerini (İlk Tunç II) ortaya koymuştur. Et gereksinimi bu tabakaya kadar daha çok, yabani koyun ve keçi, özellikle alageyik, bazan yabani sığır ve az da olsa aslan gibi av hayvanları tarafından sağlanırken, bu tabakada evcil hayvan üretimi ağırlık kazanmaya başlamıştır. Hayvan üretiminde sığırın, koyun ve keçiden daha öncelikli bir yeri vardı; domuz ise çok önemli bir rol oynamamıştır. Bu değişim tarım ve meraclığın gelişmesine, ormanlarınsa gerilemesine neden olmuştur. Bu evrenin egemen çanak-çömleği XXIII.tabakadan başlayarak kabartma bezekli de görülen siyah açkılılardır. XXIII-XXI.tabakalarda, biri siyah açkılıların bezek desenlerini tekrarlayan, açık zemin üzerine kırmızı boyalı iki grup ortaya çıkar. Gri Metalik Mallar'ın (XXIII.tabakadan başlayarak) kupa ve şişeleri Suriye kökenlidir. XXIV.tabakada yuvarlak planlı bir ev, XXIII'te ise tek odalı, ocak döşemeleri kabartma bezekli ve at nalı biçimi taşınabilir ocak pervazlı evler (Gr.*andiron*) saptanmıştır. XXII.tabakadan başlayarak konutlar tepeye doğru yükselen bir yolun çevresine sıralanmıştı. XX-XVI.tabakaların yaygın mimari tarzı tek odalı, ahşap dikmeli evlerdi (4/5x5/6m boyutlarında). XXV.tabakadan başlayarak madencilikle ilgili, arsenli bakırın işlendiğini kanıtlayan veriler göze çarpmış; XXI.tabakada bir izabe fırını, yangın sonucu yıkılan X.tabakadaysa bir madenci işliği ele geçmiştir.

XIV.tabakadan itibaren kazık dikmeli yapılar yerini kerpiç yapılara terk eder. Tek odalı evlerin yanı sıra artık birbirine koşut odalı evler de görülmektedir. Siyah açkılı çanak-çömlekte kabartma ve çizi bezeklerin yerini XVIII.tabakadan beri izlenen oluk bezek almaya başlamıştır. Kırmızı bezeklilerde iri üçgenli şeritler ve gamalı haç örgeleri izlenir. VIII. ve IX.tabakalarda (İlk Tunç III) yerleşme düzeni, yukarı kentin batısında bir ana cadde ve bu caddeden ayrılan sokakların çevresine kurulu mahalleler niteliğindeydi. Güneydoğu yamacını aşan yolun sonundaki açık alanın çevresine, oturma, işlik ya da kiler mekânları olarak tanımlanabilecek bölümler yerleştirilmişti. VI.tabakada tepe düzlüğünde izlenen görkemli yapılar Altınova bölgesinde merkez yerleşimin Norşuntepe olduğunu simgelemekteydi. Güney terasının üstünde ise daha basit yapılar yer almıştı. Boya bezekli çanak-çömlek üç evreye ayrılmaktaydı. VI.tabakanın yalın malları bezeksizdi. Bu tabakayı sona erdiren yangın belki de Akadlar'ın genişlemesiyle ilgilidir.

***Orta Tunç Çağı*** (MÖ 2000-1600) : V. ve IV.tabaka kalıntıları (Ur III sonrası) tepe düzlüğünde boş bir alanın çevresine serpiştirilmiş ve yoğun biçimde harap olmuş konutlardan oluşuyordu. Yumuşak bir eğimle uzanan güney terası üstündeki sandık duvar büyük olasılıkla yerleşmenin savunma duvarıydı. Çanak-çömlek, Altınova ve Malatya (e.Melitene) bölgelerine özgü türleri yansıtmaktaydı: Metalik gri, kahverengi, siyah ya da bej renkli, yalın ya da kabartma şerit bezekli çark yapımı mallar. Kırmızı astarlı ve açkılı omurgalı käselerin en yakın benzerleri Tepecik 3c-6, Arslantepe OT I ve Karum Kaniş II'de (→KÜLTEPE) görülmektedir. Az rastlanan mallar ise Kappadokia Boyalıları (Arslantepe) ve Habur Boyalıları'nın (Karum Kaniş Ib) yerel türleridir. El yapımı, açık renk zemin üstüne siyah ya da siyah-kırmızı bezekliler İlk Tunç III boyalı kap geleneğini sürdürmektedir. Toroslar'ın güneyiyle ilişkiler, LİDAR HÖYÜK OTÇ II'de de izlenen açık renk hamurlu mallarla belirlenmektedir. Eski Asur Ticaret Kolonileri'nin yolları dışında kalan Altınova'nın o tarihlerdeki konumu anlaşılamamaktadır.

***Geç Tunç Çağı*** (Tabaka III): Norşuntepe'de bu çağın ilk evresine (Korucutepe I) ait veriler çok kısıtlıdır. İssuwa Krallığı, II.Şuppiluliuma ve IV.Tuthaliya dönemlerinde HİTİT İmparatorluğu'na katılmıştır. Altınova ise İssuwa Krallığı sınırları içinde yer almaktadır. Bu evreyi yansıtan kalıntılar tepe düzlüğü ve güney terası üstünde yer almıştır. Açık Renk Hamurlu Mallar arasından özellikle yassı tabaklar ve yonca ağızlı testilerin yakın benzerleri Korucutepe J, TARSUS STÇ II ve Büyükkale III'te (BOĞAZKÖY) izlenmektedir. Yukarı Mezopotamya ilişkileri, Kerkük ya da Mitanni üslubu denen

fritten (sırça) yapılma damga mühürlerle belirlenmektedir. Yerleşmenin MÖ 1200'de yıkılmasıyla kapsamlı bir değişim yaşanmıştır.

***İlk Demir Çağı*** (Tabaka II; MÖ 1200/1150-800): Bu çağı belgeleyen dört evreli kalıntılar güney terası boyunca uzanmakta, mimari tekniği ve düzensiz planlı, avlulu evleriyle basit bir köy yerleşmesini yansıtmaktaydı. Ele geçen yatay oluk bezemeli kaplar, URARTU öncesi dönemde Doğu Anadolu'dan Azerbaycan'a (Geoy Tepe A; → İRAN) kadar uzanan bölgede yaygındır. Bu malın yanı sıra açık kırmızımsı zemin üstüne kırmızı boyalı örnekler de saptanmıştır.

***Orta Demir Çağı*** (Tabaka I; MÖ 800-600): Tepe düzlüğünde yer alan yapı topluluğu dört payeli bir salonu da içermekteydi. Güney terasının üstünde ise dış cephesi *bastion* (yüksekliği sur bedenini aşmayan kule) biçiminde çıkıntılı bir yapı, oldukça geniş bir çevre duvarı ve küçük evler bulunmaktaydı. Güney terastan başlayan döşeli yolun yanına kadar uzandığı bu yer, büyük olasılıkla antik Şupa eyaletinde (b.Elazığ böl.), Palu'dan (Şebeteria) Fırat'a inen güzergâh üzerinde bir konaklama yeriydi. Açık devetüyünden kiremit kırmızısına kadar değişen renklerdeki yerli yapım çanak-çömlekte Urartu kap biçimleri egemendir. Kırmızı açıklı "Toprakkale Malları"ndan daha az ele geçmiştir; damga mühürler ise Urartu'ya özgüdür. ASUR etkileri sivri dipli kupalarla kendini gösterir. Tepe düzlüğünde iskelet gömüleri içeren küçük bir mezarlık yer almıştır. Duvarları taş örülü bir hücrede silahlar ve koşum takımıyla birlikte üç at iskeleti saptanmıştır. GRİFON başlı iki ara parçası İskit üslubundadır (→HAYVAN ÜSLUBU). Yanında büyük bir çukurun da yer aldığı bir başka hücreninse kült amaçlı kullanıldığı düşünülmüştür.

MÖ 600'lerde Urartu Devleti'nin yıkılmasıyla höyüğün yerleşim tarihi de sona ermiştir. Tepenin zirve düzlüğü ortaçağda mezarlık olarak kullanılmıştır. Taşla çevrelenmiş çukurlarda yatan 48 iskeletin büyük bir çoğunluğunda ölü armağanına rastlanmamıştır.

1615, 1616, 1620, 1623, 1624, 1625. ***H.Hauptmann***

## NORWICH OKULU

19.yy'ın ilk yarısında dönemin resmî sanat ilkelerinden bağımsız olarak İNGİLTERE'nin Norwich kentinde gelişen yerel bir MANZARA okulu. İngiliz manzara resmindeki önemi, CROME ve COTMAN gibi iki önemli manzara ustasının öncülüğünde oluşmasıdır. 1803'te Crome tarafından kurulan Norwich Sanatçılar Derneği'nin amacı resim, heykel ve mimarlığı geliştirmenin yanı sıra bu dallarda yetkinliğe ulaşabilmek için en iyi eğitim yöntemlerini bulmaktı. Dernek 1805-25 arasında yıllık sergiler düzenlemiş ve etkinliğini Crome'un ölümünden sonra dernek başkanlığını üstlenen Cotman'ın 1834'te Londra'ya gitmesine değin sürdürmüştür. James Stark (1794-1859), George Vincent (1789-1830), John Bernay Crome (1794-1822), Robert Ladbrooke (1770-1842), Miles Edmund Cotman (1810-58), John Joseph Cotman (1814-78), John Thirtle (1777-1839), David Hodgson (1789-1864), Robert Dixon (1780-1815) ve Thomas Lound'un (1802-61) oluşturduğu Norwich Okulu, Crome'un etkisi altında kalmış ve hem yağlıboya hem de suluboyayla çalışarak yalnızca bu yörenin kır görünümlerini betimlemiştir. *Z.Rona*

## NOTİON

İzmir'in ykş.50km güneyinde, Menderes ilçesine bağlı Ahmetbeyli köyü yakınlarında bulunan Notion, sahilde bir liman kenti olarak MÖ 5.yy'da kurulmuştur. Antik Çağ'da körfezden ykş.15km uzaklıktaki KOLOPHON'un (b.Değirmendere) denizle bağlantısını Notion sağlamaktaydı. Yunan tarihçi Thukydides (MÖ 5.yy'ın 2.yarısı) Notion'un Kolophonlular'a ait olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Notion'un denizdeki hâkimiyeti iki kentin politik olarak ayrılmasını kolaylaştırmış, MÖ 6.yy'ın ikinci yarısında PERS yönetimi altına giren Kolophon önemini kaybetmiş, onun yerine Notion gelişmeye başlamıştır. Kolophon'da Persler hüküm sürerken, Notion da bir süre için Atina tarafından yönetilmiştir. Makedonya kralı Büyük İskender (hd. MÖ 336-323) Anadolu'yu Pers egemenliğinden kurtarınca, iki kent bağımsızlıklarını yeniden kazanmışlardır. İskender'in ölümünden sonra THRAKİA (b.Trakya) kralı Lysimakhos'un Kolophon'u işgal ederek halkını EPHESOS'a göçe zorlaması üzerine bazı Kolophonlular Notion'a taşınmış; MÖ 3.yy'da iki kent birleşerek birlikte SİKKE bastırmış, PERGAMON kralı I.Attalos'a (hd.MÖ 241-197) karşı savaşmışlardır. Daha sonra eski gücünü kaybeden Kolophon, Notion'a bağlanmıştır. Bu dönemde Notion'a "Yeni Kolophon" ya da "Kıyıdaki Kolophon" dendiği bilinmektedir. Kent, ROMA döneminde de önemini korumuştur.

1921'de Charles Picard'ın başkanlığındaki bir Fransız araştırma grubunun çalıştığı; 1985'ten sonra da Erol Atalay başkanlığında bir ekibin kazı yaptığı Notion, Apollon Klaros Kutsal Alanı'na (→KLAROS) 2km uzaklıktadır. Kıyıda yükselen ve birbirinden küçük bir berzahla ayrılmış olan, üstü düz ve basık iki tepenin üstünde 500x1000m'lik bir alanda yer almaktadır. Kenti çevreleye 4km uzunluğundaki Helenistik surlar, düzgün dörtgen bloklardan örülmüş, kare planlı kulelerle desteklenmiştir. Batıda, kuzeyde ve güneyde yer alan kent kapıları bugün de ayakta görülebilmektedir. Batıdaki tepenin en yüksek noktasında, her yönden görülebilecek bir konumda *Athena Tapınağı* inşa edilmiştir. Korinth düzeninde (→DÜZEN) bir IN ANTIS TAPINAK olan yapıyı Dor düzeninde STOA'lar çevrelemektedir. Tapınak, Helenistik Dönem'de de (→YUNAN) var olup bugünkü biçimini İmparator Hadrianus döneminde (MS 117-138) almıştır. Doğusunda 5.30x7.72m boyutlarında bir sunağın temel kalıntıları görülmekte; doğu, batı ve güney *stoa*'larının dış yüzlerinde dükkânlar bulunmaktadır. Apollon Klaros Kutsal Alanı'nın yakınlığı ve Athena Kutsal Alanı'nın varlığı Notion'un önemini arttırmıştır. Athena Kutsal Alanı'nın kuzeydoğusunda hangi tanrıya sunulduğu bilinmeyen küçük bir tapınak vardır. *Akropolis*'te biri merkezde, öteki doğuda (*Pers Agorası*) olmak üzere iki AGORA yer almakta; merkezî agoranın doğu yanında bir BOULEUTERİON, kuzeydoğusunda ise batıya bakan küçük bir TİYATRO bulunmaktadır. Helenistik Dönem'de yapılmış olan *Tiyatro*, Roma döneminde büyük yapısal değişikliklere uğramış, tek *diazoma*'lı (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) *cavea* (seyirci bölümü) yeniden inşa edilmiştir. Notion'un *nekropolis*'i (mezarlık) kuzeydeki tepenin yamaçlarına yayılmaktadır; Helenistik Dönem'e tarihlenen KAYA MEZAR'lar, çok sayıda kabartmalı mezar steli ve yazıt bulunmuştur. Roma döneminde kaya mezarlar boşaltılıp hatıl oyukları açılmış, mekânlar eklenerek ev biçimine sokulmuştur. Ayrıca bölgede sarnıçların da bulunması Roma döneminde büyüyen Notion'un surların dışına taştığını, *nekropolis*'in yayıldığı tepeye, özellikle doğal kayalara evler inşa edildiğini kanıtlamaktadır.

0055, 0223, 0224, 3057. *Ş.Aydoğan*

NOUVEAUX PLASTICIENS (Fr.) = **YENİ PLASTİKÇİLER**

NOUVEAUX RÉALISTES (Fr.) = **YENİ GERÇEKÇİLER**

**NOVECENTO ITALIANO**
1926'da Milano'da Achille Funi (1890-?), Anselmo Bucci (1887-1955), Piero Marussig (1879-1937), Ubaldo Oppi (1889-1946), Leonardo Dudreville (1885-?) ve Mario Sironi (1885-1961) gibi Pesaro Galerisi çevresinde birleşen sanatçıların oluşturduğu akım. Söz konusu sanatçılar ilk kez 1922'de Pesaro Galerisi'nde düzenlenen "Yedi 20.yy Ressamı" adlı sergide (→İTALYA, 20.yy Sanatı) biraraya gelmişti. 1926'da yaklaşık 100 ressamın yer aldığı topluluğun amacı Avrupa'daki AVANT-GARDE akımları reddederek, geleneksel İtalyan resminin doğalcılığına geri dönmekti. Akım bu bağlamda, De CHIRICO ve CARRÀ'nın *Valori Plastici* (→METAFİZİK RESİM) aracılığıyla canlandırmaya çalıştıkları erken RÖNESANS sanatıyla örtüşürken, bir yandan da faşist rejimin milliyetçi eğiliminin bir yansıması olarak tanımlanmıştır. Novecento Italiano, bu dönemde kurulan sanatçı sendikalarının dışında kalmasından ötürü belirli bir sanatsal program geliştirmemiş, sanatçılar, bir süre kendilerine özgü eğilimlerini sürdürdükten sonra 1932-33'te dağılmışlardır. 1925-30 arasında Carrà, Massimo Campigli (1895-1971) ve Arturo Tosi'nin de (1871-1956) katıldığı akım, giderek anlamsız bir biçimciliğe ve eklektisizme (seçmecilik) düşmüştür. 1930'da akımın bu tutumuna tepki olarak ROMA OKULU gelişmiştir.
*Z.Rona*

NOVEMBER GROUP (İng.) = **KASIM GRUBU**

NOVEMBERGRUPPE (Alm.) = **KASIM GRUBU**

NÖBETLEŞE = **ALMAŞIK**

**NUL**
1961'de HOLLANDA'da Jan Schoonhoven (d. 1914), Henk Peeters (d.1925), Armando (d.1929) ve Herman de Vries (d.1933) öncülüğünde kurulan ve ülkedeki yeni eğilimleri temsil eden dernek. Yapımcı (→YAPIMCILIK) ve deneysel sanatçıları içeren topluluk Almanya'da kurulan SIFIR GRUBU'nun arıtmacı yaklaşımına benzer bir tavır benimsemiş ve bu grupla ortak sergiler açmıştır. Ayrıca 1963'e değin *Nul*-O adlı bir de dergi yayımlamıştır.
*Z.Rona*

NÜ (Fr.*nu*) = **ÇIPLAK**

**NÜLL, Eduard van der** (1812-1868)
Avusturyalı mimar.
Ortağı SICCARDSBURG'la birlikte Viyana'da gerçekleştirdiği yapılarla tanınır.

Viyana Politeknik Enstitüsü'ndeki öğrenimi sırasında, yaşam boyu birlikte çalışacağı Siccardsburg'la tanışan Van der Nüll, 1832'de resmî görevle Lemberg'de (b.Lvov, Ukrayna) çalışmaya gitmiş, 1835'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmak üzere geri dönmüştür. 1839'da Siccardsburg'la birlikte akademide kazandığı bursla İtalya, Fransa, İngiltere ve Almanya'yı gezmiştir. 1844'te aynı akademide profesör olan ikili, Viyana'nın kendilerinden sonraki mimarlar kuşağı üzerinde derin etkiler bırakmıştır. 1845 Viyana Dünya Sergisi'ne katılan Van der Nüll ve Siccardsburg'un ilk ürünleri Viyana'daki *Sophien Hamamı* (1846) ve *Karl Tiyatrosu* (1847) olmuştur. 1848'de Avusturya'da kamu yapıları için yarışmalar açılmasından sonra ikili, *Viyana Silahhanesi*'nde devasa servis yapılarının, atölyelerin ve yönetim binalarının yapımını üstlenmiştir. Siccardsburg'un teknik konulardaki ustalığı Van der Nüll'ün bezeme konusundaki uzmanlığıyla birleşince ortaya çıkan başarılı sonuçlar, 1851-52'de ordu için yeni işler yapmalarına ve *Askeri Akademi Binası*'nın yenilenmesiyle görevlendirilmelerine yol açmıştır. En önemli yapıtları, 1861-69 arasında Yeni-Rönesans üslubunu (→CANLANDIRMACILIK) serbestçe ve dekoratif biçimde yorumladıkları *Viyana Opera Binası* olmuştur. Yapı, 1868'de Van der Nüll'ün intiharı ve hemen ardından Siccardsburg'un ölümüyle yarım kalmış ve öğrencileri tarafından tamamlanmıştır.
0795. *F.Akış*

**NÜMİZMATİK** (Gr.*nomisma*, Lat.*numisma*: para'dan)
SİKKE ve MADALYON'lar üstündeki yazı ve resimleri bilimsel olarak yorumlayıp değerlendiren bilim dalı. Eski çağdan bu yana var olan sikke koleksiyonlarının en eskileri, 1) Tapınaklarda adak olarak sunulan sikkeler, 2) Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) ölümünden sonra, kurmuş olduğu imparatorluk kendi komutanları arasındaki çatışmalar sonucu bölününce, Mısır'da, Suriye'de ve Anadolu'daki PERGAMON (b.Bergama) topraklarında egemen olan Ptolemaios, Selevkos ve Attalos hanedanlarının sistemli olarak oluşturdukları koleksiyonlar, 3) ROMA imparatoru Augustus'un (hd.MÖ 27-MS 14), Saturnalia Şenlikleri'nde halka armağan ettiği sikkelerdir (Suetonius, Octavianus LXXV). Ayrıca, Julius Caesar (MÖ 100-MÖ 44) ve Pompeius (MÖ 106-MÖ 48) gibi ünlü Romalı devlet adamlarının da sikke koleksiyonları olduğu bilinmektedir. Ancak, sikkeler üstündeki resim ve yazıların çözümlenip değerlendirilmesi ilk kez 14.yy'da başlamıştır. Antik sikkelerle uğraşanlar arasında Napoli kralı V.Alfonso (1396-1458), hümanist şair Politian (Angelo Poliziano; 1454-94) ve Kutsal Roma-Germen imparatoru I.Maximilian (1459-1519) gibi ünlüler de vardır. Böylece sikke biliminin temelleri 16.yy'da atılmaya başlamış, ama gerçek anlamda bilim dalı haline gelmesi 18.yy'da Avusturyalı Joseph Hilarius Eckhel'in (1737-98) katkılarıyla olmuştur. Eckhel'in *Doctrina numorum veterum* (1792-98, Viyana; Eski Paralar Üzerine Bilgiler) adlı sekiz ciltlik yapıtı günümüzde bile değerini korumaktadır.

Antik Çağ'da sikke, ekonomik işlevinin yanı sıra halk için bir tür haber iletme görevi yapmıştır. Özellikle de Roma İmparatorluk Dönemi'nde darbedilmiş sikkeler, imparatorluğun en uzak köşesindeki insanlara, sikkenin ön yüzündeki portre ve yazıdan imparatoru, arka yüzdeki betim ve yazılardan da o imparatorun programı ve icraatını öğrenme olanağı vermiştir. Nümizmatlar (sikke bilimciler) içinse sikkenin anlamı daha büyüktür. Özellikle tarih araştırmalarında, tıpkı YAZIT'lar gibi *primer* (birinci elden) kaynak oluşturur. Devlet ya da devleti temsil eden kişilerce, aslında pratik amaçla bastırılan sikke, resmî bir ürün, bu nedenle de resmî ve güvenilir bir belgedir. Dolayısıyla antik dünyanın tarih ve kültürünü aydınlatmada, ekonomi, ticaret ve sanat konularında bilgi edinmede, yazıtlar ve öteki arkeolojik buluntular gibi, önemli kaynak niteliğindedir. Sikkeler dayanıklı bir malzeme olan metalden yapıldıklarından bozulma tehlikesi çok azdır. Bozulanları da eldeki başka örneklerden denetleme olanağı bulunduğundan, çeşitli alanlardaki tarih araştırmaları için zengin bir malzeme oluştururlar. Nümizmatlar, sikkeleri yazıtlarla, antik kaynaklardan edinilen bilgilerle ve arkeolojik bulgularla karşılaştırarak sağlam sonuçlara varmaya çalışırlar. Böylece nümizmatik yararlandığı öteki bilim dalları için de yararlı olur; başka kaynaklarda eksik olan bilgileri tamamlayabilir ya da eldeki bilgileri pekiştirir.



YEM YAYIN

Sikkeler, ekonomik gelişme ve gerilemenin şaşmaz ölçüsüdür. Ait oldukları toplumun ve devletin ekonomik durumu hakkında sağlam bilgi verirler. Örneğin, ayar ve ağırlıklarındaki düşüşler, ekonomik krizlere ve enflasyona işaret eder. Ayrıca dönemin sikke sistemleri konusunda aydınlatıcıdırlar ve ekonomi tarihi açısından sonuçlara varmaya yararlar. Yayılış alanları, ait oldukları devletin ekonomik önemini, ticaret ilişkilerini ve ticaretin yoğunluğunu belgeler.

Öte yandan küçük birer sanat yapıtı niteliğinde olan sikkeler, genel çizgileriyle heykel, kabartma ve resim sanatına koşut gelişmeler gösterir. Antik Çağ'daki Arkaik, Klasik, Helenistik ve Roma dönemlerinin üslup özellikleri, sikke betimlerine de yansımış, onları da etkilemiştir. Bu nedenle sikkeler antik heykeller için karşılaştırma malzemesi olarak büyük değer taşır ve günümüze ulaşmamış heykelcilik örnekleriyle ilgili bilgiler verirler. Ayrıca, sanat tarihi açısından olduğu kadar PORTRE sanatı açısından da değerli birer bilgi kaynağı olan sikkelerde, önceleri idealize edilen portreler gittikçe gerçekçi bir nitelik kazanmıştır. Özellikle Roma imparatorlarının, bastırdıkları sikkeler üstünde yer alan portreleri kesin tarihlenebildiğinden, öteki sanat dallarındaki (heykel ya da kabartma) portrelerin tarihlendirilmesine de yardımcı olmaktadırlar.

Arkeolojik kazılarda ele geçen sikkeler, bir yapının ya da yapı katının tarihlendirilmesine de katkıda bulunurlar. Kazıda ortaya çıkarılan harap bir yapının RESTİTÜSYON'unda ya da RESTORASYON'unda o kente ait sikkeler üstündeki yapı betimlerinden yararlanılabilir. Antik coğrafya ve yerleşim (iskân) tarihi açısından da yararlı olan sikkeler bir yerleşim yerinin antik adının saptanmasında ve o yerleşim yerinin ömrünün ne kadar olduğu konusunda, ayrıca ticaret yolları ve ticari ilişkileri hakkında da bilgi verirler.

"*Homonoia* sikkeleri" olarak bilinen ve devletlerarası anlaşmalara işaret eden sikkeler sayesinde, ticarî ya da dinsel konularda (ortak düzenlenen dinsel törenler gibi) yapılan anlaşmalar hakkında bilgi edinilir. "*Neokori* sikkeleri" olarak adlandırılan sikkeler de, o kentteki imparator kültü ve bununla ilgili tapınak ve bayramlar hakkında bilgi edinme olanağı verir. Sikkelerdeki tanrı betimleri ve adları, kült heykelleri, tapınak ve sunak betimleri, ait oldukları devletin dini ve genel olarak din tarihi açısından aydınlatıcıdır. Sikkeler aynı zamanda dil ve yazı açısından da önem taşırlar, tanınmayan bazı alfabeler, diller ve sözcükler hakkında bilgi verirler (ör.ETRÜSK dili ve yazısı, PAMPHYLİA yazısı gibi). Öte yandan sikkeler ancak bağımsız devletler tarafından bastırılabildiğinden politik bağımsızlığın göstergesidirler. Bağımsızlığını yitiren devletlerde para darbı da son bulur. Dolayısıyla sikkelere dayanarak tarihi sonuçlar çıkarılabilir. Roma İmparatorluk Dönemi sikkeleri, imparatorların unvanlarını sayesinde kesinlikle tarihlenebildiğinden, arka yüzlerdeki betim ve yazılar da kolaylıkla yorumlanıp tarihlendirilebilir. Bu betim ve yazılardan, söz konusu imparatorun dönemindeki savaşlar, kazandığı zaferler, bu nedenle dikilen anıtlar, yapı etkinlikleri, çeşitli eyaletlerin halkına yapılan parasal yardımlar ve sosyal reformlar, ayrıca yabancı devletler üzerinde kurulan egemenlikler hakkında bilgi edinilebilir.

Nümizmatik biliminin temelini oluşturan ve sonraki çalışmalara yön veren ünlü nümizmatlar ve yapıtları şunlardır: E.Babelon (*Traité des monnaies grecques et romaines*, 1901-27; Eski Yunan ve Roma Sikkeleri Kitabı), J.G.Rasche (*Lexicon universae rei nummariae veterum*, 1785-1804; Antik Sikkeler Genel Ansiklopedisi), B.V.Head (*Historia ton numismaton*, 1898; Nümizmatik Tarihi), Th.Mommsen (*Geschichte des römischen Münzwesens*, 1860; Roma Sikkeleri Tarihi), A. von Sallet (*Münzen und Medaillen*, 1898; Sikkeler ve Madalyonlar), A.Blanchet (*Les monnaies romaines*, 1896; Roma Sikkeleri ve *Les monnaies greques*, 1894; Eski Yunan Sikkeleri), F.Lenormant (*La monnaie dans l'Antiquite*, 1878-79; Antik Sikkeler), G.F.Hill (*Handbook of Greek and Roman Coins*, 1899; Eski Yunan ve Roma Sikkeleri Elkitabı), P.Gardner (*Types of Greek Coins*, 1882; Eski Yunan Sikke Tipleri ve *History of Ancient Coinage, 700-300 B.C.*, 1918; Eski Sikkeler Tarihi, MÖ 700-300), H.Mattingly (*Roman Coins from the Earliest Times to the Fall of the Western Empire*, 1928; İlk Zamanlardan Batı İmparatorluğunun Çöküşüne Değin Roma Sikkeleri), W.Wroth (*Imperial Byzantine Coins*, 1908; Bizans İmparatorluğu Sikkeleri), T.E.Mionnet (*Description de médailles antiques grecques et romaines*, 1806-37; Antik Yunan ve Roma Madalyonlarının Tanımı), F.Imhoof-Blumer (*Monnaies grecques*, 1883; Eski Yunan Sikkeleri ve *Griechische Münzen*, 1890; Eski Yunan Sikkeleri), E.Ridgeway (*Origin of Metallic Currency*, 1892; Metal Paranın Başlangıcı), F.Imhoof-Blumer ve P.Gardner ("*Numismatic Commentary on Pausanias*", *Journal of Hellenic Studies*, VI, 1885, s.50 vd.; VII, 1886, s.57 vd.; "Pausanias'a Dair Nümizmatik Açımlama"), J.Sabatier (*Monnaies byzantines*, 1862; Bizans Sikkeleri), J.Tolstoi (*Monnaies byzantines*, 1911; Bizans Sikkeleri), W.Marsden (*Numismata orientalia*, 1823; Doğu Sikkeleri), C.M.Fraehn (*Recensio num. Muhammedanorum*, 1826; İslamî Sikkeler İncelemesi), F.Soret (*Numismatique musulmane*, 1864; İslam Nümizmatiği). Ayrıca, *Revue numismatique* (Paris), *Zeitschrift für Numismatik* (Berlin), *Numismatische Zeitschrift* (Viyana), *Nomisma* (Berlin), *Numismatik und Geldgeschichte* (Münih), *Numismatic Chronicle* (Londra), *Rivista italiana di numismatica* (Milano) ve *Revue belge de numismatique* (Brüksel) adlı süreli yayınlar önemlidir.

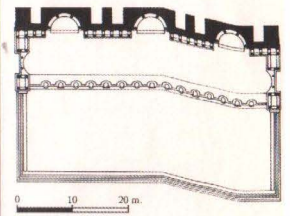
1289, 1452, 1914, 3085. ***N.Baydur***

**NYMPHEUM** (Lat.)

Gr.*nymphaion*.

Latince'de *nymphaeum* olarak da yazılır.

**1.** Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, orman, göl, dağ ve kırlarda yaşayan su perileri olan Nymphalar'a adanmış kutsal alan (TEMENOS) ya da yapı. Başlangıçta içinde bir kaynak ya da akarsu bulunan doğal mağaralar bu adla tanımlanmış, daha sonra nişler, heykel ve sütunlarla bezeli anıtsal çeşme yapıları *nympheum* adını almıştır. Arkaik Dönem'in ilk örnekleri bir kayanın işlenmesiyle elde edilmiş, ayrıca ev biçimli ve tek katlı uygulamalar da yapılmıştır. Helenistik ve Roma dönemlerinde cepheleri çok katlı, sütunlu bir mimariyle bezenmiş, bu sütunlar arasındaki nişlere yerleştirilmiş heykellerin bile ağzından sular akıtılmıştır. Roma İmparatorluk Dönemi'nde iyice anıtsallaşan *nympheum*'lar bir kent içinde AGORA, TİYATRO, HAMAM vb kamu yapıları yakınında, cadde kenarlarında, suyolunun kente ulaştığı noktada kurulmuşlardır. Özellikle, sütunlu caddeler üzerinde yer alan *nympheum*'lar sütun sıralarının tekdüzeliğini de kırarak kentsel mekâna hareket katmışlardır. Bu dönemde, genellikle ROTOND biçiminde yapılan *nympheum*'lar Cumhuriyet Dönemi sonu ve İmparatorluk Dönemi başında, GROTTO'larla birlikte İtalya'da, özellikle kent Roma ve çevresinde VİLLA bahçelerinin sevilen öğeleri olmuşlardır. Anadolu'da da Antik Çağ'ın büyük kentlerinde görkemli uygulamalar yapılmıştır. EPHESOS'ta



Nympheum

(b.Efes) Kuretler Caddesi'nde yer alan ve büyük bir havuzu üç yandan çevreleyen *Traianus Çeşmesi* kentin en önemli *nympheum*'udur. Bu yapı başta İmparator Traianus'unki olmak üzere çeşitli heykellerle bezenmiştir. Gene bir İONİA kenti olan MİLETOS'ta MS 2.yy'a tarihlenen *nympheum* üç katlıdır. HİERAPOLİS'te Apollon Kutsal Alanı içinde yer alan, aynı tarihli *nympheum*'un önünde büyük bir havuz düzenlenmiştir. PAMPHYLİA bölgesindeki SİDE'de ana kent kapısının karşısında 12m yükselen anıtsal *nympheum* ünlüdür. Gerçekte 20m yüksekliğe ulaştığı anlaşılan yapı, üç katlı sütunlu ve heykelli cephesinin yanı sıra önündeki büyük havuzla da dikkat çekicidir. Bu örneğin dışında daha mütevazı *nympheum*'ların da bulunduğu Side gibi, bir başka Pamphylia kenti olan PERGE'de de çeşitli dönemlerde birden fazla *nympheum* yapılmıştır.

**2.** Antik Çağ Roma'sında genelev.

**3.** Bir KİLİSE'nin BAPTİSTERİUM'unda yer alan çeşme. *Ş.Anadol*

**NYSA**

Aydın'a 24km uzaklıkta, İzmir-Denizli Karayolu yakınındaki Sultanhisar ilçesinin 2-3km kuzeyinde yer alan antik Nysa kenti, Aydın Dağları'nın güneyinde derelerle yarılmış, engebeli bir arazi üstünde kurulmuştur. Tekecik Deresi'nin ikiye ayırdığı kenti doğuda Beylik Deresi, batıda ise İkiz Dereler (Sulu ve Susuz) çevrelemektedir. Hakkında pek çok kuruluş öyküsü bulunan Nysa'nın MÖ 3.yy'ın ilk yarısında Suriye kralı I.Antiokhos Soter (hd.MÖ 281-261) tarafından kurulduğu sanılmaktadır. MÖ 190'larda PERGAMON kralı II.Eumenes'in (hd. MÖ 197-159) EPHESOS, TRALLEİS ve Toroslar'a kadar Batı Anadolu'yu egemenliği altına aldığı dönemde büyük olasılıkla Nysa da Pergamon Krallığı'na katılmıştır. MÖ 133'te bu krallıkla birlikte ROMA İmparatorluğu'na bağlanan Nysa zenginleşmiş ve yapılarla donanmıştır. Kent, BİZANS döneminde bu parlak yıllarını geride bırakmış, Aydınoğulları'nın egemenlik alanında kaldığı BEYLİKLER DÖNEMİ'nde terkedilmiş, vadinin alt yamacında Sultanhisar adıyla yeni bir yerleşme kurulmuştur. Nysa antik kentini, ilk kez 1907'de Walther von Diest ziyaret etmiş, 1909'da arkeolog Pringsheim başkanlığında bir ekiple tekrar gelerek incelemeler yapmıştır. 1982'de Aydın Müzesi tarafından başlatılan *Tiyatro* kazısı günümüzde de (1994) sürdürülmektedir.

Amasya'da doğan ünlü Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24), gramer hocası Aristodemos'un öğrencisi olduğu Nysa'da öğrenim görmüştür. Strabon, Nysa için hızla akan ve derin bir boğaz oluşturan ırmakla ikiye bölünmüş "bir tür çifte kent" tanımını kullanmıştır. Strabon'un anlattığı bütün yapılar günümüze gelmiş, ancak pek çoğu Roma İmparatorluk Dönemi'nde büyük oranda genişletilmiş ve değişikliğe uğramıştır. Nysa çok dik bir boğazın iki yanında kurulduğundan binalar, sokaklar ve meydanlar etkileyici bir teknik ustalık yansıtan tonozlu alt yapılarla desteklenmiştir. Özellikle *Stadion* ile Tekecik Deresi'ni geçen tünel ve köprüler, dönemin teknik ve ekonomik olanaklarını gösteren ilginç uygulamalardır. Kentin en çok dikkati çeken yapısı ortadan geçen Tekecik Deresi üzerine kuzey-güney doğrultusunda oturtulmuş *Stadion*'dur. Strabon'un sözünü ettiği AMFİTİYATRO olduğu sanılan bu yapı, 192m uzunluğunda ve 44m genişliğindedir. Batı yanındaki oturma sıraları doğal yamaca, doğu yandakilerse tonozlu bir alt yapı sistemi üstüne oturtulmuştur. Yapıdan günümüze kalabilenler de yalnızca bu alt yapıyı oluşturan tonozların kalıntılarıdır. *Stadion*'un batısında, Geç Roma döneminde genişletilmiş, 165x70m boyutlarında geniş bir avlu ve bir sütun sırasıyla çevrelenmiş *Gymnasion* yer almaktadır. *Gymnasion*'un 150m kuzeyinde, Ephesos *Celsus Kitaplığı*'ndan sonra Anadolu'nun en iyi korunmuş Antik Çağ kütüphane binası bulunmaktadır. İki katlı olan bu Roma yapısı 13.40x14.80m'lik bir okuma salonuna sahiptir. Burada rulolardan ya da yazmalardan oluşan ciltler nişler içine yapılmış raflarda durmaktaydı. Tekecik ve Beylik dereleri arasındaki tepede yer alan *Agora*, 89x105m boyutlarındadır. Roma döneminde genişletilmiş olan yapının doğu ve bir olasılıkla güney portikleri çift sıra sütunludur. Doğu ve kuzey portikler İon, güney ve batı portiklerse Dor düzenindedir (→DÜZEN). *Agora*'nın kuzeybatı köşesi yakınında, oldukça iyi korunmuş *Bouleuterion* bulunur. MS 2.yy'a tarihlendirilen yapının 12 mermer oturma sırası vardır. Yapının kuzeyini İon düzeninde mermer sütun dizisi çevirmektedir. *Bouleuterion* yapısı, Strabon'un sözünü ettiği *Gerontikon*'un Roma döneminde aldığı biçim olabilir. *Stadion*'un güneydoğu köşesi yakınında Roma hamamları, kuzeyinde ise doğal bir yamaca oturtulmuş büyük bir TİYATRO bulunmaktadır. *Cavea*'sı iki *diazoma*'lı (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) olan yapının *skene*'si (sahne binası) önündeki podyum Dionysos ile ilgili mitolojik konuların işlendiği kabartmalarla bezelidir. *Tiyatro*, Roma mimarlığının tipik bir özelliği olarak tam simetrik inşa edilmiştir. Önünde alt yapılarla desteklenmiş törensel nitelikte bir meydan yer almaktadır. *Gymnasion*'un kuzeyinde işlevi bilinmeyen bir Bizans yapısı, güneyinde ve batısında da büyük olasılıkla eski tapınak alanları üstüne inşa edilmiş Bizans kiliseleri bulunmaktadır.

Nysa'da kentin ortasından akan Tekecik Deresi, *Stadion*'un güneyinde, kuzeyinde ve *Tiyatro*'nun doğusunda olmak üzere üç büyük köprü ile aşılmıştır. Ayrıca, *nekropolis* (mezarlık) yolunu kente bağlamak için İkiz Dereler üzerine, daha batıya Akharaka'ya ulaşmak için Asar Deresi üzerine ve İkiz Dereler'in birleşerek meydana getirdiği Tilkili Dere üzerine de birer köprü yapılmıştır. Roma döneminde *Tiyatro*'nun hemen güneyinde Tekecik Deresi 150m uzunlukta bir tünelle kapatılmıştır. Tonozlarla oluşturulmuş bu yüksek tünel Mesogis (b.Cevizli) Dağı'ndan hızla akan sular için bir kanal görevi yapmakta ve aynı zamanda *Tiyatro* önündeki meydanı alttan desteklemekteydi. Nysa'nın yalnızca doğuda izlenebilen sur duvarları Roma ve Bizans dönemlerine aittir. Kentin *nekropolis*'i batıda İkiz Dereler arasında doğu-batı yönünde, Asar ve İkiz Dereler arasında ise güneybatı yönünde uzanmaktadır. Mezar yapıları, yan yana birbirine bitişik inşa edilmiş, çoğunlukla iki katlı, beşik tonoz örtülü mezar odalarından oluşmaktadır. Ölüler ya lahitlere ya da sanduka benzeri örülmüş yerli mezarlara konmuştur.

Nysa'nın yakınında, batısındaki Sökez Deresi'nin ötesinde Akharaka (b.Salavatlı) ile kuzeyindeki Dikmen Tepesi'ne yakın kurulmuş Aroma (b.Kavaklı) antik kentleri bulunmaktadır. Strabon, Akharaka ile Nysa arasında Nysalılar'a ait kutsal bir köy bulunduğunu, burada kutsal bir alanın ve *Pluton-Kore Tapınağı*'nın yer aldığını yazmaktadır. Bugün toprak altında olmasına karşın mimari yapısı anlaşılabilen bu tapınağın çevresinde Nysa'nın özelliklerinden biri sayılabilecek iki katlı mezar odaları dizilidir. Strabon'dan, kutsal alanın yukarısındaki Kharonion adlı mağarada uyutulan hastaların, rahipler tarafından gördükleri rüyalara göre tedavi edildiği, ayrıca Akharaka'da her yıl bir festival düzenlendiği de öğrenilmektedir.

0055, 0981, 3118, 3119. *Ş.Aydoğan*