

T.C.  
PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ  
ARKEOLOJİ ENSTİTÜSÜ

Yüksek Lisans Tezi  
Arkeoloji Anabilim Dalı  
Klasik Arkeoloji Programı

**ANTİKÇAĞ BAROK SANATIN AVRUPA BAROK SANATA  
YANSIMASI**

Yıldız DUMAN ERCAN

Danışman  
Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT

Ekim-2016  
DENİZLİ

## YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı, Arkeoloji Bilim Dalı öğrencisi Yıldız DUMAN ERCAN tarafından Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT yönetiminde hazırlanan “Antik Çağ Barok Sanatının Avrupa Barok Sanata Yansıması” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 02.11.2016 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK

**Jüri Başkanı**

Prof. Dr. Fahriye BAYRAM

**Jüri Üyesi**

Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT

**Jüri Üyesi (Danışman)**

Doç. Dr. Nuray MAMUR

**Jüri Üyesi**

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

**Jüri Üyesi**

Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 02/12/16... tarih ve 23/03... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK

**Müdür**

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde, bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.



Yıldız DUMAN ERCAN

## ÖNSÖZ

Bu araştırmada, Antik dönem Barok sanatın ve Avrupa barok sanatın tarihsel akışı içerisinde; kavramı, oluşumu, süreçleri, felsefi yaklaşımları, sanatsal yaratıya dönemin etkileri ile resim, heykel, mimari ve mitolojik açıdan incelemesi yapılmıştır. Ayrıca tarihsel dönemleri değişik olmasına rağmen bu akımların benzer ve farklı özellikleri eserler üzerinden değerlendirilmiştir. Özgün olan bu çalışmanın, hem sanat eğitimi alanında hem de arkeoloji alanında katkılar sağlayacağı ve konuya yönelik yeni araştırmalara kapı açacağı düşünülmektedir. Tez araştırması aşamasında özellikle Batı Sanatı Barok Dönem ile ilgili gerek heykel, gerek resim, gerekse mimari anlamda Türkçe yeterli araştırma ve kaynaklar bulmak pek mümkün olmamıştır. Bu nedenle daha çok yabancı yayınlardan yararlanılmıştır.

Tezde yer verilen eserler, ilgili dönemi kapsayan tarihlere bağlı kalınarak seçilmiş, dönem örnekleriyle ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda eser sahibi sanatçılarla ilgili, kişisel bilgilere ara ara değinilmiştir. Konu edilen iki farklı dönemin aynı çizgi üzerinde nasıl bir yol izlediği ve yansıtıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmalarım boyunca; bilgi ve deneyimleriyle bana her türlü desteği sağlayan, katkılarını ve zamanını hiç esirgemeyen yakın ilgi ve yardımları ile doğrulara yönlendiren, cesaretlendiren, asla pes etmeme izin vermeyen, kıymetli danışmanım, Sayın Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT hocama teşekkürlerimi bir borç bilirim. Beni her gördüğünde tezimi sorup cesaretlendiren, destekleyen, bana inanan, samimiyetle heykel ve antik resim konusunda sorduğum her soruya net cevaplar veren, Sayın Prof. Dr. Celal ŞİMŞEK; mimari bölümü yazarken, Ağustos sıcağında, kazı alanında beni güler yüzle karşılayarak alanda anlatımlarını ve bilgilerini paylaşan Sayın Prof. Dr. Orhan BİNGÖL; yine sık sık Avrupa'da Barok konusunda sorularla gittiğimde bana hep yardımcı olan Sayın Prof. Dr. Fahriye BAYRAM hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezin müze ve alan araştırmaları için Aphrodisias müzesine eser incelemesine gittiğimde, müzede ve elinde var olan kaynakları, kitapları içtenlikle bana yararlanmam için veren envanter bilgilerini bulmama da yardımcı olan Aphrodisias Müzesi Müdürü Arkeolog Yusuf Yılmaz'a ve tezimin son aşamasında sürekli sorduğum sorulara sabırla cevap veren güzel insanlar Arkeolog Fatma Aytekin ve Antropolog Pelin Taş'a çok teşekkür ederim.

## ÖZET

### ANTİKÇAĞ BAROK SANATIN AVRUPA BAROK SANATA YANSIMASI

Yıldız DUMAN ERCAN

Yüksek Lisans Tezi

Arkeoloji Anabilim Dalı

Klasik Arkeoloji

Prof. Dr. Bilal SÖĞÜT

Ekim 2016, 167 Sayfa

**Antik Çağ Baroğu ile Avrupa Barok Dönemi resim, heykel ve mimari alanları bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Araştırmada, Hellenistik Dönem ve Avrupa Barok sanatlarının, felsefesine, konu işlenişlerine, dönem özelliklerine, özellikle de birbirine olan yansımalarının konu edildiği, ilişkilendirildiği bölümlere yer verilmiştir. Araştırmanın ilk bölümünde, Hellenistik Dönem sanat anlayışı ve felsefesi, devamında bu döneme ait, mimari, heykel ve duvar resmi örnekleri ele alınarak özellikleri üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise Avrupa Barok sanatının, dönemin sanat anlayışına etkisi, sanatçıların eserlerindeki, antik dönem etkilerinin var olan izleri, benzer özellikleri, geçişleri ve ifade şekillerine yer verilmiştir. Son bölümde ise Barok sanatın sonraki tarihsel süreç içinde etkisini nasıl kaybederek, gelişen çağa sanatın nasıl ayak uydurduğu ortaya konulmuştur.**

**Araştırmanın sonucunda ise Antik Çağ ve Avrupa Barok dönemlerinin karakteristik özellikleri ile bunların daha sonraki kayboluş süreci incelenmiş ve bu konulardaki etkileşim ile o dönemin sanatına yansıtma biçimlerine göre yorumlanmıştır.**

**Anahtar Kelimeler: Hellenistik, Barok Sanat, Mimari, Heykel, Resim**

**ABSTRACT****THE REFLECTION OF ART OF ANCIENT AGE BAROQUE ON ART OF  
EUROPEAN BAROQUE****Yıldız DUMAN ERCAN****Master Thesis****Department of Classical Archaeology****Master Programme of Archaeology****Adviser of Thesis: Prof. Dr. Bilal SÖGÜT****October 2016, 167 Pages**

**The field of Art, statue and Architecture during Ancient Age Baroque and European Baroque period create basic of this research. In the research it is referred to Arts of Hellenistic period and European Baroque's philosophy, subject processing the features of the period, especially the periods which are related and addressed an issue of reflections to each other. In the first part of the research the features of understanding of Art of Hellenistic period and its philosophy are emphasized by dealing with the Picture of architecture statue and wall belonging to this period. In the second part, the effect of Art of period Marks of Ancient period effects of the artist's Works, similar features, transitions, forms of expression are emphasized. In the final, part, it is put forth that how Art kept pace with emerging time by losing the effect of Baroque Art in the Following historical process.**

**In the result of the research, Ancient age and European Baroque period's characteristic features are commented according to the shapes of reflection on that period Art by examining this later disappearance process.**

**Key Words: Hellenistic, Baroque Art, Architecture, Sculpture, Paint**

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
1 Konu.....	1
2 Amaç.....	1
3 Yöntem ve Teknikler.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM HELLENİSTİK DÖNEM SANAT ANLAYIŞI VE FELSEFESİ

1.1 Hellenistik Dönem.....	3
1.2 Hellenistik Dönem Sanat Anlayışı .....	4
1.3 Hellenistik Dönem Felsefi Anlayış .....	6
1.4 Hellenistik Dönem Mimarisi .....	9
1.4.1 Didyma Apollon Tapınağı .....	11
1.4.2 Magnesia Artemis Tapınağı.....	14
1.4.3 Lagina Hekate Tapınağı.....	18
1.5 Hellenistik Dönem Heykel Sanatı .....	21
1.5.1 Akhilleus-Penthesileia Heykel Grubu.....	25
1.5.2 Triton Torso .....	27
1.5.3. Laokoon Heykel Grubu.....	28
1.6 Hellenistik Dönem Resim Sanatı.....	29
1.6.1 Hellenistik Dönem Duvar Resmi .....	35
1.6.1.1 Sahne 4.....	37
1.6.1.2 Sahne 6 .....	38
1.6.1.3 Sahne 7 .....	38

### İKİNCİ BÖLÜM AVRUPA BAROK DÜŞÜNÇESİ VE BAROK SANAT

2.1 Barok Sanat Kavramı ve Kapsamı.....	40
2.2 Barok Sanatın Oluşum Süreci ve Maniyerizm .....	41
2.3 Barok Sanat.....	43
2.4 Barok Sanat Felsefesi .....	45
2.5 Barok Mimari .....	47
2.5.1 Sant Andreal al Quirinale Kilisesi .....	48
2.5.2 San Carlo alla Quattro Fontane Kilisesi.....	50
2.5.3 Blenheim Sarayı.....	51

2.6 Barok Heykel .....	53
2.6.1 Azize Teresa (Avila'lı Azize Teresa'nın Vecdi).....	54
2.6.2 Venüs Heykeli.....	56
2.7 Barok Resim Sanatı .....	56
2.7.1 Michalangelo Merisi Di Caravaggio.....	58
2.7.1.1 Sarhoş Dionysos .....	59
2.7.1.2 Emmaus'ta Yemek.....	60
2.7.1.3 Ermiş Matta'nın Din Yoluna Öldürülmesi.....	61
2.7.2 Rembrandt Harmenszoon van Rijn.....	63
2.7.2.1 Dr. Tulp'un Anatomi Dersi.....	64
2.7.2.2 Gece Devriyesi (Nöbeti).....	65
2.7.2.3 Rembrandt Kendi Portresi .....	66
2.7.3 Jacques Louis David.....	66
2.7.3.1 Horas kardeşlerin Yemini.....	67
2.7.3.2 Sabin Kadınları.....	68
2.7.3.3 Sokrates'in Ölümü.....	69

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### AVRUPA BAROK SANATI BİTİREN ETKENLER

3.1 Barok Sanatın Modern Sanata Doğru Değişimi .....	73
3.1.1 Mimarlık Sanatında Değişim .....	74
3.1.2 Heykel Sanatında Değişim.....	77
3.1.3 Resim Sanatında Değişim .....	79

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### HELLENİSTİK İLE AVRUPA BAROK SANATIN ÖRNEKLERLE DEĞERLENDİRMESİ

4.1 Mimari .....	86
4.2 Heykel.....	88
4.3 Resim.....	90
<b>SONUÇ .....</b>	<b>93</b>
<b>KISALTMALAR.....</b>	<b>95</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>96</b>
<b>LEVHA LİSTESİ .....</b>	<b>107</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>160</b>



# GİRİŞ

## 1 Konu

“Antik Çağ Barok Sanatın Avrupa Barok Sanata Yansıması” konulu tezde, iki farklı uzak dönemin resim, heykel, mimari açıdan incelenmesi yapılmıştır. Bu çalışmada, inceleme yaparken, her iki farklı dönemden seçilen sanatçı ve eserler dönemin özellikleri üzerinden gidilerek, karşılaştırma yöntemiyle, ortak özellikleri ve farklılıkları, tespit edilmeye çalışılmıştır. Antik Çağın, seçilen sanat alanlarında, Avrupa Barok sanatı üzerinde gözle görülen özellikleri verilere dönüştürülmüştür. Özgün ve güncel olan bu çalışmanın Arkeoloji, Sanat eğitimi, Mimari ve Sanat Tarihi alanlarına bilimsel katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 2 Amaç

Araştırmanın esas amacı; hem Avrupa Barok sanatının hem de Antik Çağ Barok sanatının içerdiği yenilikleri; eserlere, dönemin sanat felsefesine, sanatçıların yaratı süreçlerindeki duygusal devinime, nasıl yansıdığını tespit etmektir. Ayrıca dünyevi ve sivil niteliğe sahip olan Barok sanatının hem Antik Çağda hem de Avrupa Barok sanatı döneminde coşkuyu, tüm duygu ve duyularını yaşatmak istemesi, bunu abartılı bir görsellikle yaşamsal ortama aktarması, araştırmada incelemek ve yorumlamak amaçlanmıştır. Zaman zaman sanatçıların yaşamlarından kesitler alınarak, sanatçının bulunduğu dönemin analizi yapılmak istenmiştir. Bunlara ilave olarak, sanatsal davranış biçimleri üzerinde durulup, sanatçının eser verdikleri alanı nasıl etkilediklerini belirlemek amaçlanmıştır. Barokla birlikte kaybolan sanatsal anlayış ile yeni ortaya çıkan anlayış ve yenilikler, eser örnekleri ve incelemeleri üzerinde durulmuştur. Sonrasında ise günümüze doğru Barok Sanatın incelemeye aldığımız sanat dallarında nasıl değişime uğradığı ve değişimde nelerin etken olduğu belirtilmeye çalışılmıştır.

## 3 Yöntem ve Teknikler

Çalışmamız heykel, resim ve mimari olduğundan, geniş bir araştırma alanını kapsamaktadır. Her iki döneminde tam sürecini yansıtabilmek için, eserler ve sanatçılar, dönemlerin başlangıç, orta ve bitiş evresinden seçilmeye özen gösterilmiştir. Birinci

bölümde, Antik Çağ Barok'u konu alırken mimari, heykel ve resimden birer esere yer verilmiştir. İkinci bölümde ise, her sanat dalında üçer eser ve sanatçı seçilmiştir.

Anlam ve konu bütünlüğünü sağlamak, aynı zamanda bunu tamamlamak amacıyla, üçüncü bölümde Barok'u bitiren etkenlere, dördüncü bölümde ise karşılaştırmalı değerlendirmeye yer verilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken yer verilen her sanat dalının hem Antik Çağ, hem de Avrupa Barok örneği ve dönem özellikleri aynı tablo üzerinde gösterilmiştir. Bu konuda yayınlanmış kitap, tez, dergi, makale ve elektronik kütüphanedeki kaynaklar tek tek taranmıştır. Çalışmada, konuyla ilgili yazılmış yayınlar, kitaplar, fotoğraf makinesi bazı kaynakların nesnel çıktıları kullanılmıştır. Bu tez kapsamında ele alınan heykel ve mimari yapıların antik döneme ait olanların müzeler ve ören yerlerinde bizzat ziyaret edilerek incelenmesine özen gösterilmiştir. Özellikle kazısı aktif olan alanlarda kazı başkanlarından bilgi edinilmeye önem verilmiş ve yapılar yerinde incelenmiştir. Araştırma kapsamındaki Akhilleus ve Penthesileia heykeli sergilendiği müzede incelenmiş, müzenin kütüphanesinden yararlanılmıştır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## HELLENİSTİK DÖNEM SANAT ANLAYIŞI VE FELSEFESİ

### 1.1 Hellenistik Dönem

“Hellen” ve “Hellenistik” terimleri geniş ölçüde basmakalıptır. M.Ö. 3. yy’da Hellas’da doğan uygarlık, eski kültürün (Minos) üzerine kuzeyden dalgalar halinde gelen bir takım yeni kültürel öğelerin sonucudur<sup>1</sup>. Hâlbuki J. Boardman’a göre, Hellenistik terimi “bu dönemde Yunan Sanatının doğu gelenekleriyle kaynaştığını düşünen bilim adamları tarafından kullanılmıştır<sup>2</sup>”.

Büyük İskender’in Klasik dünyayı kapatan, Hellenistik dünyanın kapılarını açan askeri başarıları ardından ivme kazanan Hellen kültürü, her bölgede yeni bir dünya düzeni kurmaya başlamıştır<sup>3</sup>. Grek dünyası birçok açıdan özellikle de ekonomik, sosyal ve sanatsal alanda sıkışmıştır. Hareketlenme ancak İskender’in askeri zafer ve başarılarıyla olmuştur. Bu hareketlenme dönemi politik, sanatsal ve sosyal bol açılı karmaşık bir yapı sergilemiştir. İşte bu karmaşık yapı Hellenizm kelimesiyle tanımlanmıştır.

Büyük İskender’in fetihleriyle Pers yönetimi altında; sosyal ve kültürel yaşamlarını kısır bir döngü içinde yaşayan kendi içlerine dönük ve yerel gelişmeler gösteren halklar, Grek kültürünün kolonizasyonun bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Büyük İskender ve generallerinin yönetiminde Hellenize edilen yenedünya düzeni kültürel akrabalık ilişkisi ile gelişmiş ve iç içe geçmiştir<sup>4</sup> (Lev. 1, Fig. 1).

Büyük İskender’in (M.Ö. 323) aniden ölmesi, varisinin olmaması, yerine kimin geçeceği konusundaki belirsizlik, bu büyük imparatorluğun yönetimi için İskender’in yakın arkadaşları ve generalleri (Diadoclar) arasında paylaşılmasına yol açmıştır. Her biri İskender’in düşüncesine dayalı yönetimi sürdürmüşse de bazı generaller başarısızlıkla sonuçlanan kendi hanedanlığını kurma denemeleri yapmışlardır. Yaklaşık M.Ö. 3. yy’ın başlarında Hellenistik dünya içinde, üç önemli merkezi krallık

---

<sup>1</sup> Wycherley 1991, IX.

<sup>2</sup> Boardman 2005, 216.

<sup>3</sup> Boswort 2005, 12.

<sup>4</sup> Rostovtzeff 194; Stewart 1990, 197.

kurulmuştur, Makedonya'da Antigonos'lar, Mısır'da Ptolemaios'lar, Kuzey Suriye'de ve Anadolu'nun önemli bir kısmında Seleukos'lar<sup>5</sup>.

M.Ö. 3. yy'ın ortalarına kadar süren bu hareketlilik, Pergamon merkezli Attalos hanedanlığının kurulmasıyla Anadolu siyaset ve sanatsal farklı bir yol yakalama olanağını Hellenistik dönemde bulmuştur. Sanatsal yaşam merkezleri, canlılığını İskender'den sonra kaybetmeye başlamış, doğudaki yeni krallıklar tarafından inşa edilen büyük merkezlere doğru göç etmeye başlamıştır. Ekonomik canlanmadan ve dünyanın yeni zenginliklerinden nasiplenmek isteyen sanatkârlar ve sanatçılar yeni merkezlere doğru önemli miktarda hareketlenme göstererek, sanatsal bir göçe sebep olmuşlardır. Bu göç Atina ve Anakara sanatında bir durgunluğa neden olduysa da Hellenizm ile kaynaşan, özgün doğu sanatı tanımı, Hellenistik süreç boyunca, sanatın merkezinde olmuştur<sup>6</sup> (Lev. 1, Fig. 2).

Hellenistik sanatın ilk etkilerini Anadolu'nun güney batısındaki sahil kentleri olan Karia ve Lykia kentlerinde izlemek mümkündür. Grek dünyasının önemli heykeltıraşlarından Skopas, Bryaxis, Leochores, (Timotheos) ve Praxiteles Karia Satrabı ve Mausollos için Prohellenik bir anıt üzerinde çalışmışlardır. Maussollos Karia'lı bir prensdir. Aynı zamanda Karia'daki Pers satrapıdır. Sanatsal beğenisi Grek sanatçıların çalışmalarından yana olmuştur<sup>7</sup>.

Klasik sanatın siyasal ve sosyal yapı içinde sınırlayıcı ve özel olduğunu düşünürsek, Hellenistik sanatın kesinlikle daha evrensel boyut taşıdığını söyleyebiliriz. Çünkü Hellenistik dönemde sanatçı bireyselleşerek, Monarşik yapının istekleri ve dönemin gelişim gidişatına göre yapılan sanatsal üretimler sanatçıları hareketli duruma sokarken, Rodos ve diğer bölgelerden iş talepleri alan farklı etnik kökenli sanatçılarla birlikte çalışma olanağı bulmuşlardır. Bu da sanatçılar arasında fikirlerinden, stilinden, tekniğinden etkilenmelerine ve etkilemelerine olanak sağlamıştır.

## 1.2 Hellenistik Dönem Sanat Anlayışı

Hellenistik Dönem sanat anlayışını tanımlarken, dönem özelliklerinden yola çıkarak mı yoksa döneme damgasını vuran ve yön veren bölgesel okullardan mı söz etmek daha doğrudur, karar vermek zordur. Sanat toplumda yaşayan bireylerin

<sup>5</sup> Hellenistik dünyada üç önemli yer, Makedonya, Suriye ve Mısır sürekli olarak Diadoclar arasında el değiştirmiş ve Hellenistik dünyada devletin duruşuna göre sanatta biçimlenmiştir (Hanfmann 1963, 79-80).

<sup>6</sup> Pollitt 1986, 55; Smith 2002, 20.

<sup>7</sup> Spivey1996, 190; Cook 2005, 14, 16.

yaşamlarını etkilemiş ve toplum sanatın olası içeriğini ve işlevini belirlemiştir<sup>8</sup>. İlk çağlardan bu yana; sanatı hangi dönemde, yerde, bölgede ve türde ele alırsak alalım, değişmeyen faktör onun daima kişinin, toplumun manevi varlığına, duygusal yönüne ve dünyasına hitap etmek istemiş olmasıdır<sup>9</sup>.

Pergamon'da yüzyılın başında bulunan barok eserler pratikte Pergamon'u, barok sanatın merkezine oturturken, antik referansların verdiği anlatılara göre teorik olarak Rodos, barok için önemli bir merkezdir. Hellenistik Barok, dramatik gerilim ve duygusal yoğunluğun, tiyatral ifadeye dönüştürülerek, ışık-gölge oyunları ile doğan derinlik dalgalanmaları arasında zıtlıklar oluşturarak, ıstırap çeken heyecanlı figürler yaratılmasıyla oluşturulmuştur.

Hellenistik dönemde, grup heykeltıraşlığının önemini vurgulamak gerekirse tanrısal suç ve cezalandırmasının ifadesel yansıması için önemlidir. R. R. R. Smith, Barok'un üslupsal gelişiminin kahraman krallar ile kahramanlık arasında derin bağlantısı olduğunu düşünmektedir<sup>10</sup>. Hellenistik dönemde, siyasi ve ekonomik bir güç olarak bölgelerin gelişmeleri ve merkezileşmeleri, sanatçıların üst yapısının istekleri doğrultusunda üretim yapmaya yönelmesi ve yönlendirilmesi neden olmuştur. Bu da sanatın sadece üretim bazında ve bölge merkezli artmasını sağlamıştır.

Hellenistik Dönemdeki üslupsal farklılıkların olması, Hellenistik sanatın sürece bağlı gelişimini ve siyasi-askeri-toplumsal biçimlenmede farklılaşma yarattığını göstermiştir. Hellenistik sanatın kimliğinin oluşmasında özellikle Lysippos'un oynadığı rolü vurgulamak gerekir. Lysippos'un Hellenistik sanata getirdiği yenilikler, özellikle grup ve kolosal heykeltıraşlık, Hellenistik sanatın genel özelliklerinin oluşmasını sağlamıştır<sup>11</sup>. Grup heykeltıraşlığına Apollon-Marsyas ve Laokoon heykel grubu örnek olarak verilebilir. Hareketler barok stille ifade edilmiş, gergin, hareketli ve canlı anlatım iç duyguların dışa yansıması iki grupta da çok etkileyici bir şekilde verilmiştir.

Sistematik bir gelişim süreci izleyen Hellenistik Sanat, politika ve ekonomi ile sanatın farklı merkezlere kaymasını engelleyememiş ve kolaylaştırmıştır. Hellenistik sanat özele inerek insanı çalışmış ve yaşamın merkezine tanrı ya da toplum değil tanrılaştırılan insanı oturtmuştur. Burada sanat merkezli değil, sanatçı merkezli gelişim göze çarpmaktadır. Önceleri dinsel otoriteye bağımlı olan sanat, sivil otoriteye kayarak

---

<sup>8</sup> Baynes 2004, 82.

<sup>9</sup> Özer 1993, 28.

<sup>10</sup> Smith 2002, 11.

<sup>11</sup> Pollitt 1986, 50.

toplumun her kesiminde konularla yol almaya başlamıştır. Yunan sanatının Hellenistik süreci, sanata başka bir gözle, özgürlükçü bir anlayışla bakmıştır<sup>12</sup>.

Erken Hellenistik sanat, dönemin politik yapısıyla bağıntılıdır. M.Ö. 4. yy'ın başarılı ustalarının sitilleriyle olgunlaşmış, gelişmiş ve çalışmalarında da bu sürecin yansıması görülmüştür. Bu sanat Orta Hellenistikte, Pergamon merkezi bir rol üstlenir ki bunun nedenini politik gelişmelerle paralel gelişen sanatsal aktiviteler oluşturmuştur. Burada sanatçıların etniği önem taşımaz ve Pergamon stili gelişmiştir. Gigantomachy örnek olarak verilebilir. Barok sanatın süreci Batı Anadolu'da net gözle görülür şekilde takip edilmiştir. Baroğun kendini olgunlaştırmasıyla Pergamon stiline geçiş yaptığı eserlerde gözlenmiştir. Bunun için Pergamon'a Barok sanat için en önemli merkez ve başlangıç yeridir şeklinde söylemek doğrudur.

### 1.3 Hellenistik Dönem Felsefi Anlayış

Antik dönem felsefesi, gerçekliğe dayalı bir düşünceye sahiptir. Elbette tek bir felsefesi, dayanağı yoktur. Çeşitli felsefi akımlar, antik barok döneminde ortaya çıkmış ve sanatı, günlük yaşantıyı etkilemeye başlamıştır.

Öncülünü Zenon'un yaptığı Stoacılar, etnik, mantık, fizik ile ilgileniyor; kişinin fikrini önemsiyorlardı. Çünkü mantıkta retorik (söylev) ve dialektik vardı. Belki de, barbar ve köle ayrımı yapmayan bu akım, kötü şeylere sevk eden dürtülerle savaşmayı amaç edinmiş ilk hümanistlerdi. Belki de Rönesans'a ve Baroğa hâkim olan hümanizmanın başlangıcı bu felsefi akımla olmuştur.

Antik dönem felsefesi sadece Stoacılardan oluşmuyordu. Kynikler (Sinikler), Skeprik, Epikürler de dönemin felsefi akımları olarak sayabileceğimizdir. Atina Helen felsefesinin merkezi olarak kalmaya devam etmiş, fakat bilim özellikle Doğu Akdeniz çevresinde bulunan bölgesel Hellenistik devletlerin finansal destekleri sonucunda, büyük kitaplıklar ve müzeleri olan Alexandria, Pergamon, Antiokheia ve Tarsus gibi kentler de önem kazanmıştır<sup>13</sup>.

Hellenistik filozoflar, insanı incelemeye başlamışlardır. Bunu yaparken de felsefeyi pratik yönden ve ahlaksal açıdan ele almışlardır. Başka bir bakışla, doğa felsefesiyle temellenen Platon'un "Akademia"sı ile Aristoteles'in "Lykeion" adlı okullarında şekillenen Hellen felsefesi, M.Ö. 3. yy'da yerini Hellenistik Felsefeye

<sup>12</sup> Halili 2007, 28, 32.

<sup>13</sup> Pollitt 1990, 13.

teslim etmiştir<sup>14</sup>. Bu tespit aslında Raphael Santi'nin, Aristo ve Platon'u, ünlü eseri Atina Okulu resminde, eserin tam ortasına yerleştirerek, Orta Çağda bile Hellenistik Felsefenin kurucularının vurgusunu yapmış olması dikkat çekicidir (Lev. 2, Fig. 3).

Hellenistik Dönemde, yaratıcı felsefe ne Akademia'da ne de Lykeion'da bulunmaktaydı. Bu döneme asıl damgasını vuran felsefe sistemi, Epikuros'un M.Ö. 3. yy'da kurduğu Stoa okulunun sütunlu yollarından yükselmiştir<sup>15</sup>. Bunun nedeni Hellenistik dönemde, felsefenin "Yaşayış Bilgeliği" adı altında şekillenen yeni bir doğrultuyu yani felsefenin günlük yaşam üzerindeki etkilerini, bu sırada toplumsal çözülme içindeki bireylerin sorunlarına da cevap verebilecek bir şekilde açıkça ele alması ve bunu uygun bir dille ifade etmesiydi<sup>16</sup>. Elbette bu toplum düşüncesinde bir takım değişikliklere neden olmuştur. Akabinde hiç şüphesiz sanata yansımıştır. Bu çağda sanat sadece yapılan değil, fakat üzerinde konuşulan, yani kurumsal yönü ile ele alınan bir bilgi şekline de dönüşmüştür<sup>17</sup>.

Hellenistik dönem siyasal gelişmelerinin Yunan Filozoflarının siyasal düşünceleri üzerindeki diğer ana etkisi, onların siyasal ufuklarını polis ötesine genişletmek olmuştur. Gençliğinde Demokritoscu tabiat felsefesine bağlanan ve tanıyan Epikuros, bir bahçe okulu kurmuştur. Bu yüzden okulun üyelerine "Bahçe Filozofları" denmiştir<sup>18</sup>.

Stoik okul Hellenistik devrin kültür ve düşüncesini bir felsefi biçimde simgeleştiren okul olmuştur<sup>19</sup>. Yunan kültürü ile Önasya kültürünün hızla karıştığını gösterir ki okul başkanları Yunan dışındandı<sup>20</sup>. Atina agorası içindeki Stoa'da hocalık yapan Zenon okulların halktan uzak yerlerde olmalarını hiç istememiş, Aristoteles ve Platon felsefesinden çok etkilenmiştir.

---

<sup>14</sup> Hellenistik filozoflar, insanı incelerken pratik yönden yaklaşmışlardır. Bu yaklaşım elbette, doğa bilimlerinin, doğa yasalarının araştırılması konusundaki önemi azaltmamıştır. Fakat Filozofların yaklaşımları ahlaksal açıdan olmuştur. Felsefe okulları, ekolleri ve her birinin yaşamsal öğretileri; bireyin Hellenistik kültürle yoğrulduğu, dinin bir gelenek görenek halini aldığı, insanlar üzerinde bağlayıcılığını yitirdiği dönemde, tanrılara olan bağlılığını yitiren entelektüel kişiler kendilerine dayanak olarak felsefeyi seçmişlerdir. Dinin yerine de "Yaşayış Bilgeliği" öğretisini koyarak, sorunlarını tanrıyla değil, rasyonalist düşünce yani akıl ve mantıkla çözmeye çalışmışlardır (Arslan 2001, 19-28).

<sup>15</sup> Barnes 1986, 367.

<sup>16</sup> Gökberk 1998, 83.

<sup>17</sup> Kuban 1970, 261-262.

<sup>18</sup> Bahçe filozofları denmesinin sebebi felsefe derslerinin okulun bahçesinde yapılmasından dolayıdır. Bu konuda bkz. Şenel 1968, 262.

<sup>19</sup> Şenel 1970, 518.

<sup>20</sup> Zenon Kıbrıslı, Kleantes Asoslu ve Khryssippos Tarsusludur.

Aristo'ya göre; İnsan ruhunu "evet" ya da "hayır" yanıtlarını verirken onlarla doğruya ulaştığı şeylerin sayısı beştir. Bunlar sanat, bilim, akılı başındalık, bilgelik ve us"<sup>21</sup>.

Sanatın her dalı Helen toplumunun günlük hayatın içinde vardı. Dönemin düşünce hayatı felsefesi; düşüncelerle şekil almış, filozoflar bildikleri olgulardan yola çıkarak rehberlik etmişlerdir. Sanat ve sanatsal yaratı alanlarını etkilemişlerdir. Çünkü Hellenistik dönemde filozoflar çok önemli bir görev üstlenmişlerdir. Toplumsal eşitliğin sağlanması fikri, halka benimsetme, dünya vatandaşı olma düşüncesi oldukça etkileyici olmuştur. Burada şuna da dikkat çekmek gerekir ki Hellenistik dönemde tanrılaştırma ve tanrı sayısı azalmıştır. Ayrıca din, bir gelenek görenek halini almış ve insanlar üzerindeki eski bağlayıcılığı kalmamıştır<sup>22</sup>.

M.Ö. 3. yy'ın Hellenistik dönemin hem politik, hem kültürel yönden en parlak dönemi olduğunu vurgulamakta yarar var. Edebiyat, bilim ve fen çoğunlukla krallık himayesinde benzersiz bir gelişme içine girmiştir<sup>23</sup>. Elbette bu gelişme sanata da yansımıştır. Tarih, sanatın kitleleri kandırma ya da yönlendirmede araç olarak kullanıla geldiği örneklerle doludur<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Babür 1998, 116.

<sup>22</sup> Gökberk 1998, 83.

<sup>23</sup> Smith 2002, 11.

<sup>24</sup> Erbay 2007, 73-74.



## 1.4 Hellenistik Dönem Mimarisi

Hellenistik çağ mimarlığı örneklerine, özellikle Anadolu'da rastlanır; Çünkü Yunan, bağımsızlığını yitirdikten sonra, yabancı krallar tarafından gerekli para yardımı yoluyla desteklenmesi dışında, artık kendi kaynakları ile anıtsal yapıları gerçekleştirecek durumda değildir<sup>25</sup>.

Hellenistik mimari, dinsel etkilerden arınmıştır. Belki de bunun sebebi Erken Hellenistik Dönemde başlayan dini duygulardaki azalmanın etkisidir. Dini olmayan yapılara önem verilmiştir. Örneğin; Stoa, Gymnasium, Pazar yeri, Tiyatro veya meclis binaları bunlardandır. Antik Yunan kentleri, gerçek mimarlık eserleri olarak görülebilecek tüm din dışı yahut yardımcı yapılar topluluğuna sadece belirli bir ölçüde sahiptir. Hal böyleyken, biçim ve işlev olarak tapınaklardan belirgin biçimde farklılaşan diğer yapılar inşa edildiğinde bile tapınaklar için geliştirilmiş mimari ilke ve yöntemler kullanılmıştır<sup>26</sup>.

Hellenistik dönem mimari yapıları, mantıksal oranların sistematığı bütünü yönetse de, kendine özgü bir tarzda büyüleyiciliği olsa da mükemmel olarak tanımlanmaz. Çünkü geleneksellik oluşmamış ve mantıksal düzen dengeli değildir.

Hellenistik dönemde Dor ve Korinth düzeninde yenilikler çok katlı yapılarda ve karışık mimaride göze çarpar. Özellikle Stoalar çok katlıdır. Bu durum Bergama ve bağlı kentlerde fazlaca görülmektedir. Hellenistik Dönemin şehirleri görkemli görünümlü, zengin ve sütunlu caddelerle göz alıcı bir mimariye bürünmüştür. Fakat gerileme belirtilerinin görüldüğünü de söylemekte fayda vardır. Sütunlar yüksek ve ince şekiller aldığı, başlıkların küçüldüğü, triglif frizinin arşitravdan daha yüksek yapıldığı ve sütun eksenleri arasına rastlayan triglif, dolayısıyla metop sayısının arttığı göze çarpmaktadır. Dor tapınakları peripteros ya da prostylos plânındadır. Bunlara örnek olarak Bergama'da Athena ve Ilion (Truva)'daki Athena, Kos Asklepion'undaki Asklepios (her üçü de peripteros), Rodos'taki Athena Lindia, Samotrake'deki Misterler veya Bergama'daki Hera Basileia tapınakları (hepsi prostylos) verilebilir<sup>27</sup> Ion etkisi altında kalmış bir Dor tapınağı hakkında Bergama'da yukarı Agora tapınağı bir fikir vermektedir. Triglif frizinden ötürü Dor düzeninde olan bu küçük bina kaideli sütunları

<sup>25</sup> Richter 1979, 27.

<sup>26</sup> Tomlinson 1997, 58.

<sup>27</sup> Atalay 2010, 40.

ve yeni bir şekil alan başlıklarından Ion ve Dor elemanlarını ahenkli bir görüntüye karıştırmakta, etkileyici işçiliğinden dolayı da dikkati çekmektedir<sup>28</sup>.

Bu yapılar, buldukları bölgelerdeki yerel özellikleri izledikleri gibi aynı zamanda Hellenistik Dönem'in yeni geliştirilen formlarını da takip etmektedir. Ayrıca şehircilik Klasik Çağ'da başlayan kurallarla Hellenistik Çağ'da düzenli şehirciliğe dönüşmüştür. Özellikle de Hippodamos'un plan şeması Hellenistik Dönemde kurulan şehirlerde sıkça kullanılmıştır. Hellenistik Dönem, Roma İmparatorluğu'nun Yunanistan'ı ele geçirmesiyle sona erse de Hellenistik Sanat, Hıristiyanlığın yayılmasına dek sanat alanındaki etkinliğini sürdürmüştür<sup>29</sup>.

Yapıların temin edilebilirliğine bağlı olarak, geniş bir malzeme çeşidi kullanılmıştır. Maliyetin yüksekliği, farklı arayışlara yol açarak, en ucuz malzemeye yöneliş olur. Yapının küçültülmesi ya da kullanılan malzemenin ucuza temini gerekmektedir. Bu tür yapılara da iki mimari egemendir: Sütun dizilerinde ve avlu stoalarda tahtadan ziyade ahşap sütunlar kullanılmıştır. Zeminde de tapınakların özenli taş döşemeleri yerine sıkıştırılmış toprak tercih edilmiştir<sup>30</sup>.

Hellenistik Dönemde Batı Anadolu kentleri, çok sayıda yapı inşa ettiklerinden, yerel Ionik geleneğe rağmen değişmez bir biçimde Dorik Sütunlar kullanılmıştır. Hermogenes'in tapınaklar için uygun olmadığı gerekçesiyle Dorik düzeni reddetmesinin, bu düzene özellikle köşe triglifi sorununun daha az belirgin olduğu uzatılmış bir sütun dizisi gibi daha az nitelikli yapılarda en iyi şekilde kullanılabileceği yönünde baktığı düşünülebilir<sup>31</sup>.

Hellenistik mimariyi anlatırken Hermogenes'e değinmemek olmaz. Hellenistik döneme adını yazdıran, bu döneme bir çok yenilik getiren Hermogenes; estetik gaye güderek derin koridorlar ile ışık gölge zıtlığından oluşan kontrast elde etmek istemiştir. Böylece dönemin stili olan barok yapı elde edilmiştir<sup>32</sup>. Hermogenes bu tasarımın bulucusu değil ancak buna yeni bir yorum getirerek mükemmel şekilde uygulayıcısıdır<sup>33</sup>. Bu nedenle Hermogenes Pseudodipterosu uygulayarak onun gelişmesinde öncülük etmiştir. İlk kez Arkaik dönemde ortaya çıkan, her nedense Klasik döneme kadar unutulmuş ve Erken Hellenistikte yeniden filizlenen tapınak modeli

<sup>28</sup> [http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat\\_alanlari\\_helenistik\\_mimarlik.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_helenistik_mimarlik.html).

<sup>29</sup> Büktel 2000, 36.

<sup>30</sup> Şahin 2002, 8.

<sup>31</sup> Tomlinson 1997, 62.

<sup>32</sup> Şahin 2002, 7.

<sup>33</sup> Şahin 2002, 30.

Hermogenes'in katkılarıyla Roma İmparatorluk Dönemi'nin içlerine kadar kesintisiz varlığını korumuştur. Hermogenes çok iyi bir kuramcı olduğu kadar yenilikleri, uygulamaları, tutumluluğu ve taşıdığı estetik kaygısı göz ardı edilemez.

#### 1.4.1 Didyma Apollon Tapınağı

Didyma Apollon Tapınağı ve içinde bulunduğu kutsal alan, Aydın'ın Söke ilçesine bağlı Yenihisar (Yoran) mahallesindedir. Antik devirde Milet'in 18 km güneyindeki tapınağın, Arkaik (M.Ö. 657-M.Ö. 550) ve Erken Hellenistik (M.Ö. 300) olan iki evresi bulunmaktadır. Kutsal alan ve tapınak kehanet merkezi olması dolayısıyla şöhret kazanmıştır. Bugünkü Apollon tapınağının bulunduğu yerde Arkaik Döneme ait bir Apollon tapınağı vardı<sup>34</sup>. Arkaik tapınağın içinde Gorgon kabartmalarının olduğu da bilinmektedir. Hellenistik döneme kadar harabe durumunda olan tapınağın yapımına, İskender'in doğu seferinden sonra tekrar başlanmıştır. Arkaik ve Hellenistik tapınağın her ikisi de dipteros plan tipindedir. İki yapının stylobat boyutları farklıdır. İlk yapı, 38x85 m, ikinci yapı 50x110 metredir. Ayrıca Arkaik tapınakta önde 8, arkada 9 yanda ise 21 sütun görülür (Lev. 3. Fig. 4). Bu ilk yapı Miletoslu Daphnis tarafından yapılmış ve M.Ö. 496'daki Pers saldırılarında Darius'un askerleri tarafından tahrip edilmiştir<sup>35</sup>.

M.Ö. 4. yy'ın sonlarında, 3. yy'ın başlarında yapımına başlanılan ikinci tapınak ilkinden daha büyük inşa edilmiştir. Tapınak planının hepsi, en geç M.Ö. 330 yıllarında ana çizgileri ile kesinleşmiş bir tek ve değişmeyen planlamaya bağlanmıştır<sup>36</sup>. Ion ve Korinth gibi farklı düzenlerin kullanılmış olmasının dışında tapınak, tüm özellikleri ve mimari detayları ile antik dönemden günümüze ulaşan döneminin harika işçilik ve detay uygulamalarını içermektedir. Öncekinin devamı ve yeni mimari uygulamaların dışında, K. Tuchelt'in dediği gibi tapınak tüm özellikleri ile “... başka hiç bir yerde günümüze kalmamış kapsamlı ve ayrıntılı bir yapı...” olduğu her haliyle açıkça görülmektedir<sup>37</sup>. Buradaki mimari uygulamaların içinde ilk olanlar da önemli bir grubu oluşturmaktadır. Yapının plan ve cephe düzenlemeleri, bu dönemdeki mimaride görülen baroğun en iyi hissedildiği yerlerden birisidir. Bunun için inşa edildiği dönem ve benzer yapılardan

<sup>34</sup> Didyma Apollon tapınağının mimarları Ephesoslu Paionius ve Miletoslu Daphnis'tir. Mermerden yapılmış çatı malzemeleri günümüze ulaşmıştır (Fontenrose 1988, 17).

<sup>35</sup> Büktel 2000, 36. Tapınaktaki bronz Apollon heykeli, Perslerin merkezi Ekbanata'ya götürülmüştür.

<sup>36</sup> Tuchelt 1980, 10.

<sup>37</sup> Bu konudaki değerlendirmeler için bkz. Tuchelt 1980, 10. Daha önce Ekbatana'ya götürülen Apollon heykeli, Suriye Kralı I. Seleukos tarafından bu dönemde geri getirilmiş ve tapınağın yapımı desteklenmiştir (Akurgal 2007, 384).

büyükliğünün dışında, mimarisinin de çok farklı ve özel olduğu her detayda hissedilmektedir.

Bu tapınak 1873 yılı sonrasında yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Tapınağın temel kalıntıları üzerinde yükselen, sütunun tamamı ve üst yapı elemanlarının bir bölümü in situ olarak yerinde durmaktadır. Hellenistik dünyanın üç büyük yapısından biri olan tapınak, Ephesos'taki Artemision ve Samos'daki Heraion'dan biraz küçüktür<sup>38</sup>(Lev. 3, Fig. 5). 7 basamaklı bir alt yapı üzerinde yükselen tapınak çift sıra sütunla çevrili, kısa tarafta 12, uzun tarafta 21 sütun bulunmaktadır (Lev. 4, Fig. 6-7). Bu kadar yüksek bir kaide, Anadolu'da Hellenistik dönemde görülen bir özelliktir. Basamakların 45 cm yüksekliğinde olması nedeniyle bu basamaklardan inip çıkması oldukça zordur. Bu yüzden tapınağın doğu yöndeki ön cephesinin orta kısmında basamak yüksekliği azaltılmış ve toplam sayı 13'e yükseltilmiştir. Böylelikle insan yürüyüşüne uyum bir basamak rıhtı oluşturulmuştur. Basamaklı alt yapı üzerinde inşa edilen tapınaktaki sütunların kaidesi Ephesos, gövdesi Ionik yivli ve başlık Ion tipindedir. Duvarları ise Attik-ion tipinde toikhobata sahiptir. Alt yapı ve taşıyıcı elemanların dışında, üst yapı elemanları da in situ ve tapınak kalıntıları arasında görülebilmektedir. Tapınak Anadolu mimarlığında bezemeli kaidelerin kullanıldığı en erken tarihli yapılardan biridir<sup>39</sup>. Ion düzeninde yapılan tapınağın sütunları bıçak sırtı Ionik biçimli yivlidir. Alt torusta örgü, üst torusta defneyapraklarından oluşan bezemenin, Didyma Apollon Tapınağında Attik-ion tipi duvar kaidesinde uygulandığı görülür<sup>40</sup>. Merdivenlerin girişinde görülen 8 sütun kaidesi, figürlüdür. Apollon Tapınağı'nda sütun kaidelerindeki örgü bantlarının işlenişi ve görünümü monoton biçimde gözlemlenir<sup>41</sup>. Hellenistik dönem Anadolu yapılarında Attik-ion kaidelerinde örgü ve defne yapraklarından oluşan süslemelerin uygulanmasındaki ortak özellik; sadece üst torusta yer almasıdır.

Tapınağın cellasının üstü açıktır ve oluşan açık avlu içinde tanrı Apollon'un heykelinin bulunduğu prostylos tipinde ikinci küçük tapınak (naiskos) bulunmaktadır. Bu küçük tapınağın ilk yapıda da var olduğu anlaşılmaktadır. Bu değişik durum, Apollon kültü ve naosun üzerinin açık olmasından kaynaklanan bir sonuç olmalıdır<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Gürcün 2011, 66.

<sup>39</sup> Miletos Tiyatrosu ve Sardeis Artemis Tapınağı diğer yapılardır (Pohl 2002, 111-116).

<sup>40</sup> Alp 2008, 29.

<sup>41</sup> Ganzert 1984, 157.

<sup>42</sup> Büktel 2000, 36.

Sütun aralıklarındaki genişlik eski İon geleneğinin terk edildiğini göstermektedir. Yeni Didymaion'daki yeniliklerin arasında; kehanetin (bilicilik) yazıp okunduğu odanın içindeki Attik kaideli iki tam ve bunun naos girişindeki Attik-ion kaideli iki yarım sütun Korinth düzenindedir. Bu Anadolu'daki Korinth başlığı ve sütunu olarak ilk uygulamadır.

Bu denli büyük bir yapının kısa bir sürede bitmesine ya da tamamlanmasına imkân olmamıştır. Gerçekten tapınağın M.Ö. 3. ve 2. yüzyıllar boyunca inşasına devam edildiği, bir bölümünün ise ancak Roma İmparatorluk Dönemi'nde tamamlandığı, hatta dış sütun sıralarının, yapının batı, güneybatı ve kuzey yönlerindeki bir bölümün hiçbir zaman bitirilemediği görülmektedir<sup>43</sup>.

Sekos'u çeviren duvarların üstü payelerle takviye edilmiştir. Bu duvarların göze hoş görünmesini, hemde ışık gölge oyunları ile hareketlendirmesini sağlamıştır. Her paye bir başlığa sahiptir. Bu başlıklar arasında grifon ve kıvrık dallardan oluşan bir friz yer almaktadır. Bu friz Hellenistik devrin sonlarına tarihlense de, aynı üslup ve işçilik gözlenmez. Batı kısmın paye başlıkları, grifon tasvirleriyle süslüdür. Aslan gövdeli kuş başlı ve kartal kanatlı olan bu grifonlar, birbirleriyle simetriklerdir. Doğu taraftaki paye başlıkları, kıvrık dal ve akantus yapraklarına sahiptir. Tamamen Hellenistik özellikler gösteren bu frizin içinde, lotus çiçekleri, kenger yaprakları ve rozet çiçeklerine rastlanmaktadır (Lev. 5, Fig. 8).

Günümüze ulaşan ilk inşaat kayıtları ve M.Ö. 250'lerde yapılmış olan plan çizimleriyle Seleukos'un tapınak yapımına destek olması arasında direkt bir bağlantıya rastlanmamaktadır. Tapınağın kazılması sırasında 70 yıl sonra naostaki avlunun iç duvarında çizimler saptanmıştır. Bunlar 1979'da L. Haselberger tarafından belirlenmiş ve bu çizimler 200 metre karelik bir yer tutmaktadır<sup>44</sup>. Duvar yüzeyindeki bu çizimler son derece ince bir kazıma tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bunlar, bu türdeki çizimlerin günümüze eksiksiz ulaşan tek örneğidir ve büyük bir antik yapının taslağını göz önüne seren büyüleyici, eşsiz bir buluntudur<sup>45</sup>.

Got saldırılarıyla beliren çapulcu çetelere karşı, Apollon Tapınağı'nın cephesi, tapınak hazinelerini korumak için iç duvarlarla kapatılmıştır. Pagan külte karşı olan görüş, Anadolu'nun diğer birçok yerinde olduğu gibi zarar vermişse de yapıyı ortadan

<sup>43</sup> Akurgal 2007, 386.

<sup>44</sup> Haselberger 1980, 191-215; Haselberger 1983, 2-13; Haselberger 1985, 126-132. Tuchelt 1997, 455.

<sup>45</sup> Tuchelt 1997, 456.

kaldıramamıştır. 18. yy'ın sonundan itibaren, modern yerleşim Yenihisar adıyla günümüze kadar gelmiştir.

Didyma Apollon Tapınağını bir bütün olarak düşünüp, genel özelliklerine baktığımızda, tapınağa ışık gölge hâkimiyeti ile hoş bir görsele dönüştürme ve hareketlilik kazandırma çabası bize Avrupa Barok dönemi mimarları L. Bernini, Pietro da Cartona ve Borromini gibi sanatçıları hatırlatmaktadır. Belki de bu yapılar Avrupa Barok mimarisine esin kaynağı olmuştur. Çünkü Barok sanatçılar da mimari yapılarda Işık-gölge hâkimiyetini, sınırları belirsiz mimari formlarda ve derinlik etkisi yaratmada etkin şekilde kullanmışlardır. Ayrıca Antik Dönemde mimari yapıların bir parçası olan heykel, Avrupa barok mimarisinde de fazlaca görülür. Bu dönemde heykelin yapıyla kaynaştığını söylemek doğru olacaktır. Örneğin Roma'daki Odescalchi Sarayı'nın ön cephesinin üstüne sıralanmış farklı hareketleri olan figürler, Phidias'ın Olympia Zeus Tapınağı'ndaki heykeller ve Ephesos Artemis Tapınağı'ndaki Artemis heykeli, bu iki sanat alanının sürekliliğine güzel örneklerdir.

#### 1.4.2 Magnesia Artemis Tapınağı

Aydın ili, Söke ilçesi, Ortaklar mahallesinde bulunan Magnesia'ya ait ilk bilgileri, kentin kuruluş öyküsünün anlatıldığı, başı ve sonu eksik olan, 17 numaralı yazıttan öğreniyoruz (Lev. 5, Fig. 9). Var olan yazıtlara, antik yazarların verdiği bilgilerine<sup>46</sup> ve arkeolojik buluntulara göre, kentte tanrıçaya adanmış bir tapınak olduğu da bilinmektedir<sup>47</sup> Bu yazıtın 51 satırı batı stoaya ait bir blokta yer almaktadır<sup>48</sup>.

Kent içinden geçen Ortaklar-Söke karayolunun hemen yanında yer alan tapınak yıkıntısı, Magnesia'nın meşhur olmasına ve daha çok araştırılmasına neden olan ünlü bir yapıdır<sup>49</sup> (Lev. 6, Fig. 10-11). Meşhur yapı tam adıyla Artemis Leukophryene

<sup>46</sup> Arkeolojik buluntular ve yazıtların yanı sıra antik yazarlar da tapınağın yeri hakkında bilgi vermektedir. Örneğin Strabon XIV. I. 40'da "...Bugünkü kentte Artemis Leukophryene Tapınağı bulunur. Bu tapınağın kutsal alanının ölçüleri ve adak eşyalarının sayısı Ephesos'taki tapınaktan daha aşağıdır; fakat kutsal alanın yapılışındaki incelik ve uyum ondan daha çok yüksektir..." denilmektedir.

<sup>47</sup> Üreten 2012, 383. Bilindiği üzere antik kentte ilk kazmanın vurulduğu 1891 – 1893 yıllarından beri neredeyse 100 yıl boyunca hiç kazılmamış ve üzerinde çalışma yapılmamış olan tapınak, 1985 yılında O. Bingöl tarafından, 2000 yılında yeniden kazılmaya ve üzerinde çalışılmaya başlanılmıştır. Artemis Kutsal Alanı ve Tapınağı hakkında bkz. Bingöl 2007, 51-95. Ayrıca Magnesia Artemis Tapınağı'nın ilk kazılarında yapılan tespitler, mimarisi ve tarihçesi için bkz. Humann vd. 1891; Humann 1904, 39-91.

<sup>48</sup> Bingöl 1998, 5.

<sup>49</sup> Magnesia Artemis Tapınağı'na ilişkin burada verilen bilgiler, tapınağın mimarisine ait teknik bilgilerdir. Artemis Leukophryene Tapınağı ile ilgili genel bilgi için bkz. Bingöl 2007, 51-64. Tapınak ile ilgili yerli ve yabancı yayınlar listesi için yine bkz. Bingöl 2007, 199. Ayrıca son yıllarda kazı başkanı O. Bingöl danışmanlığında Artemis Tapınağı'nın konu edildiği Türkçe birçok lisansüstü (Yüksek Lisans ve

tapınağıdır. Bu tapınağın kutsal alanının ölçüleri ve adak eşyalarının sayısı, Ephesos'taki tapınaktan daha küçüktür. Fakat kutsal alanın yapılışındaki incelik ve uyum açısından daha yüksektir<sup>50</sup> (Lev. 7, Fig. 12).

Magnesia Leukophryene Tapınağı, kutsal alanın ortasında yer almıştır. Sunakla birlikte aynı alandadır. Kutsal alan, portikolarla çevrilidir. Bugün sadece alt yapısı ve mimari elemanları görülebilen tapınak, mimar Hermogenes'in eseridir. Stylobat ölçüleri, 41x 67,5 m olan bu tapınak, Anadolu'daki en büyük dördüncü, Hellenistik Dönem tapınağıdır. Tapınak 8x15 sütunlu Ion düzenindedir. Sütun kaideleri Attik-ion tipinde olup, sütun gövdesi yivlidir. 175 m uzunluğundaki frizinde Amazon savaşı konusu ele alınmıştır. Bu frizin parçaları İstanbul, Paris ve Berlin'de bulunmaktadır (Lev. 7, Fig. 13 ).

Artemis tapınağı eski bir tapınağın üzerine inşa edilmiştir. Mevcut tapınağın kalıntılarının altında, Themistokles'in Tapınağı; Anokreon'un hakkında şarkı bestelediği, eski Artemis tapınağının kalıntılarının bulunduğu saptanmıştır<sup>51</sup>.

Pseudodipteros<sup>52</sup> tipinde bir yapı olan tapınak, mimarı Hermogenes tarafından yeniliklerle başyapıta dönüştürülmüştür. Burada Dipteros tapınakların iç sütun sıralarını oluşturan 34 sütunu kaldırmış ve böylece görünümünden taviz vermeden ve zaten fazlalık oluşturan bir öğenin yokluğunu hissettirmeden, sütunlarla cella duvarları arasında, fevkalade bir şekilde daha geniş yürüyüş alanı (pteroma) elde edip, tüm yapının asaletini bu yeni düzenleme ile hiçbir şekilde eksiltmemiş aksine korumuştur<sup>53</sup>. Yapıyı ve pteromayı çevreleyen sütunlar insanları kışın yağmurdan, yazın güneşten koruma amacı gütmüşse de ilave olarak yapının görünümünü güzelleştirmiştir. Bu amaçlara pseudodipteros tapınaklarda da ulaşıldığını, örnekleri incelediğimizde görmek mümkündür.

Görülüyor ki Hermogenes eserlerini etkileyici şekilde yapmış, sanatsal yaratıların öğretici ilkelerini, daha sonraki kuşaklara aktarabilmek için kaynaklar bırakmıştır. Bunu zekâ ve becerisindeki inceliği ve ileriye görme yeteneğini kullanarak, eserlerini

---

Doktora) tezleri de yapılmıştır. Bunlardan Tapınağın teknik ve iççilik özellikleri konusunda yapılmış bir doktora tezi için bkz. Demirtaş 2006.

<sup>50</sup> Strabon XIV. I. 40.

<sup>51</sup> Bingöl 1998, 25.

<sup>52</sup> Vitruvius'a göre (III. 2. 6) Pseudodipteros: arka ve önde sekizer, yanda ise köşeler de dâhil olmak üzere, on beşer sütun bulunacak şekilde inşa edilir. Celleanın ön ve arka duvarları, ortadaki dört sütunun tam karşısında olmalıdır. Böylelikle, dış sütun dizisi ve duvar arasında iki kez iki sütun arası genişlik ile bir sütun alt çapı genişliğinin toplamına eşit bir mesafe oluşturacaktır. Bunun Roma'da örneği yoktur. Fakat Magnesia'da Alabandalı Hermogenes'in Diana Tapınağı'nda ve Mnesthes'in Apollon Tapınağında görülebilir (Bingöl 1998, 26).

<sup>53</sup> Bingöl 1998, 26.

üretirken uyguladığı estetik elemanlarla, akılcı oynamalarla yapmıştır. Vitruvius'a göre Hermogenes'in getirdiği en önemli yenilik, bugün bile geçerliliğini sürdüren, yapıların inşaatında parayı ve zamanı tutumlu kullanma yolunu seçmiş olmasıdır<sup>54</sup>.

Hermogenes, ekonomik tutumunu sadece sütunlarda değil tapınağın tümünde gerçekleştirdiği görülür. Buna en güzel örnek sütun başlıklarıdır. Başlıklarda dışa dönük kullanılacak diğer elemanlarda ayrıntılar tamamıyla işlenirken, içte görünmeyen alanlarda kullanılan başlıkların sadece belirleyici özellikleri görülmektedir. Aynı şekilde amaçlanan ışık-gölge kontrastının mimari bezemelerde de oluşmasını sağlayacak ve özellikle Ion kymationlarında, ayrıntılı işçilik yanı sıra ayrıntısız işlenen bezemeler, en çarpıcı şekilde, karşımıza çıkmaktadır<sup>55</sup>.

Tapınak bir dama tahtası sistemine göre inşa edilmiştir. Bütün sütunlar ve duvarlar, bir eksen sistemi üzerine yerleştirilmiştir. İçyapısı üç bölümlü ve bu sisteme uyarlanmıştır. Pronaos ve naos dörder boyunduruk, Opisthodomos iki boyunduruk derinliğindedir. Bu sistemin birimini, bir kenarın iki sütun ekseni arasındaki uzaklıktan (boyunduruk) 3,94 m'lik kareler oluşturur<sup>56</sup>. Tapınağın toplam 54 sütunu vardır. Sekizer, yanlarında onbeşer, pronaos içinde ikişer, naos içinde 6, Opisthodomos ve pronaosun anta duvarı arasında ikişer sütun yer almaktadır. Pseudodipteros olması nedeniyle, pteromanın iki boyunduruk genişliğinde, olduğunu söylemek gerekir. Pteromanın ve pronaosun tavanlarının özellikle ortadaki dört sütunun üstüne gelen bölümün ahşap olduğun, bulgularla, kesinlik kazanmıştır.

Tapınağın, Attik-ion tipindeki sütun kaideleri defneyaprakları ve örgü bandı ile bezenmiştir. Bunlar Anadolu'da ilk Anadolu-Ephesos tipi kaidelerin yerine kullanılmıştır. Bu tapınak için tek ve ilk bu değildir. Ion başlıkları, hem sütunun yivli üst bölümünü oluşturması, hem yan taraftaki bezemelerinin gösterdiği çeşitlilik açısından Ion mimarisi açısından bir ilki oluşturur. Bunun dışında, Anadolu için diğer bir ilki oluşturan konusu ise Amazonlar ile Grekler arasındaki savaşın konu edildiği, 174,58 m uzunluğundaki "Amazonomakhie" frizidir<sup>57</sup> (Lev. 8, Fig. 14). Tapınak cephesi, üçgen alınlıkla taçlandırılırken, frizin üstündeki dış sırası ve üzerinde korniş yer almaktadır (Lev. 8, Fig. 15).

---

<sup>54</sup> Tulunay 1997, 779.

<sup>55</sup> Bingöl 1998, 29.

<sup>56</sup> Bingöl 1998, 30.

<sup>57</sup> Bingöl 1998, 31.



Magnesia Artemis'i ile Ephesos Artemis'i arasında ortak bir özellik görülür ki bu da alınlıklarda, ortada büyük yanlarda ise iki küçük kapının yer almasıdır (Lev. 9, Fig. 16). Tapınağın batı stoasındaki plasterli duvarında bir yazıt yer alır. Bu yazıt 140 olimpiyatlarında bir "epiphanie" gerçekleştiğinden, Artemis'in bilmediğimiz bir şekilde kendini halkına gösterdiğinden bahseder<sup>58</sup> (Lev. 9, Fig. 17). Artemis Leukophryene'nin görünümü konusunda sikkelerden bilgi edinmek mümkündür<sup>59</sup>. Heykelinin ahşap ve altınla kaplı olduğunu Ephesos Artemis'i gibi aşağı doğru incelen vücudunu sıkıca saran bir giysi içinde olduğunu görülmektedir. Ellerini iki yana açmış, yün yumağı tuttuğu, başında yüksek başlığı (polos) olan bir heykel olarak tasvir edilmektedir (Lev. 10, Fig 18). Göğsünde yer alan betimlemelerin bereketi sembolize ettiği, kadın göğüsleri ya da boğa yumurtaları olduğu ileri sürülmektedir<sup>60</sup>. Bu ortak özelliğin dışında son yıllarda yapılan araştırma ve çalışmalarda, kült heykellerinin doğan ya da batan güneş ışınlarının, kapıdan girerek aydınlatılmış olabileceğini, gözlemler sonucu ise, alınlıktaki kapıların başka bir amaçla kullanılabileceği konusunda yeni önerilere açık kapı bırakılmaktadır. Bazı varsayımlara değinmenin faydalı olabileceğini düşünerek O. Bingöl, Menderes Magnesia'sı adlı kitabında şöyle demektedir<sup>61</sup>: *"...Bu durumda Magnesia Artemis'inin de bir "gece tanrıçası" olması nedeniyle yılın belli bir ayında ve dolunayda batıya yönelik alınlığının orta kapısından giren ışıkla, aydınlatılmış olabileceğini varsayabiliriz. Bu varsayımın gerçek olabilmesi için iki yapısal değişikliğe ihtiyaç vardır. Bunlardan biri pronaos kapısının Didyma Apollon Tapınağındaki gibi yüksek olması diğeri ise pronaos tavanının bir bölümünün, bazı örneklerden de bildiğimiz gibi, açık ya da açılır kapanır olmasıdır<sup>62</sup>. Bu ve benzeri törenlerin dolunayda yapıldığı bilinmektedir. 98 nolu yazıtta belirtilmiştir. Varsayımlar devam etmektedir. Bunu Astronomik veriler ve bilgisayar verileri olarak ta belirtebiliriz. Yazıt 100a ve 100b'de de tanrıça adına yapılan törenler hakkında bilgi edinilmektedir..."*

<sup>58</sup> Bingöl 1998, 32.

<sup>59</sup> Söz konusu tanrıçanın kült heykeli ile tasvir edilen sikkeler Roma İmparatorluk Dönemi kent sikkeleri üzerinde de görülmektedir. Leukophryene için bkz. Kroll, 1925, 2286-2288; Bingöl 2007, 64; Üreten 2012, 382;

<sup>60</sup> Bingöl 2007, 64.

<sup>61</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Bingöl 1998, 33.

<sup>62</sup> Bingöl 1998, 34.

İncelendiğinde oldukça etkileyici ve şaşırtıcı olan Magnesia Artemis Leukophryene Tapınağı, Hellenistik dönem Barok yapılarının ve İon tapınaklarının en güzeli olduğu bilinmelidir<sup>63</sup>.

### 1.4.3 Lagina Hekate Tapınağı

Muğla ili, Yatağan ilçesi Turgut mahallesinde, Kapıtaş mevkiinde bulunan Lagina Hekate Kutsa Alanı Stratonikeia antik kentinin dini merkezlerinden birisidir. Kutsal alan içindeki Hekate Tapınağı her açıdan Geç Hellenistik Dönem'in anıtsal mimarisi durumundadır. Lagina: antik çağ coğrafyasında Karia Bölgesi içinde yer alır ve bu bölgede yaşayanlarda Kariyalılar olarak tanınır. Herodot, Kariyalıların M.Ö.2. binde adalarda yaşamış olduğunu daha sonra Anadolu'ya göç ettiklerini ve Lelegler olarak adlandırıldıkları, lakin Kariyalıların kendilerini Anadolu'nun yerli halkından, Lydialılar ile Mysialıların akrabaları oldukları görüşünü savunduklarını bize nakleder<sup>64</sup>.

Lagina'da ilk araştırma 1743 yılında Pococke tarafından gerçekleştirilmiştir<sup>65</sup>. Bugüne kadar yapılan araştırmalarda tapınağın tarihi ile ilgili farklı düşünceler olduğu görülmektedir. Frizlerde yer alan kabartmalardan hareketle M.Ö.125<sup>66</sup> yılı, mimari bezemelerin detay çalışmalarından hareketle de M.Ö. 125 yılı ile Augustus Donemi arasındaki zaman dilimine yerleştirilmiştir<sup>67</sup>. Tapınak Tanrıça Hekate adına inşa edilen tek tapınaktır (Lev. 10, Fig. 19). Ayrıca Korinth düzeninde inşa edilen Anadolu'daki iki büyük tapıntan biri olma özelliğini bir arada taşımaktadır<sup>68</sup>. Anadolu mimarisine yabancı olmakla birlikte, bu düzenin uygulandığı ilk büyük boyutlu yapılardan birisi burasıdır.

Lagina Hekate tapınağı; dört tarafı Dor düzenindeki stoalarla çevrili kutsal alanın ortasında, kuzeybatı güneydoğu yönünde inşa edilmiştir. Tapınakta ilk kazı çalışmaları, 1891-1892 yıllarında Osman Hamdi Bey tarafından yapılmıştır<sup>69</sup>.

<sup>63</sup> Kazı alanında beni güler yüzle karşılayan, alanı beraber inceleme fırsatı tanıyan, tapınak hakkında beni bilgilendiren kazı başkanı değerli O. Bingöl hocama teşekkürlerimi sunuyorum.

<sup>64</sup> Tırpan 1997, 76-77.

<sup>65</sup> Pococke 1745, 65.

<sup>66</sup> Webb 1996, 108-120

<sup>67</sup> Rumscheid 1994, 132-139

<sup>68</sup> Diğeri ise Kilikya Bölgesi'ndeki M.Ö. 2. yy'ın ikinci yarısına tarihlendirilen Olba Zeus Tapınağıdır (Söğüt 2014, 197).

<sup>69</sup> Büyüközer 2010, 2.

Hekate tapınağı, Pseudodipteros planda inşa edilmiş olup, 8x11 sütunludur<sup>70</sup> (Lev. 11, Fig. 20). Geniş bir naos ve pronaosa sahip tapınağın girişi güneybatıdandır. Tapınağın opisthodomos bölümü yoktur<sup>71</sup>. Ayrıca Hellenistik dönem başyapıtlarının aksine ön cephede antalar arasında Anadolu-Ephesos kaideli ve Ion başlıklı sütunlar bulunmaktadır<sup>72</sup>. Tapınak beş basamaklı bir altyapı üzerinde, yüzeye oturtulmuştur (Lev. 12, Fig. 21). Stylobat seviyesine kadar, in situ şeklinde korunmuştur Hekate tapınağının altyapı yüksekliği, 1.56 metredir. 5 krepisten oluşan podyumun inşasında antik dönem boyunca uygulanan tek basamak geleneğine bağlı kalınmıştır<sup>73</sup>.

Tapınağın 4 yönündeki frizlerde 4 farklı konunun işlenmiştir. *Doğu cephesindeki frizde, Zeus'un doğumu ve yaşamı ile ilgili konular; Kuzey frizde Amazonlar ve Grekler arasındaki dostluk anı işlenmiştir. Batıda Tanrılar ve Gigantlar arasındaki savaş betimlenmiştir* (Lev. 12, Fig.22). *Hekate'nin bu savaşa elindeki meşaleyi bir silah gibi kullanarak katıldığı görülmektedir*<sup>74</sup>. Gigantomakhia'nın burada yani Lagina (batı) frizlerinde ikonografik sıra ile betimlendiğini görülür<sup>75</sup>. Güneyde ise; Karia'lı tanrılar toplantısı yer almaktadır. Bunların her birisinin kentlerinin simgelendiği düşünülmektedir. *Tapınağın dört tarafında farklı konular işlenmesi Hellenistik tapınakların bir özelliğidir*<sup>76</sup> (Lev.13, Fig. 23-24). Savaş ve karmaşanın hâkim olduğu M.Ö. 2. yy'dan sonra bu frizlerde dostluk ve barışın vurgulandığı, öne çıkarılmak istendiği görülmektedir. Hellenistik dönemde ilk defa, Bergama Zeus Sunağı'ndaki Telephos frizinden sonra, büyük bir yapı olan Hekate Tapınağı'nda barış konusu işlenmiştir<sup>77</sup>.

Tapınağın Hermogenes tarafından uygulanan, Pseudodipteros planında yapılmış olması, bir moda göstergesi olsa da, Pseudodipteros için yapılan tanıma ve 8x11 sütun sayısına bağlı kalınmıştır. O döneme kadar uygulanan tüm yapılardan farklı bir anlayışa

<sup>70</sup> Anadolu'da bu plan tipine sahip tapınaklar, Magnesia Artemis, Chrysa Apollon Smintheus, Ankara Augustus, Aphrodisias Aphrodite Tapınağı, Messa Aphrodite, Sardeis Artemis, Alabanda Apollon Tapınağı, Aizanoi Zeus, Ephesos Domitian ve biri Sardeis'te, diğeri Seleukeia am Kalykadnos'ta bulunmuş olan ve kime adandığı henüz belirlenemeyen tapınaklardır. Bkz. Büyüközer 2006,

<sup>71</sup> Hellenistik döneme tarihlenen, Magnesia Artemis, Alabanda Apollon, Messa Aphrodite ve Chrysa Apollon Smintheus tapınağında Opisthodomos bölümüne yer verilmiştir. Geç Hellenistik Dönemde inşa edilen Aphrodisias Aphrodite Tapınağının Opisthodomos bölümünün bulunmayışı, Lagina Hekate tapınağıyla benzerlik içindedir.

<sup>72</sup> Büyüközer 2010, 2.

<sup>73</sup> Vitruvius, tapınaklarda öndeki basamakların, her zaman tek sayı olacak şekilde düzenlenmesi gerektiğini, böylelikle ilk basmağı çıkarken kullanılan sağ ayağın, tapınak seviyesine ulaşan ilk ayak olacağını savunmuştur. Bkz. Vitruvius IV. 4.

<sup>74</sup> Tırpan-Söğüt 2005, 33.

<sup>75</sup> Smith 2002, 186.

<sup>76</sup> Tırpan-Söğüt 2005, 34.

<sup>77</sup> Tırpan-Söğüt 2005, 34.

gidilerek uzunluk ile genişlik arasında oran daraltılmıştır. Bu nedenle A. Büyüközer'in de vurguladığı gibi "...Benzer uygulamanın Roma Dönem, *Pseudodipteros* planlı tapınaklarda da olmaması, tapınağı bu yönü ile tek kılmaktadır..." ifadesi yerinde bir tespittir<sup>78</sup>. Hellenistik dönem tapınaklarına bakıldığında Hekate Tapınağı'nın kısa kenarında 7, uzun kenarında ise 10 adet sütun aralığının elde edilişi, oran olarak Magnesia Artemis Tapınağı'nı ideal oran, Hekate Tapınağı'nı da bilinen en küçük orana sahip tapınak örneği olarak ön plana çıkarmaktadır<sup>79</sup>.

Anadolu'da Korinth düzeninde inşa edilen ikinci tapınak Lagina Hekate Tapınağıdır. Uygulanan oranlar açısından kendinden önce ve sonra inşa edilen pseudo-dipterostapınaklardan farklıdır. Bu farklılık alt yapı ve stylobat düzenlemesindeki oranların farklılığından kaynaklanmaktadır<sup>80</sup>. Tapınağın her cephesindeki başlık, bezeme detayı, ustasının çalışma stili incelendiğinde yapım zamanı ve sıralamasında farklılıklar olduğu görülür. Hellenistik Dönemin son aşamasındaki stilistik özelliklerin burada görüldüğü söylenebilir. Özellikle güney peristasis başlıklarında kullanılan detaylar, bu cephenin, en son aşamada yapıldığını ortaya koymaktadır. Attik-ion kaideli Korinth başlıklı sütunlar ile Ephesos tipi kaide üzerine Ion başlıklı sütunların kullanımı, Hellenistik Dönemdeki karışık düzenin birlikte uygulanması özelliğini yansıtmaları açısından önemlidir. Tapınağın üst yapısındaki, geison-sima bloğu Hellenistik geleneği yansıtır. Korinth düzenindeki tapınak, mimari elemanlarındaki uygulanış açısından, kendine özgü yenilikleri gösterir. Bunun da kendinden önceki Hellenistik yapılar ile kendinden sonraki yapılar arasında bir geçiş sağladığı düşünülmektedir<sup>81</sup>. Aslında Avrupa Barok Mimari yapıların sütunlu giriş basamaklarını, ön cepheye hâkim olan üçgen alınlık kullanımını düşündüğünde, hala Antik Barok mimari unsurların 16. ve 17. yy'da da yoğun şekilde sürdürüldüğü görülür. Buna güzel bir örnek olarak, Barok mimar Borromini eseri olan Sant'Ivo della Sapienza (1642-1660) verilebilir<sup>82</sup>.

Sonuç olarak, bugün Lagina Hekate Tapınağının bulunduğu alanı gezdiğinizde sadece kalıntıları görüyoruz. Alanın ne kadar şiddetli bir deprem geçirdiğini, tapınağın

<sup>78</sup>Anadolu'daki Hellenistik Dönem pseudodipteros planlı tapınaklardan Hermogenes'in başyapıtı olan Magnesia Artemis Tapınağı 8x15 sütunludur. Messa Aphrodite ve Chrysa Apollon Tapınağı 8x14, Alabanda Apollon ve Aphrodisias Aphrodite Tapınağı 8x13 sütunludur. Roma Dönemi'ne tarihlenen Ankara Augustus ve Aizanoi Zeus Tapınağı 8x15, Seleukeia am Kalykadnos'taki tapınak 8x14, Ephesos Domitian Tapınağı ise 8x13 sütunludur (Büyüközer 2010, 4).

<sup>79</sup> Büyüközer 2010, 4.

<sup>80</sup> Büyüközer 2010, 5.

<sup>81</sup> Büyüközer 2006, 57.

<sup>82</sup> Farklı olarak yapıların katlı ve kubbeli oluşları dikkat çekmektedir. Kilise planına baktığımızda bize bir tapınak planına bakıyormuş duygusunu yaşatmaktadır. Geniş bilgi için Bkz. Yetkin 1977, 30.

giriş bölümünde oluşan derin yarıklar tanıklık ediyor. Alan incelemelerini yaparken kutsal alanın girişinden itibaren ritüel oluşum aşama ve alanlarının ne kadar özenli planlandığı ve inşa edildiği görülür<sup>83</sup>.

## 1.5 Hellenistik Dönem Heykel Sanatı

Hellenistik heykelin oluşumunda M.Ö. 4. yüzyılın önemli heykeltıraşlarının önemli rol oynadıkları bilinmektedir. Özellikle Praxiteles ile başlayarak Skopas, Leochares, Bryaxis ve Lysippos gibi heykeltıraşların Hellenistik heykelin biçimlenmesine önemli etkileri olmuştur<sup>84</sup>. Lysippos ise Büyük İskender'in portresini yaptığı gibi birçok çalışmayı da ortaya koyarak belli bir dönemi kapatıp yeni bir dönemin kapısını aralamıştır<sup>85</sup>. Portrecilik, barok üslup ve günlük hayata ilişkin gerçeklik, tanrı ve tanrıçaların, öz ve biçim içerisinde betimlenmeleri gibi Hellenistik heykelin birçok özelliği bu dönem de karşımıza çıkar.

Bu gün Hellenistik Dönem heykeltıraşlığına baktığımızda batı sanatı geleneğinin diline yerleşmiş, kabul görmüş birçok özelliğin, ilk önce bu dönemde ortaya çıktığı görülür. Teknikler benzer olsa da konu ve metotlar çeşitlidir. Sınırlı çalışma alanlarına sahip klasik heykeltıraşlığa göre Hellenistik heykeltıraşlık, çalışma alanı açısından daha geniş figür anlatımına sahiptir. “*Biçimlendirme, devinimlerin belirtilmesi ve anlamların verilmesinde gittikçe artan bir gerçekçilik görülür. Betimlenen konuların değişimi de buna ayak uydurur*”<sup>86</sup>. Hellenistik heykellerin, satyr mi, filozof mu yoksa destansı bir kahraman mı olduğu net olarak anlaşılır. Daha önceki dönemlerde arada sırada kullanılan yaşlılık, çocukluk, umutsuzluk, sakatlık, kızgınlık, sarhoşluk ve ırk ayrılıkları gibi konular yoğun bir şekilde ele alınmıştır. Bu gerçekçiliğe yönelim ve seçilen konular farklı üslupların oluşmasına neden olmuştur<sup>87</sup>. Bu üsluplara yalnızca İskenderiye, Pergamon ve Yunanistan’da değil, Yunan Hellenistik dünyasının her köşesinde, Anadolu, Ege adaları ve Güney İtalya’da da rastlanmaktadır<sup>88</sup>.

Hellenistik Dönemin heykeltıraşlığında günlük yaşamdan kişiler ve konularışlenmektedir. Bu Büyük İskender’in açtığı yolun ardından heykeltıraşların yeni

<sup>83</sup> Alanı beraber inceleme olanağı veren, destek ve bilgilerini benimle paylaşan hocam B. Söğüt’e teşekkürlerimi sunuyorum.

<sup>84</sup> Sönmez 2015, 161.

<sup>85</sup> Ridgway 2001, 4.

<sup>86</sup> Richter 2004, 138.

<sup>87</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Richter 2004, 139, 141.

<sup>88</sup> Richter 2004, 140.

arayışlara girmelerine, Helen uygarlığının doğuya doğru sokulmasına, yayılmasına sebep olmuştur.

Hellenistik heykeltıraşlığa ait pek çok özellik-örneğin kişiye ait portrecilik<sup>89</sup>, barok üslup ve günlük hayat gerçekliği-Avrupa Barok sanatında da gözlemlenebilir. Heykellerdeki, ruhsal durum, bu döneme damgasını vuran ve aynı zamanda mimar ve heykeltıraş L. Bernini'nin<sup>90</sup> eserlerinden Daphe heykelinde de gözlenen bir özellik olmuştur. Ancak bu duygusallığın her zaman heykellere yansıtılmadığı vurgulanmalıdır.

Hellenistik dönem yontu sanatını genel bir bakışla gözden geçirdiğimizde, değişen politik anlayışın eserler üzerinde yadsınamaz yansımaları gözle görülür biçimde dikkati çekmektedir. Konu olarak geniş bir yelpazeye sahip olan bu dönem yontu sanatı, Klasik Dönemin izlerini de içinde barındırır. Belli bir amaca hizmet eden yontu sanatı; agora, tapınak, tiyatro ve halka açık alanlarda da yer alır. Bu dönemde onurlandırma anlayışı ortaya çıkmıştır. Adak heykelleri tanrının yardım ve korumasını sağlamak amacıyla belli bir tanrı adına yaptırılırdı<sup>91</sup>. Ayrıca, kralların büyük zaferleri kutlamak amacıyla yardımcılarının ve ailelerinin heykellerini yaptırması, önemli savaş ve zaferlerin ardından üretilen Adak türü heykeller, yontu sanatının dini işleve hizmet ederken, çoğu zaman da politik amaçlara araç olduğunu göstermektedir.

Hellenistik dönemde, sanat hem özele inmiş hem de detaylı ele alınmıştır. Merkeze de tanrılaştırılmış olan insan yerleştirilmiştir. Bu dönemde heykel dört ana işlevi yerine getirmiştir. Bunlar;

- Kült heykelleri,
- Adak heykelleri,
- Onursal amaçlı heykeller,
- Portre Heykelleri<sup>92</sup>.

Diğer dönemlerden yani Arkaik ve Klasik Dönemden farklı olan, bu dönemde Privat bir anlayış görülür. Yontu sanatçıları, monarşik yapının istekleri ve dönemin gelişmelerine bağlı üretime yönelmişlerdir. Zarıflığe, ayrıntıya ve lükse değer verilirken bir yandan da tutkulu anlatımlara, doğa taklidine ya da ölçsüz hareketlere yönelmesi

<sup>89</sup>Kişiye ait portrecilik sonraki tarih sürecinde de yani Roma Geç Cumhuriyet Dönemi portre sanatında da devam etmektedir. Romalı sanatçıların ilk portrelerde Hellenistik özellikleri Romalı şahsiyetlere uyguladıklarını söylemeliyiz. En büyük fark ise portre sanatında vurgu yüze çevrilmiş, gövde ikincil planda kalmıştır. Bkz. Richter, 1955, 39; Tavukçu 2012, 9.

<sup>90</sup> Barok döneminde mimar ve heykeltıraştır.

<sup>91</sup> Smith 2008, 12.

<sup>92</sup> Sanatçılar, Erken Hellenistik Dönemde oluşan koşullar ve bireysel gerçekçilik ile kişisel psikolojiden bağımsız, genel bir rolün dışı yansımaları bir araya getirirler. Geniş bilgi için Bkz. Smith 2002, 39.

ile neredeyse çirkinliğin sınırlarına gelinmiştir<sup>93</sup>. Bu dönem, sanatçıları arasında, etkileşimin arttığı bir dönemdir. Bunun nedeni de, zengin siparişler alan sanatçıların davet edildikleri bölgelere gitmeleri, göç etmeleridir. Bu durumu şu şekilde yorumlamak daha doğrudur. Sanat, daha belirgin amaçlara hizmet etmektedir. Sanat merkezleri değişmekte, yer değiştiren sanatçıların, birbiriyle olan etkileşimleri, eserlerine net yansımaktadır.

Bu bölümde Lysippos'tan söz etmek çok doğru olacaktır. Lysippos<sup>94</sup> Hellenistik dönemin şekillendirilmesine fazlaca katkısı olan değerli bir yontucudur. Grek âleminin yetiştirdiği büyük sanatkarların sonuncusu olan Lysippos, sanatta Klasikte Hellenistik Döneme geçişi sağlamıştır<sup>95</sup>. Erken Hellenistik Heykel sanatında eserler üzerinde etkisi görülür.

Hellenistik dönemin; Erken Hellenistik, Yüksek Safha (Barok stil), Geç Safha olarak üçe ayrılmaktadır. Bu safhaların özelliklerine değinmeden eserlere geçmenin yanlış olacağı düşüncesiyle, bu dönem özelliklerine kısacık değinmek doğru olacaktır.

Erken dönem eserlerde; içe kapalılık, yapılan işe odaklanma, kendi halinde olma özellikleri gözlemlenir. Filozof heykelleri<sup>96</sup> bu dönemde öne çıkan ve farklı bir öneme sahip heykellerdir. Bu döneme Euripides portresi<sup>97</sup> örnek verilebilir. Yontucular sadece, filozof heykelleri çalışmamışlardır. Ayrıca sporcu heykelleri, boksör, binici heykelleri, Lahit kabartmaları, tanrı ve tanrıça heykelleri çalışmışlardır. Erken Hellenistik dönem, "ideal" ve "gerçek" arasında sanatta yapılan ayırımın artık kolaylıkla uygulandığı bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur<sup>98</sup>. Termeli boksör<sup>99</sup>, Antakya Tychesi<sup>100</sup>, İskender Lahdi<sup>101</sup>, Sandaletlerini Bağlayan Hermes<sup>102</sup>, Coservatori kızı<sup>103</sup>, hemen ilk akla gelen örnekler arasında sayılır.

Yüksek safhada ise Hellenistik dönem sanatı için Bergama büyük bir sanat merkezidir. Hem mimari, hem de heykeltıraşlıkta, bu büyük merkez, Hellenistik

<sup>93</sup> Pischel 1981, 107.

<sup>94</sup> Lysippos, Klasik Dönemin son büyük heykeltıraştır. Eserleri Roma İmparatorluk Dönemi'nde yapılan kopyalarıyla bilinmektedir. Hellenistik Dönemin üslup özelliklerinin de ilk uygulayıcısıdır. Bu nedenle eski Yunan heykel sanatı ile Hellenistik Dönem arasında geçişken bir köprü oluşturur. Lysippos Erken Hellenistik döneme yerleştirilir. Geniş bilgi için bkz. Bieber 1981, 6-10.

<sup>95</sup> Boysal 1967, 86.

<sup>96</sup> Hellenistik dönemin en dikkat çeken ve uzun süreli yaptırımlarından biridir.

<sup>97</sup> Smith 2002, 45.

<sup>98</sup> Smith 2002, 65.

<sup>99</sup> Smith 2002, 64.

<sup>100</sup> Smith 2002, 92.

<sup>101</sup> Smith 2002, 107.

<sup>102</sup> Smith 2002, 71.

<sup>103</sup> Smith 2002, 92.

dünyanın yol göstericisi haline gelmiştir. Barok stil olarak adlandırılan bu dönem, politik gücün, sanatta yarattığı yansımanın görüldüğü dönemdir. Eserler üzerinde, derine çekilmiş gözler, aralıklı dudaklar ve kabarık hareketli saçlar ortak stil özellikleridir. Efsanevi kahramanların dünyasını anlatmak için, kullanılan bu üslup, etkileyici izlere sahiptir. Bu dönem, Asılan Marsyas<sup>104</sup> ve Farnese Boğa grubu<sup>105</sup> ile örneklendirilebilir.

Barok stil, Bergama Zeus Altarı üzerinde en üst düzeye ulaşmıştır. Hellenistik döneme ait ve açık bir avluya sahip bağımsız duran bu yapı<sup>106</sup> incelendiğinde hemen Aklyoneus betimlemesini gözlerimiz arayacaktır. Pergamon sunağı; stilistik olarak Asyatik Sanat olarak adlandırılan Batı Anadolu kökenli barok üslupta yapılmış kültürel gerilim dolu, abartılı dolgun vücut formlarına sahip ve duyguların abartılarak aktarılmasıyla yapılmıştır<sup>107</sup>. Özellikle Gigantomakhia<sup>108</sup> sahnesi üzerinde Barok ifadeler fazlasıyla dikkat çekicidir. En üst seviyeye çıkan Barok stil, bazı noktalarda düşüşe uğramıştır. Bergama Zeus Altarı'nın iç kısmındaki Telephos frizinde ise Geç Hellenistik döneme geçiş görülmektedir. Buradaki Barok ifadeler ve kaş detayları Ephesos Savaş Frizinde ki görülen monotonluktan kurtulmuştur.<sup>109</sup>.

Burada değinilmesi gereken Hellenistik heykelle ilgili kaynak sorunlarıdır. Karşımıza genel olarak edebi eserler ve yazıtlar çıkmaktadır<sup>110</sup>. Plinius bu dönemi değerlendirme anlamında önemli bir yer teşkil eder. Özellikle Romalı yazar Plinius'un *Naturalis Historia* eseri önemlidir. Çünkü yazar bu eserinde, "...heykeltıraşlığın M.Ö. 296'da ortadan kaybolduğunu, M.Ö. 196'da tekrar kendine geldiğini söylemektedir<sup>111</sup>. Neo Klasik hayranı olan ve sanat görüşünü bu perspektif üzerine kuran Plinius'un yine bu eserinde barok üsluba<sup>112</sup> övgüsü görülür.

Hellenistik heykel sanatının süreçteki gelişimi, paralelinde askeri gelişmeler ile siyasal yansımalar ve toplumsal şekillenmeyle farklılaşmıştır. Bu farklılaşma yoluna gitmesi, stilistik farklılıklar oluşturmuştur. Hellenistik heykel, tarihsel süreç içerisinde sistematik olarak değişimlere uğramış ve daha evrensel bir kavramı içine yerleştirmiştir.

<sup>104</sup> Smith 2002, 123.

<sup>105</sup> Hellenistik bir kompozisyonun Roma uygulamasıdır (Smith 2002, 126).

<sup>106</sup> Bilsel 2015, 75.

<sup>107</sup> Bilsel 2015, 103.

<sup>108</sup> Gigantomakhia; Priene tavan süslemelerinde, Ilion metoplarında, (doğu) Pergamon ve Lagina (batı) frizlerinde ikonografik sıra ile ortaya çıkar (Smith 2002, 186).

<sup>109</sup> Dickens 1920, 12.

<sup>110</sup> Sönmez 2015, 163.

<sup>111</sup> Richter 1970, 233; Smith 2002, 9.

<sup>112</sup> Plinius özellikle barok üslubun önemli bir eserlerinden biri olan Laokoon Grubunu ön plana çıkarmıştır. Bunun nedeni ise Titus'un hâkimiyetinde olmasıdır.



Şunu söyleyebiliriz, Avrupa Barok heykel sanatında değişim serüvenindeki gözlemlenebilen eğilimler ve eserlerdeki tespit edilebilen gelişimin göstergesidir.

### 1.5.1 Akhilleus-Penthesileia Heykel Grubu

Bergama Krallığı'nın M.Ö. 133'de 3. Attalos tarafından Roma'ya bırakılmasıyla heykeltıraşlar, yontucular, Anadolu'nun dört bir yanına dağılmış önemli çoğunluğu Aphrodisias'a yerleşmiştir. Çevresindeki zengin mermer ocakları ve bunları işleyebilen yetenekli ustaları sayesinde Aphrodisias, döneminin en önemli heykeltıraşlık merkezi haline gelmiştir. Özellikle Hadrian döneminde, sanat zirveye ulaşmış, en parlak dönemini yaşamıştır<sup>113</sup>.

Önemli mitolojik Hellenistik gruplar içerisinde Pasquino, Akhilleus ve Penthesileia ve Asılan Marsyas Roma Devrinde düzenli olarak kopya edilmiştir<sup>114</sup>. Ondan fazla kopyası olan Akhilleus ve Penthesileia grubu eksik kopyalarıyla da bilinmektedir. Önemli bir kopyası, Aphrodisias'ta bulunmuştur<sup>115</sup> (Lev. 14, Fig. 25).

M.S. 1 yy Roma kopyası olarak tanımlanan heykel grubu, Aphrodisias Müzesi teşhir bölümünün Penthesileia Salonunda sergilenmektedir. Akhilleus ve Penthesileia heykel grubu mermerden yapılmış olup; Hadrian Hamamı frigidarium bölümündeki, havuz içinde bulunmuştur. Envanter numarası 79/10/241 olan bu heykel gurubu 1967'nin Ekim ayında müzeye getirilmiştir<sup>116</sup>.

Eser; Akhileus-Penthesileia heykel grubudur. Olağanüstü büyüklüktedir. Akhilleus'un başı, omuzdan itibaren, kolları ve kalçadan itibaren bacakları, Penthesileia'nın ise başı ve omuz altından itibaren kolları eksiktir. Kenet izini görürüz ki, antik devirde onarıldığı anlaşılmaktadır. Sol ayak ve sağ bacak dizden itibaren eksiktir. Akhilleus'un sağ eli Penthesileia'nın sağ kolunu tutmaktadır ve Akhilleus çıplaktır. Penthesileia'nın bir tunik giydiği görülür. Sağ göğsü açıkta kalmış ve göğüs altında bir yara izi vardır. Yaradan akan kanı gösteren kırmızı boya izi görülmektedir (Lev. 14, Fig. 26). Ölen Penthesileia'nın Akhilleus tarafından savaş alanından çıkarılmakta<sup>117</sup> olduğu net bir şekilde görülmektedir.

Roma kopyası olan bu eserin yüksekliği 1,87 m. genişliği 1,04 m. derinliği ise, 1,35 metredir. Savaş alanından Akhilleus tarafından çıkarılmaya çalışılan ölü sevgili

<sup>113</sup> Tarhan 2006, 27.

<sup>114</sup> Smith 2002, 107.

<sup>115</sup> Smith 2002, 108.

<sup>116</sup> Bilgiler Aphrodisias Müzesi envanter defterinden alınmıştır.

<sup>117</sup> 1979 yılı buluntusu olan eser 241 envanter numaralıdır. Müze Müdürü Yusuf Yılmaz'a gösterdiği yakın ilgi ve yardımlardan dolayı çok teşekkür ederim.

figürü Penthesileia öne doğru eğik, sürüklenir vaziyette, vücut hareketine bağlı olarak da khitonun arka bölümü sürüklenme hareketi yönünde, eğimli, elbise kıvrımlarında Barok stil özellikleri hissedilir biçimde göze çarpar. Heykel grubu Roma kopyası olmasına rağmen Hellenistik Dönem heykelinin dramatik ifadesi görülmektedir. Bu heykel grubunun tek bir yöne ya da seyirciye dönük oluşları, vücutlarının güçlü kas yapıları, figürlerdeki hareketin tüm enerjisiyle abartılı bir biçimde harekete geçiş anı, tam bir Barok özelliğidir.

İlk bakışta hareket, heykel grubunun tümünde hissedilir. Detaylara inildiğinde ise Akhilleus'un bacaklarını ayırarak, yukarıya doğru kraliçeyi kaldırma eylemine geçmekte olduğu görülür. Farklı açılardan bakıldığında da hareketin dinamiği nettir. Kullanılan giysi kıvrımlarının biçiminin basit tutulmuş olması, hareketi algılamamıza engel teşkil etmez. Burada Klasik Yunan heykelinin ağır tutumundan ne kadar uzaklaşıldığı gözlemlenebilir. Heykeldeki vücut ayrıntılarının net olarak işlenmesi ve ışık gölge etkisinin ağırlıklı olarak vurgulanmış olması, Barok stille bir bütünlük sağlamıştır.

Sanatçı; hem hüznü, hem de âşık olduğu kraliçeyi öldüren Akhilleus'un acısını, ayrıca bu hikâyeyi bir sanat eserine dönüştüren heykeltıraşın duygularını çok güzel ifade etmiştir.

Bu heykel grubu üzerine, K.Welch ve M. Gensheimer'in "Aphrodisias, Hadrian Hamam b-buluntusu olan Akhilleus ve Penthesileia" başlıklı bir yayını da bulunmakta ve grubun dönemsel özellikleri üzerinde durulmaktadır<sup>118</sup>.

Aphrodisias Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen bu heykel grubunun, Hadrian Hamamı havuzunun dışında bulunuşu ile ilgili yorumları, Kenan T. Erim'in , "Aphrodisias" adlı kitabında ayrıntılı olarak görmek mümkündür<sup>119</sup>. Bulunduğu anda, Geç Hellenistik Döneme tarihlenen bir kopya olduğu, bunun kolayca anlaşıldığı vurgulanmıştır<sup>120</sup>.

Hellenistik Dönem özelliklerini, kopya da olsa, üzerinde taşıdığı görülen bu heykel grubu; hareketin yansıtılışı, kullanılan malzemenin işleniş bakımından barok heykel grupları içerisinde değerlendirilebilir. Akhilleus Penthesileia heykel grubunun, Barok heykeltıraş Alessandro Algardi'nin Bologna'daki "St. Paul'un kafasının kesilmesi" heykeliyle, yine Avrupa Barok heykelinin temsilcisi L. Bernini'nin "Davut"

<sup>118</sup> Welch-Gensheimer 2013, 325-372.

<sup>119</sup> Erim 1986, 98.

<sup>120</sup> Erim 1986, 97.

heykelindeki hareket ve kumaş kıvrımlarının işlenişiyle oldukça benzerlik taşıdığı dikkat çekmektedir<sup>121</sup>. Hareketteki estetik, duygunun bedene yansıtılması, mermerin işlenişi neredeyse aynıdır.

### 1.5.2 Triton Torso

Muğla'nın Yatağan ilçesi Stratonikeia antik kentinde tiyatrodan bulunan bu eser, Muğla Müzesinde sergilenmektedir. Beyaz kristalli mermerden yapılmış olan bu heykel parçasının sol tarafı, göğüs altından kırılmış ve kafasının sağ tarafı tamamen parçalanmış durumdadır<sup>122</sup>. İki koluda eksik olan bu parça, Torso şeklindedir (Lev. 14, Fig. 27). Baş sol tarafa sert bir şekilde çevrilmiştir. Boyun kaslarından da açıkça anlaşılacağı gibi sol kolu yukarı doğrudur. Sağ kolu dışarıya doğru gerilmiş vücudunun yan ve ön kısmına baktığımızda, güçlü ve şişkin kaslar görülmektedir. Köprücük kemiğinin ortasında, bütün üst gövdenin simetrik şekilde ikiye bölündüğü ve iskelet sisteminin sert hatlarla işlendiği dikkat çekmektedir.

Eser incelendiğinde, burnunun kırık olduğu, sırtında Yunus başının korunduğu, sol tarafta ise vücut ve kuyruk parçaları olduğu görülmektedir. Omuz arkası ve sağ omuzdaki dübel delikleri dikkat çekmektedir. Vücut ve boyun kaslarının Barok olduğunu da tanımlayan verilerin yanı sıra, Yunusun altındaki iki ince saç buklesi Barok tanımı içinde yer alır<sup>123</sup>.

Vücuttaki kas yapısının işlenişi ve hareketliliği, Bergama Zeus altarındaki barok figürleri anımsatmaktadır. Hellenistik dönem Yüksek Safha özelliği olarak kalça ve karın bölgesinin farklı yönlere doğru burkulması bu eserde özellikle üst bölgede dikkat çekmektedir (Lev.14, Fig. 28).

M.Ö. 2. yy'ın 2. yarısı tarihlenen eserin; kaslı vücut yapısı, omuzları nedeniyle, Poseidon veya Tritonlardan biri olduğu düşünülmektedir<sup>124</sup>. Bölgedeki Poseidon'un varlığından yola çıkılacak olursak, triton tasviri mümkündür. Torsonun bütününü hayal ettiğimizde, S duruşu canlandırmak hiç de zor değildir. Bu da Hellenistik etkiyi bize göstermektedir. Yine Triton torsonun duruşuna, hareketine, tasvir edilmesine ve kolların yönlerine bakıldığında Roma'daki Thermen Müzesinde ünlü bronz heykelin tasvirini hatırlatırken yarı saydam etki yaratan, deri misali iskelet, kabarık kas yapısı, şişkin göğüs, gerçekçi ve dinç bir görüntü oluşturmakta ve bu haliyle ise Laokoon Heykel

<sup>121</sup> Grabski 1987, 9-23.

<sup>122</sup> Eserin yüksekliği: 64, derinliği: 40, genişliği: 64 cm'dir.

<sup>123</sup> Müze Envanter no: 4375.

<sup>124</sup> Özgan 1999, 86-87.

Grubunu anımsatmaktadır. İlk bakışta bu eser üzerinde, barok stil özellikleri dikkat çekmektedir

### 1.5.3. Laokoon Heykel Gurubu

Konusunu Troia savaşları sırasında geçen, dramatik bir olaydan alan bu heykel grubu 16. yy'da Rodos'ta bulunmuştur. Heykeltraşları Hagesandros, Polydoros ve Athenadros'tur. Üç heykeltıraş da Rodosludur. Heykel grubu, M.Ö. 2. yy'a<sup>125</sup> tarihlendirilmiştir. Eser Vatikan Müzesi'nde sergilenmektedir. Yüksekliği 24 metredir. Trajik konuları, görselleştirmeyi seven Hellenistik Dönem sanat anlayışının, etkileyici ve güçlü bir yapıtıdır. Soyut bir konuyu, somut bir anlatıma dönüştürme konusunda olanaklarını sonuna kadar zorlamış olan bu dönemin, biçimlerle oynama özgürlüğünden hareketle, klasik kuralların, maniyerist bir boyut içinde kişiselleştirilmesi gözlemlenir.

Hellenistik Döneme ait orijinal bir çalışmanın, en meşhur kopyalarından biri olan Laokoon Heykel grubu, tek bir bakış açısından, seyredilmek üzere tasarlanmış olup Pergamon Sunağı'nda gördüğümüz, canlı işçilik ve ıstırap dolu ifadelerle yeniden hayat verir<sup>126</sup> (Lev. 15, Fig. 29). Heykel grubunun, Rahip ve iki oğlunun, Apollon'un gönderdiği yılanlarla nasıl mücadele ettiği, her bir figürün mücadele anındaki, farklı yönlerde yaptığı kurtulma hareketi, kaslardaki direnme anı, gerginlik, acı çekiş, yılandan kurtulmaya çalıştıkça güçleşen mücadele anını yansıtmaması, Hellenistik özellikleri tamamen görselleştirir. Rahibin yüz ifadesi, her bir figürün başlarının farklı yöne çevrilişi, yaş özelliklerine göre, vücutta gösterilen kas dokusunun hareketleri, oldukça iyi yansıtılmıştır (Lev. 15, Fig. 30). Barok ifade ve hareket net olarak görülebilmektedir. Rahibin iki oğlu hem kurtulma çabası göstermekte hem de babalarından yardım istemesine, yüz ve baş yönlerini heykelin merkezini oluşturan Rahip Laokoon'a çevirmektedir (Lev.16, Fig. 31). Bu durumuyla Bergama'daki Zeus Sunağı, Barok figürlerini anımsatmaktadır.

Augustus dönemine ait olmasına rağmen Sperlonga ve Laokoon heykel grupları arasında stilistik benzerlikler vardır<sup>127</sup>. Laokoon'u Sperlonga'ya bağlayan epik konunun yanı sıra her heykel grubu içinde heykeller stilistik çeşitlilik gösterir. Gruptaki bazı figürler önemli anatomik detaylarla tasvir edilir. Örneğin; Diamedes'in gerçekçi tasviri, Palladion tutan el, Laokoon'un ayağının doğal haliyle son derece eş değer ve diğer

<sup>125</sup> Smith 2002, 127.

<sup>126</sup> Boardman 2005, 227.

<sup>127</sup> Kunze 1996, 204-422.

bölümler ise daha az detaylıdır<sup>128</sup>. Sperlonga ve Laokoon grubuna bakıldığında benzerlikler aynı sanatçıların çalıştığını gösterir. Yüksek Rönesans, Maniyerizm ve Barok sanatçılarının büyük bir bölümünün heykel grubunda görülen anlatım özelliklerinden etkilenmiş olması mümkündür.

## 1.6 Hellenistik Dönem Resim Sanatı

İskender'in tüm Anadolu ve Orta Doğu'yu ele geçirerek Helen ve doğu kültür unsurlarını birbiriyle kaynaştırması Hellenizmi ortaya çıkarmıştır. Doğal olarak bu zamana kadar sanatta bir süreç yaşanmıştır. Hellenistik dönem resim sanatını anlamak ve kavrayabilmek için başlangıçtan günümüze kadar oluşan gelişime göz atmak gerekmektedir.

Malzemesi çamur ve kil olan Paleolitik döneme baktığımızda; çizgi tekniğinin, sanatsal bir kaygı taşımadan nasıl duvar resimlerine dönüştüğünü, boyutlarını sınırlamadaki imkânsızlığını, fark etmemek mümkün değildir. Siyah, kırmızı, koyu kahve, turuncu ve kızıl renklerin kullanıldığı bu dönemde konu; insanoğlunun en önemli uzvu olan eli ve yaşantısındaki olaylar, varlıklar, avlanma anı, yaşadığı ortamdır (Lev.16, Fig. 32).

Paleolitik çağın en önemli özelliği, renk tonlarının yanında çift çizgi yöntemiyle, perspektif ve önde-arkadalık yaratan bizon resimleri çizimlerinin oluşudur. Bu çağın konulu resimlerinin çoğu, iki alt grup oluşturur ki bu grubun birincisinde hayvanlar yer alır. Tıpkı Empresyonist resimler gibi izlenime dayalıdır. O dönem bu resmi yapan ile Empresyonizm<sup>129</sup> temsilcisi Claude Monet aynı değerdedirler. Diğer alt grup, av resimleridir (Lev. 17, Fig 33). Bizonun vuruluşunun açık ve net görüntüsü çizgi tekniğiyle yapılmıştır. Fakat burada Paleolitik Çağ resminin önemli özelliklerinden biri insan ve hayvanların gösterimindeki büyük farktır. Bu resmin konusundan daha önemlidir. Hayvanların anatomik özelliklerinin, inanılmayacak ölçüde olağanüstü gösterilmelerine karşın, insanların bu denli acemice gösterilmeleri şaşkınlık yaratmaktadır<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Blanckenhagen 1969, 256-275; Conticello-Andreas 1974, 42, 45; Stewart 1977, 76-77.

<sup>129</sup> Empresyonizm-İmpresionizm şeklinde, yazılması daha doğru olur. Yapıla gelmekte olan tarihi ve yaşayış resimlerinin tarz ve usullerine karşı (aksülamel) olmak üzere gerçeğe (hakikate) ve tabiata yaklaşmak düşüncesiyle 19. yy sonlarında vukua gelen gerçekçilik hareketinden doğan, bir resim tarzına verilen isimdir (Arseven 1965, 522).

<sup>130</sup> Bingöl 2015, 17.

Neolitik ve Kalkolitik Dönem (M.Ö. 7000-3000) buzul çağının sonlarında, insan mağaralardan çıkıp kendilerine ilk konutlarını yapmıştır. İlk yerleşimlerin kurulmasıyla başlayan bu evrede resim; kendine yeni bir uygulama alanı ve zemini bulmuştur. Ahşap yüzeyler, günümüze ulaşmayan deri ve benzeri materyaller bunlar arasında sayılabilir. Anadolu örneklerinin Neolitik temsilcisi Çatalhöyük iken, Kalkolitik temsilcisi ise Hacılar'dır.

Doğrudan söylenmesi gereken veya mümkün olan şey Paleolitik dönemde var olan zemini kullanan insan; Neolitik dönemde resim yapacağı zemini kendisi hazırlamıştır. Resim yaşam alanlarının artık içindedir. Paleolitik insan, gerçekçi ve doğacıdır. Çünkü dış dünyayı soyutlayabilecek yetenekte değildi. Bu yüzden, ancak geliştikten sonra soyut resimler yapmaya başladı<sup>131</sup>. Şunu da belirtmek gerekir ki; soyutlayıcı yeteneğin ilk ürünü, örneği yazıdır.

Farklı fizyonomik özelliklerin yansıtılmaya başladığı ve insan figürlerinin ileri bir beceriyle görselleştiği Kalkolitik Çağa baktığımızda, insanların sakallı oluşları, ırklarını gösteren özelliklerin yansıtılması gözlemlenmiştir. Mısır resimlerinde de bu dönemin en önemli göze batan örneklere sahip olduğu görülmüştür. Konusu günlük yaşantıdan bir olayı yansıtan resimler oldukça detaylandırılmıştır. Siyah, beyaz, sarı ve kırmızı renklerin kullanımı dikkat çeker<sup>132</sup>.

İzlenimci yaklaşımlar ve çalışmalar bu dönem içinde geçerliliğini sürdürmektedir. Nasıl ki, Paleolitik çağda, bir kompozisyon kaygısı olmadan çizimler yapılmış ise bu dönemde de geometrik motifler ve mitolojik yaratık olarak nitelendirilen figürler, aynı Mezopotamya resimlerindeki gibi kompozisyon kaygısı taşımamaktadır<sup>133</sup>.

Mısır resminde artık statü devreye girmiştir ve krallar, tanrılar ve devlet görevlileri, kanonik ve vakur ölçülerde yapılırken; çiftçi, avcı, üçüncü sınıf kabul gördüğü için kanonik çalışılmamaktadır. Bu dönemde tanrıların, resmin konusu olduğuna dikkat çekmek gerekir.

Mısır resmi yeni krallık dönemiyle, geleneksellikten çıkar ve gerçekliğe kayar. Yapı içlerine süsleme amaç edinilmeye başlar. Buna Halep'teki Mari sarayındaki süslemeler örnek verilebilir. Sadece yapılar değil, resimlenen figürlerin de süslü oluşları dikkat çeker. Konu yelpazesi giderek genişlemiştir. Mesela kahramanlık eklenen

---

<sup>131</sup> Tansuğ 2004, 52.

<sup>132</sup> Bingöl 2015, 38.

<sup>133</sup> Bingöl 2015, 53.

konulardan biridir. Betimlemede canlı renkler seçilmiş, siyahla çevrelenmiş, karşıt renkler kullanılmaya başlanmıştır.

Zengin ve çarpıcı dekorasyonlarla bilinen Girit sanatında olayı, eğlenceyi ya da dansları boğa oyunlarını izleyen seyircinin de artık resme konu olması, aynı karede yer alması önemlidir. Ayrıca Girit resminin en güzel örneklerinden “Zambaklı prens” sadeliği, izlenimci etkisi, harekete olan düşkünlüğün özlenebilirliği dikkat çekicidir<sup>134</sup> (Lev.17, Fig. 34). Çağdaş ressamlardan T. Lautrec’in tablolarındaki kadınlarına benzediğini de vurgulamak yerinde olacaktır. Ayrıca figür ustalığına, hareket duyarlılığına hayran olmamak mümkün değildir. Girit’teki renk ve desen yönünde sergilenen özgür davranış Miken’de de görülür.

M.Ö. 9. ve 8. yy’da komşu ve düşman olmalarına rağmen, Urartu sanatı, Asur sanatından etkilenmiştir. Benzer üsluptaki resimlerden sadece birkaçı günümüze ulaşmıştır. M.Ö. 7. yy’dan itibaren, 4.yy’a kadar, zengin Etrüsk resimlerine yer altı oda mezarlarında rastlamak mümkündür. Resimler genellikle eğlence, ziyafet, av ve diğer gündelik konulardan oluşmuştur. M.Ö. 5. yy ve 4. yy modern resim sanatının öncü çalışmalarının yapıldığı son sınırlarının çizildiği dönemlerdir. Figürlerin hareketlerindeki uyum dışında, resim sanatında en önemli sorun olarak görülen figürlerin hacimlendirilmesi konusundaki sorunlar çözülmüştür. Resim sanatı olgunlaşmış ve ortaya ressamlar çıkmaya başlamıştır.

Arkaik dönemde Vazo sanatı duvar resmini etkilerken M.Ö. 5.yy duvar resmi, vazo resim sanatını etkilemeye başlamıştır. Resim sanatına psikolojik ifadenin girmesi, vazo ressamlığı ile duvar ressamlığı arasındaki ilişkiyi farklı yöne taşımıştır. Klasik devrin, ilk akla gelen ismi Kimon’dur. Ayrıca Polygnatos’u belirtmekte yarar vardır. Çünkü dönem içinde, çok önemli bir yere sahiptir. Resim sanatında figürlere hacim kazandırmanın, ilk adımını bu ressamlar atmıştır. “Bu sanatçının kanlı mitolojik sahnelerde, derin, psikolojik ifadeleri yakalayabildiği ve resmettiği yüzlerde derin anlamlar kazandırdığı görülür<sup>135</sup>. Hemen, Caravaggio’nun “Judith ve Holofernes, (1598)” ve “Davut ‘in Goliath’ı öldürmesi” resimlerini aklımıza getiriyor<sup>136</sup>.

Polygnatos; gölgelendirme, figürlerin, elbiselerindeki kıvrımların verilmesi, ışığın kaynağının etkisi gözetilmeden koyulaştırmaların yapılması, figüre plastiklik verilmesi

<sup>134</sup> Girit resmindeki figür ustalığı ve mükemmel hareket duyarlılığı, yalnızca insan figüründe değil hayvan ve bitki anlatımlarında da gözlenebilir. Detaylı bilgi için bkz. Tansuğ 1992, 34.

<sup>135</sup> Tansuğ 2004, 45.

<sup>136</sup> Moir 1989, 70-71, 116-117.

bu dönem özellikleridir. Apollodoros, gölge ve hacimlendirme kazandırırken mekân derinliğini vermemiştir. Bunu da belirtmek gerekir ki yüzler duruşa doğru yol almaktadır. Hep yenilik peşinde olan Zeuxis, tek figüre dayalı tasvire önem vermiştir. Kahramanları, tanrıları veya savaş sahnelerini içeren konuları çok az çalışmıştır ya da hiç çalışmamıştır.

Hellenistik dönem resim sanatı hakkında o dönemin büyük tablolarında hiç birisi bize kadar gelmemiş olduğundan esaslı bir fikir edinilmemektedir. İskender zamanının en büyük ressamı Apelles bu kralın portrelerini tanımlamakta büyük başarı göstermiştir<sup>137</sup>.

M.Ö. 4. yy'ın ortalarına doğru, yeni bir klasikcilik akımı başlar ve ilk akla Euphranos gelir. Euphranos, figürlerin proporsiyonu ve uzuvlarının oranları ile yakından ilgilenmiştir.

Daha çok tanrı ve tanrıça, kahramanlar ve İskender ile ilgili resimler yapan Nikias, ilk kez yanmış üstübeç ile elde edilen boyayı kullanmıştır. Ayrıca Apelles ile çağdaştır. M.Ö. 4. yy'ın sonlarına doğru ışığı resme yansıtma sorunlarının çözülmüş olduğunu görülür. Cisimler üzerinde ışık daha profesyonel, daha bilinçli kullanılmıştır. Hellenistik dönemde sanatçılar, teknik sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bunu çalışmalarını incelediğimizde görmek mümkündür. Bu açıdan iç acıtıcı, üzücü ve iç burkucu bir konuyu tüm devinimi, ifadesi ve gerilimiyle canlandırma sorunu, sanatçının çapını ölçmeye en uygun bir sınavdır<sup>138</sup>.

Ressamlar, sanatın teknik sorunlarıyla ilgilenmişlerdir. Tiyatro sahneleri, günlük yaşantı resimler, göze çarpar ki Pompei ve başka yerlerde gördüğümüz duvar resimleri, büyük bir Hellenistik sanatçının kurduğu, yaratıcı dağarcığın, özgürce kullanılışı hakkındaki bilgiler edinmemizi sağlamıştır. Hellenistik dönem sanatçıları, kentlerin en seçkinleri için, kırdan yaşam hazzını dile getirmeye çalışmışlardır. Bu resimler, gerçek anlamda, kır konutlarını ve güzel doğa köşelerini betimliyor ama daha çok kır sahnelerinin, örneksel öğelerini, bir araya getiriyorlardı<sup>139</sup>. Gerçek şu ki Hellenistik dönem sanatçıları, bugün perspektif olarak uyguladığımız, nesnelerin uzaklaştıkça düzenli olarak küçüldüklerinden, böyle bir küçülme yarasından haberdar değillerdi. Tabi ki sanatçılar, uzak nesneleri küçük, yakın ya da önemli buldukları nesneleri büyük yapmışlardır.

---

<sup>137</sup> Mansel 2011, 551.

<sup>138</sup> Gombrich 1992, 76-77.

<sup>139</sup> Gombrich 1992, 76.



Hellenistik dönemin ortak ilke ve zevkleri, evlerin duvarları, mermer kaplama izlenimi, uyandıracak şekilde renklerle donatılıp düzenlenmiştir. Mimari kavrayışı da biçimlendirmeye başlamıştır. Duvarda mimari bir perspektife dönüşmüştür. Sütunlar arasından görünen manzaralar, figürlü sahneler, perspektifsel bir derinliği yansıtmıştır. Bu resim tarzı, Hellenistik tiyatro düzenlemesinden yani bir çeşit sahne fikrinden de esinlenmiştir<sup>140</sup>. Bu esinlenmeye, Pompei'deki misteriler villasındaki büyük resim kuşağı ve Vatikan kitaplığındaki Odiseus yazmasının resimlerini örnek olarak verilebilir<sup>141</sup>.

M.Ö. 2. yy sürecinde Ephesos'ta da duvar resmi sanatı, geniş bir yayılma gösterir ve Roma etkisi hiç görülme de Hellenistik-Yunan etkisi gözlemlenir. Ephesos'taki duvar resimlerinde de Pompei'deki gibi stiller vardır. Bunların 1. ve 2. stiller olduğu bilinmektedir<sup>142</sup>.

Yunan sanatının yüzlerce yıl biriktirdiği beceri ve bilgi, bir savaş hikâyesinin olaylarını anlatmakta kullanılırken, Romalıların detayı, güçlü ve yalın anlatımı, sanatın niteliğini oldukça değiştirdi. Beğeniden yoksun, pratik bir halk olan Romalıların, imgeleştirme yöntemleri, imparatorluğun genişleyip, genişlemeyle yüz yüze geldikleri dinler karşısında çok etkili oldu. Hıristiyanlığın doğuşu sonrası Roma ve Hellenistik sanat, yeni imparatorluklarda bile yer edinmiş izlerini sürdürmüştür. Yüzyıllar ilerledikçe, resim dinsel temalara doğru yönelmiş, daha çok hizmet eder olmuştur. Kutsal kitaplardaki öykülerin halka aktarılma aracı, resim ve kabartmaya dönüşmüştür. Hıristiyanlığın yayılışı ve kendi amaçlarına yönelik kullanımı artmıştır. Ancak bu dönemde bile Yunan sanat geleneklerine başvurulduğunu görülür. M.S. 3. yy olasılıklı, "Kızgın Fırında Üç Musevi'nin Yakılışı" duvar resminin Hellenistik dönemdeki teknikle yapılmış, duvar resmiyle olan benzerliği yadsınamaz<sup>143</sup>. Ama resme ilk bakıldığında, yönleri seyirciye dönük, üç adam, havaya kalkmış elbiseleri ve elleriyle yalvarır bir görüntü sergilese de aslında insanlığın artık başka güzel şeylerle ilgilendiğini gösteriyor gibidir. Bunlar; açıklılık, yalınlık ve çoşturuculuktur<sup>144</sup> (Lev. 18, Fig.35).

<sup>140</sup> Tansuğ 1992, 49.

<sup>141</sup> Tansuğ 1992, 49.

<sup>142</sup> Zimmermann-Lastötter 2011, 20-34.

<sup>143</sup> Gombrich 1992, 91.

<sup>144</sup> Gombrich 1992, 90.

M.S. 310 yılından itibaren Hıristiyanlık yerini sağlamlaştırınca, sanata karşı tutumunu değiştirmiştir.. Kiliseler pagan inanışına göre değil, Bazilika olarak tanımlanan büyük salonlara göre şekillenmiştir.

Hellenistik ve Roma sanatı, sadece Hıristiyanlığı değil, Budizmi, Museviliği, Yahudiliği de etkilemiştir. Bu dönemin sanatçıları sanatı insanları eğitme aracı olarak kullanmışlardır. Eğitim amacının tam yerine ulaşması ve insanların daha çok sanata sahip çıkması için olsa gerek, kutsal öyküler imgeleştirmişlerdir. Tanrının gücünü gösterdiği durumları inananlara aktarmaya verilen önem artmıştır. Hıristiyanlığın yaygınlaşması, inanç özgürlüğüne kavuşmasının yanı sıra hem sorunları göğüsleme hem de sorgulama anlamında çok önemli bir dönem aralığını kapsamıştır. Bunun sonucunda sanatta konu sınırı göze çarpmıştır. Kilise, kutsal amaca uygunluğa ilave olarak, kutsal olanın açık ve yalın bir biçimde imgeleştirilmenin yansıtılmasını istediği için, sanatçılar başlangıçta, Roma sanatına özgü anlatım yöntemlerini sürdürmüşlerdir. Fakat kilisenin isteği üzerine odaklanmayı hiç ihmal etmemişlerdir.

Ortaçağın Hıristiyan Sanatında M.S. 500'lerde, Yunanistan'da gördüğümüz doğa incelemesi, gözlemlenmesi kaybolmuştur. Antik çağ kopyalanmış ya da uyarlanmış fakat amaç kökten değişime uğramıştır. Klasik etkiler azalmıştır. Sanatın kullanımı, kiliselere kaymıştır. Okuma-yazması olmayanların işine yarayan sanat, sanatçının hayal gücünü, bu anlatılarda özgürce kullanmasını sağlamıştır. Doğu kilisesi, kutsal imgeler yapan ressamlardan eski örneklerle sıkı sıkıya bağlı kalmalarını istenmiştir. Bilerek ya da bilmeyerek Yunan sanatının geliştirdiği kural ve buluşların korunmasını sağlamıştır.

Yaklaşık 500 yıl süren karanlık çağ; yani Roma İmparatorluğu'nun düşüşünden sonraki dönemi anlatmaktadır. Göçler, savaşlar ve çalkantılarla geçen o yüzyıllar, düzensiz, eşitliğin olmadığı kültür ve sanatın kıymetinin bilinmediği, yıllardır. Zaman ilerledikçe, klasik gelenekle yerli geleneğin çatışmasıyla, Batı Avrupa'da yepyeni bir şeyler doğdu<sup>145</sup>. Özgün bir buluş yoktur ortada elbette ama Roma el sanatları yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. Kilise resim sipariş ederken, sanatçının özgün bir buluş gerçekleştirmesini beklememiştir. Çünkü kutsal öğeler belliydi. Ortaçağ sanatçısı üretirken çok şey öğrenmişti. Öncelikle duyduğu şeyi çizmeyi öğrendi ve bu yönüyle hem Mısırlılardan, hem de Yunanlılardan ayrılıyordu. Mısırlılar var olduğunu bildiği şeyi, Yunanlılar gördükleri şeyi, Ortaçağ sanatçısı duyduğu şeyi çizmiştir.

---

<sup>145</sup> Gombrich 1992, 113-114.

Bizans sanatının sağlam temelleri, İtalyan sanatını devrimleştirme olanağı sağladı. Gotik ustalar, heykelticilerden daha geç benimsedikleri bu yeni ruh, onların esin ve rehberlik umudu arayışlarını arttırdı. Heykel ve resim sanatı arasında oluşan, engeli yine Bizans sanatı sağladı. Fakat Giotto di Bondone, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini, yeni bir dünya serüveni manzarasıyla, resme aktararak Bizans tutuculuğunu ve büyüsunü tuzla buz etti. Giotto'nun bu dâhice cesareti, sanatta yepyeni bir çağın başladığını gösterir ki sanatçı, bütün sanat birikimini, geçmişteki edinimlerine borçludur.

Dante'nin çağdaşı olan Giotto; fresklerinde, kişileştirmeler kullanmış, erdem ve kötülük kişileştirmelerine, inanç imgesi de eklemiştir. Düz bir yüzey üzerinde, derinlik yanılması yaratan sanatı bulan Giotto, sanat tarihinde, yeni sayfalar açmakla beraber, freskini yaptığı her figürün duygusal yüz ifadesini, en ince detayına kadar çalışmıştır. İtalya'da özellikle Floransa'da, resim sanatı anlayışı tamamen değişmiştir. Birden bir köklü değişim olmadı elbet ama Giotto düşüncesi etki alanını genişlettikçe genişletmiştir (Lev. 18, Fig. 36).

Kutsal öyküleri açık seçik ve etkileyici anlatımı; doğanın bir görüntüsünün, gerçeğine uygun sunabilecek bir betimleme yöntemine kaymaya başlamıştır. Tabi ki yeni kazanılmış, öğrenilmiş doğa bilgisi dinsel sanata uygulanabilirdi ve hizmet edebilirdi. Doğadan çizimler yapmak, canlı hayvanları büyük bir istekle incelemek önem kazanmıştır. Sanatçılar cep defterleri taşımaya başlamaları, doğanın ustaca resmedilişi, tablolarındaki zengin ve çekici ayrıntıların çokluğu seyircinin dikkatini çekmiştir. Sanatçılar daha ileri gitmek, optik yasaları incelemek, insan vücudunun bilgisine ulaşmak, onu heykel ve tablolarında yansıtmak kadar usta olmak istemişlerdir (Lev. 19, Fig. 37).15. yy'da Floransa büyük sanat hareketinin merkezi haline gelirken, sanatın ve sanatçının gerçek ve güçlü koruyucularının bu dönem sanat gelişimine katkıları oldukça fazla olmuştur.

### **1.6.1 Hellenistik Dönem Duvar Resmi**

Hellenistik dönem resmi, heykel alanındaki gibi ne eski teknik ayrıntılarla ne de yeni arayışlarla uğraşmadı. Özellikle duvar resminde, farklı dokunuşlarla yol alınsa da heykel etkisinden bir türlü kurtulamadı. Pompei 2. Stil üzerinden incelenecek görseller üzerinden Hellenistik dönem resminin biraz ikonografisini de çıkararak, dönem

özellikleri üzerinde durmak gerekmektedir. Bunun içinde, 2. Stil özelliklerine değinmekte fayda vardır.

Hellenistik Dönem insanları; diğer dönemlerde olduğu gibi zevkli bir inziva ortamı için mekân, ışık ve rahatlık arayışını sürdürürler. Evlerinin duvarlarına, estetik kaygıdan uzak, günlük hayattan alınmış sahneleri tasvir etmeyi severler ki bu tasvirler sosyal hayatı yansıtır. Sade ve hayat dolu sahnelerdir. Pompei örnekleri M.Ö. 2. yy.' dan M.S. 79'a kadar Roma dekoratif resmini çizer. Bunlar Hellenistik dönem duvar resminin ikinci el kanıtlarıdır<sup>146</sup>. Roma iç dekorasyonunun temellerini, Pompei 1. Stil'in duvarlarını, farklı renklerdeki plaka gibi boyanmış alanlar oluşturur. İşte bu zemin üzerine 2. Stil ise; mimari perspektif çizimleriyle, derinlik vererek sade bir şemaya büründürür<sup>147</sup>.

2. stilde üç kuşağa bölünmüş duvar, boyanmış detaylar, örneğin parmaklık ve podyum gibi bir korniş, bir saçakla desteklenen kolon, duvarı geri itme efekti verilmiş ve duvar yüzeyi daha geriye itilmiştir. Bir nevi ilizyonik etki yaratılmıştır<sup>148</sup>. Örneğin, Villa of Oplantis'teki gibi perspektif ana görünüş açısından, ışık-gölge zenginliğini vermektedir. Bu dönemde en belirgin olan, resimde göze çarpan, resimdeki yanıltıcı boşluktur. Sanatçılar zamanla bu konuda yaratıcılıklarını kullanmayı başarmışlardır. Ressamlar, gölgelendirme ve aydınlatma detaylarını kullanarak, vurgulu şekilde renkli orthostotların ötesinde, pervaza yakın bir planda formu kullanarak daha fazla boşluk sağlamışlardır. Mantıksal bir göz seviyesi yoksunluğu, gözde tutarsızlık ve huzursuzluk yaratsa da insanda farklı bir hayal dünyası etkisi yarattığı söylenebilir.

Duvar resmindeki mimari etki neredeyse 2. Stil boyunda devam etmiştir. Bu stil fazlaca mimari tabanlı tasarıma odaklı gibidir. Tiyatro sahnesinin duvarlarını ya da fotoğraf karelerinin yan yana yerleştirilmiş şeklini andırır. Niş, sütun, narin kemerler, ince uzun sütunlar, dönem sonunda değişmeye başlar. Misteriler villasındaki Dionysiak friz tam da bu dönem yani Hellenistik Dönem duvar resminin ruhunu taşımaktadır<sup>149</sup>. Aslında her şeyin ötesinde yapılan, görünüşün belirtisi ve ilüzyon yaratma gerçeğinin arayışdır.

Hellenistik idealler göz ününde tutulduğunda, seçkin Romalılar, sık sık evlerini, müze misali dekore ettirmişlerdir. Özellikle 2. Stilde resimsel ilizyon, orijinal resmin

<sup>146</sup> Gürler 1995, 31-32.

<sup>147</sup> Gürler 1995, 32.

<sup>148</sup> Howard 1989, 40.

<sup>149</sup> Gürler 1995, 32.

duvar üstüne kopyalanmasına olanak sağlar<sup>150</sup>. Pano resimleri katlanan kepeneklerle sanki korunmuştur. Resimlerin dışında da duvar dekorasyonuna ait Livia evleri ve Roma'daki Palenine Hill'deki gibi kopya papürüs tomarlarına rastlanmıştır.

2.Stilin ilüzyonizmi 16.yy yeni fikirlere zemin oluşturmuştur. Raphael, Antikiteye dayalı çalışmalar üretmiş, 18.yy aydınlanma çağı akılcılığı; estetik kuram ve sanatsal uygulamalarına, Hellenistik Dönem 2. Stilin ilizyonik ve perspektifsel resminden uzağa ve gerçeğe ulaşma çabasına benzer bir ilerleme çabası içine girdi ve uyguladı.

Roma resim sanatının kaynağı olan Etrüsk sanatının en önemli özelliği üslup sürekliliğidir. Bu süreklilik, klasik çağın özgün resimlerinin kopyalanmasını ve taşınmasını sağlamıştır. Taşınan bu resimler, zenginliklerin evlerinin mekânını süslemişler, villaların dekorasyonu oluşturulurken, doğrudan oda duvarlarını boyama tekniği ya da taşınabilir panellerle yapılmışlardır. Ayrıca 2. Stil dekorasyonda kullanılan mimari sütunlar da, perspektifsel bir düzen içinde görselleşir. Aşırı bir detay dikkat çeker<sup>151</sup>. Yüksek stil özellikleri taşıyan Pompei 2. Still villalarından Misteriler villasında, çok yaygın olmayan bir özelliğe rastlanır. Teraslarla çevrelenmiş bir peristyl etrafında inşa edilmiş Pompei Villaları gibi olmasına rağmen bir odası çok güzel ve yabancı ilginç sahnelerle dekore edilmiştir. Bu oda 15x25 m ebatlarında ve villanın sağ ön tarafındadır. Bu oda “initasyon (üyeliğe kabul) odası” olarak bilinmektedir. Klasik çağın gizli üyeliğe kabul ritüeline götüren “Misteriler” terimi, Yunanca: büyümek ve gelişmektir. İnitasyon ritüelleri, bireylerin yetişkinliğe geçişlerine yardımcı olan seremonilerdi. Daha çok hayatın evrelerinde, psikolojik geçiş ve başarı gibi ifadeler taşımaktadır. Üyeliğe kabul ritüelleri, bir dram rol canlandırma gibi gerçekleştirilir. Bu dramda, ölüm ve yeniden doğuş canlandırılır. Seremoniye rahip ya da rahibe eşlik eder ve törenin sonunda guruba hoş geldin ritüeli yapılır.

Geç Hellenistik Dönemde manzara resimlerine olan ilgi artmıştır. Erken İmparatorluk Döneminde ise ressamalar boşluk ve perspektif problemleriyle ilgilenmişlerdir<sup>152</sup>.

#### 1.6.1.1 Sahne 4

Silenus, ürkmüş üyeye onaylamayan bakışlarla bakar ve elinde boş gümüş bir kâse tutmuştur. Yüzü seyirciye dönüktür. Genç satyr sanki büyülenmiş gibi kâsenin

<sup>150</sup> Pappalardo 2009, 12.

<sup>151</sup> Ling 1991, 35.

<sup>152</sup> Wheeler 1991, 191.

içine bakmaktadır. Diğer genç satyr bir tiyatro maskını (silenusa benzer) sağ eliyle yukarı doğru tutmuştur. Bazı araştırmacılar, gümüş kâsede masktan ziyade satyrin yüzünün yansıdığını önermişlerdir. Kâseye ilahi bir görünüm yansımıştır. Belkide genç satyr kendini gelecekte, ölü bir satyr olarak görmektedir. Genç satyr ve genç üye, ölümlerinin gerçekleşeceği sürece gelmişlerdir. Bu çocukluk ve masumiyetin ölümüdür<sup>153</sup> (Lev. 19, Fig. 38).

### 1.6.1.2 Sahne 6

Üye gece yolculuğundan dönüşte başına bir başlık takmıştır. Bize bu misterinin ne olduğuna dair ipuçları vermektedir. Sanki üyede, karanlık bir yerden aydınlık bir yere çıkış ya da bir çocuğun doğuşu gibi bir görünüm yansıtılmıştır. Üzeri kapatılmış bir objeye doğru uzanmıştır. Bu obje belki bir Phallus veya bir Herme'dir. Sağda kanatlı bir ilah belki de bir Aidos vardır<sup>154</sup> (Lev. 20, Fig. 39). Bu eserin Hellenistik dönem ruhunu yansıttığını söylemek mümkündür.

### 1.6.1.3 Sahne 7

İki temaya sahip olan bu sahne; işkence ve kimlik değişimi, ritüelin doruk noktasına ulaşmadır. Resmi incelendiğinde üyenin yüzündeki büyük ıstırap ve sırtındaki kamçı izi dikkat çekmektedir. Kadın, hemşire gibi tanımlanabilecek bir kadın tarafından teselli edilmektedir. Figürün dizine kapandığı bu kadının rahatlatıcı bir tavır içinde olduğu söylenebilir. Sağdaki çıplak kadın, iki elinde ayrı ayrı tuttuğu ritüel objesini birbirine çarpar ve diğer kadın, üye kadına ritüelin başarı ile tamamlandığını sembolize eden thyrsus verir (Lev. 20, Fig. 40). Bu sahnedeki çıplak figür belkide ritüele uygun dans figürü sergiliyor gibidir. Zarif vücudundan savrulan kumaş, sanki bir hilal görüntüsü izlenimi veriyor.

Fresklerin en ince detayına kadar inceme yapıldığında perspektif, derinlik ve mekân algısının o döneme göre oldukça iyi verildiği, psikolojik ifadenin, net anlaşıldığı görülür. Dekoratif amaçla yapıldığını bildiğimiz her resmin etrafı bordürlerle çevrilidir. Aynı zamanda, mimari yaklaşımlar da görülmektedir (Lev. 21, Fig. 41). Sadece 2. Stil için değil, 3. ve 4. Stil resimlerde de Roger Levin'in belirttiği gibi kompozisyonların

<sup>153</sup> Orfik-Dionizyak misterilerindeki katılımcıların sarhoş eden içkisi Kykeon olmalıdır (Clayton 1990, 65).

<sup>154</sup> Clayton 1990, 89.

yapılışlarında yaratıcılık ve bilincin etkili olduğu izlenimi vermektedir<sup>155</sup>. Özellikle büyük figürlerin karakteristik özellikleri, kült sahneleri ve çeşitli dini ritüelleri, 2. Still, Hellenistik dönem özelliklerini net olarak yansıtmaktadır. Misteriler villasında Pompei kadınlarının ritüelleri hakkında önemli bilgiler vermekte, bir ayrıcalık durumunu hazırlayan seremoniler görülmektedir.

Sonuç olarak, resim heykelin aksine farklı bir dokunuş yapar. Duvar resimlerinde heykel formlarının etkisi hissedilse de heykel anıtsallığı, klasikleşmiş tiplerin etkileyiciliği, mekân ilişkileri ve renklerin insanda bıraktığı etki hafızalara kazınmıştır. Ayrıca resim, mimari ve heykelin görsel bir işbirliği içinde yol alışı gözden kaçmamaktadır.

Hellenistik resim sanatı, başlangıcından itibaren yeni imkânlar, yeni problemler ile ilgilendi. Ressamlar heykeltıraşlar gibi eski teknik ve ayrıntılarla uğraşmadı, kullanmadı<sup>156</sup>. A. Rumpf, Hellenistik dönem resmi için şunları yazar:

*“Hellenistik resim sanatının en müessir kalıntısı, Pompei civarı Myster’ler villasının büyük frizi bu gruba girer. Nötr bir fon üzerine, çok renklerle boyalı, doğal büyüklükte figürler tebarüz etmektedir. Orijinali 100 sene öncesine dayanmadığı anlaşılan Aldobrandini düğününde de figürler kulis tarzında bir mimari önünde resmedilmiştir”*<sup>157</sup>. Bu da Hellenistik dönem duvar resminin Avrupa barok resmine ne denli etkilediğinin göstergesidir. Çünkü Avrupa Barok resim sanatı mimariyi kullanmıştır. Farklı olarak heykel sanatı da resmin içinde betimlenerek, doğal büyüklükte figürler yerleştirmiştir.

---

<sup>155</sup> Levin 1999, 146.

<sup>156</sup> Beazley-Ashmole 1966, 95.

<sup>157</sup> Rumpf 1961, 115.

## İKİNCİ BÖLÜM

### AVRUPA BAROK DÜŞÜNÇESİ VE BAROK SANAT

#### 2.1 Barok Sanat Kavramı ve Kapsamı

Barok kelimesinin karşılığı ilk olarak Furetié'nin 1690 tarihinde yayımladığı sözlükte; "kuyumculukta tam yuvarlak olmayan inciler" için kullanılır<sup>158</sup>. Üslup belirten birçok iddiada olduğu gibi "Barok" önceleri olumsuz anlamdadır. Terim kuyumculuk dilinden gelir ve düzgün olmayan incileri belirtmektedir. Rönesans çağında sözcük felsefeye geçerek, yanlış bir düşünce biçimini, mantıksız bir düşünceyi anlatmıştır. Daha sonraları, genelde klasik kurallara karşı olan üslupları, özellikle de 17. ve 18. yy'da sanatını yani maniyerizm ile klasikçilik arasında kalan dönemi anlatmak için kullanılmıştır<sup>159</sup>. Bu sıfat 17. yy sanatına 18. yy estetikçileri tarafından yakıştırılmış, Barok denilen sanatın klasik sanata oranla, kaba, düzensiz bir sanat olduğu ifadesiyle tanımlanmak istenmiştir. 18. yy'da mimarlık, resim ve heykeltıraşlık dallarında ün yapmış, sanatçılar yetişmiştir<sup>160</sup>. İtalya'da Roma'da doğan Barok Sanatı, değişik formlar alarak Roma'dan bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Tarihsel süreç içinde de Avrupa'da yaşanan siyasi ortamın bir aynası haline gelmiştir.

"Barok "sözcüğü, 17. yy eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğüne vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Aslında barok; saçma veya gülünç demektir. Klasik biçimlerin, yalnızca Yunanlılar ve Romalılarca uygulanan yöntemler içinde kullanılmasını veya bileşime sokulmasını savunanlarca kullanılmıştır<sup>161</sup>.

Barok üzerine yazan Fransız sanat tarihçilerinin çoğu, 17. yy Fransız sanatını Barok değil Klasik diye niteler<sup>162</sup>. Her ne kadar olumsuz anlama gelse de resim yapma yöntemine önemli yenilikler getirip diğer sanat hareketlerinden belirgin bir şekilde ayrılması ve getirdiği bu yeniliklerin gelenekle olan bağları gevşeterek, toplumun gözünde yabancı ve çirkin bulunması, Barok adını almasının nedeni olsa gerekir. Barok için bir tarih sınırlaması yazmak pek mümkün değildir. Her kaynak farklı aralıklar vermektedir ama Avrupa'nın 1600 ile 1775 yılları arasındaki sanatına ad olarak

<sup>158</sup> Yetkin 1948, 9.

<sup>159</sup> Pischel 1978, 463.

<sup>160</sup> Kınay 1993, 84.

<sup>161</sup> Gombrich 1992, 302.

<sup>162</sup> Pischel 1981, 163.



verilmiştir<sup>163</sup>. Barok dönemi elbetteki yepyeni bir dönemin başlangıcı, sanat üslubunun doğuşudur. 17. yy'ın başında da Avrupa buna tanık olur. Tamamen Rönesans üslubuna karşıt bir üsluptur. Fransız Sanat Tarihçi L. Bénédite Barok için Klasik diye nitelese de Fransa'da, İsviçre'de, Hollanda'da, İngiltere'de ve İtalya'da varlığını kabul ettirmiştir. Ayrıca, Barok biçim anlayışının etkisini, günümüze doğru akan süreç içinde görebiliriz. 18. yy'ın son çeyreği içinden bu yana, dini olmayan ahlaki bir resim konusu, sanatçılarca ele alınmıştır. Fakat bu anlatımlar, monarşik dönemin klassisist-barok anlayışının dışında olmamıştır<sup>164</sup>.

## 2.2 Barok Sanatın Oluşum Süreci ve Maniyerizm

Avrupa'nın büyük bir bölümü ile Latin Amerika'da yayılmış olan Barok Sanatı, yöresel özellikleri ve halk tarafından beğenilip tutulması çeşitli nedenlere dayandırılabilir. 17. ve 18. yüzyıl sanatını maniyerizm ile klasikçilik arasında kalan dönemi anlatsa da Pischel'in deyimiyile, genel ortak kanı Roma'da gelişmeye başladığıdır. "Karşıt reformasyon" hareketinin ruhunu ifade ettiği ve kilise tarafından desteklendiği kabul edilse de felsefeye dayalı<sup>165</sup>, reformasyon ve aydınlanma arasında gelişmiş bir devirdir.

Barok 19.yy sonlarına kadar benimsenmeyen iki farklı anlam içerir. Biri estetik kural, diğeri ise kronolojiye göre sınırlandırılmayan olmasıdır. Bu nedenle de tüm zamanları içerir. Dar anlam yüklemek istenirse de estetik olmaktan çok kronolojik bir terime dönüşür. "*Barok Çağ*" olarak adlandırılan dönem, 17. yy'ın tümünü kapsar ve 18. yy'da Roma'da klasik tepkilerin başladığı 1750'ye değin uzanır. Barok üslup Maniyerizm'den sonra doğmuştur<sup>166</sup>. Ancak bu sanatın çıkış nedenleri arasında bir bölüm sanat tarihçisi şöyle bir açıklama getirir. Çıkış nedeni toplumsaldır mutlakiyetçi yönetim biçimine dayanır. Şunu da belirtmek gerekir ki İtalya'da Barok Sanat Katolik Kilisenin etkisi altındayken, Fransa'da Mutlakiyet idaresinin altında gelişmiştir. İnsan üzerindeki evrimleşme, ortaçağ boyunduruğundan kurtulup, insanın saygınlığı düşüncesinin yaygınlaşması, bireyi dünyanın merkezine taşımıştır. Kilisenin etkisinin azalması, kiliseye bağımlı olan sanatın yüksek burjuva ve sanat koruyucularının elinde gelişmeye başlamasını sağlamıştır. Otuz yıl savaşlarıyla zirve yapan din kavgaları

<sup>163</sup> Turani 1980, 6.

<sup>164</sup> Turani 1980, 6.

<sup>165</sup> Sevil 2008, 65.

<sup>166</sup> Germaner 1997, 194.

sanata sahip olan gücün el değiştirmesine neden olduysa da, Barok Sanat Katolik ülkelerde sevilmiş ve yayılmıştır. Çünkü kilise propaganda aracı olarak Barok eserler kullanmıştır<sup>167</sup>. Barok sanat, felsefi düşünce olarak ve üslup olarak Rönesans'ın klasik tavrına karşı tepki olarak doğmuştur.

Bir geçiş üslubu olmasına rağmen Barok Sanat, uygulama açısından sanatsal yaklaşım ve düşünce açısından biçimsel alanda farklılıklarını, kendine has üslubunu açık ve net ortaya koymuştur. Üslup oluşurken jeolojik ve iklimsel etkiler, Ssyasi etkenler, toplumsal etki, dinsel etki birlikte hareket ederek her ülkede farklı olsa da metot ve kurallarını oluşturmuştur. Barok sanat gelişimini sürdürürken köklenerek kalıcı bir form kurmuştur.

İtalyanca Maniera'dan gelen Maniyerizm Rönesans'a tepki olarak çıksa da zemini ve öncesi Rönesansda, sonrası Barokda görülmektedir. Sıkı bir geometri ve akılcı tutuma karşı çıkış, kalıplaşmış kalıpları yıkma eylemi olarak algılanmıştır. A. Turani, Maniyerizm doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket etmiştir<sup>168</sup> şeklinde tanımlar. Barok'a geçiş evresi olan Maniyerizm aydın bir topluluğun Rönesans sonrası incelmış zarıfleşmiş estetik zevkine seslenir. Resimde ustalığını sergilemiştir. Hâlbuki Barok güçlü bir mimariye sahip ve büyük kitlelere ulaşmıştır.

Maniyerizm kelime olarak ilk Alman sanat tarihçileri tarafından kullanılarak Rönesans ile Barok arasındaki geçişi tanımlamak için kullanılmıştır. Bir geçiş üslubudur. Maniyerizm, durağanlık yerine hareket ve efekt merkezi kompozisyon yerine, belirsiz derinlikli dinamik, resimsel bir mekan oluşturmuştur. Aslında Resim çarpıtılmış bir mekân ile yüzeysellik arasında bir yerde durmuştur. Örneğin; Parmigianino'nun "Uzun boyunlu Madonna" resmi, resme baktığımızda resmi ikiye bölemeyiz belki ama sol taraftaki figür yığılmasının ne kadar yoğun olduğu görülebilir<sup>169</sup>. Oysaki sağ taraf, derin bir mekâna açılmış, açık renkli sütun sırasının arkasında karanlık bir manzara, belirmiştir. Buradaki en can alıcı nokta, resmin bütünündeki formların zekice, birbiriyle benzeştirilerek ve kesişmelerle bütünlüğün sağlanmış olmasıdır. Ayrıca resimlerinde ışık kullanımıyla figürlerde yarattığı çarpıcı etkiyi seyirciye yansıtan "Aziz Giorgio'nun Ejderle Savaşımı" eseriyle Tintoretto, orijinal tavrıyla ve

<sup>167</sup> Germaner 1997, 194-197.

<sup>168</sup> Turani 1992, 456.

<sup>169</sup> Krause-Krause 2005, 23-24.

“Köy Düğünü” eseriyle Pieter Bruegel, “Orgaz Kontu’nun Gömülmesi”<sup>170</sup> eseriyle El Greco Maniyerizm sürecini temsil etmişlerdir.

Kendilerinden önceki ressamalara kıyasla, maniyerist ressamlar daha çok bireysel resim yapma şeklini, öznel bakışı ve nesnelerin resimde değişik biçimde yorumlanabileceğini vurgulamışlardır. Resmin sembolik anlamını, resim sanatının dışavurumculuğunu keşfettiler<sup>171</sup>.

Kompozisyon birliğini oluşturmak için, gidilen yöntem yani aşırı uzun bacaklar, idealize edilen figürlerin iyice abartılması, çevrilen, dönen, bedenler Barok sanatına zemin hazırlamıştır<sup>172</sup>. Baroktaki abartı, aslında Maniyerizm’de başlamıştır. Dönem sanatçılarının ciddiyle, emin biçimde abartıya gitmesi, yapay ve kurgusal bir gerçeklik yaratması, Maniyerizmin özelliklerinden biri olmuştur.

### 2.3 Barok Sanat

Uzun bir tarihi bünyesinde saklayan İtalya, yine bir tür öncü rolü üstlenmiştir. İtalyan ressamaları, 16. yy zorlama yapmacılığıyla artık anlamsız bir süsleme sanatına dönüşmüş olan Maniyerizmi geride bırakmayı başarmışlardı<sup>173</sup>. Yeni bir çağın, yani akıl ve imgelemin bilimsel araştırmaların ve sanatsal yaratıcılığın yenedünyalara doğru yöneldiği bir “Akıl Çağı” kapısının açıldığı görülmüştür. Bunun devamında, 17. yy’ı akıl çağı olarak tanımlarsak, 18. yy’ı ise aydınlık akılla ilişkili, aydınlanma ve filozoflar dönemi olarak söylemek doğru olacaktır.

16. yy reformasyon yanlıları tarafından Katolik kiliselerine karşı açılan savaş, 17. yy’da dünyevi, iktidar kavgasına dönüştü. Avrupa’nın her yerinde din adına kanlı savaşlar patlak verdi. Bunun sonucunda da kıtadaki siyasi güç yapısı tamamen değişti<sup>174</sup>. Bu değişim sadece Barok Sanatta değil her ülkede de görüldü. Barok her ülkede farklı algılanıp, farklı tanımlandı. Ama tek bir adı vardır o da baroktur. İçerdiği farklı tarzı, farklı çeşitli yönleri sahip olmasına rağmen sanat tarihinde sadece “Barok” olarak tanımlandı. Avrupa kıtasını tümünde, aynı zamanda hissedilen Barok; en son, en büyük sanat akımı olmuştur.

Kendine has üslubu, biçimsel alanda yarattığı farklılığı, sıkıcı bir geometri ve akılcı tutuma karşı çıkışı ile katılmış kalıpları yıkma eylemi olarak algılanan barok,

<sup>170</sup> Beksaç 2015, 74.

<sup>171</sup> Krause-Krause 2005, 23.

<sup>172</sup> Krause-Krause 2005, 24.

<sup>173</sup> Krause-Krause 2005, 32.

<sup>174</sup> Krause-Krause 2005, 32.

akla ve aklın değişmez kurallarına karşıdır.17. yy sanatında da etkilerini görmek mümkündür. Antik dönemde Hellenistik dönem neyse, Orta Çağda da Barok odur.

“Gerçek, sanat tarihi anlayışındadır. Bu anlayış ise sanat tarihini, biçimlerin tarihi olarak gören anlayıştır. Bu bakımdan Gotik sanatı Skolâstik felsefe ile açıklamak nasıl mümkün değilse, Barok sanatı da, reforma karşı çıkışla açıklamak, öyle mümkün değildir<sup>175</sup>.

İtalya’da reformasyon karşıtı olanlar, kilisenin hem güç toplamasına yardımcı olurken, hem de kilisenin verdiği siparişlerden çok memnun olan sanatçılarla kilise propagandasını ve sanata verdiği önemi ön plana çıkartmıştır. Almanya otuz yıl savaşlarıyla boğuşurken, Roma gösterişlidir. Sanat merkezi haline gelmiştir. Bu da Avrupa ülkelerindeki sanatçıları buraya yönlendirmiştir. Sanatın insanların duygularından yakalayabilme özelliğini kilise yeniden, Katolik dinine dönme, güçlendirme aracı olarak görmüş ve kullanmıştır. Kiliseler, sarayların duvarları Protestanların en çok kuşkulandığı, sorguladığı, dini temaları işleyen devasa eserlerle kaplanmıştır. Bunlar, azizelerin görüntüleri, şehitlerin hayatından sahneler ve tabii Meryem Ana temalarını oluşturmuştur. Ayrıca mitoloji de yer yer dinsel resimlere yansımıştır<sup>176</sup>.

Baroğun asıl ilgilendiği şey işlevselliktir. Bu yüzden de durmaksızın kıvrımlar medyana getirir<sup>177</sup>. Mimaride de heykelde de, resimsel bir görsellik belirgin olarak hissedilir. H, Wölflin, Barok sanat mimarisinin resimsel kalitesi konusunda tarihçiler arasında ortak görüşe sahip olduklarını vurgulamıştır<sup>178</sup>. Kalıplara sığdırılan Rönesans’a göre Barok, bir özgürlüğü ifade eder. B. Zevi bunu “...*Mekân, kural, uyuşum, temel geometri ve statik durum özgürlüğüdür. Simetrimin özgürlüğü iç mekân ile dış mekân arasındaki karşıtlıktır...*” şeklinde açıklamıştır<sup>179</sup>.

Barok bir saray ve kilise sanatıdır. Çünkü özellikle Roma’da yer alan kiliselerde, Avrupa’daki saraylarda ve şatolarda etkisini göstermiştir. Monarşinin devrilmesiyle de yaşama olanağın olanı yitirecektir. Zengin olan kişiler, lonca<sup>180</sup> kurumları, varlıklı yaşantılarının görsel anlatım aracı olarak resmi kullanmış, tasvir için sanatçılara siparişler vermişlerdir. Bu da sanatçıyı yönetime bağımlı hale getirmiştir. Peki, ne

<sup>175</sup> Wölflin 1961, 46.

<sup>176</sup> Krause-Krause 2005, 33.

<sup>177</sup> Deuze 2006, 7.

<sup>178</sup> Wölflin 1961, 29.

<sup>179</sup> Zevi 1990, 45; Bakır 2003, 32.

<sup>180</sup>Lonca, aynı bölgede yaşayan esnaf ve zanaatkarların örgütlenerek kurduğu meslek organizasyonuna verilen isimdir.

istenmiştir? Din meclisi, resimlerin konusunu belirleyerek, din yolunda öldürülme, pişmanlık, çarmıha gerilme, göğe uçma gibi sahneler içeren inançla heyecanlar uyandıracak konular öğütlemiştir. En önemli şey ise kolay anlaşılır olmasıdır.

## 2.4 Barok Sanat Felsefesi

16. ve 17. yy akılcı felsefesi, 18. yy'da da kültür alanının bütün dallarında akı egemen kılmak için devam eder. Böylece kültür alanları da bilimsel bir niteliğe bürünür. 18. yy'ın yazar ve düşünürleri, insan özgürlüğünü ve mutluluğunu arttırmak için toplumu, devlet, dini ve eğitimi yeniden düzenlemeye çalıştılar.

Rönesans sanatçıları; Yüksek Rönesans'ta gelişen değişimi, içinde oldukları için fark edememişler, fakat arayışlarını sürdürmüşlerdir. Barok'un çıkış noktası Rönesans'tır. Özellikle, Michelangelo'nun etkilerini Barok eserlerde görmek mümkündür. Rönesans'taki uyum barokta devam eder. Fakat bu uyum, statik olmaktan çıkıp dinamik olmuştur. Rönesans'ta mükemmellikle sınırlandırılan sanat, Barok'ta sınırları yitirmiş, sükûnet yerini heyecana bırakmıştır.

Barok düşüncesinin oluşumunda ve gelişiminde, otuz yıl savaşları ne kadar büyük etki yaratmışsa da dünyanın tadını çıkararak, gününü gün eden insan düşüncesi, aynı zamanda gözlenmektedir. Bu karşıtlık, bu dönem eser ve yapıtlarında rahatlıkla görülmektedir.

Rönesans'ın bir türlü oturtamadığı, kendi içinde geliştirdiği kültür ortamı ve hep bir araştırmaya dönük yönünün yanında Barok, Rönesans'tan kalma birikimi derleyip, birlik ve bütünlük içeren bir düşünce geliştirmiştir. Kendinden önceki dönemlerde fark edilen matematik ve fizik kavramlarıyla bilgi, doğayı doğru kavrama olanağı vermiştir. Böylelikle akıl ve doğa aynı düzlemde buluşur. Akıl ve doğa arasındaki uyum olduğu ispatlanmıştır<sup>181</sup>.

17. yy felsefesinin mimarı olan Descartes (1596-1650), aynı zamanda bu yüzyılın felsefi anlayışını başlatan ve yaşama sunandır. Bu felsefenin sorun ve çözümlerini ilk deneyen de odur. Analitik geometrinin kurucusu ve yaratıcı bir matematikçi olan Descartes'e göre, felsefe bir doğru bilgiler bağlantısı olacaksa, analitik geometri ile her şeyi matematiksel bir dille ifade etmeyi amaçlayan bilimsel yöntem kullanılmalıdır. Descartes gibi bu dönem de Spinoza ve Leibniz gibi felsefecileri düşünmeye iten tutarlı bir sisteme dayalı felsefeler oluştururlar (Lev. 21, Fig. 42). Skolâstiğe ve Formel

<sup>181</sup> Duman 2006, 125

mantığa tepki olan bu tutum rasyonel düşünceyi canlandırır. *En önemli felsefi olaylardan biri, rasyonalizmin yüzyıllarca aradan sonra yeniden canlanması, diğeri de bilimsel çalışma için gerekli ve yeterli olan bir yöntem arayışıdır*<sup>182</sup>. Bilimsel gelişmeler özellikle Galileo, Kepler ve Newton'un bilime kattığı Astronomi ve fizik kavramları öyle yerlere taşınır ki, Barok'un genişlemeciliği hız kazanır (Lev. 22, Fig. 43). Barok sanatın evrensel özelliği, klasik sanatın evrenselliği gibidir ve bu insanın yaratılışıyla ilgilidir. Birliğe dayanan benlik, aklın denetimi, iradenin yönetiminde bütün hayatı disiplin altına alır. Diğer yandan disiplini darmadağın, bütün duygu ve duyumlarını, olabildiğince coşku ile yaşamak ister. Öte yandan İskender'in Asya'ya egemen oluşundan, yani M.Ö. 300'den 30'a kadar uzayan üç yüz yıllık dönemdeki, sanat eserleri, nasıl klasik dönemden, farklı özelliklerle ayrılıyorsa, Barokta da Rönesans ve Maniyerizm'den aynı şekilde ayrılır.

Akla ve değişmez kurallarına karşı olan bu sanat aynı özellikleriyle, ilkin İtalya'da sonra Avrupa ülkelerinde değişen 17. yy sanatında görülür. Sadece adları değişmiştir. Orada Hellenistik deyimi burada yerini Barok'a bırakmıştır. Birbiriyle çatışan ve insanın kendi yaratılışının gereği olan bu iki davranışa başka yüz yıllarda başka ülkelerde de rastlarız<sup>183</sup>.

Yunan sanatı, insanın kavrama ölçülerine uygun bir harmonidir. Bu yüzden Yunan sanatı ve mimarisi insansal bir sanattır. Orta çağda bu tamamen değişir. İnsan dünyanın aldatıcı görünüşüne kanmış, yalancı güzelliğiyle büyülenmiş, günah-arınma varlığı tanrı katında arama gözlemlenir. Kültür ve sanatın yönü değişir. Tanrıya kavuşmak için, gökyüzüne yükselen katedraller, dünyasallıktan uzaklaşan figürler görülür. Hümanist yaklaşım Barokla birlikte bozular. Denge, uyum ve durağanlık birden dinamik kompozisyonlara dönüşür. Bunun ürünü büyük bir dinamığe dayanan Barok sanattır. Resimlerde figürler birdenbire koşmaya başlar ve mimari yapılar da hızlı bir hareket içine girer<sup>184</sup>. Bu arada üretilen bütün eserlerin monarşik yapıya göre üretildiğini de unutmamalıyız. Her şey kral ya da imparator içindir. Saraylar, şatolar, parklar, zenginliğin isteğine, soylu ve soylu yakınları içindir<sup>185</sup>. Barok, her ülkede aynı gelişimi sağlamaz. Ekonominin, zenginliğin olması, sanatın geliştiğini, benimsendiğini de göstermez. "Sözgelimi, 17. yy'ın Hollandası da zenginlik ve sanat yüksek bir düzeye

---

<sup>182</sup> Sevil 2008, 70.

<sup>183</sup> Yetkin 1977, 10.

<sup>184</sup> Tunalı 1984, 99.

<sup>185</sup> Yetkin 1979, 33.

varmışsa da, birçok halde, başka ülkenin ekonomide daha ileri oldukları halde, büyük sanatçılar yetiştiremediği de bir gerçektir<sup>186</sup>.

Barok sanat anlayışına, akılcı filozoflar olarak bilinen Leibniz, Spinoza ve Descartes'in felsefesi eşlik eder. Zaten bu dönem de akılcı bir dönemdir. Skolâstik düşüncenin tamamen önemini yitirdiği bir dönemdir.

## 2.5 Barok Mimari

Rönesans'ın katı kurallarına tepki olarak doğan Barok mimari, Roma'da ortaya çıkarken, 17. yy'da ülkenin hâkimi ve gözde üslubu olmuştur. Öteden beri gelen objektif ve akılcı düzenler görülmez olmuş, kişisel keyfi heyecanları ifade eden hareketlilik hâkim olmaya başlamıştır.

Güç etkisi yaratmak için, Barok mimari, abartılı hacimler ve dekorlarla, görkemli yapılar ortaya çıkarmışlardır. Yapıların iç mekânları, ışıklıdır. Kubbe içleri ve tavanlar, abartılı ve karmaşık perspektif sistemleri kullanılarak dünyevi gerçeklerin, sınırsız sonsuzlukta bütünleştiği inancı yansıtılmıştır. Hareket ve sonsuzluk esas alınmıştır<sup>187</sup>.

Cephelerde dalgalanmalar, girinti ve çıkıntılar, ışık gölge oyunları, işlevine bakılmaksızın, sistemli olarak kırılıp değişik ışık altında hareketin, yaratılmasına olanak verilmekte, yapıya hareketlilik katmaktadır. Özellikle kilise planlarında birbirini kesen oval ya da elipsler vasıtasıyla mekânlar kaynaşmaktadır<sup>188</sup>.

Barok'un merdiven ve çeşme mimarisine önem verdiği gözlenirken geniş mekânlar, insanı şaşırtan kent planlarını mimariye kazandırdığını söylemek doğru olacaktır. L. Bernini'nin doğadan çıkarıldığı gibi hiç müdahale etmeden kullandığı taşlarla, çatlak kayalarla tasarılar yaptığı görülür ki en güzel örneğini Trevi Çeşmesi'dir. Barok mimari ve Barok heykeli birbirine tamamen kaynaştırmış, bütünleştirmiştir. Oval kubbe ise Barok mimarinin simgesi olmuştur. Biçimler, kompozisyon içinde eriyip kaynaşmıştır. Figür ve hareket gürültüye dönüşür. Titiz kurallardan uzaklaşarak, organik ve eğri hatlara yaklaştırılmıştır. Gerçek dışı eğilime sahip olması, abartıyı seven bir üslup olması, göz aldatmasına ve yanılsamaya verdiği önemi arttırır. İki mutlak güç vardır. Bunlar; Tanrı ve Kralıdır. Tanrı için kiliseler, kral içinse saraylar yapılır.

<sup>186</sup> Yetkin 1979, 36.

<sup>187</sup> Germaner 1997, 194-197.

<sup>188</sup> Köklükaya 2010, 6.

Barok döneminde elips, oval ve karışık geometrik şekillerden çıkarılan güç ve karmaşık plan tipleri kullanılmıştır. Süslemeleri ağır yerler, kubbeler, kapılar, saçaklar ve kemerlerin kilit taşlarıdır. Her ayrıntının üstünü, volütler ve stükko figürleri karmaşık ve görkemli figürler içerir<sup>189</sup>.

Barok mimari, Kuzey İtalya’da, Güney Almanya, Avusturalya ve Bohemyaya<sup>190</sup> yayılmıştır. Hem dini mimari, hem kraliyet ailelerinin malikâneleri Barok’un süslü formunu yansıtmaya başlamıştır. Bu tarzın yönetici sınıf tarafından kullanılmasının nedeni, yabancı kültürlerle ilişki kurmak ve zenginliklerini sergilemektir<sup>191</sup>.

Birini taklit eden, yapaylık içeren ve yapmacık bir tavrın adıdır. Fakat bu dönemde de üretilen mimari yapılar, bir başka tasarımdan yola çıkılıp biraz değiştirilerek yapılmıştır. Bu dönemin mimari yapılarının etkisi uzun zamana yayılmıştır. Örneğin Manchester, Liverpool ve Leed’s gibi yerlerdeki büyük karanlık yüzü banka binaları ve süslü mağazaların çoğu, esin kaynağı açısından tanımlamak gerekirse: “Maniyerist”tir<sup>192</sup>.

Barok üslubun ulusal bir kimlik sanatına kavuşması, 17. yy ortalarına doğru olmuştur. Artık klasik biçimler, bu kimlikle birlikte, Barok’a kayar ki en güzel örnekler, Pedro de la Torre’nin San Isidro Kapella’sı, İspanya’nın ilk barok şaheseri, ressam, heykeltıraş ve mimar Alonso Gano’nun Granada Katedrali ön yüzü ve Pedro de Libera’nın Transparente Kapellası Toledo Katedrali sayılabilir (Lev. 22, Fig. 44). Toledo Katedrali, şaşırtıcı, garip bir eserdir (Lev. 23, Fig. 45-46). Altarın arkasında, tunç, stüko ve her türlü mermerin kullanıldığı Kapella tam bir Barok’tur<sup>193</sup> (Lev.24, Fig. 47). Ne Rönesans’ta, ne maniyerizmde, ne de Barok’ta görsel mimari unsurlar yani üçgen alınlık, sütun dizileri, girişe yerleştirilen kemer, hatta kullanılan malzeme bile aşırı farklılık göstermez. Dönemleri, eserlerin üretildiği dönemin felsefe anlayışı ayırır.

### 3.5.1 Sant Andreal al Quirinale Kilisesi

Barok’un iki ustasından biri olan Bernini, klasik dili öyle kullanmıştır ki Rönesans bile hayal edememiştir. Mimar ve heykeltıraş olan Bernini, Geç Roma mimarlığının

<sup>189</sup> Bakır 2003, 22.

<sup>190</sup> Kuzey İtalya’nın etkisinin fazla olması nedeniyle “Bohemya Barok’u” olarak bilinen tarzda oval planlar inşa edildi ve kullanıldı.

<sup>191</sup> Miller vd, 2012, 225.

<sup>192</sup> Summerson 2005, 70.

<sup>193</sup> Bakır 2003, 28.



bazı örneklerinde bulunabilecek bir biçim ustalığını kullanmıştır. Bernini<sup>194</sup> birçok eser üretmiş, kilise yapmıştır. 1678'de yaptığı kilise büyük sanat kişiliğini yansıttığı eserlerden biridir. Kendisinin de en beğendiği dini yapı bu eserdir (Lev. 24, Fig. 48-49).

*“Yumurtamsı bir plan üzerine yapılmış olan bu küçük kilisenin içinde beyaz başlıklı, kırmızı sütunlar üstünde yükselen kubbenin yuvarlak silmeleri ve yaldızlı tekneleri (caissons) arasında hareket halinde olan melekler, göğe doğru yükselişi hızlandırır”*<sup>195</sup>.

Çılgın bir hareket içinde olan portalin tepeliği, geniş bir dam korkuluğu üstünde kapalı bir alınlık, yarım daire bir kemerden oluşan aralıklar, köşe ayakları yapıda ilk dikkati çeken özelliklerdir. Mimarın olgunluk çağı eseri olan bu kilisede, yarı daire biçimindeki portal, önden fırlar gibidir (Lev. 24, Fig. 49).

Küçük bir Cizvit kilisesi olan bu yapıda giriş ve altarın kısa bir eksene oturtulduğu, yarım daire revakı çevreleyen geniş Korinth plasterlerin Ionik sütunlar tarafından çevrelendiği görülür. Cepheye dinamizm katmak için iki iç bükey duvar, dış avlunun etrafında yükselir. Altarın üzerindeki gizemli ışık kaynağı dikkat çeker (Lev. 25, Fig. 50).

Bernini, Orta çağdan kalma, karmaşık örgüyü değiştirmek istemiş, apriori<sup>196</sup> bir çizgi düzeni vermeyi amaçlamış, bu yönde çalışmalar yapmıştır. Mimari etkilere kişisellik ve belirgin bir anlatımsallık katmak için çoğunlukla, heykelsi figürleri, kimi zaman da resimsel yapıtları bir araya getirir (Lev. 26, Fig. 51). Buna en güzel örnek ise bu incelediğimiz mimari yapıdır. Bernini, Barberini Sarayı, Odescalchi Sarayı ve Triton Çeşmesi gibi eserlerinde sahibidir. Aslında mimari tamamen dönemin felsefi anlayışını, rasyonaliteyi eserine yansıtmıştır. Çünkü matematiksel bir yaklaşımla, apriori olarak yani kendi inşa ettiği, biçimi ve biçimin içerisindeki inşanın, genel koşullarıyla çıkabilecek her şeyin formunu eser olarak ortaya koyar.

Korint ve Ion düzenlerinin birlikte kullanımı, iç mekândaki derinliğin ışık gölge oyunları ile verilmesi ve sürekliliği olan mimari değişimin yapılan her detaya bu eserdeki gibi yansıtılması, Hellenistik özelliklerin bu çağda da kullanıldığını

<sup>194</sup> Giovanni Lorenzo Bernini: 1598'de doğan sanacı, hem heykeltıraş, hem mimardır. Barok mimarisinin ve heykelinin en önemli isimlerinden biridir.

<sup>195</sup> Yetkin 1977, 24.

<sup>196</sup>A. Taşkın'ın özellikle vurguladığı gibi ünlü düşünür E. Kant (1724-1804) bütün bilgileri iki farklı kategoride toplar ve birinci türden olan bilgiler deneylerden elde edilemeyen bilgilerdir ki bunlara "apriori" (önsel) adını verir (Taşkın 2002, 285).

göstermiştir. Bu bize hemen, ışık-gölge hâkimiyetinin hareket kazandırdığı Didyma Apollon Tapınağının Hellenistik evresini hatırlatmaktadır.

### 2.5.2 San Carlo alla Quattro Fontane Kilisesi

1638-1640 yılları arasında Francesco Borromoni tarafından yapılmıştır. Kurgulanışı dikkat çeken bu yapının planı oldukça dikkat çekicidir. İki eşkenar üçgene dayalı olan bunların birleşmesiyle de yumurtamsı bir görünüm alan kilisenin duvarları ilgi çekmiştir (Lev. 27, Fig. 52). Yan nefleri olmayan kilisenin duvarları girintili, çıkıntılıdır. Nişler ve bunların içindeki heykeller, saçağı taşıyan sütunların arasına yerleştirilmişlerdir<sup>197</sup>. Altar yapılmıştır. Canlı bir ritim kazandıran değişik genişlikteki heykel yuvaları ve dekoratif unsurlar ile detaylı bir şekilde oluşturulmuştur. Daha öncekilerden planlardan farklı bir plana sahip olan kilisede, yumurtamsı (oval) kubbenin teknesi belirmiştir. Kubbe içi bir perspektif sarmalı içinde haclar, daireler, poligonlarla derin bir şekilde tepeye doğru kubbe içinde azalarak yükselmişlerdir. İç bükey ve dış bükey cephe, her kattaki dik sütunlara rağmen dalgalanmıştır<sup>198</sup>. Nişler içindeki heykellerin işlenişi, kubbe, yıldız ve haç ihtişamlı bir görsele dönüşmüştür (Lev. 27, Fig. 53) Bu da yapının olduğundan daha büyük görünmesini sağlamıştır. Hellenistik dönemdeki abartı burada da görülür (Lev 27, Fig. 54). Borromini dış cephede, iç mekânda kullandığı üçgenlerle ilişkilendirilmiş olan bir yönlendirici üçgenler sistemini kullandı. Sonuçta inişli çıkışlı dalgalar gibi dalgalanan ve bu tür dalgalı Barok cephelerin ilklerinden biri olan bu cephe ortaya çıktı<sup>199</sup>. Bu yapı için, her bir parçası birbirini tamamlayan, seyircinin gözlerinin çevresinde sınırları olmayan bir gezintiye çıkardığı belirtilmelidir<sup>200</sup>. Barok döneminin sürekli bir simetriyle yaşanması, özellikle mimaride, en belirgin özelliktir. Projelerin hep daha büyük ölçekli tasarlanması dikkat çeker. Hellenistik dönemdeki şehir planlarını, hatırlatır. Kutsal alanları (örneğin, Asklepios kutsal alanı) anıtsal yapıları düşündürür. Hellenistik'teki doğu, Mısır saray ve tapınaklarından esinlenilmiş simetrik planları hatırlatan Barok, görsel bir ihtişamı yaşama sunar (Lev. 28, Fig 55). Hellenistikte kullanılan mimari karşıtlıkların uygulanması mümkündür<sup>201</sup>. Borromini'nin diğer eserlerine baktığımızda, soyut

<sup>197</sup> Yetkin 1977, 29.

<sup>198</sup> Yetkin 1977, 30.

<sup>199</sup> Roth 2000, 492.

<sup>200</sup> Wittkower 1980, 33.

<sup>201</sup> Atina'daki Propylon-Erechtheion-Parthenon üçlüsü örnek olarak verilebilir.

kaynaklardan beslense de, biçimleri etkileyici bir harmanlamayla yansıtmış, sıra dışı, engin bir geometri bilgisiyle tasarımını sonuçlandırmıştır (Lev. 29, Fig. 56-57). Cüretkâr bir hayal gücü, alışılmışın dışında üretme potansiyeli, mantık ve sağduyu ilişkisi ve muhteşem mimari eserlerin Barok tarz üretimi, tam da Borromini'yi tanımlar (Lev. 30, Fig. 58).

### 2.5.3 Blenheim Sarayı

Sir John Vanbrangh ile Nicholas Hawksmoor'un tasarımı olan Blenheim Sarayı, 1705-1725 yılları arasında inşa edilmiştir (Lev. 31, Fig. 59-60). Kraliçe Anne tarafından yaptırılan saray, Blenheim Marlborough dükünün hizmetine karşılık, bir ödöl mahiyetinde ve Britania askeri zafer anıtı olarak, yapılmıştır. İlk bakışta karışık bir etki yaratsa da Lauvre'a göre, renkli ve canlı bir ifadeye sahiptir. Sağda ve solda iki kule yükselir. Bu kuleler İtalyan Barok'u etkisindedir<sup>202</sup>. Aslında dört tanedir. Kuleler ağır, rustika cephele, ayaklar ve tepeliklerle tamamlanmıştır. Blenheim'i dikdörtgen, dört köşeden de, zemine sağlam oturtan kuleler klasik düzende tasarlanmamıştır (Lev. 32, Fig. 61). Yapıda iki temel düzen kullanımı dikkat çeker. J. Summerson'a göre; bu iki düzenin kullanımı, yapının kuleleri arasında uyumlu bir ilişki kurulmasında rol oynamaktadır<sup>203</sup>.

Yapının orta bölümü ise Korinth düzenindedir. Portikolardaki sütunlar serbesttir. Yan kanatlarda plasterler göze çarpar. Dor düzeni gözümüze çarpmayacak şekilde kullanılarak, sütunlu girişin iki tarafında da zemin kat pencere kanatları dikkat çeker. Bunlar yan kanatların cephesinde anlam kazanır. Dor düzenindeki sütunlar, içi düzenlemeye başlar ve cephenin formuna göre kavislenerek döner. İkili düzenlemeyle devam eder, dönerek köşe kuleleriyle bütünleşerek gözden yok olur. Dor sütunları daha sonra, kulelerin cephelerinde öne doğru uzanır. İçerideki basamaklı resmi giriş ve üstteki tören koridorları ile final yapar. Çok çarpıcı gösteri olan mimari yapı, sütunlu girişteki düşey algı, üçgen alınlıktan taşar. Arkadaki büyük mekânı karşılamak için, dönüş tekrarı yapar. Korinth yapı mimariyle bütünleşmiştir (Lev. 32, Fig. 62). Bahçede ise eğik bir sütunlu giriş, ortaya muhteşem bir görsellik çıkarır. Bu yapıda bir karmaşa sezilse de, Korinth düzeni ile ikincil düzeydeki Dor düzeni, bir araya getirilerek güçlü bir gerilim, sütun ve plasterlerle görsel bir oyun sergilenmiştir. L. M. Roth'a göre;

<sup>202</sup> Bakır 2003, 28.

<sup>203</sup> Summerson 2005, 77.

“Aslında özel bir konuttan çok ulusal bir anıtı andırır ve bezemelerde bunu açığa vurur<sup>204</sup>.

Vanburgh, iki etkiyi, yani Roma mimarlığına olan hayranlığını ve orta çağ şatolarıyla-Elizabeth ve Jocop çağlarının, kuleli büyük evlere olan büyük ilgisini birleştirir. Hawksmoor’un desteğiyle de bu muhteşem yapı ortaya çıkarır.

Sonuç olarak, Yunan mimarlığının, geleneksel elemanlarını kullanarak, yani alınlıklar, sütunlar, lento, entablatur gibi unsurlar kullanılarak Barok mimariyi yaratmışlardır. Barok çağı, saraylar ve büyük katedrallerin inşa edildiği yılların ardından, silikleşen mimari aşırılıkların tekrar canlanması fırsatını doğurmuştur. İster zafer takı biçiminde tasarlanmış girişli, ister kubbe tamburlu ister geometrik planlı ya da çelişkili iç planı olan iç-dış bükey oyunlarıyla Palladion motifli, ister karma düzenli, her biri Roma etkisi, Hellenistik esintisi taşıyan barok yapılar, toplumsal alanların en gözde ürünleri olmuştur.

Barok dönemi, belirli bir sanatsal özgürlük ve deneysellik dönemidir. Bu dönemde mimarlar, Rönesans metinlerinin ötesine bakmaya başladılar. Yunanistan’ın yanı sıra Pompei ve Herculaneum’daki arkeolojik bulgular aracılığıyla Antik çağdan malzeme aramaya koyuldular. Piramit ve küre gibi saf formun olanaklarını keşfettiler<sup>205</sup>. Gösteriş ve yanılsamayı içinde barındıran barok biçimler, Plâtoncu biçimlerin saf mükemmelliğine oranla daha çeşitli ve hareketliydi. Fakat Barok’un mimari olmayan düşünceleri taşımadaki potansiyeli, onun mutlaklıktan matematiksel buluşlara kadar geniş olanla ilişki kurmasını sağladı<sup>206</sup>.

17. yy Klasizmi ile Fransız Aristokrasi’sinin ihtişam düşkünlüğü, tutkusu, Roma imparatorluk mimarisinin yeni yorumuyla birlikte günümüze kadar sürmüş ve geçmişe dönük eğilimleri vurgulamış hatta güçlendirmiştir. Versay Sarayı bu durumun en güzel örneğidir. Avrupa kubbeli yapılarının gelişmesi, kubbeye giderek yükselen ve katlanan bir tambur üzerine küresel bir nitelik kazandırması yine barok döneminde olmuştur<sup>207</sup>. Antik dönemlerden bu yana terk edilmeyen, gelenekselleşmiş, matematiksel ilişkilerin en bilineni Altın Oran; elemanlarda, tüm cephelerde kullanıldığını hatta Pythagoras teoreminin de uygulandığını görmek mümkündür.

---

<sup>204</sup> Roth 2000, 505.

<sup>205</sup> Denison 2013, 98.

<sup>206</sup> Melvin 2009, 56.

<sup>207</sup> Kuban 2010, 49.

Barok'un özgürlükçü düşünceye dayana fikri, dar ve kasvetli sokaklarda sıkışmış şehir konutlarında öyle tasarımlara yol açtı ki kırsal yöre havasını yaratan tasarımlar ortaya çıktı. İlk defa bu dönemde bahçe tasarımları, şehir-bölge planlaması fikrinin doğmasına sebep oldu<sup>208</sup>. Bu tasarımlar günlük yaşamın dokusu içinde kaynaşmış ve bir parçası haline gelmiştir.

Sübjektivist yani kişisel heyecanlara, girinti ve çıkıntılarla dalgalanmalarla, keyfi hareketliliğin, egemenliğin hüküm sürdüğü barok mimari, işlevsellikten çok, hareketin sonsuzluğuyla kendini ifade etmiştir. Yapıda: ritm, heykelsi cepheler, birbirini kesen oval ya da elips planlı mekânlar göz alıcı bir hal almıştır. Barok, geniş meydan düzenlemeleri ki Bernini'nin ürünü olan Pietro Meydanı örneği gibi ve ışımsal kent planlarının mimaride kullanımını bu sanat alanına katmıştır. Geç barokta burjuva ve kontların yarışmasına yaptırdığı kiliseler, dikkat çeken yapılar fantezi içerikli mekânlar Avrupa'nın tüm genelinde görülmüştür<sup>209</sup>. Süse boğulan barok, 18. yy'ın ortasında tükenir. Ama aynen Hellenistik dönemdeki gibi mimariyle heykel birbiriyle kaynaşmıştır. Buna Magnesia Artemis Leukophryne tapınağındaki mimari yapı içine yerleştirilen Athena heykeli iyi bir örnektir. Hellenistik mimarideki incelik ve süsleme, Perikles dönemi Atina'sını karakterize eden yurttaş erdemi kamusal gösteri arasındaki dengenin pahalı ve etkili bir detay düşkünlüğüne dönüşmesi, barok mimarideki etkili ve gösterişli pahalı ve göz alıcı yansıma nedeniyle neredeyse aynıdır. Caracalla hamamının son derece zengin ve renkli süslemeleri, barok dönemi mimarisinde, saraylarda, şatolarda canlanır, gözlemlenir.

Şunu da belirtmekte fayda vardır. Mimari sadece heykelle kaynaşmamıştır. Resmin içine girmiş mimari özellikler, unsurlar aynen resimde de işlenmiştir. Zaman zaman mimariye resim eşlik etmiştir. Üstelik tek bir karede tam bir üçleme oluşturulmuştur. Wüzburg Sarayı<sup>210</sup> en güzel ve en etkileyici örnektir.

## 2.6 Barok Heykel

17. yy'da Rönesans sanatçısı Michelangelo ve ressam Carravaggio'nun Barok Heykel üzerindeki etkisi belirgin bir şekilde hissedilir. Dönemin en etkin heykeltıraşları Bernini ve Borrominidir. Bernini mermerde, insan teninin bütün sıcaklığını ve

<sup>208</sup> Bakır 2003, 22.

<sup>209</sup> Bakır 2003, 21-36.

<sup>210</sup> Detaylı görsel için bkz. Bakır 2003, 35.

gerçekliğini öyle yansıtmıştır ki sonraki süreçte yer alan yine barok sanatçısı ressam Rubens'in çıplak figürlerinde de aynı etki gözlemlenir.

Avrupa'da geniş ölçüde benimsenen barok heykel, yoğun bir şekilde her yerde görülmüştür. Tek başına bir eser olarak yapıldığı kadar bir yapıyı süslemek içinde yapılan heykel, barok sanatın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Bu dönemde; yatay şekilde sıralanan heykel dizisi-taşıyıcı unsur olarak, Yunan sanatındaki gibi sütun şeklinde kadın (karyatit) ve erkek (telemon) figürlerine Barokta da yer verilmiştir. Ayrıca çeşitli arma grupları ve silah takımlarından oluşan süs şekli de kullanılmıştır. Çünkü barok heykel, her türlü çizgiyi reddetmiştir. Heykeli belirli bir silüet içine sokmamıştır. Belirli bir görüş noktasından, heykeli anlamak mümkün değildir. Heykelde, yüzün hareketliliği, zengin, bol kıvrımlı elbiselerin betimlenişi dikkat çekmiştir. Heykelin ışık hareketine, tektonik yapının planlanması, derinliğine bir kompozisyon kurgusu, yerleştirildikleri nişlerin gölgesi bile katkıda bulunmuştur. Malzeme olarak mermer, tunç ve ahşap kullanılan barok heykel; ayrıntıları tamamen aslına uygun ve zarif bir biçimde yontulmuştur. Hem mimariyi tamamlayan, hem kendi başına, birer eser olan barok heykeller de, bronzun ve renkli mermerin kullanımının görülmesi, ayırt edilmesi, bilinmesi gereken özelliği olmuştur.

Gerçek ile hayal olanı birleştiren Barok heykelde, figürler hareketli ve coşkundur. Elbise kıvrımları, jest ve ifadelerde aşırılık görülür ki bu abartı aynen Hellenistik baroktaki gibidir. Teknik açıdan kusursuzluğu gösteren barok heykel, insan tenini büyük bir ustalıklarla işler. Giysi kıvrımları gerçekçi şekilde ele alınmıştır. Duygusal ve dini konular işlenmiştir. Buna, çeşme yapılarının süslemelerinde görülen su perileri ve yunus balıkları örnek verilebilir. Bunların bütünde “...Barok'un en vurgulu özelliklerinden olan hareketin abartılması ve ışık-gölge oyunlarının şiirsel etkisi üzerine kurgulanması...”<sup>211</sup> düşüncesi ön plana çıkmaktadır.

### **2.6.1 Azize Teresa (Avila'lı Azize Teresa'nın Vecdi)<sup>212</sup>**

Bu eser, barok çağının en ünlü heykeltıraş Giovanni Lorenzo Bernini tarafından yapılmıştır. 1647-1652 yılları arasında yapılan bu heykel, mermerdir. 3,5 m yüksekliğinde ve Roma'dadır (Lev.33, Fig. 63). Kiliselerin mihrap kompozisyonlarında olduğu gibi tekli ve ikili heykel gruplarında tanınmış ve başarılı bir heykeltıraş olan sanatçı aynı zamanda mimardır. Azize Teresa, Roma'daki Santa Maria

<sup>211</sup> Ülgen 1981, 473.

<sup>212</sup> Yetkin 1977, 44.

Della Vittoria kilisesinin mihrap nişinde, şapelinde yer almaktadır. Barok heykelin en belirleyici özelliklerini bulabileceğimiz bu heykel, Bernini tarafından özel bir mimari düzenleme ile yerleştirilmiştir. “*Dönemin duyarlılığını çok güzel aksettiren eser, önemli azizelerden, biri olan, Teresa’nın ruhsal âleme ulaşması ve dini aşkla kendinden geçmesini göstermektedir*<sup>213</sup>”. Heykeltıraşın mihrap nişine yerleştirdiği bu heykel gurubunu, zekice bir tutum içinde planlamıştır. Elinde oku taşıyan meleğin, sola doğru bükük olan başındaki kabarık saçlar ve yüzündeki dingin ifade oldukça etkileyici işlenmiştir. Melek sağ eliyle oku zarif bir şekilde tutmaktadır. Azizenin göğsüne batırmak üzereyken, heykel gurubunun üzerine düşen ilahi bir ışık demeti dingin bir şekilde dökülmektedir. Azize Teresa’nın, bir omzunu (sağ) açıkta bırakan kıyafetinin detayları, incelik derinlik ve doğal kumaş hareketi aynı hassasiyetle betimlenmiştir (Lev. 33, Fig. 64). Ayrıca sanatçı, Teresa’nın, ruhunda duyduğu acıyı, ruh durumunu, mistik bir coşku ile yansıtan heykelci bu coşkuyu, ışık ve gölge kontrastlarının egemen olduğu plastik bir duygu ile eşsizce anlatmasını bilmiştir<sup>214</sup>.

Renkli mermerin kullanıldığı heykel gizli bir bölmenin arkasındaki pencereden sızan ışık, gölge oyunları ile bütünleşmiştir. Bu da tanrısal aşkı, azizenin tanrı ile bütünleştiği mutluluğu yüzüne canlı ve etkileyici bir sahne halinde verildiği görülür. Zengin giysi kıvrımları, göz alıcı bir dekor oluştururken Bergama Zeus Altarı savaş sahnelerindeki giysi kıvrımlarındaki ayrıntılarını hatırlatır. Fakat buradaki en etkileyici görüntü, figürlerin yüzündeki çarpıcı net ifadedir (Lev. 34, Fig. 65). Aynı Barok etkiyi, yine Bernini’nin 1616’da yaptığı Daphne ve Apollon heykel grubunda da görmek mümkündür. Figürler arasındaki bağlantı, heyecan, soldan sağa yükselişi, dantel gibi mermeri, heykeltıraşın işleyişi, ustalığının da bir göstergesidir. Aynen Laokoon heykel grubu gibi heykel tek noktadan değil, çevresinde dönüp dolaşarak, kavranan, çok yönlülükle izlenebilir. Heykel gurubunun diğer bir önemi ise bir gerilim noktasına taşınması ve bunun bir heyecana dönüşerek önden arkaya ve içeriye doğru bir derinlik itişile verilmesidir. Bernini, bütün dramatik ve devinimsel, etkiyi arttırmak amacıyla, kumaşı burkarak işlemiştir. Giysi yakalanamaz seviyede sonsuz bir hareketle gösterilmiştir. Teresa’nın elbisesinin model ediliş şekli, çizgisel bir analize izin vermektedir. Işık-gölge oyunuyla hareket ve sonsuz değişme halindedir.

<sup>213</sup> Beksaç 2015, 78.

<sup>214</sup> Yetkin 1971, 44.

## 2.6.2 Venüs Heykeli

Bu eser, heykeltıraş Filippo Parodi (1630-1702) tarafından yapılmıştır. Cenova kentinin ilk önemli Barok sanatçılarından olan heykeltıraş Lorenzo Bernini atölyesinde asistan olarak çalışmış, üslubunu oluştururken, Bernini'nin üslubunu temel almıştır. Alessandro Algardi ve Ercola Ferrato'nun üslubundan etkilenmiş görünse de tüm bu heykeltıraşların üslubundan hareket ederek, ortak bir karakter sergilemiştir<sup>215</sup>. Sanatçının eserlerinde, yoğun bir hareketlilik; vücut biçimlerinde olduğu kadar, kumaş kıvrımları da dikkat çeker. Diagonal biçimlemeyi, figürlerle kullandığı nesnelere sağlarken kompozisyonel hareketide ortaya koyar. Sanatçının dinsel ve mitolojik içerikli tasarımları vardır.

Bernini'nin etkisinin görüldüğü Venüs heykeli, Cenova'da Palazzo Reale'de yer alır. Venüs heykeli 1680 tarihlidir. Mermerden yapılmış olan bu heykelin biçimlenişinde S ve C kıvrımlarının etkisi görülmektedir. Bu kıvrımlar figüre yoğun bir hareket kazandırırken, figürün sahip olduğu biçim ve vücudu saran kumaşın kıvrımlarıyla hareket hat safhaya çıkmaktadır. Bernini'nin 1622 tarihli Apollo ve Daphne heykeli ile 1621 tarihli Perserpina'nın kaçırılışı adlı heykelinde yer alan kadın figürlerin biçimleriyle benzerlik taşımaktadır<sup>216</sup>. Heykeltıraşın temel özelliğinin hareket olduğu, figür ve kumaş kıvrımlarının biçimlendirilmesinde S kıvrımlarla hareketi oluşturduğu görülür. Yüz ve vücut biçimlerinde duygusal boyutun figüre yansıdığını belirtmek gerekir (Lev. 34, Fig. 66).

## 2.7 Barok Resim Sanatı

Barok resim sanatı, biçimsel alanda farklılıklar gösterirken, çizginin, renk geçişleri ve açıklığın yerini belirsizlik almıştır. Bu da her şeyin gölgeler içinde kaybolmasının sebebidir. Barok resim sanatı Rönesans'tan önemli farklarla ayrılır<sup>217</sup>. Barok resim sanatı açık kompozisyon kullanarak Rönesans'ın aksine, asıl gerçekliğin tüm öğelerini resim düzlemi içine sığdırmayı amaçlamaz. Yani betimlenen gerçeklik, resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlenimi verilmiştir. Sanatçı gerçekliği resim düzlemine sığdırmaya çalışmaz ve böyle bir çabanın olanaksız olduğunu varsayar. Hâlbuki Rönesans, kapalı kompozisyon

<sup>215</sup> Boucher vd. 1977, 78

<sup>216</sup> Gönülal 2014, 6.

<sup>217</sup> Boyut yayın grubu 2004, 48.



kullanarak sanatsal bir davranış biçimi sergiler. Henrich Wölfflin, barok resim sanatındaki gelişmeyi beş başlık altında toplar<sup>218</sup>.

Birinci durumda, vurgu nesnenin sınırları üzerindedir. Görüntü sınırsızlaşır. İkinci durumda göz, düzlemsellikten derinliğe doğru çekilir. Göz artık nesnelere önden arkaya doğru derinlemesine algılar. Üçüncü durum, klasik çağın kapalı şekle dayandığı eser Barokla çözülür, açık şekle dönüşür. Sert tektonik oluş kanununun yumuşadığı, görülür. Dördüncü durum, klasik sanatta, bir eserin parçalarının birbirinden bağımsız oluşu, birlik sağlamaz. Barokta bağımsız kısımlar ahenkle birliktelik sağlar. Son durum ise nesnelere mutlak ve oranlı belirginliği belli bir amaç olmaktan çıkmıştır.

Barok resimde, duvar ve özellikle tavan resimleri önemli bir yere sahiptir. İhtişam, hareket, coşkunculuk, tavadaki resme giren mimari elemanlar mekânın, gökyüzüne doğru uzaması ve gökyüzünün de sonsuzluk duygusu sağlaması, gerçeklik duygusunun Barok yansımaları oluşturur. Artık, resim, mekânın bir parçası değil, mekân resmin bir parçasını olmuştur.

Barok artık yıkılcı anlayıştan çıkıp diagonal kurulumla geçer. Tam simetri kaybolur, serbest stil ortaya çıkar. Denge arayışı ortaya çıkar. Dengesizlikten bile denge çıkaran Barok, renk ve ışığı kompozisyonun vazgeçilemez parçası haline getirir.

Barok resmin en önemli yeniliklerinden biri de renk kullanımınıdır. Rönesans'ta olmayan renk kontrastları, Barok resminde, figürün model edilmesinde rengin kullanımı değişmiştir. Barok resminde, renklerin atmosferde erimesi önce bir gerekliliktir. Işığın kompozisyonun önemli bir elemanı olduğunu gösteren resimlere, en güzel örnek, Caravaggio'un " St. Paulos'un Din Değiştirmesi" isimli eseridir. Işık gölgeyi özellikle ön planda kullanan sanatçı, resimde ışık kaynağı görünmeksizin, sağ üst köşeden resme girerken oldukça karanlık olan sahneyi kısmen aydınlatmaktadır. Barok resminin vurucu noktası, ışığın ilahi özelliği, dramatik etkisinin kuvvetidir. Barok'ta simetri, ortadan kalkarken, aynı zamanda, Rönesans'taki tek ışık kaynağından, aydınlanıyormuşçasına resmedilen betimlenenler, barokta her biri adeta gizli bir kaynaktan ışık alıyor gibidir. "Bazı yapıtlarda, içten ışıklı denilebilecek biçimde kendi aydınlıklarını, kendi bünyesinde üreten öğeler gibi işlenmiştir"<sup>219</sup>. Mitolojik konuları seven, ışık kullanımıyla Barok özellikleri eserlerinde çok iyi yansıtan P. Rubens olarak bilinmektedir. Ayrıca, konu olarak enteriyör eserler üreten J. Vermeer, sembolik ve didaktik eserlerin dışında gerçekçi ve güçlü portreler yapan D. Velazquez gibi ressamlar

<sup>218</sup> Wölfflin 1973, 31-256.

<sup>219</sup> Sözen-Tanyeli 1986, 36.

bu dönemde yer alan sanatçıların önde gelenleridir. Caravaggio için, Barok stilde karanlığı yırtarak ışığın figüre yansımalarını en iyi kullanan Barok sanatçısı olduğu düşünülmüştür.

Rönesans'a inat, Barok'un öğeleri gösterirkenki özensizliği, özgürce belirsizleştirdiği bütünsellik, diğer sanat dallarında da var olan en önemli özelliğidir. Hâlbuki Rönesans, yapıttaki öğeleri tanınabilirlik ve ayırt edilebilirlik konusunda aşırı özenli davranmıştır. Denge kavramı ve uyum, ölçüler, yön değiştirmiştir. Büyük biçim karşıtlıklarıyla hareketlilik yaşam bulmuştur.

### 2.7.1 Michalangelo Merisi Di Caravaggio

Sanatçı 1573'de İtalya'da doğmuştur. Yaşamı boyunca başı dertten kurtulmayan sanatçı 1600 yıllarının Roma'sında Hıristiyanlığın en büyük propagandasını yapmaktadır. Protestanlar ile Katoliklerin arasında çatışmaların yaşandığı bir dönemdir. İnsanlar sefalet içinde yaşarken Protestanlar kentin dört bir yanına abartılı ve ihtişamlı eserlerle doldurur. Toplumsal bir çöküş yaşanırken yetenekli fakat para kazanamayan sanatçılarla dolu Roma bir çelişki oluşturur. Böyle bir dönem içinde doğan Caravaggio, küçük yaşta babasını 19 yaşında da annesini kaybetmiştir. Akıllı, azimli ve olağanüstü yetenekli olan Caravaggio öncelikle eski heykellerin resmini yapmıştır. Eski ustaların eserlerinin kopyalarını çalışmıştır. Yaptığı çalışmalarla kendine özgü bir sanat anlayışı yaratmıştır. Kusursuz form, keskin zıtlıklar halinde ışık-gölge kullanımı, dinsel konuları yorumlama şekli ve tarzıyla ideal güzelliği yakalamıştır.

Fırçasının yardımıyla, gizemli tanrısal figürleri büyük bir ustalıkla vermiştir. Her ne kadar dinsel konuları yorumlayış tarzı nedeniyle hoşnutsuzluklara sebep olsa da dinsel konulardaki dramatik gücü ve dürüst görsel çabası Caravaggio'ya sempati de sağlamıştır<sup>220</sup>.

17. yy'da karşıt eğilimler, Caravaggio tarafından temsil edilmişse de Maniyerist sanatın aşırı ve yapma genellemelerine karşı çıkmıştır. Barok resimlerin, hareket ve enerji barındırmasının şenlik sahnelerini cazip bir konu haline getirmiştir. Tek bir kaynaktan gelen yoğun ışık kullanımı, nesnelerin dokularının sunumu konusundaki

---

<sup>220</sup> Tansuğ 1992, 181.

ustalığı ve olayın doruk anının şiddetli anlatımı ile barok sanatını tüm özelliklerini resimlerinde barındığını izleyiciye göstermiştir<sup>221</sup>.

### 2.7.1.1 Sarhoş Dionysos

Caravaggio'nun 1596'da yaptığı bu eser, 95x85 cm ebadında ve tuval üzerine yağlıboya. Floransa'da ve Uffizi Galleri'dedir. Caravaggio stil bakımından, gerçek bir atılım ve yenilik gerçekleştirmiştir. Yunan mitolojisinden, Dionysos'u (Bacchus) rastgele bir delikanlı olarak, elinde şarap kadehi önünde bir natüre-mort değerinde meyve tabağı ile tasvir etmiştir<sup>222</sup>. Daha sonraki süreçte yine barok sanatçısı olan Rubens tarafından örnek alınacak olan Dionysos betimlemesini, Caravaggio kadınsı bir şekilde resimlemiştir. Artık Dionysos'un insani özellikleri öne çıkmış, tanrısal ideallikten sıyrılmıştır. Genç figürlerin ifadesinde Caravaggio, yumuşak ve zarif bir ifade yolu seçmiştir. Başının etrafındaki asma yaprakları ve bu yaprakların arasına yerleştirilmiş salkımlardan oluşan taç, onun şarap tanrısı Bacchus yani Dionysos olduğunu düşündürmüştür. Ayrıca gösterişsiz olmasına rağmen sonderece yoğun öğeler açık ve samimi bir şekilde sunulmuştur. Meyve sepetindeki ışık gölge ve renk geçişleri, yaprakların farklı karakteristik özellikleri, her biri kendine özgü ve her biri evrensel olarak dönüştürülmüştür<sup>223</sup>. Caravaggio burada, modeli pagan bir tanrı gibi betimlemiş ve giydirmiştir. Tablonun içeriği açık şekilde erotik bir görünüm sergilemiştir (Lev. 35, Fig. 67).

*“Yarı çıplak göğsü, kızarmış yanakları, göz kapakları ve bükük dudakları ifadesine cinsellik kazandırmış ve şarap kadehinin kışkırtıcı bir şekilde seyirciye sunulması, davetin biriçkiden fazla olduğunu akla getirir”*<sup>224</sup>. Burada Caravaggio, başroldeki figürü ışıkla vurup etkisini yükselterek büyümlü bir havaya sokmuştur. Bunu yapan ilk sanatçı olma özelliğini vurgulamak gerekir ki canlandırılmış olan her ayrıntıda, güç dolu bir kararlılık görülür. Çok duygulu yakalanmış gerçek, her ayrıntının rengiözenle seçilmiştir. Rönesans'la olan düşünsel ilişkisi düşündürücüdür. Elbette ki geçmişteki ustaların etkisi resimde görülür. Belkide bu

Jupiter ve Semele'nin oğlu olarak büyüyen Dionysos, müzik ve şiire esin kaynağı olurken genellikle satir, su perisi, çobanlar bağ gözcüleriyle zaman geçirmiştir.

<sup>221</sup> Büyükgenç 2007, 113.

<sup>222</sup> Kınay 1993, 85.

<sup>223</sup> Moir 1989, 66.

<sup>224</sup> Carr-Gomm 2014, 14.

Dionysos, kendinden geçmiş, bir grupla veya tek olarak resmedilir. Bazen ise üzerinde sadece hayvan postuyla ya da vahşi hayvanların çektiği bir arabayla betimlenir.

Caravaggio; yarattığı muhteşem stilin yanında, natürmort çalışmalarını da ustaca yansıtmıştır. Eserde kadeh ve sürahi oldukça dikkat çeker. Belkide doğallığı sunarken meyvelerin aşırı derecedeki olgunluğu, hatta çürük ifade edilişi, hayatın faniliğine bir gönderme yapmıştır. Hatta genç bir bedene sahip olan, Dionysos'un bile kısa süre sonra solup çürüyeceğini göstermek istemiştir. Caravaggio derin bir karanlık ile parlak bir ışığın keskin zıtlığına dayanan stiliyle, olağanüstü eserler üretmiştir. Hollandalı ve Flaman sanatçıları etkileyen, özellikle Rubens'i de etkilemiş olan bu sanatçının etkisi, Rembrant'ta bile görülmüştür.

Caravaggio'nun yapıtlarında, ana kaynak insandır. Eserlerine yansıttığı her konuyu insanla ilişkilendirmiştir. Ressamın eserlerinde kullandığı en etkin öge de insan olmuştur. Kaynak ve varlık olanı doğada ve en yakın ilişkide, ön planda bulunan da yine insandır<sup>225</sup>. Caravaggio da bunu çok iyi biliyordu. Bu nedenle de ışığı, duygusal ifadenin yüze yansımaları, kıyafetlerde hareketin barok ifadesini en iyi şekilde eserlerine ve bu eserine yansıtmıştır.

### 2.7.1.2 Emmaus'ta Yemek

Ressamın 1601 yılında yaptığı eser, Londra'da National Gallery'dedir. Tuval üzerine yağlı boya olan tablo 141x196,2 cm boyutundadır (Lev. 36, Fig. 68).

Ç. Ülgen'in dikkatini "*1600 dolaylarında, Roma'da resim sanatının sorunlarına büyük bir gözü peklik ve yeni bir anlayışla yaklaşarak çağdaşlarını şaşırtan...*"<sup>226</sup> Caravaggio çeker. Manierizm'in garip abartılarına, tantanalı anlamlara inat günlük yaşamdan sahneler seçer. Dini konulu yapıtlarından halktan figürler işler. Bu sanat anlayışı, konuları idealize etme yeteneğini, doğal gerçeklikle birleştirir. Konuları ele alışındaki sıra dışı tutumu, geleneklere karşı çıkışıyla belli olur.

İsa'nın dirildiği gün havarilerden ikisi, Emmaus denilen kasabaya giderken, İsa yanlarına yaklaşır. Fakat ikisinin de gözleri onu, tanımaktan alıkonulduğu için İsa ile onu tanımadan yolculuk yaparlar. Son zamanlarda gerçekleşen "*Nasıralı İsa'ya ilişkin olayları*" konuşurlar. Karanlık inince de İsa'yı yemeğe konu ederler. İsa'nın ekmeği takdis edip bölerek havarilere vermesiyle de ona yolda eşlik eden havarilerin gözlerinin

<sup>225</sup> Tuncay 2000, 11.

<sup>226</sup> Ülgen 1981, 465.

açılması, İsa'nın ortadan birden kaybolması olayı gerçekleşir. Bu İsa'nın dirilişinin gerçekleştiği olaylardan sadece biridir.

İsa'nın yemek sahnesinin (masasının) betimlendiği resimlerde, İsa merkezde ve ekmeği bölerken tasvir edilmiştir. Ancak bu resimde bölme anı değil İsa'nın bir adaptasyon içinde, anlatıda bulunduğu anı görürüz. Birlikte yolculuk yaptıkları ve yemekte konuk ettikleri kişinin İsa olduğunu anlayan havarilerin vurgulu şaşkınlığı dikkat çekicidir. Çarpıcı jestlerle, şaşkınlık yansıtılmış öykünün en dramatik anına seyirci şahit olmuştur.

“Resimde kollarını iki yana açan havarinin giysisindeki deniz kabuğu dikkati çeken bir motiftir. Orta çağda, hacıların simgesi olan deniz kabuğu aynı zamanda, efsaneye göre, Santiago de Compostela kentine bir deniz kabuğu içinde yolculuk eden Zebedi'nin oğlu Yakup'un (Aziz James) atribütüdür<sup>227</sup>.

Rönesans ve sonrası resim sanatında hacılığın simgesi olarak, kullanılan deniz kabuğu atribütü, anlatının hacılığa ilişkin göndermeler yapmasıyla ilişkilidir. Diğer taraftan İsa ve havarilerine hizmet eden bir erkek figürü daha sahnede görülmektedir (Lev. 36, Fig. 69). Figürün bakışları İsa'nın çok güçlü bir ışıkla aydınlanmış yüzüne bakmaktadır. Profilden ışık etkisinin etkileyici bir görsele dönüştüğü, İsa'ya bakan havarilerin, birbirine karışmış şaşkınlık ve korku dolu yüz ifadeleri çok güzel yansıtılmıştır. Ayrıca öteki havari korkudan yere düşmüş olması, sahnenin hafızalara kazınan önemini bütün açıklığıyla vurgulamaktadır. Figürlerin dışındaki alanlar karanlık ve koyudur. Caravaggio, ışığın büyüyle figürleri tek tek en ince detayına kadar işlemiş, görsel bir etkiye dönüştürmüştür. Caravaggio izleyiciyi olaya, fiziksel ve duygusal olarak yakınlaştırmak için, kollarını iki yana açmış, şaşkınlık içinde olan figürün hareketliliği üzerinde oldukça iyi çalışmıştır. Figürlerin hareketliliği ile masadaki ölü doğa arasında bir zıtlık söz konusudur. Dramatik etkiyi arttıran bir unsurdur. Ruhsal durumun izleyiciye yansımaları, ışığın kuvvetli ve etkin kullanımı, yüzeyde oluşan gölgelerin duygu ve hareketi güçlendirmesi Barok resmi temel özelliklerinin ne denli ustaca kullanıldığını göstergesidir

### **2.7.1.3 Ermiş Matta'nın Din Yoluna Öldürülmesi**

1599-1600 yılları arasında yapılan resim, Contarelli Chapel Church of san Luigi dei Francesi, Roma'dadır. Tuval üzerine yağlı boya olan resim, 141x 196,2 cm ölçülerindedir (Lev. 37, Fig. 70). 16. yy'ın başlarında Fransız kolonisine verilen,

<sup>227</sup> Tükel-Yüzgüller Arsal 2014, 170.

1527’de yağmalanan, 1589’da ise Domenico Fontana’nın elinden alınan kilisenin içine, 1565’te Monsigno Matteo Contarelli bir şapel inşa ettirmiştir. Ölümüne kadar süslemelerin bitmediği için oğlu Giacoma bu işi üstlenmiştir. Süslemeler içinde Matta ve melek, Matta’nın çağrılışı ve Matta’nın şehit edilmesi gibi konuları içeren temalar yer alır. Kimi alta için, kimi yan duvarlar için, kimi ise tonoz süslemeleri için tasarlanmış ve yapılmıştır. Burada inceleyeceğimiz resim Şapelin sol duvarında yer almaktadır.

Caravaggio, Tanrısal olayları, günlük yaşamın içindeymiş gibi verme özelliği, doğacı tutumu ve bilinen yaşamı nedeniyle, belki de saldırgan sayılır. Hatta kilise siparişi üzerine yaptığı bazı resimlerini geri çevirir. Bunlardan biri Matta Şapeli için yaptığı resimdir. Ermiş Matta, basit, halkın arasından çıkmış, dinç bir yaşlı adam olarak betimlenmiştir. Bu da o zamanın beğeni anlayışının kabul edeceği bir şey değildir. Resim ışığın çok dramatik bir biçimde kullanılmasıyla, büyümlü bir havaya sokulmuştur. Resim düşünce olarak aşırı cesur bulunduğu için geri çevrilmiştir.

1600’lerde Caravaggio resminde, geçmişin sanat düşüncesiyle olan bağı tamamen koparır. Eleştirici bir doğallık içine girer. Roma’da San Luigi Francesi için yaptığı bir dizi Matta’nın yaşamına ilişkin seri çalışma yapar. Artık Caravaggio, ışığın, canlandırıcı bir öğeye dönüşüşünü, insanların etrafında oluşan, tanrısal olayları, beklenmedik, alışılmadık bir havaya büründürür.

“Ermiş Matta’nın Din Yolunda Öldürülmesi“ resminde çekilen acının canlandırılışındaki yalınlık, insanı dehşete düşürür<sup>228</sup>. Geleneksel inanışa göre Matta, Mısır ve Ethiopia’da Hıristiyanlığı yayarken Kral Hitacus, Hıristiyanlığı seçmiş ve vaftiz olmuş, önceki kral Eggippus’un, Matta tarafından kutsanmış ve iki yüzden fazla bakirenin başı ilan edilmiş olan kızı (kralı Hirticus-kuzeni) Iphigenia ile evlenmek ister. Matta kralı da ayine çağırır ve burada Iphigenia’nın tanrının hizmetçisi bir bakire olması nedeniyle karşı çıkar. Bu yüzden de HirticusMatta’yı öldürür<sup>229</sup>. Bu resim bu olaydan yola çıkılarak yapılmış bir eserdir.

Bazı kaynaklarda azizin ayindeki yardımcısı olarak tanımlanan<sup>230</sup> küçük bir çocuk başı, tamamen sağa çevrilmiş, kaçan bir gövde hareketiyle haykırmaktadır. Resmin odak noktasında, yere düşmüş Ermiş’in vücudunu yakalayan bir çıplak cellât görülür. Sol tarafından gelen güçlü ışığın etkiyle, yüzündeki acımasız ifade

<sup>228</sup> Ülgen 1981, 466.

<sup>229</sup> Moir 1989, 74.

<sup>230</sup> Tükel-Yüzgüller Arsal 2014, 232.

belirginleştirilmiştir<sup>231</sup>. Tam bir kritik anın betimlenmesini gördüğümüz bu sahnede Matta, çaresiz ve savunmasızdır. Matta sağ elini yalvarır biçimde cellâda doğru kaldırmıştır. Henüz cellât tarafından ölümcül darbe almamış, sanki cellât da yalvarmaya kulak verir pozisyonda duraksamış gibidir. On üç figürün net olarak görüldüğü resimde cellâdı temsil eden figür tam bir Hellenistik barok figürü canlandırmaktadır. Belindeki kumaş kıvrımları, vücudun kaslarının işlenişi, saçların kabarık ve hareketli oluşu, hatta hareketin bile barok olduğunu söylemek mümkündür. Biz burada kaçışan figürleri ışığın üstüne düşmesi nedeniyle görüyoruz. Işıkla figürlerin karmaşıklığına vurgu yapıldığı bu resimde, Pompei Hellenistik dönem resimlerindeki tiyatral etkiyi görebiliriz. Bilinen şeyler tiyatroyu andıran bir etkiyle, muhteşem bir anlatıya, görsele dönüşmüştür. Bu da Barok'a özgü niteliklerdendir. Caravaggio'da bunu olağan üstü bir tanrı vergisi yeteneğiyle yansıtmaktadır. Keskin karşıtlar, karanlık atmosfer ve güçlü bir anlatımcılıkla geleneksel çizgiden uzak bir betimleme ustasına dönüşür. Bu resimde bir diğer ayrıntı da, sağ üstte bulutların içinden, katilin göremeyeceği şekilde, Ermiş'e hurma yaprağı uzatan melektir.

Caravaggio, başroldeki figürleri ışıkla vurgulayarak, etkisini yükselten, böylelikle de resimlerinin büyümlü bir havaya bürünmesini sağlayan ilk sanatçı olmuştur<sup>232</sup>. Sanatçı kendi zamanına kadar, şenlik resimlerine alışık olan insanları şaşırtmış ve kızdırmıştır. Çünkü Caravaggio, Aziz Matta kapellasını süslemeleriyle (1598) estetik bir devinim başlatırken kutsal sahnelere, İsa'yı çevresinde hırsızlarla, serseriler ile gösteren kaba bir aydınlık kullanmıştır. Resimlerinde fiziksel şiddet net olarak görülmektedir. Abartılı hareketler, temanın halktan bireylerle ifadesi, figürlerdeki ihtişamlı anlatım Hellenistik dönem figürlerinin Barok döneme adeta uyarlanmasıdır.

### **2.7.2 Rembrandt Harmenszoon Van Rijn**

Rembrandt, 1606-1669 yılları arasında yaşamış olan Hollanda baroğunun en önemli gravür ve resim sanatçısıdır. Döneminde ve hala günümüzde ışığın ressamı olarak tanımlanır. Çok sayıda kendi portresini yapan ressam, 18 yaşındayken bağımsız bir ressam olmayı başarmışsa da ne yazık ki ilk işlerinde beklediği tepkiyi alamamıştır.

<sup>231</sup> Papila 2013, 31.

<sup>232</sup> Pischel 1981, 466.

Rembrandt, figürlerinde, aklından geçeni tuvale yansıtan üstün bir yetenektir. Mitolojik konuları, dini konuları<sup>233</sup>, olayları, zıtlıkları fırçasının ustalığıyla, olağanüstü bir gerçeklikle tuvale aktarmıştır. Bu yüzden de yakın ve en sevdiği arkadaşlarını model olarak kullanmıştır<sup>234</sup>. Resim için okuduğu üniversiteyi bırakır. Tuvallerinde kalın bir boya tabakası, pigmentler oluşturur. Çağdaşları asla onun tekniğini keşfedememişlerdir.

17. yy'ın yarattığı, eşsiz sanatçılardan biri olan Rembrandt eserlerinde; ışık-gölge sorununu, figürlerin hem maddi hem de ruhsal ifadelerinin hizmetinde kullanmıştır<sup>235</sup>. Hatta kendisini ruhsal durumlarını ifadeeden bir dizi kendi portresi vardır. Kendisine eleştirel bakan ve kişiliği üzerine kafa yoran yapısı nedeniyle psikolojik otoportre türünü keşfetmiştir.

Rembrandt, bütün eserlerinde, insanı konu olarak alırken insana sadece insan olduğu ve insan olarak büyük bir değer vererek resmetmiştir. İnsanların nasıl, hangi sıfatı taşımaları onun için önemsizdir. Bir sarhoş, bir dilenci, faizci ya da isterse pinti olsun, yalnızca insan niteliği taşıması nedeniyle değer verilmesi gerektiğini öğretmeye çalışmıştır<sup>236</sup>. Hollanda'nın en büyük sanatkârı olan Rembrandt, çağdaşlarının asla keşfedemediği, kullanamadığı ışığı tuvaline aktarmadaki profesyonelliği en büyük ve en önemli özelliğidir. Rembrandt resim sanatının her dalında çalışmış, portreci olarak dış görünüşlerin ötesinde, modellerinin ruhunu aramıştır<sup>237</sup>.

### 2.7.2.1 Dr. Tulp'un Anatomi Dersi

1632'de sanatçının ilk grup portrelerinden biri olan ve 216,5x 169,5 cm ölçülerindeki bu eser, Dr. Nicholas Tulp'un, anatomi dersini anlatmaktadır. Buradaki kadavra hırsızlıktan idam edilen Adriaen Adriaansz'a aittir<sup>238</sup>. Bir sipariş üzerine yapılan resimde Dr. Tulp, basit yakası, geniş şapkası ve ruhani bir yüz ifadesiyle betimlenmiştir (Lev. 38, Fig. 71). Dr. Tulp diyagonal plandaki bir masa üzerine uzatılmış kadavra önünde gösterilmektedir<sup>239</sup>. Piramidal bir kompozisyon oluşturan ve tablonun solundaki yedi öğrenci değişik yönlerde bakmaktadır. Her biri ayrı bir portre özelliği gösterir. Işık kadavra üzerinde patlayarak, izleyen her bir yüze yansımıştır.

<sup>233</sup> Bayet, 1929, 93.

<sup>234</sup> Spence 2015, 10.

<sup>235</sup> Tansuğ 1992, 218.

<sup>236</sup> Petrov 1979, 229-230.

<sup>237</sup> Yetkin 1968, 63.

<sup>238</sup> Bkz. Spence 2015, 15.

<sup>239</sup> Kınay 1993, 105.



Öğrencilerden biri anlatılanları not tutmaktadır. Bir diğer öğrenci de sağ alt köşedeki Dr. Andreas Vesalius'un ünlü tezine bakarken, diğer öğrenciler Dr. Tulp'un sözlerine odaklanmış görünürler<sup>240</sup>. Çok canlı olan Rembrandt'ın bu sahnesi, koyu arka planla tezatlık hemen göze çarpar ki soluk yüzler ve cesedin derisi dikkat çekicidir.

Dr. Tulp'un Anatomi Dersi resminde; rengin ve ışığın ılımlı olduğu kadar, etkileyici kullanımı, portrelere, son derece sıcak, sıkmayan ifadeler yükler ve izleyiciye verilmek istenen mesaj yansır<sup>241</sup>. Sanatçı, Caravaggio ve Tintoretto kadar sertlikler kullanmamıştır.

### 2.7.2.2 Gece Devriyesi (Nöbeti)

17. yy'ın en meşhur yapıtlarından biri olan eser 1642'de yapılmıştır. 360x440 cm ölçülerindedir. Eser kalabalık bir insan kitlesiyle bütünleştiğinden, 28 figürden oluşmaktadır (Lev. 38, Fig. 72). Sanatçı kusursuz ışık ve hareketlilikle resme tiyatral bir hava katmıştır. Amsterdam'daki devlet müzesinde olan resim, Kaptan Banning Cocg'un devriye nöbetini göstermektedir. Bu resim Arkebüzücüler Loncasına sipariş edilmiş, konulduğu yere sığmayınca yanlardan kesilmiştir. Ancak Gerrit Lıdes'in kopyası gerçek ölçülere sahiptir. Yapıt temizlendiğinde, bu eserin bir geceye değil, gündüzü anlattığı belirlenmiştir<sup>242</sup>. Hareket halindeki 28 figür dışında, 3 çocuk figürü görülür. Yüzbaşı Cocg, resmin merkezinde ve açık renk elbisesiyle, belinde bağlı bir tavukla görülür ki bu tartışmalara konu olmuştur. Resmin en parlak figürü, süslü giysiler, rahat görünüşüyle Willem Van Ruytenburgh, yüzbaşının ciddi ve otoriter ifadesiyle zıtlık oluşturmaktadır. Adamlarını bir geçit töreni için hazırlamaya çalışan Frans Banning Cocg tam tablonun ortasında betimlenmiştir.

Rembrandt, alışlagelen portre geleneğinin aksine, hareketli bir sahneyi canlandırmıştır<sup>243</sup>. Esere karşıdan bir bütün olarak baktığımızda sanatçı kolektif portre özelliğini yansıtarak, grup portre geleneğinden ayrıldığı görülür. Yapıt sipariş edilenler tarafından beğenilmemiş olmasına rağmen yenisinin çalışılması isteğinde ressam reddetmiştir. Devingen bir kompozisyona sahip eser, dönemin en kıymetli eserlerinden birini oluşturmaktadır. Eserdeki ışığın her figüre eşit dağılımı, gizemli oluşu, kompozisyonun kalabalık bir kitleden oluşmasına rağmen, büyüleyici bir havaya

<sup>240</sup> Carr-Gomm 2014, 199.

<sup>241</sup> Bulut 2002, 80.

<sup>242</sup> Arıklı 1986, 9759.

<sup>243</sup> Rembrandt 1998, 72-73.

büründürülmesi, duygu dünyasındaki zenginlik, renklerdeki parlaklık eserin tümüne Baroğun tüm özellikleri olarak yayılmıştır.

### 2.7.2.3 Rembrandt'ın Kendi Portresi

Rembrandt'ın muhtemelen son portresi olan ve kesinlikle hayatının son yıllarında ait bir tablosudur. 86x 70,5 cm ve Nationaly Galeridedir. Ressam hangi tür resmi, deseni nasıl yaptıysa ışığı yavaşça ve esrarengiz bir şekilde yüzeyde eritmiştir. 1669'da yaptığı bu portresinde, yaşamının özetini yansıtır yansıtmıştır (Lev 39, Fig. 73). Yaşamının son dönemi kendini imgeleştirerek portre üretme sürecine girmiştir. Bu portresinde önünde iniş ve çıkışların olduğu, hevesli, heyecan dolu genç adamın kırk yıla aşkın serüvenini yansıtmıştır. Yılların verdiği deneyim, yorgunluk hatta bütün bunları yansıtan hayret ifadesi yıllarla birlikte, umutsuzluk ve yaşlı bir adamın kabulleniş dolu bakışlarına dönüşmüştür. Bu yapıtıyla ışık-gölgenin ustası<sup>244</sup> Rembrandt, yaşamının özetini, ona yakışan şekilde koymuştur. Bu eserindeki barok özellikler ise yüze yansıyan ruhsal durum ve ışığın kullanımı etkin şekilde yansıtılmıştır.

Rembrandt kendi başına bir tarzının olduğu söylenebilir. Fakat Barok ressam Caravaggio'nun etkilerinin hissedildiği eserler de üretmiştir. Rembrandt, "Titus'un Şefaati" eserindeki özenticilik ile "Peygamber Bağlamı"ndaki akademizm arasında, "Mısır'dan Kaçış"taki yarı gölge ile "Emmaus Hacıları"ndaki Caravaggio etkisi arasında gider gelir<sup>245</sup>.

### 2.7.3 Jacques Louis David

1748'de Fransa'da doğan sanatçı, dönemi gereği, devrim sanatçısı olarak tanınmış ve ahlaki değerlerin üstün tutulduğu bir sanatın içinde yaşamıştır. Döneminde ahlaki değerler, gerçekçi olma, atılım yapabilmelidir. Artık Yunan ve Roma sanatlarına karşı bir ilgi, hoşlanma söz konusu olmaya başlamıştır. Sanatçı hem Fransız devriminin hem de Napolyon çağının en ünlü ressamı olarak bilinse de kendine özgü bir barok tarzı, konuyu yansıtmaya biçimi vardır.

<sup>244</sup> Beksaç 1995, 66.

<sup>245</sup> Benoist 1975, 83.

Halka yönelik doğalcı, ağırbaşlı ve her şeyi denetimi altında tutabildiği üslubuyla eserlerinde, Mitolojik, tarihi ve çeşitli konulardaki resimleriyle Neoklasizme geçişin temellerini oluşturur. Ressamın mekân anlayışındaki derinlik ve işlediği konulardaki Barok üslup özelliklerini bir uyum içinde yansıttığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda, Pompei ve Herculaneum kazılarını ziyaret ederek Antik Yunan ve Roma sanatını incelemiş, tarzını oluşmasında birikimlerini kullanmıştır<sup>246</sup>.

### 2.7.3.1 Horas Kardeşlerin Yemini

Eser 1784 yılında yapılmış, 330x 425 cm ölçülerindedir. Paris Louvre Müzesinde olan bu resim J.L. David'in en önemli eserlerinden biridir. Horas kardeşlerin hayatını, Roma için feda etmeye hazır olduklarını, bunun içinde yemin edebileceklerini göstermektedir (Lev. 39, Fig. 74). Burada anlatılan öykü, oyun yazarı Pierre Corneille tarafından yazılmış tragedyanın konusu<sup>247</sup> ve görsel anlatısıdır. Figürler ve üzerindeki kıyafetler, kardeşlerin taşıdığı başlıklar tamamen Romalıdır. Kumaş kıvrımları, kol ve bacak kaslarının belirgin, kabarık görüntüsü, Hellenistik sanatı hatırlatır. Üçkardeş yemine hazırdır. En öndeki sağ kolunu, diğer arkadaki iki figür ise sol kollarını, babalarının tuttuğu üç kılıca karşı işbirliği içinde kaldırmışlardır. Arkadaki bir çocuk ve üç kadından oluşan grup figürleri, etkileyici bir yakınma içinde verilmişlerdir (Lev. 40, Fig. 75) Olayın gerçekliği ve figürlerin yer aldığı alan, bir enteriyördür. Kemerli sütunlu yapı alanı içerisindedir. Zemin perspektifi, mermer üzerindeki doku, detaylı bir şekilde işlenmiştir. Fon karanlıktır. Tablonun sağ arka tarafında ki ağlayan kadınlar, sanki Hellenistik dönem içinde olan, misteriler villasının duvarlarındaki bir kesit gibidir. Yumuşak ve güzel hatlarıyla resmin havasını daha kuvvetlendirmektedir. Mantığın hâkim olduğu bu eserde; elbiselerin, silahların çizimi ve ışığın-gölgenin dağıtılmasındaki ustalık azımsanmayacak derecede başarılıdır. Resim büyük bir tertip ve düzen içindedir. Suni bir sıralama gözlemlenir. Özellikle yemine hazır olan kardeşlerin, ileri doğru muntazam bir şekilde kollarının ve bacaklarının sıralanışı oldukça etkileyicidir.

David tarihsel gerçekleri, kendi yorumuyla görselleştirmiştir. Figürlerin hem çizgisel oluşları hem de kabartılı oluşları dikkat çekicidir. Sanatçının Klasiğe bağlılığı görülmektedir. Sanatçı bir mesaj verme çabası içerisindedir. Tarihsel olayları

<sup>246</sup> Büyükgenç 2007, 137-138.

<sup>247</sup> Carr-Gomm 2014, 189.

betimlemede de oldukça başarılıdır. Antik döneme ait bir kahramanlık hikâyesi, devrimci bir ruhla işlenmiştir. Fransız İhtilali'nin hemen öncesi yapılan bu resim, bir imge olarak büyük coşku örneğidir. O dönem devrimciler sanki Yunan ve Roma tragedyasındaki kahramanlarla kendilerini özdeşleştirmişlerdir. Ressamlar da bu özdeşleşmeyi görsel tuval zeminine aktarırken de Barok resminin tüm özelliklerini kullanmışlardır. Bu eser Barok stilin en anlamlı yapıtlarındandır. Çünkü derinlik, ışığın her figüre yayılışı, figürlerin yüzlerine yansıyan ruhsal durum, hareket ve enteriyörün (bina içi betimlemesi) başarılı bir şekilde çalışıldığı görülmektedir.

### 2.7.3.2 Sabin Kadınları

Jacques Louis David 1799 tarihinde bu tabloyu tuval üzerine yapmıştır. Şimdi Louvre Müzesinde olan bu eserin ölçüleri, 385 x 522 cm'dir.

Roma'nın kurtuluş hikâyesinde, Sabin kadınlarının yeri çok özeldir. İktidarın Sahibi Romulus, komşu ülkelere elçiler göndererek evliliğe dayalı birliktelikler kurulmasını ister. Bir şenlik düzenlerler ve Romalı gençler Sabinli kızları kaçırlar. Sabinli kızlar kendilerini kaçıran gençlerle evlenirler. Bu bir rivayet olsa da Romulus kurduğu bu yeni kentte kadınlardan erdemli yaşamalarını ister ve miras hakkı tanır. Zaten erkeklerin tatlı sözleri ve yüksek övgüleriyle ikna olan kadınlar evlenmeyi kabul etmişlerdir<sup>248</sup>. Çok ilgi çekici bir konu olduğu düşünüldüğünden heykel ve resmi yapılan bu konu, genellikle şenlik sırasında Sabin kadınlarının kaçırılması sahnesi görselleştirilse de David bu eserinde, evlilik bağı kurduktan ve çocuklar doğurduktan sonra Romalılarla Sabinlilerin karşı karşıya geldikleri anı canlandırmıştır<sup>249</sup>. Antik heykelciliğin büyük bir hayranı olan David; rölyef gibi işlediği figürler, kahramansı pozlarıyla kadınlar, duygusal tepkilerini sergilemektedirler (Lev 41, Fig. 76). Kalabalık bir mücadele sahnesinin sergilendiği resimde, Sabin asıllı Romalılar tarafından kaçırılan bu ülkenin kadınlarının en soylusu olan Hersilea tam ortada görülmektedir<sup>250</sup>. En belirgin figürler, havada duran iki eliyle iki tarafı durdurmaya çalışan Hersilea ve iki tarafı simgeleyen kostüm ve aksesuarlarla saldırmaya hazır askerlerdir. Eserin en önden arkaya doğru incelemesi yapıldığında, figürlerin oldukça yoğun, hareketli, tansiyonu yüksek bir savaş karşılaşması içerisinde oldukları görülür. David'in oluşturduğu bu

<sup>248</sup> Salisbury 2001, 313-314.

<sup>249</sup> Almelek İşman 2014, 153-170.

<sup>250</sup> Grimal 1997, 289.

etkili kompozisyonda kızlarını kaçıran öfkeli babalar, mızraklarıyla saldırıya hazır erkekler ve çocuklarını korumaya çalışan anneler, oldukça dikkat çekici ve detaylıdır. Bütün bu kalabalık figürlerin arka fonunda bir yapı görünür ki, bunlar surların arasında da siluet halinde, ellerinde oklarıyla savunma yapan askerlerdir. Barok etkiler taşıyan kıyafet kıvrımları, saçların işleniş biçimi, duyguların yüze yansması net olarak görülmektedir. Işığın yüzeyde yayıldığı, hava perspektif ile derinliğin verildiği görülmektedir. Barok üslubun özelliği olan hareketlilik, yüzeyden derinliğe geçiş, birbirini kesen yüzeyler net olarak görülür. Bu konu da ayrıca Pablo Picasso'nun "Sabin kadınlarına tecavüz" adlı bir çalışması vardır.

### 2.7.3.3 Sokrates'in Ölümü

Ressam Jacques Louis David'in 1787 yılında yaptığı bu eser, Metropolitan sanat müzesindedir. Ölçüleri 129,5x196,2 cm olan bu yapıt, yağlı boya tekniğiyle çalışılmıştır.

Ölüme mahkûm edilen Yunan Filozofu Sokrates'in, baldıran zehri içerek ölümü kabul etmesini anlatan bir betimlemedir (Lev 41, Fig. 77). Sokrates'in ölüm sahnesi, içinde filozofik ve felsefi etkiler barındıran bir çalışmadır. Sokrates; gençlerin ahlaksal bozuma uğraması, Atinalılara karşı özgürce düşüncelerini ifade etmesinin bedelini suçlanarak ölümle ödemek zorunda kalmıştır. Yunan filozof, bir misyonu temsil eder. Sürgüne gitmeyi değil, zehir içmeyi kabul eden Sokrates, tam ortadadır (Lev. 42, Fig. 78) Işığın en yoğun olarak kullanıldığı kişidir. Yatağın ucunda kederli bir ifadeyle Kriton görülmektedir. Platon ise Sokrates'in dizini kavramış olarak betimlenmiştir (Lev. 42, Fig. 79). Raphael Santi'nin "Atina Okulu" freskindeki Platon gibi Sokrates de sağ eliyle göğü işaret etmektedir. Bu yaratıcıya duyulan saygının korkusuzca ölüme meydan okuyuşun ifadesi olabilir. Acaba David Raphael'in, Atina Okulu freskinden etkilenmiş midir? Ayrıca bu olayı, biraz farklılaştırarak Sokrat'ın öldüğü sahneyi başka bir sanatçı İtalyan Cignorali de resmetmiştir.

Sokrates'in Ölümü tablosunda, konu kemerli bir yapı içinde görselliğe bürünmüştür. Resimde Sokrates dışında önce 9 figür, mekânın daha iç alanında ise merdivenden çıkan 3 figür göze çarpar. Bunların her birinin yüzünde Sokrates'in ölümünü kabullenemeyen derin bir hüznün vardır. Her bir figür kıvrıkcık saçlıdır. Yatağın en ucunda resmin sağ tarafında oturan figür ise çaresizliğiyle, ellerini dizlerini üzerine halsizce yerleştirmiş sonucu bekler vaziyettedir. Başı öne eğik bu yaşlı figür derin bir

keder ve üzüntü içinde Sokrates için yas tutmaktadır (Lev. 43, Fig. 80). Sokrates'e zehir kadehini uzatan, bize arkası dönük ayakta duran figür sağ eliyle hocasına zehri verirken yüzünü sola çevirmiş ve sol eliyle gözyaşlarını silmektedir (Lev. 43, Fig. 81). En sağda genç bir yaşlı beş figür yer almaktadır. Yönü sağa dönük, o anın havası içindeki bu figür Apollodore'dir (Lev. 44, Fig. 82). En arkada, bize dönük açık kırmızı tonlarında kıyafet giymiş genç figür, hem merdivenleri çıkmakta hem de veda eder gibi el sallamaktadır. Figür, bu hareketiyle Sokratese son vedasını ediyor. Önünde sarı renkli kıyafetiyle yaşlı bir figür ve yanında genç bir figür görülmektedir. Bu iki adam, yukarı doğru çıkarken Sokrates için ağlamaya devam ediyor (Lev. 44, Fig. 83).

Ölümü kabullenmiş yüz ifadesiyle Sokrates, Platon'a dönük onunla göz göze durmaktadır. Sokrates kırmızı elbiseli, hüznü figür kadeh içinde zehir uzatmaktadır. Mermer bir zemin üzerine yerleştirilmiş figürlerde, kiremit rengi ağırlıkta kullanılmıştır. Caravaggio kadar kasvetli olmayan bir arka fona sahiptir. Yas havasının hâkim olduğu bu eserde kendine mukayyet olan yalnızca iki figür görülmektedir; biri Sokrates, diğeri Platondur. M.Ö. 399 senesinde ölüm yahut sürgüne mahkûm edilen Sokrates'in zehir içerek ölmeyi tercih etmesi, resme "*stoaci*" sıfatı kazandırmıştır.

Bu tablo, Sokrates ruhun ölümsüzlüğünü savunurcasına söylevde bulunmakta ölüme meydan okumaktadır. Jacques Louis David, Antik Yunan ve Roma tarihinden birçok konuyu görselleştirmiştir. "Brutus'un Oğullarının cesetlerinin Luktorlar Tarafından Getirilişi" resmi en güzel örneklerinden biridir. Resimlerindeki figürler ve konuyu idealize ederken dönem ruhunu yansıtmak için resmini teatral ifadelerle ressam desteklemiştir. Bu eserde Barok resminin temel özellikleri olan derinlik, ruhsaldurum, ışığı yüzeyde ustaca dağılımı, hareket ve anlatılan konunun izleyiciye aktarılması oldukça etkilidir.

Yeni klasik barok resminin öncüsü olan David, özel atölyelerin uluslararası kimlik kazandığı dönemde aydınlanma düşüncesinin getirdiği, eşitlik, özgürlük ve bilgi üstünlüğü kavramlarının içinde yoğrulmuştu. Pompei ve Herculaneum kazılarının yapılmaya başlanması, Antik Yunan'a karşı ve Roma'ya karşı merakı arttırmıştır. Bu ziyaretler, tarzının gelişiminde rol oynadığını söylemekte yarar var.

Sonuç olarak barok resminin özelliklerini, dönemin içinde yer alan sanatçıların Romantizme kadar olan bu süreçte antik çağ konularını veya etkileşimlerini görsel verilere dönüştürmüşlerdir. Rönesans'ın etkilerinin zaman zaman görüldüğü bu dönem, akıl çağıdır. Fakat resim asla ışık renk, hareket, eski çağ kültürünün yeniden

keşfedilmesi, sanatçıların perspektif, anatomiye yanılama teknikleri üzerinde ustalaşması, konularının gelişiminde hız kesmemiştir. Barok dönemde natüralist anlayış belirgin bir şekilde sürmüştür. Kimi sanatçılar dini konuları, kimi portre kimi ise Rubens gibi mitolojik konuları ele almıştır.

Yunan sanatına karşı duyulan ilgi, beğeni artmıştır. Nasıl ki Hellenistik dönemde kahramanlıklar, mitolojik hikâyeler, savaş sahneleri görsele dönüştüyse, Barok dönemde de savaş içinde yükselen acı, mitolojik hikâyeler ve zafer gibi temalar işlemişlerdir. Elbette sadece bu temalar işlenmemiştir. Günlük yaşantıda resmin içine girmiştir. Günlük yaşamdan kesitlere, kişi portre Diego Velazquez'in "Breda'nın teslimi"<sup>251</sup>, P. Paul Rubens'in "Savaşın Felaketleri Alegorisi", Francois Boucher'ın "Venüs"ü gibi dönem sanatçı ve eserleri örnek verilebilir.

Görme kavramı farklı yaklaşımlara yol açsa da, gölge resimde kurgusal olarak vazgeçilmez bir öge haline gelir. Bunu Caravaggio'nun birçok resminde gördüğümüzü söylemek mümkündür. Hiç bir gölge işlevsiz değildir.

17. yy'ın başlarında gelenekçi ve özgürlükçü ya da süslemeci yapı sorgulanmaya başlanmıştır. İçtenlik ve zarafet kendini kanıtlamaya çalışır. Daha ifadeci bir yapıya yönelmiştir. Resimler değişen, düşüncelerle paralel yolculuk ederler. Artık konular, dinsel ya da sarayla ilgili olmaz, günlük yaşantıyla da ilgili olmaya başlar. Böylece sarayın istekleri dışında hareket eden sanatçılar, resim sanatının saraya özgü ve görkemli yapısının çöküşünü yaptıkları eserlerle, ortaya koyarlar. Çağın koşullandıran düşünce sistemi, aynen Hellenistik dönemdeki gibi sanatı yönlendirmiş ve şekillendirmiştir. Devrim sanatçıları olarak bilinen Jacques Louis David (1748-1825), Antoine Jean Gres (1771-1835), Theodore Gericault (1791-1863) gibi sanatçıların yaptıkları çalışmalar Avrupa resminde geçerliliği asla tükenmeyecek olan üslup ve anlam ilişkisini güçlendirmiştir. Objeye bağlı olan renk, Barokla özgürlüğüne kavuşmuştur<sup>252</sup>.

Barok'un akılcılığıyla, insanın ulaşabileceği mükemmellik sınırları zorlanmıştır. Düşünsel devrim, Fransa'da başlasa da tüm dünyayı daha da önemlisi sanatı etkilemiştir.

Barok resimde, mitolojik ve tarihsel olaylardan konular seçilir hatta manzaralarda kullanılan figürler de bile antik dönem heykellerinin ölçülü etkileri görülür. G. Hamilton'un "Achilleusun Hektor'u Troia etrafında sürüklemesi" (1794), Sabestiano

<sup>251</sup> Bulut 2002, 161.

<sup>252</sup> Kavukçu 2006, 58.

Ricci (1659-1734)'nin "Marcus Furius Comillus" eseri, P. Rubens (1577-1640)'in "Sanherip ve Kudüs Kuşatması" eseri, J. G. Trautman (1713-1769) "Troia'nın Düşmesi" eseri hemen aklımıza gelen eserlerdir<sup>253</sup>. Hellenistik dönemdeki gibi, güzel ya da çirkin doğayı ve olayları aslına bağlı kalarak vermeye çalışan sanatçılar, çirkinliği ve acıyı abartmaktan kaçınmamışlardır. Birçoğu zengin yönetici ve kraliyet ailelerinin himayesinde sanatlarını sürdürmüşlerdir. Bağımsız çalışmalar üretilmişse de Rembrandt, Frans Hals gibi sanatçılarda hellenistik dönem resimleri gibi günlük yaşamla ilgili eserler üretmişlerdir. Örneğin Tiopolo'nun bir konağa yaptırdığı Kleopatra ve Antionius'u çok ünlüdür.

Antik dönemin Hellenistik etkisi sadece Avrupa Barok resmiyle sınırlı kalmamış, 18. ve 19. yy'da dahi etkisini sürdürmüştür. Ne konu seçimi, ne de konunu işlenişi kendi döneminden çokta farklı değildir. Polonyalı sanatçı, Simmler (1823-1868)'in Diotima adlı resmi, Misteriler evi duvarlarını süsleyen figürlere benzerliği kaçınılmaz olan, Bouliord'ın Aspasia'ı olarak "Otopotre" (1794), adlı eseri, ne de David'in "Sappho ve Phaon" (1809) eseri, çağları farklı olsa da içerik ve işlenişleri aynıdır.

---

<sup>253</sup> Eser hakkında geniş bilgi için bkz. Develi 2009.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### AVRUPA BAROK SANATI BİTİREN ETKENLER

#### 3.1 Barok Sanatın Modern Sanata Doğru Değişimi

Fransız ihtilali ile birlikte demokratik parlamenter toplum düzeni ile monarşik yönetimin ve dini kurumların baskısı, birey üzerinden kalkıyor ve birey yeni anlamda bir insan oluyordu<sup>254</sup>. Evrensel insan tiplemesi, bu dönemle ilgili, sanatını yaratacak, özgür kişi olacaktır. Bu dönemde var olan Klasist anlayışta bir sanat üslubu görülür ki, Fransa'da bu anlayışın merkezinde ve Louvre'un çatısı altındadır. Devletin kurduğu ilk sanat okulun olan, akademi haline gelen bu kurum J. Louise David tarafından yönetilmektedir.

Klasist sanat görüşü, Descartes felsefesine dayanmaktadır. Rasyonalizm, Avrupa'da ömrünü sürdürmeye çalışan metafiziğe karşı çıkmakta, matematik ve fizik biliminden kuvvet almaktadır. Her şeyin akılla çözülebileceğine olan inanç 17. yy'da kuvvetleniyordu. Akılcılığın devam ettiği 17. ve 18. yy'lardaki felsefede insan söz konusudur ama bu insanın evrensel değerlerinin eleştirisi ile ilgilidir. Bunla kıskançlık, düşmanlık, fazilet, mutluluk vs. gibi kavramlardır. Bu çağın düşünürleri, insanlık için ortak değer ve nitelikleri, aklın süzgecinden geçirerek, idealleştirmişlerdir<sup>255</sup>. Bu akılcı felsefe, 17. yy'da görülür. Fakat kültür alanının bütün dallarında akli egemen kılmak için, doğa biçimleriyle bilimsel nitelik kazandırılmaya başlanır. Akla dayalı entelektüel kültür doğar. 17. yy felsefesi evrensel bilim niteliğinde; 18. yy felsefesi ise, kültür felsefesi olarak gelişir<sup>256</sup>.

Barok sanat, bir saray ve kilise sanatıydı. Bu sanat anlayışı, tıpkı Klasizm'in sonuna benzer bir sona ulaştı. Yani monarşi yıkılınca yaşam olanağını kaybetti. 1820'den günümüze doğru, romantik bir anlayış hem yazarlar, hem ressam ve heykeltçiler arasında sürüklenmeye başladı<sup>257</sup>. 1825-1830 yıllarında ekol diktasına bir tepki doğdu. Sanat kurallarına, geleneğe, eleştiriye, akademilere, burjuva zevkine,

<sup>254</sup> Turani 1999, 20.

<sup>255</sup> Turani 1999, 22.

<sup>256</sup> Turani 1999, 24.

<sup>257</sup> Turani 1999, 27.

abstraksiyonunu istifasına olan bu tepkiyi Fransız eleştirmen Asselineau yayınlarında yer vermektedir<sup>258</sup>. Bu anlayış, sanatın öğrenildiği yeri Roma değil, Paris olarak tanımlar ve “*gerçek Roma, Roma’da değildir*”<sup>259</sup> cümlesi ile ifade edilir.

1848’lere kadar süren bu dönem natüralizmin, daha önceleri ortaya attığı felsefenin yeniden canlanmasına neden oldu. Doğanın sessizliği, kendine ait olan havasının daha çok yaşandığı bu dönem, sanatçı hiçbir bağınazlığa düşmeden, doğa içinde, kendi hukukuyla yalnız kalmıştır. Sipariş alamayan sanatçılar, konularını istediği gibi seçemedi ve sipariş neredeyse tarihe karıştı. Demokratik parlamenter dönem, “Sanatçının ve vatandaş bireyin, kendi kaderini bizzat çizmesi, çevresini değerlendirmesi, eleştirmesi durumunu ortaya çıkarıyordu. Çok ilginçtir ki bu eleştiri sanat alanında da doğdu<sup>260</sup>.”

Rönesans, Barok, Maniyerist dönemlerde sanatçılar, eski üstatlarına saygı ve hayranlıklarını hiç kaybetmemişlerdi. Bir Barok ya da Maniyerist dönem sanatçısı, kendini bir Rönesans sanatçısından daha aşağı, ulaşılması imkânsız, ulaşılmazlık bir ortaya çıkmıştır. Ancak daha sonraki dönemlerde, amansız bir eleştiri olduğuna tanıklık ediyoruz. Parlamenter dönem sanatçısının ilk bağımsız sanatı, Romantizm akımı ortaya çıkıyor. “*Sanat için sanat*” görüşü, sınırsız hayallerin anlatımını tanımlıyor. Arkasından Realizm, Natüralizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop-Art, Minimal art ve performans sanatları gibi sanat akımları tarihsel süreçte ve sanatın her alanında kendini gösterir. Teknolojiyle birlikte, artık video, entelasyon ve film sanatları ortaya çıkmış ve artık sanatın ifade şekli farklılaşmıştır.

1945’ten sonra atom gücünün ve elektronik gücün insanlığın yaşamına, buharlı ve elektrikli makinelerden daha büyük hızla girmesi, ardından füze ve tepkili uçak ile ses hızının aşılması ve insanoğlunun uzayı keşfetmeye yönelmesi, mimarisinden diğer plastik sanatlara, bir montaj anlayışının ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur.

### 3.1.1 Mimarlık Sanatında Değişim

Barok mimari tarzında, duvar tezyinatı azaltılarak, yerine heykeller yerleştirilmiştir. Hareketli düzenlemeler, sade dış cephede, iç mekânlarda görülür ki, buna en güzel örnek, Bohemyalı mimar, B. Neumann’ın “Würzburg Piskoposluk Sarayı”dır. Tören merdivenleri, dörtgen iç mekânı iki yandan diyagonal bir hareketle

<sup>258</sup> Asselineau 1830, 15.

<sup>259</sup> Read 1960, 191.

<sup>260</sup> Asselineau 1830, 29.

yükselmektedir. Merdivenlerin bazı bölümlerine yerleştirilen heykeller ve tavandaki boşlukta yüzen figürlerin oluşturduğu bir kompozisyonda figürler fark edilemez bir düzenlemeyle oluşturulmuştur. 1700 yılı dolayları, Barok'un Katolik Avrupa'da doruğa ulaştığı dönemdir<sup>261</sup>.

1800'lere gelindiğinde, özgür insan kendi aklıyla ve deneyleriyle bulduğu, yarattığı materyalist-pozitivist anlayışı, kullanmaya başladı. Fonksiyonu olmayan, işe yaramayan ölçülü ve yeterliliği aşan her türlü işi ve inancı bir tarafa bıraktı. Makine endüstrisi mimariyi, hem rasyonellik hem de standartlaşma alanında etkisi altına aldı. Monarşik dönemdeki mimarlığın görevi değişti. Mimarının taş işçiliği ve tekniklerine dayanan yapılarla sınırlı oluşu, 19. yy saray ve din kurumlarıyla ilişkisine, farklı bir yön verdi. Artık el işçiliği, makine üretimine devredildi. Bütün bu gelişmeler, yeri geldi mimariye, tren istasyonları gibi büyük mekânları örten yapıların kurulması işinin verilmesine yol açtı. Büyük ülkelerde, fabrikalara akın eden işçiler için, örneğin; İngiltere'de sekiz katlı apartman bloklarından meydana gelen ilk işçi siteleri yapımı artık mimarının görev alanına girdi<sup>262</sup>. Bu mimari saraydan çıkarak bireyin hayatına yerleşti. Bu süreçten sonra, mimarlığın tüm malzemesini artık bilim ve teknolojilere dayalı endüstri sağladı. Ama her çağda mimari, Antik dönem etkilerini yapılarla yansıttı. M.S 1550 yıllarında A. Palladion'un Vicenza kenti yakınlarında yaptığı villa Rotonda adı verilen ünlü konak Parthenon'u anımsatır. Dört cephesi birbirinin aynısıdır. Her cephe tapınak formunda bir giriş bölümüne sahiptir<sup>263</sup>. Yine 1820'lerde bile Parthenon etkisi taşıyan mimari girişler, Ion ve Dor sütunlarının yan yana kullanımıyla doğru şekilde yansıtılması dikkat çeker.

19. yy ortalarına gelindiğinde mimari ve süsleme sanatlarında, önemli bir üretim alanı bulan "Art Nouveau" akımı en önemli eserlerini mimari ve iç mimari alanlarında vermektedir<sup>264</sup>. Mimari bu dönemde özellikle, teknolojiyle yol alan, modern yaşamın iç arayışlarıyla, sanayi gelişiminin, insani şaşkınlığıyla karışık bir arayışla geçer. Bir taraftan geleneksele karşı çıkmalar, diğer taraftan uygulama alanları ve ifade şekilleri aramaya çalışırken egzotik sanatlara ve Avrupa'nın Gotik geçmişine doğru yolculuğa çıkar. Artık Barok tamamen etkisini kaybeder. Çok yumuşak, kıvrak ve kıvrımlı çizgiler, süslemeye yönelik üretimlerle sanayiye bağlı bir üslup gelişmeye başlar. Bu

---

<sup>261</sup> Gombrich 1992, 360.

<sup>262</sup> Fischer 1957, 10.

<sup>263</sup> Gombrich 1994, 363.

<sup>264</sup> Beksaç 2015, 141.

dönemin en önemli mimarlarından, Antonio Gaudi Cornet (1852-1926) tamamen bu dönemin anlayışını yansıtır (Lev. 45, Fig. 84).

20. yy'a geldiğimizde önceki devirlerden tamamen farklı bir anlayışa bağlanıldığı görülür. Sanayi devrimi, ekonomik ve toplumsal değişiklikler, mimari açıdan tutum olarak, tamamen yararlı bir hal almıştır. Nüfus potansiyeli arttıkça, kapitalizmin de etkisiyle talep edilen eserlerin, sanatsal içerik taşıyıp taşınamaması önemini yitirmiştir<sup>265</sup>. Barok döneminde kullanılan malzemeler neredeyse kullanılmamış, hatta hiç kullanılmamıştır. Yerini çelik konstrüksiyonlara bırakmıştır. Kullanış tipi dahi binalarda, en kullanışlı yapı tipine dönüşmüştür. Modern mimariye başarılı bir örnek Eyfel kulesi verilebilir. Çelik kullanımının elde edilmiş en başarılı örneğidir.

1975'te Charles Vencks tarafından ortaya atılan Post-modernizm terimi, modern mimari ve özdeşleştirilmiş işlevcilik öğretisinden bıkmışlığın sonucuydu. Birçok tartışmalara yol açan, Philip Johnson'un 1976'da New York'ta bir gökdelen için yaptığı tasarımında, antik mimaride kullanılan alınlığa yer vermesi, çok ilginçtir. "*Buradaki alınlık, Leone Battista Alberti'nin 1460 civarında yaptığı Santa Maria Novella'nın ön cepheye benziyor*"<sup>266</sup> olması dikkat çekicidir (Lev. 45, Fig. 85).

Tamamen geometrik formlara ağırlık verilerek ve onların en kullanışlı biçimini hedefleyen, makine çağının mimarisi doğmuştur. Artık kişisel veya grup sanat zevki ikinci plana kaymış, asıl hedef geniş kitlelere hitap eden, büyük boyutlar ve formlarla ortaya konan mimari ürünlerdir. Hem faydacılık hem kitlelilik aynı düzlem üzerinde yol almaktadır. Avrupa Barok mimari, hiçbir zaman antik dönem mimari olgulardan vazgeçmemiştir. Nasıl ki Antik Dönem mimarisinde heykel mimari yapının tamamlayıcısı ve parçasıysa, Avrupa Barok mimaride de bu tamamlayıcılık devam etmiştir. Onurlandırma, görkem, toplumsal mekânla halka sunuş devam eder. 1985-1911 yılları arasında G. Sacconi tarafından II. Vittorio Emanuele'yi onurlandırmak için yapılan anıt, sanki Antik Barok Dönemi mimarisini yeniden canlandırıyor gibidir. Bu yapının Roma'da, Venedik Meydanı ile Capitoline tepesi arasında yer alması topluma mal olduğunun göstergesidir. Korinth sütunlar, Vittorio'nun at üstündeki heykeli, yapının sağ ve sol köşelerinde yer alan Vittorio'nun üstünde olduğu dört atlı heykel, ön cephede yığın halinde insan figürü kabartmaları yoğun hareketlilik baroğun devamının yansıması olarak algılanmalıdır. Sağ ve sol taraftaki üçgen alınlıkların üzerindeki kabartmalartam bir tapınak alınlığı duygusu yaşatır. Yine 1911-1915 yıllarında mimar J.

<sup>265</sup> Beksaç 2015, 148.

<sup>266</sup> Ghombrich 1992, 491.

R. Pope'nin yaptığı, Halikarnasos mozolesini model aldığını söyleyebileceğimiz, İskoç Ayini Tapınağı mason Evi, Antik tapınak mimarisinin vurgusunu 19. yy'da da yaptığını ispatlamaktadır. Ön cepheye dizilmiş Ionik sütunlar, merdivenli girişin bir yüksekliğe sahip oluşu dikkat çekicidir. 18. yy'a kadar Antik Çağ meydan ve yapı anlayışı değişmiş olabilir. Fakat mimari öğeler bu üslup karmaşası içinde yerlerini korumuşlardır. 18. yy'a kadar silikleştiğini, önemsizleştiğini düşündüğümüz mimari öğeler, 18. yy'ın ortalarından sonra tümüyle gündeme gelir ve varlıklarını sürdürürler<sup>267</sup>.

### 3.1.2 Heykel Sanatında Değişim

Barok üslup Rokoko olarak devam etti. J. Lipchitz ve W. Lehbruck gibi dönemin heykel sanatında heykeltıraşlar heykel sanatına yön verdiler. Biçimlendirme dökme yerine bükme, kesme kaynakla birleştirme gibi yöntemlere yöneldiler. Sanayi devrimi, heykel sanatını da etkiledi. Malzeme değişti, mermer ve tuncun yerini cam, demir, çelik ve plastik aldı. Bu dönemin en tanınmış heykeltıraşları arasında Na-um Gaba ve Georges Vantongelao yer alır.

1920'lerde birçok Avangart heykeltıraş üsluplarında önemli bir değişikliğe gitti. Sanatçılar anlatımlarına fantezi eklediler. Yaygın halde metal kullandılar. Rastlantıya önem verenler olduğu kadar kil ve bal mumu da tercih edildi. Bunu uygulayanlar arasında Peter Gripe ve Peter Apostini ilk akla gelenlerdir.

19. yy'da Avrupa sanatında heykelin özel bir yeri vardır. Hem estetik hem pratiktir. Yeni klasikçi heykeltıraşlar, antik Yunan ve Roma kopyaları çalışma şansı bulmuşlar, bu formların çağdaş düşüncelerde yeniden yaratmaya çalışmışlar, mitolojik çağrışımlar yapan eserler üretmişlerdir. Örneğin; Francois Rude'nin "La Marseillaise" adlı eseri 1792 devrimi sırasında, sınırlarını düşmana karşı savunmak için silaha sarılıp yola çıkışlarını temsil etmişti. Rude heykelinde Yunan ve Roma sanatından, çağdaş kaynaklardan, Barok kompozisyon şemasından yararlanmıştı<sup>268</sup> (Lev. 46, Fig. 86).

Fransız eleştirmen ve romancı T. Gautier, saf ve yüce bir sanat olarak tanımladığı heykelin, antik gelenekle serpiildiğini antik gelenekten uzaklaştığında ise yozlaştığını vurgulamıştır. Yeni Klasikçi heykeltıraş Danimarkalı Bertel Thorvaldsen'in "Dans eden kız" figürüne baktığımızda, Pompei duvar resimleri ve dans eden Bakhatlerleri yansıtan figürlerden sanatçının etkilendiği, bu çalışmasında klasik hatlarla zengin Antikite kızını

<sup>267</sup> Anıktar 2013, 1206.

<sup>268</sup> Özkarakoç 2011, 97.

anlatıyor gibidir. Aynı sanatçı 1844 sonrası yaptığı “Heleon’da dans eden Musalar” adlı çalışması da oldukça etkileyici bir eserdir.

1868’de Jean Baptiste Corpeaux, tarihselci ve öğretici heykel anlayışına bağlı kalarak, Barok sanatçı P. Puget, Yeni klasikçi usta J. A. Houdon, Romantik heykeltıraş Francois Rude’un devamı niteliğinde, bir grup kabartma yapmıştır. Beş figürden oluşan, bu grup heykel, özgür, dinamik ve empresyonist bir atölyenin ürünüdür<sup>269</sup>.

Bazı sanatçılar, arkeolojik buluntuları kendi eserlerine taşımışlar, Antik dönemde Tanagra<sup>270</sup>’da ortaya çıkarılan, Hellenistik döneme tarihlenen, genellikle mezarlara konan<sup>271</sup> küçük figürlerden esinlenerek, salon sergisinde “Tanagra” adlı nü kadın heykelleri yapmışlardır.

19. yy içinde halka açık yapılan sergiler, heykeltıraşları yenilikçi bir anlatıma, heyecanlı bir anlatıma yöneltmiştir. Barok etkisi, tamamen yitirilen bu yüzyılda, en başarısız örnekler, kilise ve kamu yapılarını süsleyen alınlıklar, panolar ve nişlerdir. Konu yavaş yavaş değişir. Şehir meydanlarına dikilecek, tunç büstler, mezarlara konulacak anıt heykeller, modern heykel sanatının köklerini oluşturur. 19. yy ikinci yarısından Rodin, Edgar Degas, gibi sanatçılar ilk akla gelenlerdir. Heykel sanatının tarihsel gelişimi düşünüldüğünde, Phidias, Michelangelo ve Rodin akla gelen ilk isimler olur. 19. yy heykel sanatı, konu edildiğinde ise bu yüzyıl ve sonrası için tartışmasız izler bırakan en büyük heykeltıraş Rodin’dir. Rönesans sonrası heykel sanatının rotasını çizen yine Rodin’dir.

20. yy diğer sanatlarda görülen, tüm sanat akımları, heykel sanatında da görülür. Knetik sanata doğru bir kayma gerçekleşir. Çünkü savaşlar, felaketler, ekonomik çıkmazlar, teknolojik gelişmeler, ruhsal bunalımlar ve bilimsel atılımların yaşandığı bir dönemdir.

Dünyamızın çağdaş bireyi, gazeteler, radyo, ilüstrasyon dergileri, haber ulaştırma araçları, düşünce karmaşası, kentin yorucu hareketliliği, insanlığı tehdit eden sorunlar, insanın fiziksel ve sinirsel yapısını bozmuştur. Bu huzursuzluk bireyin gününü gün etme, geleceği düşünmeden yaşama, disiplinden uzak olma düşüncesini pekiştirmiştir. Gelecek için korku ve endişe, bireyin tüm evrene doğru yayılan ilgisi, gittikçe artan biçimde sonuçlarını düşünüp değerlendiremeyeceği ölçüde özgürlüğüne kavuşması,

<sup>269</sup> Claudon 1988, 129-130.

<sup>270</sup> Tanagra heykelticikleri, Yunanistan’ın Boeotia bölgesinde üretilmiş, pişmiş topraktan yapılmış heykelticiklerdir. Tanagra, bu bölgede yer alan ve heykelticiklerin yoğun olarak yapıldığı yerleşim biriminin adıdır. Bkz. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Tanagra\\_heykelticikleri](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tanagra_heykelticikleri).

<sup>271</sup> Almelek İşman 2015, 30.

bireyi olumsuz etkilemektedir. Bu güzel sanatlarda da etkisini göstermektedir. İşte bu sanattaki kaos belkide günümüz sanatlarından “Montaj Sanatı” en güzel ifade eden sanattır<sup>272</sup>. Davit Smith, 1952’de eskiz defterlerine geometrik hacimlere bölmüş figür çizimleri yapan, 16. yy İtalyan Maniyeristi Luca Cambiosa’ya gönderme yaparak, “*insan formunu küplere indirgemek Cambiosa tarafından keşfedilmiştir*” gibi ilginç bir not düşer<sup>273</sup>.

Heykelin geleneksel tekniklere aykırı çalışmalarıyla Henry Moore, “uzanan figür”(1935) adlı eseri klasik konuyu ele almış gibidir. Materyalleri ve tekniği, işçilik ve endüstri dünyasından gelmeleri anlamında çalışmaları yenidir. Sanatın şiirselliğini, eserlerinde vurgulamaya çalışmıştır.

Sergi salonlarından toplumsal alanlara kayan heykel, özellikle Avrupa’da net olarak kendini gösterir. Artık sanat bienalleri, heykel kolonileri gibi büyük çaplı organizasyonlarda günümüz heykeltraşları kendilerini ifade olanağı bulurlar. Malzeme değişmiş bile olsa artık dini olgulardan sıyrılan heykel sanatı, günlük yaşam, toplumsal olaylara tepki, bireyin içinde yaşadığı kaosu sembolize eder duruma gelmiştir.

Heykel sanatı elbette, çağın sosyal, siyasal, toplumsal ve endüstriyel gelişim yapısına ayak uydurmuştur. Bu süreçte sanatçıların antikiteye olan ilgileri azalmamış, sadece ifade şekli değişmiştir. Sanatçılar, antik dönem formlarının çağdaş düşünceleri yansıtabileceğini öne sürmüşlerdir<sup>274</sup>. Yeni sanat akımlarına, yeni yönelişlere kaymışlarsa da her tükenmişlikte antikiteye ait formları canlandırmaya ve bu canlandırmanın da sanatla toplumun arındırılması görevine kendilerini adanmışlardır. Aynı zamanda barok etki, her zaman hissedilmiştir. Baroğun, kendi dönemi kadar etkin ve belirleyici özellikleri kullanılmamışsa da karakteristik özellikler devam etmiştir. Yine konu toplumun içindedir. Toplumun bilincini yansıtır. Heykel sahip olunan değerlerle, bu değerleri alan toplum arasında bir araç olmuştur.

### 3.1.3 Resim Sanatında Değişim

Baroğun konu ettiğimiz sanatçıların dışında, Hollandalı Vermeer Van Delf, Jan Van Goyen, Rubens, Diego Velasquez gibi sanatçılar Barok’a 17. yy’da altın çağını yaşatmışlardır. Bunlar arasında, burjuvanın muhteşem tarihçisi olarak da anılanlar vardır. 17. yy Hollanda’sında natürmort ulaşılamaz popülerliğe bürünürken, manzara

<sup>272</sup> Bu sanat nesnelere parçalanmasından çıkan, çıkarılan, öğelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan, bir kompozisyona dayandırılmaktadır (Sedlmayr 1955, 74).

<sup>273</sup> Smith 1952, 172.

<sup>274</sup> Almelek İşman 2013, 19.

resmi burjuvanın alıcı kitlesine hitap etmiştir. 17. yy bitimine doğru değişime uğran sanat 17. yy'da belirli bir değişim ve gelişim göstermeye başlamıştır. Barok anlayışa karşı bir tepki olarak çıkan sanat akımları, Barok öncesine dönmeyi amaçlar ama aynı zamanda doğaya dönen başka bir anlayışta gelişmeye göstermektedir. Sanat akımlarının doğuşuna zemin hazırlayan her birine öncülük eden sanat tarihçisi ve estetikçiler, şair ve romancılar, akımların oluşumuna – gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

18. yy'a gelindiğinde bütün dikkatler, bu yenedünya anlayışına yönelmiş eğilim, pragmatist yani mümkün olanı yapmaktadır. 18. yy ortalarında toplumsal reformcular, filozoflar, araştırmacılar, edebiyatçılar ve sanatçılar dünyanın akılla kavranabileceği konusunda görüş birliğine vardılar ve gelenekselliğe savaş açtılar.

Barok klasizminin anlatımcı resimleri, sarayın ihtişamından son hızla uzaklaştı. Bu resimler küçük topluluklar da kendi aralarında eğlenen ve yaşam tarzı belli özgürlüğün de tadını çıkarmak isteyen bir toplumun zevkine uymuyordu<sup>275</sup>. Antik çağın klasik sadeliğine ve yalın ifadeciliğine dönmek için sanatçılar üretimde bulundular. Çünkü Barok ve Rokoko'nun aşırılığına, taşkın süslemelerine ve sembolikliğine karşıydılar. Her ne kadar tepki gösterecekler de, mimar, heykeltıraş ve ressam için form ve çizgi, renk ve ışık etkileriyle, bunların bileşkesine bağımlıydılar. Yine sanatın içine antikite girmiş, Napolyon devriyle onun sanat anlayışına dönmüştür. Örneğin Jean Pomuste Domine Que, Ingres antik temalara ağırlık veren sanatçılardır. Ayrıca bu sanatçılar oryantalist temalara da ağırlık vermişlerdir.

Sanat akımları tarihsel süreçte ardi ardına yerilirken, mimarinin içinde nasıl heykel yer aldıysa, resmin içinde de mimari yer almıştır. Claude Hogart'ın "evlilik sözleşmesi" (1743-1745) eseri ilk akla gelenlerdendir.

17. yy sonlarına gelindiğinde sanatçılar artık aydınlanma ruhuna uyum sağladılar. Daha akılcı, daha net eserlerin hayallerini kurdular. Bu sanatçıların tekrar Antikiteye yönelmesine neden oldu. Elbette konular benzerdi. Francisco de Goya, Francois Boucher, William Blake, Williem Turner, Delacroix gibi sanatçılar, kahramanlık, hürriyet, mitolojik temalar, duygusal içerikli ve kahramanlık içerikli konular işlerken, doğa resmin içine çoktan girmiştir.

18. yy ortalarında Antik Yunan ve Roma medeniyetleri, Pompei ve Herculaneum'da yapılan ve büyük dikkat çeken kazılardan sonra, yeniden sanatçıların

---

<sup>275</sup> Krause-Krause 2005, 46.



odak noktasına yerleşmişti<sup>276</sup>. Bir eski tarihçi olan arkeolog ve antik heykel aşığı, John Winckelmann yayınladığı “*Eski Çağ Sanat Tarihi*” adlı kitabıyla, antik çağı övmüştür. Böylece barok için oluşan olumsuz yargı değişmiştir. Ama bu gün neoklasizmin yapay ve dışsal görünüşü göze çarpmaktadır. Artık sanatçının kendi dünyası, kendi gerçekliği rolünü kapmıştır.

İngiliz ressam, John William Waterhouse, sık sık antik dönem ve klasik mitolojiden esinlenerek resimler yapmıştır. J. W. Waterhouse'nin 1896 yılında yaptığı “*Hylan ve Su Periler*” eseri buna örnek verilebilir<sup>277</sup>. Aynı zamanda, 1898 yapımı Gustave Moreu'nun “*Jupiter ve Semele*” ve “*Soppo*” adlı eserleri güzel ve büyüleyici örneklerdendir.

1900'lerde Avrupa Barok etkisi üslup olarak tamamen etkilemese bile konular aynı şiddetle ifade edilir. Yansıtma tarzı değişmiş, figürler kübikleşmiş ya da yüzeyde silikleşmiş, hatta yaşam içindeki materyallerle, entelasyona, dijital ortama aktarım önem kazanmıştır. 1937'de Pablo Picasso savaşın gereksizliğini ve dehşetini aynen, Rubens, Delacroix, Dürer gibi anlatmıştır. Sadece farkı renksiz, protesto kokan “*Guernica*”yı resmetmiş olmasıdır.

Sanat akımları hızla, birbirine tepki olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Dışavurumculuk, (ekspresyonizm), izlenimcilik (impresyonizm), Dadaizm (tahta at), Süprematizm (yüceleyicilik), Konstrüktüvizm (yapıcılık), Abstrak sanat, Kinetik sanat (Devinimsel sanat), Pop-art<sup>278</sup>, Op-art<sup>279</sup>, Minimalizm (basitleştiricilik) ve daha birçok sanat akımı 20. yy'a doğru birçok kavram ve tarz yaşam bulmuştur. Kimi akımlarda Barok ve öncesine özlem duyulmuşsa da bu geçici bir duygudur. Artık antik konular tamamen tensel görüntünün ifadesine dönüşür (Lev 46, Fig. 87). Buna en güzel örnekler Gustav Klimt'in 1907-1908'de yaptığı “*Dante*” adlı eseri, Marc Chagall'ın yaptığı “*Eşime*” adlı eseridir. Fakat bu yüzyıllarda Pablo Picasso'un “*Bir Mağaranın önümde Minetauros ve ölü kısrak*” (1936) ve Odilon Redon'un 1905'te yaptığı “*Apollon'un arabası*” adlı eseri mitolojik konuların 20. yy'a doğru ilerlerken seçildiğinin ve uygulandığının göstergesidir (Lev 47, Fig. 88).

<sup>276</sup> Krause-Krause 2005, 1.

<sup>277</sup> Krause-Krause 2005, 46, 47.

<sup>278</sup> Sanat tarihçileri Pop Art'ı çok farklı tanımlarla ifade etmişlerdir. Kimilerine göre Pop Art, yeniden üretmek, benzerini üretmek, katmanlaşmak, birleştirmek ve Amerikan kültürü ve toplumunu temsil eden sonsuz görsel detayları düzenlemek, değişimi anlatmak ve yorumlama görevinde bulunmak demektir (Soğuksu 2015, 1).

<sup>279</sup> Op art, diğer adıyla Optik Sanat, bilim ve sanatı bir araya getirerek, renk ve hareketin dinamik etkisini yaratmayı amaçlayan sanat dalıdır (Tansuğ 1992, 261).

Avrupa kıtasını kasıp kavuran 1. ve 2. Dünya savaşı, irili ufaklı pek çok savaş, kanlı toplumsal altüst oluşlar, devrimler ve karşı devrimler, ideolojilerin yükselişi ve çöküşü, zorlu ekonomik bunalımlar, soykırım girişimleri ve ayaklanmalar, 20. yy'ın sonsuz bir gürültü içinde geçmesine neden olmuştur. Kültür alanında da, sanat alanında da durum farklı değildir<sup>280</sup>. Bütün bu karmaşa kültür yaşamına büyük bir darbe vurmuş, öldürülen, sürgüne gönderilen yazar ve sanatçılar, düşü ve bilim adamları, kalıcı bir sonuca dayalı bu ortamda tek kurbanlar değildir elbet. Bu dönemde yaşanan teknolojik gelişmeler sanat ortamını yönlendirirken, farklı coğrafyalarda yeni kültür merkezleri ortaya çıkmış, dönemin kapitalist üretim tarzı ile bütünleşen sanat, sınırlarını ortadan kaldırmış, ulusal sınırları aşan bir yapıya bürünmüştür. Kültürel coğrafyası büyük yaralar almıştır ve göç hareketleri (Paris, Berlin, Prag, Madrid, Viyana) kültür ve sanat dengelerini değiştirmiştir. Özellikle New York, yeni sanat ve bilim merkezi haline gelmiştir<sup>281</sup>.

19. yy'ın son çeyreğini de içine alıp, 20. yy'a uzanan zaman diliminde bilim, daha önceki dönemlerde karşılaştırılamayacak ölçüde yaşamın her alanına fiilen girmiş, yaşamı pek çok bakımdan temellerinden değiştirip, bu arada doğal olarak işlevi yaşamı yansıtmak olan sanatı da yepyeni boyutlara taşımıştır<sup>282</sup>.

20. yy'a gelindiğinde toplumsal olayların ve savaşların birçok sanatçıyı etkilediği, sanatçılarında eserlerini üretirken olaylardan hareketle iç dünyasındaki duygu yansımalarıyla oluşturdukları görülmüştür<sup>283</sup>. 20. yy'ın ikici yarısına gelindiğinde ise, durum daha başka bir boyut kazanır. 1950 sonrası tüm dünya sanatsal yapıtların, hemen hemen hepsinin çıkış noktasında toplumsal olayların etkisi hissedilir. Bu etkenin sonucu olarak, sanatçı, yönlendirilebilen toplumlarda istenmez. Çünkü sanatçı doğruyu söyler<sup>284</sup>.

Günümüze yaklaştıkça, Modernizm, Post- modernizm kavramları karşımıza çıkar. Modernizmin kökeni, Avrupa ve Amerika'nın 17. ve 18. yy akıl çağı ve aydınlanma çağını kucaklayan endüstri çağının bir dünya görüşüdür. Modernizm endüstri devrimiyle, ortaya çıkmış olabilir ama yeni milenyuma yaklaşırken, geniş ölçüde,

---

<sup>280</sup> Batur 200, 5.

<sup>281</sup> Batur 1995, 3.

<sup>282</sup> Cemal 2008, 131, 145.

<sup>283</sup> Uzun 2014, 17.

<sup>284</sup> Beuys 2005, 111.

dönüşmüş ve tartışılmış bir kimlik kazanarak, 20. yy'ın son çeyreğine gelişimini sürdürmüştür<sup>285</sup>.

Postmodernizm ise, son kırk yılın “post endüstriyel” ve “Geç Kapitalist” toplumunu anlatan bir terim olarak anlaşılmaktadır. Modernizm ve Postmodernizm, ilerlemeyi kaçınılmaz görür. Değişim ve arzulanan bir temel istekle zamana kendini uydurur. İlerlemek estetik bir değere dönüşür. 18. yy'ın ortalarına kadar batı sanatında en yenilikçi sanatçılar bile, kitleyi, iyi bilinen teknik, stil, konu, iyi standartlarıyla ilişkili olarak ölçen patronla ve kamuoyuna bağımlıydılar. 20. yy'ın başında, sanat çevreler, sanatçıya değer verirken, var olan özgünlüğü, özgünlük farklılaşmayı arttırdı. Günümüzde sanatın anlamını, değer verilen bireysellikle, yapı anlamında, daha güç hale, karmaşık yorumlamaya dönüştürdü.

20. yy sanatçıları yüksek sanatın, yaşamdan ve popüler kültürden ayrılması gerektiği konusunda aynı fikri paylaşmışlardır.. Modern sanatçıların eklektizmleri, içerik benzeşmesi olmasına rağmen, biçim açısından, açık oluşları öngörülebilir hale gelmiştir. Bu dönemdeki Avangart Sanat, modernizmin bir parçası haline gelmiştir. Devrim yapmaya yani, ana sanat akımı devrim eleştirisine, arzulatory bir tanımlama rolüne büründürmüştür<sup>286</sup>. Aslında Modernizm, inanca ve kuşkuya, umuda ve umutsuzluğa ilişkin, çift yönlü bir öyküdür. “Hayal gücü” tüm yaratıları ayrıştırır ve kişinin başlangıcını bulamadığı, ruhun en derinlerinde konumlanmış, kurallara uygun olarak birikmiş ve yerleştirilmiş, hammaddelerle birlikte yeni bir dünya yaratır<sup>287</sup>.

Modernizmin varoluşlarını, yani sağduyuyu, nesnelliği ve ilerlemenin vurgulayıcısını postmodernizm sorgular. Acaba bunlar var olur mu olmaz mı diye. Sorgulama asıl tavidir. Modernist düşünce, evrensellik ve bütünsellik peşinde koşar. Postmodernizm, bunların isteğe göre yeniden yorumlanabileceği ve tanımlanabileceğine inanır.

1979'da Fransız filozof Jean-Francois Lyotard ; “*Ben postmoderni meta-anlatılara karşı kuşkuculuk olarak tanımlıyorum*” şeklinde açıklar. 1980'li yıllarda ise filozoflar G. Deleuze ve Felix Guattari, gelişen dünyayı tanımlama ve yorumlama için bir öneride bulunur. Bu “kök-sap metaforu” önerisi ve kullanımıyla ilgiliydi. Bir istikrarsızlık ortaya çıktı ve sanatçılar, görsel sanatlar alanında, özellikle, buluntu ve boyanmış

<sup>285</sup> Fineberg 2014, 16.

<sup>286</sup> Avangart (avan-garden) Sözcüğü: düşmanın izini sürmek için, ana birliklerin önünden giden, küçük asker gruplarının karşılığı Fransızca bir askeri terim olarak ortaya çıkmıştır. Avangart kavramı, sanatçısı, sanatının fikirlerinin ifade ettiğini düşünür ve dünyayla ilgili hakikate daha yakındır (Tansuğ 1992, 256).

<sup>287</sup> Baudelaire 1965, 156.

unsurların assemblaj ve foto elek baskı resimlerini sürekli değişim ve gelişim akışı içinde estetik algı birleştirmeleri olarak ürettiler. Aslında Fransız ihtilaliyle kazanılan özgürlükler, sorgulayan, özgürlük ve haklarının sınırını çizen, monarşik yapıdan kurtulup, demokratik yapıya geçen birey; bütün dinin tekeline olan dini konulara bağımlı üretimler yapan sanat dallarını farklı yöne yöneltmiş oldular. Bilimin evrenselliğiyle yoğrulup, bireysel istekleri ifade yolunu seçen bütün sanat dalları, endüstriyel gelişimle, Modernizme, Postmodernizme her anlamda uyum sağladı. Başa çıkılamayan teknolojik gelişmelerdeki hız, insanında farklı ifade etme kaygısını esir etti. Sanat günümüzde bir nevi kaygı sembolüne dönüştü. Saraydan ve dini kontrolden sıyrılan sanat, kapitalizmin acımasızlığıyla tanıştı ve kendi içinde kısır döngü yaşamaya başladı.

Sonuç olarak, Endüstri ile birlikte büyük buluşlar, araştırmalar, monarşik yapının çözülmesine neden olmuştur. Bu dönem 19. yy akılcılığın ağır bastığı bir dönemdir. Giderek duygusal ve renkli anlatım gözlemlenirken, sanattaki renk –biçim aşamasına paralel, akıl – duygu aşaması eşlik etmektedir. Şunu söyleyebiliriz: bir dönem renkçi ise bir dönem biçimci, bir dönemse akılcı veya duygusal olan sanat süreci yaşanmıştır. Örneğin Gotik duygusallığını bir Rönesans akılcılığı, ondan sonra gelen Barok duygusallığını, klasizmin akılcılığı izler. Ardından yine Romantizm duygusallığı takip eder.

20. yy'da ise, hem akılcılık, hem biçim, aynı zamanda sıralanabiliyor. Rengin duyarlılıkla, biçimin ve kompozisyonun rasyonellikle ilişkisi olduğunun bilincine varıldığı görülür. Sanattaki renk-biçim akıl-duygu diyalektiğinin bilincine varış 19. yy'a kadar, geniş bir zaman aralığını kaplarken, 18. yy'dan bu yana daha kısa zamanda oluştuğunu görürüz. Değişen akımların, iç içe, yan yana sert çatışmalar içinde bir arada yol aldığına tanıklık ederiz. Günümüzde, renk-biçim diyalektiğinin sorunları, sanatçının yaşamında bile görülen aşamalara dönüşür. Monarşik dönem sanatçıları, yaşamları boyunca, tek bir sanat anlayışına sadık kalırken ve uygularken, 17. yy bir dönem yalnız bir anlayış içinde yaşadıkları, 20. yy'da ise tek bir sanatçının tüm yaşamında, kendisini bir sanat akımı içinde tutamadığı gözlemlenir. Hem Empresyonizm hem Ekspresyonizm sanat akımının anlayışını yansıtan, hem Pop-art hem de Enstelasyon anlayışını ifadesel olarak kullanan sanatçılar olduğunu görürüz.

Sanatta, renk-biçim, akıl-duygu diyalektiği her zaman vardır. Çağımızda birbirine zıt anlayışlar bile bir sanatçını yarattığı eserlerde görülebilmektedir. 20. yy plastik

sanatlar alanında disiplinler arası farklılaşmaların azaldığı, resmin heykele, heykelin resme, seramiğin hemresme hem heykele yaklaştığı bir dönem olmuştur<sup>288</sup>. Sadece farklı sanatların arasındaki sınırların değil, sanat ve sanat olmayan her şey arasındaki sınırlarda aşındırılmıştır<sup>289</sup>.

---

<sup>288</sup> Gürel 1997, 161.

<sup>289</sup> Greeberg 2006, 43.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### HELLENİSTİK İLE AVRUPA BAROK SANATIN ÖRNEKLERLE DEĞERLENDİRMESİ

#### 4.1 Mimari

Mimari olarak her iki dönemi de değerlendirdiğimizde, dini yapıların dışında farklı yapılara yönelim olduğu, dinsel etkilerin azaldığı görülmüştür. Ama hellenistik dönemde stoa, tiyatro, bouleuterion, Avrupa Barokta ise saraylar, kütüphaneler, çeşmeler gibi toplumsal yapılara eğilim artmıştır. Bu yapılarda ışık gölge etkisi ciddi anlamda önem kazanarak Barok etki ön plana çıkmıştır. Milli kahramanlıkları konu alan sahneler, mitolojik temalar neredeyse aynı şekilde çalışılmıştır. Mimari ile heykel birbirini tamamlayan alanlar olmuştur. Her iki dönemde yeniliklere açık dönemlerdir. Hellenistik dönemin klasik mimari elemanları, dalgalanan basit kitlesel yüzeylerde heykel havası verilerek biçim özgürlüğüne kavuşmuştur. Avrupa Barok da aynen Hellenistik Dönemdeki gibi yapının hem dışında, hem içinde sütun kullanımı devam etmiştir. Avrupa barokta göğe doğru yükselen formlar, bükülmeler ve özgünlük yapılara yansırken bir nevi klasik düzenlemelerle boş ışıklı bir anlayış yansıtılmıştır. Bu anlayış, mimari cephe ve iç düzenlemelerde barok etkinin ön plana çıkarmasını sağlamıştır.

HELLENİSTİKBAROK	AVRUPA BAROK
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sardes Artemis Tapınağı<sup>290</sup>(M.Ö. 3. yy başları)</li> <li>• Priene Athena Polias TapınağıAltarı<sup>291</sup>(M.Ö. 3. yy. sonlarında yapımına başlanmış).</li> <li>• Teos Dionysos Tapınağı<sup>292</sup> (M.Ö. 2. yy'ın sonu)</li> <li>• Alabanda Isotimos Tapınağı</li> </ul>	<p><b>G. L. Bernini (1598- 1680)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Andreal Al Quarinale<sup>299</sup> (1658-1661)</li> <li>• Barberini Sarayı Orta Bölümü<sup>300</sup> (1663)</li> <li>• Odescalchi Sarayı<sup>301</sup> (1655)</li> </ul> <p><b>F. Borromini (1599- 1669)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• San Carlo Alla Quatro Fontane<sup>302</sup> (1638- 1640)</li> <li>• Sant' Agnesa Kilisesi<sup>303</sup> (1653-</li> </ul>

<sup>290</sup> Alp 2008, 29.

<sup>291</sup> Çetin 2007, 35.

<sup>292</sup> Kadioğlu- Özbil 2015, 9.

<p><sup>293</sup> (M. Ö. 2. yy'ın 2. yarısı)<sup>294</sup></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Magnesia Artemis Sunağı<sup>295</sup>(M.Ö.3. / 2.yy)</li> <li>• Ephesos Tiyatrosu<sup>296</sup>(M.Ö. 2. yy sonları)</li> <li>• Pergemon Gymnasium<sup>297</sup>(M.Ö. 2. yy'ın sonu)</li> <li>• Priene Tiyatrosu<sup>298</sup> (M.Ö. 3. yy)</li> </ul>	<p>1657)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sant'Ivo della Sapienza<sup>304</sup> (1642-1660)</li> <li>• <b>P.B. Cortona (1596- 1669)</b></li> <li>• San luca e Martina<sup>305</sup>(1635)</li> <li>• <b>G. Guarini (1624- 1685)</b></li> <li>• San Lorenzo Kilisesi<sup>306</sup> (1668-1687)</li> <li>• Carignano Sarayı<sup>307</sup>(1679- 1681)</li> <li>• <b>F. Juvara (1678- 1736)</b></li> <li>• Superga Bazalığı<sup>308</sup>(1717- 1731)</li> <li>• Stupigini Şatosu<sup>309</sup>(1729- 1733)</li> </ul>
---	---

HELLENİSTİK BAROK DÖNEM ÖZELLİKLERİ	AVRUPA BAROK DÖNEM ÖZELLİKLERİ
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Korinth Düzeni gelişmiş ve yaygınlaşmıştır.</li> <li>• Yapılarda dinsel etki azalmıştır. Gymnasion, tiyatro, agora, stoa ve Bouleuterion gibi kamusal yapılar önem kazanmıştır.</li> <li>• Platform geleneği başlamış ve tapınak planları ağırlıklı olarak prostylos ve peripteros olmuştur.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yapılarda dini etki baroğun sonuna doğru azalmıştır. Şatolar, bahçe düzenlemeleri, saraylar gibi yapılara yönelim olmuştur.</li> <li>• Renkler ve süsler çok yoğun kullanılmıştır. Dış cephede zaman zaman sadelik öne çıksa da muazzam salonlar, İşlemeli duvarlar, fiskiyeli havuzlar, geniş</li> </ul>

<sup>299</sup> Toman 2004, 40.

<sup>300</sup> Yetkin 1977, 27.

<sup>301</sup> Yetkin 1977, 27.

<sup>302</sup> Yetkin 1977, 29.

<sup>303</sup> Toman 2004, 33.

<sup>293</sup> Ethem Bey 1906, 417.

<sup>294</sup> Tapınağın tarihi konusunda ise tam bir fikir birliği bulunmamaktadır. Mimari bezekler ve frizin stiline göre M.Ö. 2. yy'ın 2. yarısına tarihlenmektedir (Akurgal 1987, 476; Koçhan 1995, 22, 58, 60-61, 86, 88, 115, 133; Şahin 2002, 72-73). F. Bağdatlı M.Ö. 2. yy.'ın son çeyreğinde yapımına başlanan tapınağın M.Ö. 1. yy.'ın başlarında bitirildiğini savunurken (Bağdatlı 2001, 42, 50-51), F. Rumscheid (Rumscheid 1994, 142-144) ve Z. Aydın Tavukçu (Aydın Tavukçu 2015, 233) ise M.Ö. 1. yy.'ın ikinci yarısını tarih olarak vermektedir.

<sup>295</sup> Bingöl 1998, 36.

<sup>296</sup> Öz 200, 128.

<sup>297</sup> Rant 2002, 112.

<sup>298</sup> Mansel 2011, 543.

<sup>304</sup> Yetkin 1977, 31.

<sup>305</sup> Toman 2004, 24.

<sup>306</sup> Toman 2004, 56.

<sup>307</sup> Toman 2004, 57.

<sup>308</sup> Toman 2004, 59.

<sup>309</sup> Toman 2004, 61.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Işık gölge etkisi kullanılmıştır.</li> <li>• Milli kahramanlıkları konu alan sahneler, heykeltıraşlık eserler, galat savaşlarını konu alan gruplar ve trophelerle ilgili kabartmalar, şehir kapılarına işlenmiştir.</li> <li>• Opisthodomos tüm tapınaklarda görülmeye başlar.</li> <li>• İon düzeni daha yaygın olarak kullanılmıştır.</li> <li>• Doğu'nun eski uygarlıklarından alınan Saray mimarisi geleneği görülmüştür.</li> <li>• Mimari heykelle bütünleşmiştir.</li> </ul>	<p>sıkalalı tavan freskleri gözlemlenmiştir.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Göğe doğru yükselen formlar, bükülmeler, özgünlük yapılaraya yansımaya rağmen, klasik mimari düzenler kullanılmıştır.</li> <li>• Işık gölge kullanımına önem verilmiştir.</li> <li>• Sanatçılar neşe, parlaklık ve devinimin aynen bir tiyatrodaki olduğu gibi, kiliseyi büyülü ışıl ışıl tasarlamışlar bunu yaparken de geometriyi iyi kullanmışlardır.</li> <li>• Klasik elemanlar Barok düzende dalgalanan basit ve kitlesel yüzeylere heykel havası verecek biçimde özgürce uygulanmıştır.</li> </ul>
--	---

#### 4.2 Heykel

Hellenistik ve Avrupa Barok dönemlerinin her ikisinin de ortak özellikleri, konu seçimleri, günlük yaşantının yansıtılış biçimleri, heykelle yansıyan ruhsal durumlar ve iç dünyanın dışa yansıtılması neredeyse aynı olduğu gözlemlenmiştir. Heykel her iki dönemde de mimarinin süsleyici unsuru olmaktan çıkamamış, tam anlamıyla bir tamamlayıcılık görevi üstlenmiştir. Her iki dönemde de dinsel etki azalmış, bağımsız yapılan heykellerde hep bir hareket hali gözlemlenmiştir. Gerçekçilik ve gerçekçi ifadeler iki döneme de damgasını vurmuştur. Hareket, ışık-gölge, konuların seçimi, figür ve kumaşlardaki barok detay özellikleri, abartı, gerçekçilik, grup heykelleri gibi ortak terim ve tanımların her iki dönemde dikkati çektiği görülmektedir.

HELLENİSTİK BAROK	AVRUPA BAROK
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uyuyan Satyr<sup>310</sup>(M. Ö. 200)</li> <li>• İskender Lahdi<sup>311</sup>(M. Ö. 300-200)</li> </ul>	<p><b>P. Puget (1622- 1694)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aslanın saldırısına uğrayan Crotonlu Milon<sup>319</sup>(1648)</li> </ul>

<sup>310</sup> Smith 2002, 155.



<ul style="list-style-type: none"> <li>• Menelaos ve patroklos<sup>312</sup> (M. Ö. 250-200)</li> <li>• Yaşlı Pazarcı Kadın<sup>313</sup>(M. Ö. 300 sonları)</li> <li>• Samothrake Nike'si <sup>314</sup>(M. Ö. 200)</li> <li>• Polyphemos'un Kör Edilişi<sup>315</sup> (M. Ö. 200 civarı)</li> <li>• Karısını Öldüren Galat<sup>316</sup>(M.Ö. 220)</li> <li>• Antalya Thykesi<sup>317</sup>(M. Ö. 300)</li> <li>• Yaşlı Balıkçı <sup>318</sup> (M. Ö. 200)</li> </ul>	<p><b>A. Schlüter</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Elektör(Atlı)<sup>320</sup> Anıt</li> </ul> <p><b>F. Girardon (1628- 1715)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Apollon'un su perileri tarafından yıkanişi <sup>321</sup>(1699)</li> </ul> <p><b>G. L. Bernini (1598- 1688)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Statue of Saint Bibiana<sup>322</sup> (1624-1626)</li> <li>• Apollon ve Daphne<sup>323</sup>(1625)</li> <li>• David <sup>324</sup>(1624)</li> </ul> <p><b>F. B Brokoff (1688- 1731)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aziz Yahya Heykel Grubu <sup>325</sup>(1714)</li> </ul> <p><b>A. Algardi (</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Beheading of St. Paul<sup>326</sup>(1622)</li> </ul>
---	---

HELLENİSTİK BAROK DÖNEM ÖZELLİKLERİ	AVRUPA BAROK DÖNEM ÖZELLİKLERİ
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gerçekçi ifadeler kullanılmıştır.</li> <li>• Işık-gölge ve boşluk kullanıldığı gözlemlenmiştir.</li> <li>• Duyguların dışa vurmasına, insanın iç dünyasının ve ruhsal halinin yansıtılmasına önem verilmiştir.</li> <li>• Sadece güzellik değil çirkinliğinde ifade edilmesi öne çıkmıştır</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tam gerçekçilik önemsenmiştir.</li> <li>• Işık-gölge, boşluk dengesi vurgulanmıştır.</li> <li>• Teknik üstünlükbelirgin olarak gözlemlenmiştir.</li> <li>• Hareketli abartılı üslup işçiliği ve göğe doğru yükselişvurgulanmıştır.</li> <li>• Kabarıklık kıvrımlı hareketler, karmaşık formlar kullanılmıştır.</li> <li>• Günlük hayattan, mitolojiden konuların seçilmesi, Anıtların</li> </ul>

<sup>311</sup> Smith 2002, 207.

<sup>319</sup> Yetkin 1977, 115.

<sup>312</sup> Smith 2002, 121.

<sup>313</sup> Smith 2002, 157.

<sup>314</sup> Smith 2002, 195.

<sup>315</sup> Smith 2002, 129.

<sup>316</sup> Smith 2002, 116.

<sup>317</sup> Smith 2002, 92.

<sup>318</sup> Smith 2002, 158.

<sup>320</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Andreas\\_Schl%C3%BCter](https://tr.wikipedia.org/wiki/Andreas_Schl%C3%BCter)

<sup>321</sup> Yetkin 1977, 116.

<sup>322</sup> Dombrowski 2011, 188.

<sup>323</sup> Yetkin 1977, 43.

<sup>324</sup> Grapski 1987, 14.

<sup>325</sup> Yetkin 1977, 144.

<sup>326</sup> Grapski 1987, 17.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dini etki azalmış, mitolojik, kahramanların, kahramanlıkların ve günlük yaşamından konulara dönük çalışmalar yapılmıştır.</li> <li>• Heykel, mimari yapılara süsleyicilik olarak eşlik etmiştir.</li> <li>• Grup heykelleri yaygınlaşmıştır.</li> <li>• Kabarık saçlar, derine çekilmiş gözler, derin kumaş kıvrımları dönem özelliği olarak kullanılmıştır.</li> </ul>	<p>yapılması, kahramanlıkların betimlenmesi öne çıkmıştır.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• İnsanların ruhsal durumlarını ve iç dünyalarını yansıtmaya önemsenmiştir.</li> <li>• Heykel, mimari eserlere süsleyici unsur olarak eşlik etmiştir.</li> <li>• Grup heykelleri çalışılmıştır.</li> <li>• Bağımsız olarak yapılan heykellerde ise insan figürleri hiçbir zaman hareketsiz ya da dinlenirken işlenmemiş, her zaman bir hareket hâlinde verilmişlerdir.</li> <li>• Figürler genç yaşlı, kadın erkek ayrımı yapılmasını sağlayacak kadar ustalıkla verilmiştir.</li> </ul>
--	--

### 4.3 Resim

Resim, Avrupa Barokta heykel ve mimarinin bir parçası olmuştur. Ortak konulara dikkat çekmekle beraber, mitolojik konular her iki dönemde de önemini yitirmemiştir. Hellenistik Dönemde renk kullanımı ışığın önemini gösterirken, ışık Avrupa Barokta parçalar halinde yüzeye dağılarak sembolikleşmiş, sadece önemli bölgelere yansıtılmıştır. Mimarının her iki dönemde de resmin içinde yer almış olması, mimarinin resmin bir parçası olduğunu göstermiştir. Peyzaj her iki dönemin özelliği olurken, figürlerin yansıttığı duygusal ifade zaman aşımına uğramamıştır.

HELLENİSTİK BAROK	AVRUPA BAROK
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ephesos Yamaç Evleri Duvar Resimlerinden Eros ve Girland<sup>327</sup> (II. Stil)</li> <li>• Pompeii Misteriler Villası'nın Büyük Friz Resimleri<sup>328</sup> (II. Stil)</li> <li>• Villa of Fannius Snistor,</li> </ul>	<p><b>D. R. S. Velázquez</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Las Meninas (Nedimeler)<sup>331</sup> (2656)</li> </ul> <p><b>J. Vermeer</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Resim Sanatı<sup>332</sup></li> </ul>

<sup>327</sup> Ladstatter 2012, 143.

<sup>328</sup> Curtius 1972,

<p>Boscoreale, Allegories of Persia and Macedonia<sup>329</sup>(II. Stil)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Theseus ve Minatour mozaïği (II. Stil)</li> <li>• Livia Villa'sında BahçeGörünümü fresk, Prima Porta<sup>330</sup> (II. Stil)</li> </ul>	<p><b>N. Poussin</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Davut'un Zaferi<sup>333</sup> (1630)</li> </ul> <p><b>P. P. Rubens (1577-1640)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• İsa'nın çarmıhtan indirilişi<sup>334</sup> (1612)</li> <li>• Savaş Alegorisi<sup>335</sup>(1637- 1638)</li> <li>• Aziz Katerina'nın Kutsal evliliği<sup>336</sup>(1628)</li> </ul> <p><b>M. Mignard (1612- 1695)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Perseus and Andromeda<sup>337</sup> (1679)</li> </ul> <p><b>G. B. Tiepolo (1696- 1770)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Antonius'un Kleopatra onuruna verdiği Yemek<sup>338</sup> (1750)</li> </ul> <p><b>W. Turner (1775- 1851)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dido Kartaca'yı inşa ederken<sup>339</sup> (1815)</li> </ul>
---	--

HELLENİSTİK BAROK DÖNEM ÖZELLİKLERİ	AVRUPA BAROK DÖNEM ÖZELLİKLERİ
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Heyecanlı ve hareketli konulara yer verilmiştir.</li> <li>• Günlük yaşantıdan konulara değinilmiştir.</li> <li>• Teknik sorunlarla ilgilenmişlerdir. Bir taraftanda mitolojik konularda betimlemeler yapmışlardır.</li> <li>• Manzara resimlerine rastlanmıştır.</li> <li>• Mimari parçaları oluşturulan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Azizlerin yaşamları, mitolojik konular, kahramanlık öyküleri, ailelerin tarihi, portreler gibi konular işlenmiştir.</li> <li>• Manzara (Peyzaj) önem kazanmıştır.</li> <li>• Işık resmin tüm yüzeyine, parçalar halinde dağılır. En önemli bölgeler ışıkla aydınlatılmıştır.</li> </ul>

<sup>331</sup> Gombrich 1992, 322; Beksaç 2015, 97.

<sup>332</sup> Beksaç 2015, 82.

<sup>329</sup> Lessing- Varone 1996, 67.

<sup>330</sup> Stokstad 1999, 251.

<sup>333</sup> Toman 2004, 386.

<sup>334</sup> Yetkin 1977, 102.

<sup>335</sup> Toman 2004, 449.

<sup>336</sup> Gombrich 1992, 313.

<sup>337</sup> Toman 2004, 426.

<sup>338</sup> Gombrich 1992, 348.

<sup>339</sup> Gombrich 1992, 388.

<p>panellere yapılan resimler dikkat çekicidir. Figürlerin yüzüne yansıtılan duygusal ifadeler, kıyafetlerde işlenen kıvrımlar barok özellik olarak işlenmiştir..</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Renk kullanımı ışığa verilen önemi göstermektedir.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Resimde ışık sembolik bir anlatım taşımıştır.</li><li>• Savrulan uçuşan saçlar, hareketli figürler, eğriler oluşturacak biçimde resme yerleştirilmiştir.</li><li>• Mimari parçalar, yapılardan kesitler resmin içinde yer almıştır.</li></ul>
--	---

## SONUÇ

Bütün bu bilgiler ışığında Hellenistik Dönem Resim, Heykel ve Mimari alanlarında yapılmış eserlerin, Avrupa Barok Resim, Heykel, Mimari alanları üzerinde görülen etkisini şu şekilde sonuca bağlayabiliriz;

Her iki dönemde de siyasi gelişmelerin, olayların, değişimlerin ve etkileşimlerin sanata belirgin bir şekilde yansması tespit edilir. İki dönemde de sanatçının bulunduğu dönemin sonuna doğru, kendi yapmak istedikleri doğrultusuna kaydığı görülür.

Hellenistik dönem resminin özellikle mitolojik konularının, Avrupa Barokta da işlendiği, dini temanın, her iki dönemde de konu edildiğini söylemek doğru olacaktır. Zaman zaman Hellenistik Dönem duvar resminde incelediğimiz eserlerdeki figürlerin duruş, kıyafet kıvrımlarının işlenişi, yüze yansıyan duygunun ifade edilme biçiminin aynen Avrupa Barok Resminde de kullanıldığını görülmüştür. Kahramanlık hikâyelerinin, günlük ritüellerin, dini seramonilerin, Avrupa Barok Resminde de Antikiteden etkilenerek kullanıldıklarını söylemekte fayda vardır. Barok sanatçıların Antik Dönemden hiç kopmadıkları, özellikle tarihi konularda aynen Hellenistik Dönemdeki gibi işledikleri, benzer ışık gölge vurgusunu fazlaca yaptıkları belirlenmiştir.

Her iki dönem heykelinde de sanatçılar önce yönetimin isteğine bağlı eserler üretmişler sonraki süreçte ise, kendi istekleri doğrultusunda üretimde bulunmuşlar hatta toplumsal olayları ve mitolojik temaları eserlerine yansıtmışlardır. Hellenistik Dönem heykel sanatının mimariyle bir bütün olarak kullanımı, Avrupa Barok Mimari ve Heykel Sanatına yansır. Aynı şekilde heykelleri, taşıyıcı görev veren karyatit ve telemonlar kullanılmıştır. Hellenistik Dönemdeki hareketliliğin, Avrupa Barok Mimari ve Heykeline yansıdığı görülür. Barok Heykeldeki elbise kıvrımlarının ışık-gölgeyi oluşturacak biçimde işlenişi, genç-yaşlı, kadın-erkek ayrımı yapılmasını sağlayacak ustalıkta oluşu aynen Hellenistik Dönemdeki gibi işlenmiştir. Her iki dönemde ortak konuları, mitolojik figürler, su perileri, yunus balıkları ve kahramanlık hikâyeleri olmuştur.

İlkçağ mimarisinden etkilendiğini bildiğimiz Barok Mimari Hellenistik Dönem mimarisindeki gibi, friz, alınlık, kemer, sütun gibi mimari öğeleri farklı biçimlerde yapıtlarda kullandığı görülür. Bu da bir yansımanın ürünüdür. Sanatçılar anıtsal yapılar, dinsel mimari eserler, saray ve şato gibi eserleri, din adamları ve devlet adamları için

yapmışlardır. Günümüze doğru bu etki devam etmiştir. Avrupa Barok Mimarini Hellenistik Dönemden tek farkı abartının ve aşırı süslemenin sınırsızlaşmasıdır.

Hellenistik Barokta da Avrupa Barokta da hareketli ve abartılı bir üsluba yer verilmiş, şiddet, sevinç, hırçınlık, abartı, duygunun yüze yansması, güzel ve çirkin kavramının ayırt edilmeden işlenişi, ışık gölgenin vurgusu gibi ifadelerin anlaşılır ve net olarak kullanıldığı belirtilmelidir ki bu da iki farklı devrin etkisi ve yansmasıdır.

17. ve 19. yüzyılları kapsayan sanat sürecinde Barok Sanat çağın gelişim akışı içinde bireyselliğe dönmüştür. Sanatçıların tek bir sanat akımına bağlıklarında esnemeler görülmüştür. Yeni tarz ve teknikler üsluplar türemiş, sanatçı zamanın kapitalizmiyle tanışmış, estetik değerlerde ve konularda aşırı kaymalar gerçekleşmiştir. 20. yy'a doğru toplumsal olaylar sanatçının gözünden bireysel sembollerle ve duygusal tepkimelerle eserlere yansıtılmıştır.

Unutulmamalıdır ki sanat geçmişinden gelen köklerin zaman süzgecinden geçerek, yeni şekillere dönüşmesidir. Antik Dönem Hellenistik sanattan, Avrupa Barok sanata hatta günümüze doğru yol alan değişimlerin hepsi, sonucun sebebi, sebebin bir öncekinin sonucu olmasıdır.

## KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Fig.	: Figür
Lev.	: Levha
M.Ö.	: Milattan önce
M.S.	: Milattan sonra
Res.	: Resim

## KAYNAKLAR

### Antik Kaynaklar

- Aristoteles Aristoteles, Nikomakhos'a Etik, Çev.: S. Babür, Ayraç Yayınları, Ankara, 1998.
- Strabon Strabon, Coğrafya: XII-XIII-XIV, Çev.: A. Pekman, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2012.
- Vitruvius Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap, Çev.: S. Güven, İstanbul, 1998.
- Plinius Plinius Natural History, H. Rackham (Vols. 1-5,9), W. H. S. Jones (Vols. 6-8), D. E. Eichholz (Vol. 10), London, 1945.

### Modern Kaynaklar

- Akurgal 2007 E. Akurgal, Uygarlık Tarihi, İstanbul, 2007.
- Akurgal 1987 E. Akurgal, Anadolu Uygarlıkları, İstanbul, 1987.
- Alp 2008 A. O. Alp, "Hellenistik Roma Dönemi Anadolu Mimarlığında Bezemeli Kaideler", Anadolu/ Anatolia 34, 27-46, Eskişehir, 2008.
- Anıktar 2013 S. Anıktar, "19 Yüzyıl Batılaşma Hareketlerinin Osmanlı Mimari Biçimlenişine Etkisi: Vallaury yapıları Örneği", II. Türkiye Lisans Üstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı V, Bursa, 2013, 1205-1220.
- Arslan 2001 M. Arslan, Hellenistik Dönem'e Damgasını Vuran yaratıcı Felsefe Sistemleri: Epikurosculuk ve Staoculuk-I. Arkeoloji ve Sanat, İstanbul, 2001, 19-28.
- Asselineau 1830 C. Asselineau, La ie Baudelaire, Paris, 1830.
- Arıklı 1986 E. Arıklı, Büyük Largusse Sözlük ve Asiklopedi, Cilt: 19, İstanbul, 1986.
- Atalay 2010 G. Atalay, Antik Devirde Mimari Kurallar ve İnşaat teknikleri, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fen Edebiyat fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Yüksek lisans Tezi, Konya, 2010.
- Arseven 1965 C. E. Arseven, Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1965.
- Aydın Tavukçu 2015 Z. Aydın Tavukçu, Alabanda: Tarihi, Coğrafi, Topoğrafya, Araştırma ve Kazılar, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 35, Erzurum, 2015, 22 256.



- Babür 1998 S. Babür, Ortaçağda Felsefe, İstanbul, 1998.
- Bağdatlı 2001 F. Bağdatlı, Alabanda Apollon Isotimos Tapınağı, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın, 2001.
- Bakır 2003 B. Bakır, Mimaride Rönesans ve Barok, Ankara, 2003.
- Barnes 1986 J. Barnes, Fhibsopfical Apprenticehips, Yale, 1986.
- Batur 2000 E. Batur, "Marchel Duchamp, Sanarşist", Sanat Dünyamız, 75, 2000, 5-7.
- Batur 1995 E. Batur, "Sanat ve Evrensel Hiza", Sanat Dünyamız, 59, 1995, 3-7,
- Bayet 1929 C. Bayet, Muhtasar Sanat Tarihi, İstanbul, 1929.
- Baynes 2004 K. Baynes, Toplumda Sanat, Çev.: Y. Atılğan, İstanbul, 2004.
- Baudelaire 1965 B. Baudelaire, "The Salon of 1859", in Art in Paris, 1845-1862; Slons and other Exhibitions, Paris, 1965.
- Beazley-Ashmole 1966 J. D. Beazley-B. Ashmole, Greek Sculpture and, Painting, Cambridge at the Universty press, Cambridge, 1966.
- Beksaç 1995 E. Beksaç, Avrupa Sanatına Giriş, İstanbul, 1995.
- Beksaç 2015 E. Beksaç, V. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Avrupa Sanatı, İstanbul, 2015
- Benoist 1975 L. Benoist, Resim tarihi, Çev.:T. Gökçöl, İstanbul, 1975.
- Bilsel 2015 C. Bilsel, "Berlin Pergamon Müzesi Bir Eski Eserin Modern Öyküsü", Aktüel Arkeoloji Dergisi, Kasım-Aralık, 2015, 66-103.
- Bieber 1981 M. Bieber, "The Sculpture of the Hellenistic Age" , New York, 1981.
- Bingöl 1998 O. Bingöl, Magnesia de Meandrium, Ankara, 1998.
- Bingöl 2007 O.Bingöl, Beyaz Kaşlı Artemis'in Kenti Menderes Magnesia-Magnesia ad Meandrum, İstanbul, 2007.
- Bingöl 2015 O. Bingöl, Arkeolojik Mimaride Resim, Ankara, 2015.
- Blanckenhagen 1969 P. H. Blanckenhagen, " Laokoon, Sperlonga und Vergil" Archöologischer Anzeiger, Berlin, 1969.
- Boardman 2005 J. Boardman, Yunan Sanatı, Çev.: Y. İlseven, İstanbul, 2005.

- Boswort 2005 B. Boswort, Büyük İskender'in Yaşamı ve Fetihleri Çev.: H. Çalışkan, Ankara, 2005.
- Boucher vd. 1997 B. Boucher, Thames/ Hudson. Ed., Italian Baroque Sculpture, Genova, 1997.
- Boysal 1967 Y. Boysal, Grek Klasik Devir Heykeltraşlığı, Ankara, 1967.
- Bulut 2002 Ü. Bulut, Avrupa Resminde, Üslup ve Anlam İlişkisi, İstanbul, 2002.
- Büktel 2000 Y. Büktel, Mimarlık Tarihi I, Trakya Üniversitesi Yayını, 2000.
- Büyüközer 2006 A. Büyüközer, Lagina Hekate Tapınağının Matemaktiksel Oranları, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2006.
- Büyüközer 2010 A. Büyüközer, "Lagina Hekate Tapınağının Altyapı ve Stylobat Düzenlemesinde Uygulanan Oranlar", PAU Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 7, 2010. 1-15.
- Büyükgenç 2007 B. Büyükgenç, Peter Weiss'in "Direnenin Estetiği" Romanı Üzerine Bir Görsel Okuma Klavuzu, Çukurova Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Eğitimi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2007.
- Cemal 2008 A. Cemal, Bir Düş ve Gerçeklik dönemi, Sanat Dünyamız, 109, 131-145, 2008.
- Clayton 1990 P. Clayton, Great Figures of Mythology, Grescent Books, NY, 1090.
- Curtius 1972 L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, New York, 1972.
- Conticello-Andreas 1974 B. Conticello-B. Andreas, " Die Skulpturen Von Sperlonga". Ant PI 14, XIV, Berlin, 1974.
- Cook 2005 B. F. Cook, Relief Sculpture of the Mausoleus at Halicarnassus, Oxford UP, 2005.
- Claudon 1988 F. Claudon, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev.: Ö. İnce, İstanbul, 1988.
- Çetin 2007 C. Çetin, Sütunlu- Avlulu Altarlarda Altyapı, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya fakültesi Dergisi 47, 2, Ankara, 2007, 27-47.
- Denison 2013 E. Denison, 30 Saniyede Mimarlık, Çev.: N. İlkaya Elçioğlu, İstanbul, 2013.

- Deuze 2006 G. Deuze, Leibniz ve Barok, Çev.: H. Yücefer, İstanbul, 2006.
- Develi 2009 Ö. Develi, Antik Çağda Kuşatmalar, İstanbul, 2009.
- Demirtaş 2006 B. Demirtaş, Magnesia Artemis Tapınağı'nın Teknik ve İşçilik Özellikleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2006.
- Dombrowki 2011 D. Dombrowki, Apothesis Mediality in Bernini's later Portrait Busts, *Artibus et Historiae*, Vol. 32, No: 63, Canada, 2011.
- Duman 2006 F. Duman, Akılcılık Bağlamında iki Aydınlanma Geleneği: Fransız Aydınlanması Versus İskoç Aydınlanması, Ankara Üniversitesi, SBF. Dergisi, Ankara, 2006, 117-151.
- Dickens 1920 G. Dickens, Hellenistik Sculpture, Oxford, 1920.
- Erbay 2007 M. Erbay, "Sanatın Politikadaki İzleri", *Artist Modern*, Sayı 9/82, İstanbul, 2007.
- Ethem Bey 1906 Ethem Bay, "Le Sancture d'Alabanda" CRAI, 1906,407-422.
- Erim 1986 K. T: Erim, Aphrodisias city of Venüs Aphrodite, London, 1986.
- Fisher 1957 H. Fisher, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Bau-Raum-Gereat R.Riper Co Verlag, Munchen, 1957.
- Fineberg 2014 S. Fineberg, 1940'dan Günümüze Sanat: Varlık stratejileri, Çev.: S. Atay Eskier, G. Erinç Yılmaz, İzmir, 2014.
- Fontenrose 1988 J. Fontenrose, "Didyma Apollon's Orade Cult and Companions, California, 1988.
- Ganzert 1984 J. Ganzert, Das Kenotaph für Gaius Caesar in Limyra. Architektur und Bauornamentik, *IstForsch* 35 (1984).
- Germaner 1997 S. Germaner, Barok Üslup, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997.
- Gombrich 1992 E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev. ;B. Cömert, İstanbul, 1992.
- Gomm 2014 Sarah Garr-Gomm, Sanatın gizli Dili, Çev.: Lizet Deadato, İstanbul, 2014.
- Gökberk 1998 M. Gökberk, Felsefe Tarihi, İstanbul, 1998.
- Gönülal 2010 Ö. Gönülal, "Cenovalı Heykeltraşlar (Barok Üslup)", *Akdeniz Sanat dergisi*, Cilt 3, 87-94, 2010.

- Gürel 2011 H. Nur Gürel, Üçboyutlu Uygulamalar Üzerine Türkiye'de Sanat Dergisi, 29, 1997.
- Gürcün 2011 D. Gürcün, Aydın İli Turizm Potansiyelinin, Analizi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Ana Bilim dalı, Yüksek Lisans Tezi, Aydın, 2011.
- Gürler 1995 B. Gürler; Pompei'den Antiokheia'ya Fantastik Kurgular ve Gerçekçi Dışa Vurumlar", Anadolu Sanat, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sürekli Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı 4 Eylül 1995, 31-38.
- Grapski 1987 J. Grapski, The Corsini Flagellation Group by Alessandro Algardi, Fransa, Vol. II. pp. London 1987, 3-15.
- Greenberg 2006 C. Greenberg, Avangart Tutumlar, Çev. :G. Fırat, Rh+ Sanat, 33, 2006 43-45, İstanbul
- Grimal 1997 P. Grimal, Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma, Çev.: S. Tamguc, İstanbul, 1997.
- Hançerlioğlu 1976 O. Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar Cilt 1. İstanbul, 1976.
- Halili 2007 D. Halili, "Kandırılan Sanatın Öyküsü I", Artist Modern-Eylül, İstanbul, 2007, 28-32.
- Hançerlioğlu 1982 O. Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, İstanbul, 1982.
- Hanfmann 1963 G. M. A. Hanfmann, Hellenistic Art, America, 1963, 77-94.
- Haselberger 1980 L. Haselberger, Werkzeichnungen am Jüngerem Didymaion, Germany, 1980, 191-295.
- Haselberger 1983 L. Haselberger, Bericht über die Arbeit am Jüngerem Apollon Tempel Van Didyma, IstMitt. 1983, 90-123.
- Haselberger 1985 L. Haselberger, "Construction Plans for the temple of Apollon at Didyma", SA 253, Dec, 1985, 114-122.
- Havelock 1981 C. M. Havelock, Hellenistic Art, America, 1981.
- Howard 1989 S. Howard, "Laocoon Restored", American Journal of Archaeology, Vol. 93, No.3, America, 1989.
- Humann vd 1904 C. Humann – J. Kohte – C. Watzinger, Magnesia am Maeander: Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre, 1891-1893, Berlin, 1904.
- İşman 2014 S. A. İşman, Rönesans'tan 19. yy'a Avrupa Resminde Antik Dünya Kadınları, SDÜ Fen Edebiyat Fak. Sosyal Bilimler

Dergisi, sayı:33, 153-170, 2014.

- Kadıoğlu- 2015 Özbil M. kadıoğlu- C. Özbil, Yeni Araştırmaar Işığında Teos, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler Dergisi, 40,İstanbul, 2015, 4-15.
- Kavukçu 2006 M. Kavukçu, Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine, Erzurum Atatürk Üniv. Güzel Sanatlar Fakült. Dergisi, Sayı 9, 57-72, 2006
- Kınay 1993 C. Kınay, Sanat Tarihi, Ankara, 1993.
- Kumral 2004 Ç. Kumral, “Yeni Bir Modernizm Gereksinimi”, Rh+ Sanat, 11 İstanbul, 2004, 48-51.
- Koçhan 1995 N. Koçhan, Hellenistik Çağ Anadolu Mimarisinde Lotus, Palmet ve Yumurta Bezekleri, Erzurum, 1995.
- Köklükaya 2010 N. Köklükaya, “Avrupa’da, Gotik, Rönesans ve Barok Mimarinin Çatı ve Cephe Sistemleri Açısından Karşılaştırılması”, 5. Uluslar arası Çatı ve Cephe Sempozyum, İzmir, 2010.
- Krause-Krause 2005 A. Krause.-C. Krause, Rönesans’tan Günümüze Resim sanatının Öyküsü, Almanya, 2005.
- Kroll 1925 W. Kroll, “Leukophryne” Paulys Realencydopeia der Classischen Alttertumswissenschaft, XII, 2, 2286-2288, Oxford, 1925.
- Kuban 1970 D. Kuban, Türkiye Sanat Tarihi, İstanbul, 1970.
- Kuban 2010 D. Kuban, Mimarlık Kavramları, İstanbul, 2010.
- Kunze 1996 C. Kunze, Zur satuerung des Laokoon und der Skylla gruppe aus Sperlonga, Berlin, 1996.
- Ladstatter 2012 S. Ladstatter, Ephesos Yamaç Ev 2.(Çev.: Selma Gün), İstanbul, 2012.
- Levin 1999 R. Levin, Modern İnsanın Kökeni, Çev.; N. Özüaydın, TÜBİTAK; Ankara, 1999.
- Lessing-Varone 1996 E. Lessing- A. Varone, Pompeii, İtalya, 1996.
- Ling 1991 R. Ling, Roman Painting, Cambridge, 1991.
- Mansel 2011 M. Mansel, Ege ve Yunan Tarihi, Ankara, 2011.
- Melvin 2009 J. Melvin, İzmler Mimarlığı Anlamak, Çev.: M. Şahin, İstanbul,

- 2009.
- Miller vd. 2012 D. Miller-C. Lawrenz-A. Smith-J. Taylor, Başvuru Kitapları: Mimarlık, Çev. : E. N. Kutlu, İstanbul, 2012.
- Moir 1989 A. Moir, Caravaggio, Florasa, 1989.
- Özer 1993 Özer, Kültür Sanat Mimarlık, İstanbul, 1993.
- Öz 2000 A. Öz, Batı Anadolu Hellenistik Dönem Tiyatroları Restitüston Önerileri ve Koruma Sorunları, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Mimarlık Bölümü Restorasyon Ana Bilim Dalı, İzmir, 2000.
- Özgan 1999 R. Özgan, Die Skulpturen Von Stratonikeia, Asia Minor Studien 32, Bonn, 1999.
- Özkarakoç 2011 Ö. Özkarakoç, XX. Yüzyıl ilk yarısı Avrupa Heykel Sanatında yaşanan Değişim Süreci ve Bu Sürecin Türk Heykel Sanatına Yansıması, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri enstitüsü, Doktora tezi, Konya, 2011.
- Özüken 2004 B. Özüken, Resim ve Heykelin Öyküsü, İstanbul, 2004.
- Pappalardo 2009 U. Pappalardo, The Splendor of Roman Wall Painting, Los Angeles, 2009.
- Papila 2013 A.Papila, Caravaggio'nun Yaşamı ve Barok Resim Sanatının Görsel Diline Katkıda Bulunan Önemli Eserler, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yazıları, 25-26, Ankara, 2013, 25-42.
- Petrov 1979 G. Petrov, Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, Çev.: H. A. Aytuna, İstanbul, 1979.
- Pischel 1978 G. Pischel, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Çev.: H. Kuruyazıcı-Ü. Alsaç, İstanbul, 1965.
- Pischel 1981a G. Pischel, "Barok Nedir", Sanat Tarihi Ansiklopedisi I, İstanbul, 1981, 163.
- Pischel 1981b R. Pischel, A Grammar of the Prākrit Languages, Delhi, 1981.
- Pischel 1981c G.Pischel, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Çev.: Vefa Ülkü, Cilt: 2. 3. İstanbul, 1981c.
- Pococke 1745 R. Pococke, A Description of the East II, London, 1745.
- Pollitt 1986 J. J. Pollitt, Art in the Hellenistic age, Combridge University Press, 1986.

- Pollitt 1990 J. J. The Art of Ancient Greece: Sources and Documents, Oxford, 1990.
- Polh 2002 D. Polh, "Kaiserzeitliche Tempel in Kleinasien unter besondere Berücksichtigung der Hellenistischen Vorläufer", AMS 43, Germany, 2002.
- Rant 2002 Wolfgang Radt, Pergamon. Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları, Çeviren: Suzan Tamer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- Rembrandt 1998 Rembrandt, Art Book, Çev.: S. Uzun, İstanbul, 1998.
- Read 1960 H. Read, Sanatın Anlamı, Çev.: G. İnal-N. Asgari), Ankara, 1960.
- Richter 1979 G. Richter, Yunan Sanatı, Çev.: B. Madra, İstanbul, 1979.
- Richter 1955 G. M. A. Richter, "The Origin of Verism in Roman Portraits." The Journal of Roman Studies 45.Parts 1 and 2 (1955): 39-46.
- Richter 1970 G. M. A. Richter, The Sculpture and Sculptors of The Greeks, Yale University Press. America, 1970.
- Ridgway 2001 B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture, Sty of Wisconsin pres, Wisconsin, 2001.
- Roth 2000 L. M. Roth, Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Çev.: E. Akça, İstanbul, 2000.
- Rostovtzeff 1954 M. I. Rostovtzeff, Social and Economic History of the Hellenistic World I-III. Oxford, 1954.
- Rumpf 1961 F. Rumscheid, Untersuchungen Zur Kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus, German, 1994.
- Rumscheid 1994 F. Rumscheid, Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus, Germany, 1994.
- Salisbury 2001 E. J. Salisbury, Encyclopedia of Women in the Ancient World, Abc. clio inc. California, 2001
- Sevil 2008 T. Sevil, Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması, Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim İş Eğitimi Öğretmenliği, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2008.
- Smith 2002 R. R. R. Smith, Hellenistik Heykel, (Çev. Aysin Yoltar Yıldırım), İstanbul, 1995.

- Smith 2008 R. R .R. Smith, Hellenistik Heykel, Çev.: A. Y. Yıldırım, İstanbul, 2008.
- Soğuksu 2015 N. Soğuksu, Pop Art'ın Grafik Tasarım Üzerindeki Etkisi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015.
- Sönmez 2015 B. E. Sönmez, Hellenistik Heykel Sanatında Toplumsal Bilinç ve Öz Biçim İlişkisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 4, Nevşehir, 2015, 160-183.
- Sözen-Tanyeli 1986 M. Sözen-U. Tanyeli, Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1986.
- Spivey 1996 N. Spivey, Understanding Greek Sculpture, London, 1996.
- Stewart 1977 A. F. Stewart, "To Entertain an Emperor: Sperlonga, Laokoon and Tiberius at the Dinner-Table" Journal of Roman Studies 67, Oxford, 1977, 76-90.
- Stokstad 1999 M. Stokstad, Art History 1, New York, 1999.
- Stewart 2014 Stewart, Hellenistic World, Newyork, 2014.
- Summerson 2005 J. Summerson, Mimarlığın Klasik Dili, Çev. :T. Soner, İstanbul, 2005.
- Sedlmayr 1955 H. Sedlmayr, Die Revolution Der Modernen Kunst Rowohlt (rde), Hamburg, 1955.
- Smith 1952 R. R. R: He Sulptor and his Work, Washington, 1952.
- Söğüt-Taşkiran 2014 B. Söğüt-M. Taşkiran, Stratonikeia'dan Augustus Dönemi Mısır Etkili Korinth Başlıkları(Corinthian Capitals of Augustian Period from Stratonikeia with Egyptian Influence), Olba 22, 2014, 189-213.
- Şahin 2002 M. Şahin, Anadolulu Bir mimar, İstanbul, 2002.
- Şenel 1968 A. Şenel, Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üzerine (AÜSBFY), 1970
- Tansuğ 1992 S. Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, İstanbul, 1992.
- Tavukçu 2012 A. Y. Tavukçu, Roma Çağı Heykeltıraşlığı, Erzurum, 2012.
- Tarhan 2006 M. A. Tarhan, 2002, 2003 Yılı Laodikeia Antik kentiKabartma Buluntuları, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 2006.



- Tansuğ 2004 S. Tansuğ, Resim Sanat Tarihi,5. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2004.
- Taşkın 2002 A.Taşkın, Immanuel Kant'da Bilginin Kaynağı Problemi, e-dergi, Cumhuriyet Üniversitesi Bilimsel Yayını, S. 1, Ankara, 2002, 279-294.
- Tırpan-Söğüt 2002 A. A. Tırpan-B.Söğüt, "2002 Yılı Lagina Kazıları", 25. KSST-II, 2004, 87-100.
- Tırpan-Söğüt 2005 A.A. Tırpan-B.Söğüt, Lagina, Muğla, 2005.
- Tırpan 1997 A. A. Tırpan, buluntular ışığında Lagina ve yakın Çevresinin Tarihsel süreci, S. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat, Dergisi 1997, Sayı: 11, 78-98.
- Tomlinson 1997 R. A. Tomlinson, Yunan Mimarlığı, Çev.: Ç. R. Akbulut, İstanbul, 1997.
- Tuchelt 1997 K. Tuchelt, " Didyma", Eczacı başı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul,1997.
- Tuchelt 1980 K. Tuchelt, Didyma 1980Yılı Kazı Sonuçları, Ankara, 1980, 9-10.
- Tulunay 1997 E. T. Tulunay, Hermogenes, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997.
- Tunalı 1984 İ. Tunalı, Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık, İstanbul, 1984.
- Tuncay 2000 Y.N. Tuncay, Bir Caravaggio Tanımlaması Ve Çağdaş Yorumu, Yüksek Lisans Tezi Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2000.
- Turani 1974 A. Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, 1974.
- Turani 1999 A. Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, 1999.
- Turani 1980 A. Turani, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, İstanbul, 1980.
- Turani 1992 A. Turani, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1992.
- Tükel-Yüzgüller Arsal 2014 I. Tükel-S. Yüzgüller Arsal, Sözden İmgeye, Batı Sanatında İkonografi, İstanbul, 2014.
- Uzun 2014 A. Uzun, 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Y. Lisans Tezi, Erzurum, 2014.
- Ülgen 1981 Ç. Ülgen, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 3. İstanbul, 1981.

- Ülkü 1981 V. Ülkü, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul, 1981.
- Üreten 2012 H. Üreten, “Magnesia ad Maeandrum ve Artemis Leukophryne: Hellenistik Dönem Krliyet Mektuplarının katkılarına bir bakış”, History Status; International Journal of History 2012, Cilt 4, S. 2, 372-391.
- Webb 1996 P.A. Webb, Hellenistic Architectual Sculpture; Figural Motifs in Western Anatolia and the Aegean, Islands, 1996.
- Wheeler 1991 M. Wheeler, Roman Art and Architecture, New York, 1991.
- Welch-Gensheimer 2013 K. Welch-M. B. Gensheimer, “The Akhileus and Penthesileia Statues Grup from the, tetrastyle court of the Handrianic Bathsat Aphrodisias” in Istanbuler Mitteilugen, 2013.
- Wittkover 1980 R. Wittkover, Art and Architecture in Italy 1600 to 1750. 3. Bsk. Newyork, 1980.
- Wölfflin 1961 H. Wölfflin, Renaissance and Braque, London, 1961.
- Wölfflin 1973 H. Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, (Çev. : H. Örs), İstanbul,1973.
- Wycherley 1991 R. E. Wycherley, Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?, (Çev: N. Nirven, N. Başgelen), İstanbul, 1991.
- Yetkin 1948 S. K. Yetkin, Sanat Tarihi Ansiklopedisi III, İstanbul, 1948.
- Yetkin 1968 S. K. Yetkin, Büyük Ressamlar, İstanbul, 1968.
- Yetkin 1971 S. K. Yetkin, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1971.
- Yetkin 1977 K. S. Yetkin, Barok Sanat, İstanbul, 1977.
- Yetkin 1979 K. S. Yetkin, Estetik ve Ana Sorunları, İstanbul, 1979.
- Zimmerman-Ladstatter 2011 N. Zimmerman-S. Ladstatter, Ephesos Duvar Resimleri, İstanbul, 2011.
- Zevi 1990 B. Zevi, Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, (Çev. : D. Divanlioğlu), İstanbul,1990.

[http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat\\_alanlari\\_helenistik\\_mimarlik.html](http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_helenistik_mimarlik.html)

<http://www.goddess-athena.org/Museum/Temples/Priene/>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Andreas\\_Schl%C3%BCter](https://tr.wikipedia.org/wiki/Andreas_Schl%C3%BCter)

## ZEVHA LİSTESİ

- Levha 1, Figür 1 : Map of the Greek World(Tomlinson 1983, 1996, Res xii).
- Levha 1, Figür 2 : Büyük İskender'in Kurduğu İmparatorluk  
(<http://ercaninal.blogspot.com.tr/2013/02/trakya.html> , 12. 05. 2016)
- Levha 2, Figür 3 : Platon ve Aristoteles(R. Stempt The secret Language of the Renaissance 2006, 104, Res. 148-149'dan)
- Levha 3, Figür 4 :Didyma Apollon Tapınağı Planı  
(<http://worldarkeoloji.blogspot.com.tr/2016/01/didim-apollon-tapnag-didyma.html> 13.05.2016)
- Levha 3, Figür 5 : Hellenistik Didymaion  
(<http://worldarkeoloji.blogspot.com.tr/2016/01/didim-apollon-tapnag-didyma.html> 13.06.2016)
- Levha 4, Figür6-7 : Didyma Apollon Tapınağı
- Levha 5, Figür 8 : Didyma Apollon Tapınağının Bir Rekonstrüksiyonunda, Gorgo (Tüylü kotuz) Başlarının Yerleştirildiği Arşitravin Üzerindeki Tanrısal Frizin Yeri. (Didyma Turkey Photo Gallery by Dick Osseman at pbase.com:  
([www.pbase.com/dosseman/didyma](http://www.pbase.com/dosseman/didyma). 13.06.2016).
- Levha 5, Figür 9 : Magnesia Artemis Tapınağının Yeri
- Levha 6, Figür 10 : Magnesia ad Maeandrum (Bingöl, 1998, 6, Res. 1'den)
- Levha 6, figür 11 : Magnesia Artemis Tapınağının Kuşbakışı Görüntüsü  
(<http://www.magnesia.org/Yapilar/Yapilar>. 13.06.2016)
- Levha 7, Figür 12 : Magnesia Artemis Tapınağı Planı ve-Sütun ve Friz Çizimi  
(<http://www.arkeoloji.2hermogenesin-eserleri-artemis.html>)
- Levha 7, Figür 13 : Magnesia Artemis Tapınağı Frizlerinden Örnekler (Bingöl, 1998, 19, Res.22'den)
- Levha 8, Figür 14 : Friz Plakaları (<http://nina.bencoya.com/3024/artemis-leukophryene-tapinagi-ve-epiphanie/>16.05. 2016.)
- Levha 8, Figür 15 : Alınlıkta Yer Alan Büyük Kapı
- Levha 9, Figür 16 : Alınlıkta Yer Alan Büyük Kapı ve Yanlardaki Küçük Kapılar

- Levha 9, Figür 17 : Epiphanik Gerçekleşmesine Ön Görülen Çizim (Bingöl, 1998,33, Res. 46'dan)
- Levha 10, Figür 18 : Artemis Heykelinin Bulunduğu Alanın Görünümü (Bingöl, 1998, 30, Res. 41'den)
- Levha 10, Figür 19 : Lagina Tapınağının Harita Üzerindeki Alanı ve Tanrıça Hekate (<http://sanatkaravani.com/tanrica-hekateye-adanmis-bir-sehir-lagina-ve-osman-hamdi-bey/>) 17.05.2016.
- Levha 11, Figür 20 : Lagina Hekate Tapınağı Planı ve Kuş Bakışı Görünüşü(Tırpan-Söğüt 2005, Res.31.)(<https://www.google.com.tr/search?q=hekate+tapinağı+nere+de&biw> 19.05.2016.)
- Levha 12, Figür 21 : Hekate tapınağı
- Levha 12, Figür 22 : Tapınağın Güney Köşesine Ait Duvarların Üzerine Gelen Friz Bloğu (Tırpan-Söğüt 2005, Res. 37'deb).
- Levha 13, Figür 23 : Kronos'un Betimlendiği Frizden Bir Sahne (Tırpan-Söğüt 2005, Res. 36'dan).
- Levha 13, Figür 24 : Tapınağın Güneydoğu Cephesine Ait Frizden Detay (<https://yataganturgut.wordpress.com.>)
- Levha 14, Figür 25 : Akhilleus –Penthesileia Yandan Görünüş
- Levha 14 Figür 26: : Akhilleus –Penthesileia Cepheden Görünüş
- Levha 14, Figür 27 : Triton Torso
- Levha14, Figür 28 : Triton Tors Üzerindeki Kas Yapısı
- Levha 15, Figür 29 : Laokoon Heykel Grubu (<http://heybemdekalanlar.tumblr.com/> 10.06.2016)
- Levha 15, Figür 30 : Laokoon Heykel Grubundan Detay ([http://pl.123rf.com/photo\\_26061511\\_roman-pos%C4%85g-laokoona-i-jego-syn%C3%B3w-w-muzeum-13.06.2016](http://pl.123rf.com/photo_26061511_roman-pos%C4%85g-laokoona-i-jego-syn%C3%B3w-w-muzeum-13.06.2016))
- Levha 16, Figür 31 : Laokoon heykel grubundan detay(<https://www.pinterest.com/pin/528469337495002457.13.06.2016/>)
- Levha 16, Figür 32 : Prehistorik Altamira- Lascaux Mağaraları(Bingöl 2015, Res. 4'den)
- Levha17, Figür 33 : Yaralı Bizon ve Boğanın Yaraladığı Adam (Bingöl 2015, Res.

- 6'den)
- Levha 17, Figür34 : Girit sanatından Zambaklıprensve Miken Resim Sanatından Bir Örnek(<http://www.gorselsanatlar.org/archive.php?topic=16802>. 0.13.06.2016)
- Levha 18, Figür 35 : Kızgın Fırında Üç Musevi (Gombrich 1992, Res. 83.)
- Levha 18, Figür36: : St John'un Yükselişi(<http://www.discoveruscany.com/it/storia-e-cultura-della-toscana/toscani-famosi/giotto.html> )
- Levha 19, Figür 37 : Meryem'in Doğuşu ve İsa'nin Kudüs'e Girişi-Scrovegni Şapeli ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Giotto\\_di\\_Bondone](https://tr.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto>. 13.06.2016)
- Levha 19, Figür 38 : Pompei Misteriler Villası Fresco 4. Sahne ve Detay (<http://old.latinistes.ch/Balades-archeologiques/necromanteion.htm>.16.06.2016)
- Levha 20, Figür 39 : Misteriler Villası Fresco, 6.Sahne ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa\\_dei\\_Misteri](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_dei_Misteri))
- Levha 20, figür 40 : Pompei Misteriler Villası 7. Sahne (<http://www.art-and-archaeology.com/timelines/rome/empire/vm/villaofthemysteriess.html>. 13.06.2016)
- Levha 21, Figür 41 : 7. Sahneden Detaylar (<http://www.gettyimages.com/detail/illustration/fresco-from-villa-of-mysteries-pompeii-campania-roman-stock-graphic>.14.06.2016)
- Levha 21, Figür 42 : René Descartes-Gottfried Wilhelm Leibniz –Baruch Spinoza(<https://tr.wikipedia.org/wiki/>)
- Levha 22, Figür 43 : Isaac Newton-Galileo Galilei-Johannes Kepler (<https://tr.wikipedia.org/wiki/>)
- Levha 22, Figür 44 : San Isidro.Ve Granada Katedrail. (<https://travelpast50.com/the-transparente-cathedral-of-toledo-spain/>.13.06.2016)

- Levha 23, Figür 45 : Toledo Katedrali(<https://travelpast50.com/the-transparente-cathedral-of-toledo-spain/13.06.2016>)
- Levha 23, Figür 46 : Toledo Katedrali Ayrıntı ([http://www.sacred-destinations.com/spain/toledo-cathedral/photos/IMG\\_8684pl.13.06.2016](http://www.sacred-destinations.com/spain/toledo-cathedral/photos/IMG_8684pl.13.06.2016))
- Levha 24, Figür 47 : Toledo Kapelasın'dan Görünüş (Yetkin 1977, 60.)
- Levha 24, Figür 48 :Sant Andrea al Querinale Kilise Önden Görünüşü (Yetkin 1977, 24.)
- Levha 24, Figür 49 Sant Andrea al Querinale Kilise Planı (Yetkin 1977, 24.)
- Levha 25, Figür 50 : Sant Andrea al Querinale Kilise İçinden Bir Kesit (<http://maestrosociales.blogspot.com.tr/2013/07/historia-del-arte-tema-11-arte-barroco.html.14.06.2016>)
- Levha 26, Figür 51 :Sant Andrea al Querinale Kilise İçinden Bir Kesit (<http://maestrosociales.blogspot.com.tr/2013/07/historia-del-arte-tema-11-arte-barroco.html.14.06.2016>)
- Levha 27, Figür 52 : San Carlo alla Quattro Fontane Kilisesi Dış Çizimi (<https://jonathanchengfolio.wordpress.com/14.06.2016>)
- Levha 27, Figür 53 San Carlo alla Quattro Fontane kilisesi planı (<https://jonathanchengfolio.wordpress.com/14.06.2016>)
- Levha 27, Figür 54 : San Carlo alla Quattro Fontane Ön Cepheden Kesit (<http://www.viaggioinbaule.it/borromini-san-carlo-alle-quattro-fontane-roma/14.06.2016>)
- Levha 28, Figür 55 : San Carlo alla Quattro Fontane Ön Cepheden (<http://www.flyexpress.ru/italy/sights/roma/ploshchad-kuatro-fontane-tserkov-san-karlo-alle-kuatro-fontane-rim-413/14.06.2016>)
- Levha 29, Figür 56 : San Carlo alla Quattro Fontane (<http://www.viaggioinbaule.it/borromini-san-carlo-alle-quattro-fontane-roma/14.06.2016>)
- Levha 29, Figür 57 : San Carlo alla Quattro Fontane(<http://www.viaggioinbaule.it/borromini-san-carlo-alle-quattro-fontane-roma/14.06.2016>)

- Levha 30, Figür 58 : San Carlo alla Quattro Fontane  
(<http://buffaloah.com/a/virtual/italy/rome/4f/14.06.2016>)
- Levha 31, Figür 59 : Bleheim Sarayı([http://tr.123rf.com/photo\\_21754928\\_arka-blenheim-saray%C4%B1.html](http://tr.123rf.com/photo_21754928_arka-blenheim-saray%C4%B1.html)14.06.2016)
- Levha 31, Figür 60 : Blenheim Sarayı Dış Cepheden Görünüş  
(<https://tr.pinterest.com/pin/395050198539722630/>14.06.2016)
- Levha 32, Figür 61 : Bleheim Sarayı Dış Cepheden Görünüş-Dor Sütun Başlıkları  
(<http://www.nkfu.com/blenheim-sarayi-resimleri/>14.06.2016)
- Levha 32, Figür 62 : Bleheim Sarayı Dış Cephe-Üçgen Alınlık-Korinth Düzeni Sütunlar (<http://www.nkfu.com/blenheim-sarayi-resimleri/>14.06.2016)
- Levha 33, Figür 63 : Azize Teresa (Beksaç 2015, Res. 68'den)
- Levha 33, Figür 64 : Azize Teresa Detay  
(<https://www.pinterest.com/mikecatalonian/sculpture-to-enjoy-the-beauty-and-expressivity/> )
- Levha 34, Figür 65 : Azize Teresa Kıyafet Detayı  
(<https://www.flickr.com/photos/94717300@N00/22209927901> 4.06.2016)
- Levha 34, Figür 66 : Venüs Heykeli (<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1417-1418-view-baroque-1-profile-parodi-filippo.html>14.06.2016)
- Levha 35, Figür 67 : Caravaggio-Sarhoş Dionysos (Carr-Gomm 2014, 14.)
- Levha 36, Figür 68 : Emmaus'ta Yemek (Moir 1989, 67.)
- Levha 36, Figür 69 : Emmaus'ta Yemek Detay (Moir 1989, 67.)
- Levha 37, Figür 70 : Ermiş Matta'nın Din Yoluna Öldürülmesi (Carr-Gomm 2014, 140.)
- Levha 38, Figür 71 : Dr. Tup'un Anatomi Dersi (Krause-Krause 2005, 42.)
- Levha 38, Figür 72 : Gece Nöbeti  
(<http://edition.cnn.com/2013/04/11/world/europe/rijksmuseum-rembrandt-nightwatch-interactive/>14.06.2016)
- Lev. 39, Figür 73 : Rembrandt'ın Kendi Portresi

- ([https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait\\_at\\_the\\_age\\_of\\_63](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_at_the_age_of_63).14.06.2016)
- Levha 39, Figür 74 : Horas Kardeşlerin Yemini (Carr-Gomm 2014, 188.)
- Levha 40, Figür 75 : Horas Kardeşlerin Yemini iki detay (Carr-Gomm 2014, 189.)
- Levha 41, Figür 76 : Sabin Kadınları (Carr-Gomm 2014, 55.)
- Levha 41, Figür 77 : Sokrates'in Ölümü (<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 42, Figür 78 : Sokrates(<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 42, Figür 79 : Platon (<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 43, Figür 80 : Sokrates'in Ölümü Detay  
(<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 43, Figür 81 : Sokrates'in Ölümü  
Detay(<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 44, Figür 82 : Sokrates'in Ölümü Detay  
(<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 44, Figür 83 : Sokrates'in Ölümü Detay  
(<https://demeteretkotler.com/demeter-et-kotler-2/15.06.2016>)
- Levha 45, Figür 84 : Antonio Gaudi Cornet' in Bir Eser  
(<http://www.oburcan.com/barcelona/18.06.2016>)
- Levha 45, Figür 85 : Philip Johnson, New York,  
(<http://www.aviewoncities.com/buildings/nyc.htm?page=3>  
18.06.2016)
- Levha 46, Figür 86 : Francois Rude, (<http://histoire-et-archeo.over-blog.com/article-24986484.html> 18.06.2016.)
- Levha 46, Figür 87 : Minetauros ve Ölü Kısrak (Carr-Gomm 2014, 30.)
- Levha 47, Figür 88 : Odilon Redon, Apollon'un Arabası (Carr-Gomm 2014, 18.)





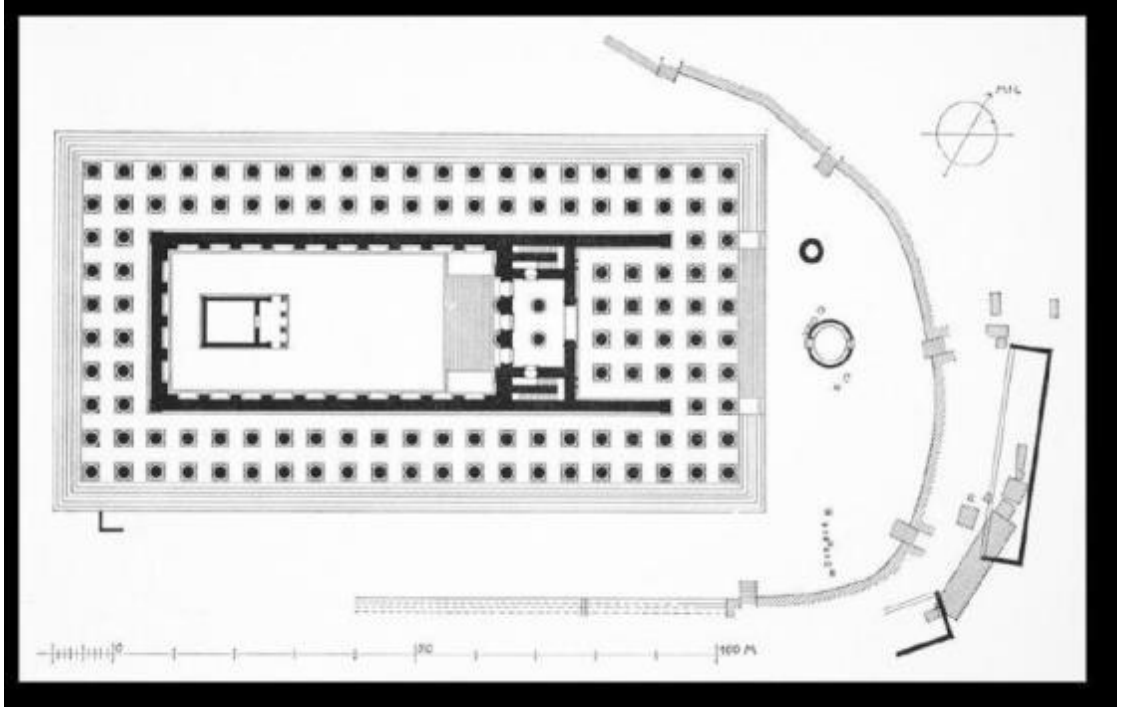
Figür 1: Yunan Dünyası Haritası



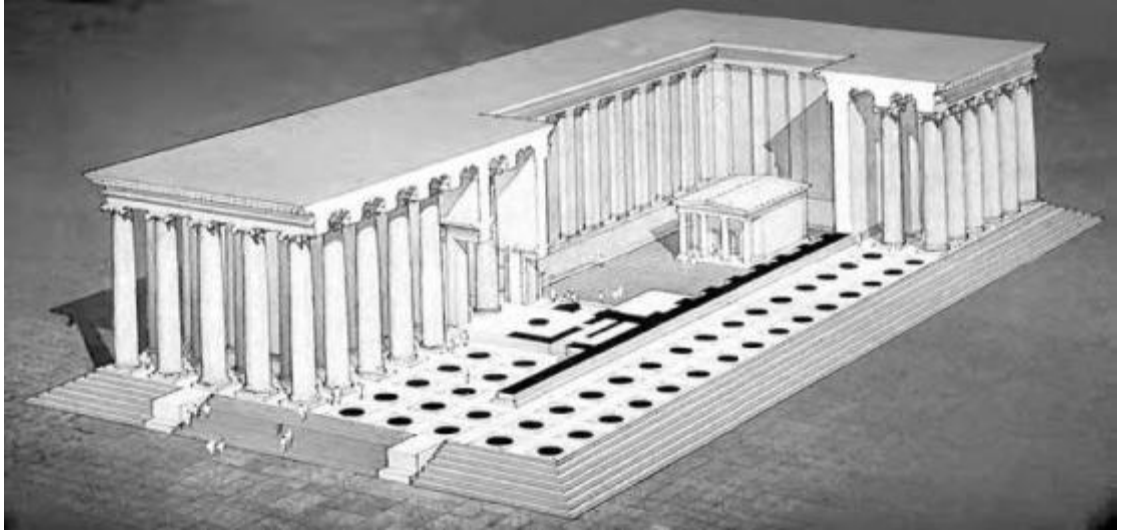
Figür 2: Büyük İskender' in Kurduğu İmparatorluk



Figür 3: Platon ve Aristoteles



Figür 4: M.Ö. 7. yy'da Didyma Apollon Tapınağı



Figür 5: Hellenistik Didymaion





Figür 6: Didyma Apollon Tapınağı



Figür 7: Didyma Apollon Tapınağı





Figür 8: Didyma Apollon Tapınağının Bir Rekonstrüksiyonunda,



Figür 9: Magnesia Artemis Tapınağının Yeri

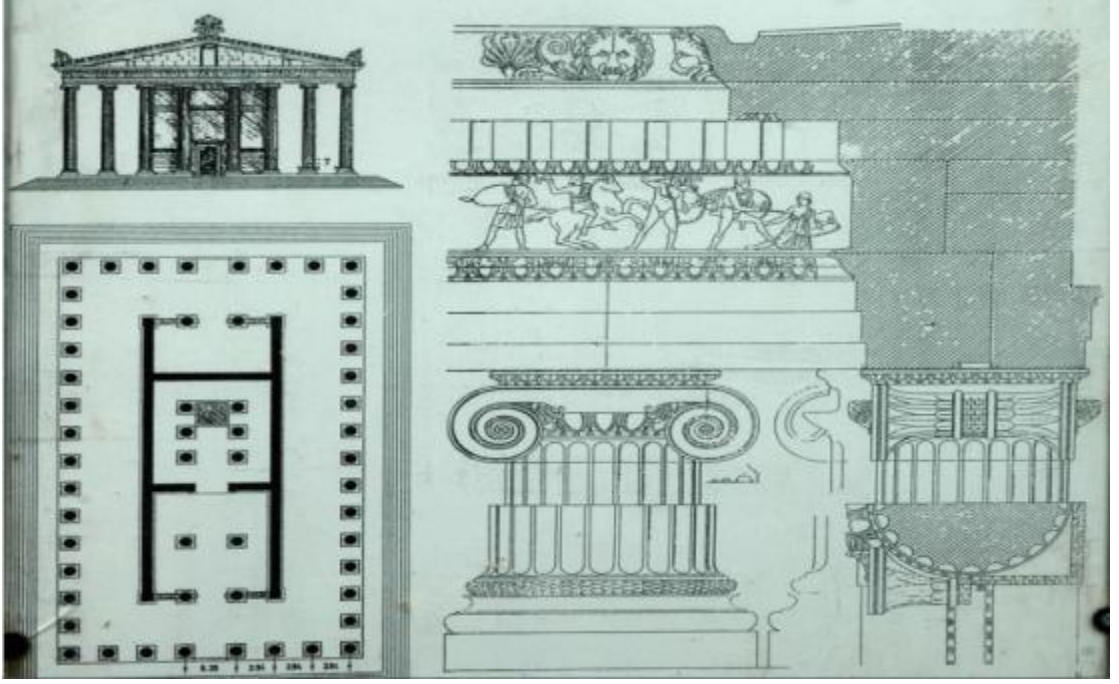


Figür 10: Magnesia ad Maeandrum



Figür 11: Magnesia Artemis Tapınağının Kuşbakışı Görüntüsü





Figür 12: Magnesia Artemis Tapınağı Planı ve-Sütun ve Friz Çizimi



Figür 13: Magnesia Artemis Tapınağı Frizlerinden Örnekler



Figür 14: Friz Plakaları

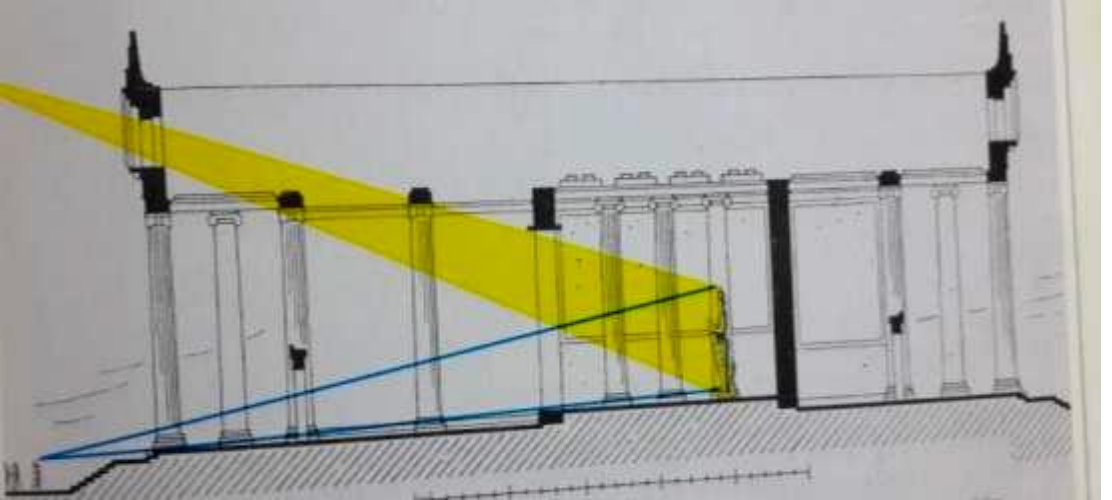


Figür 15: Alınlıkta Yer Alan Büyük Kapı





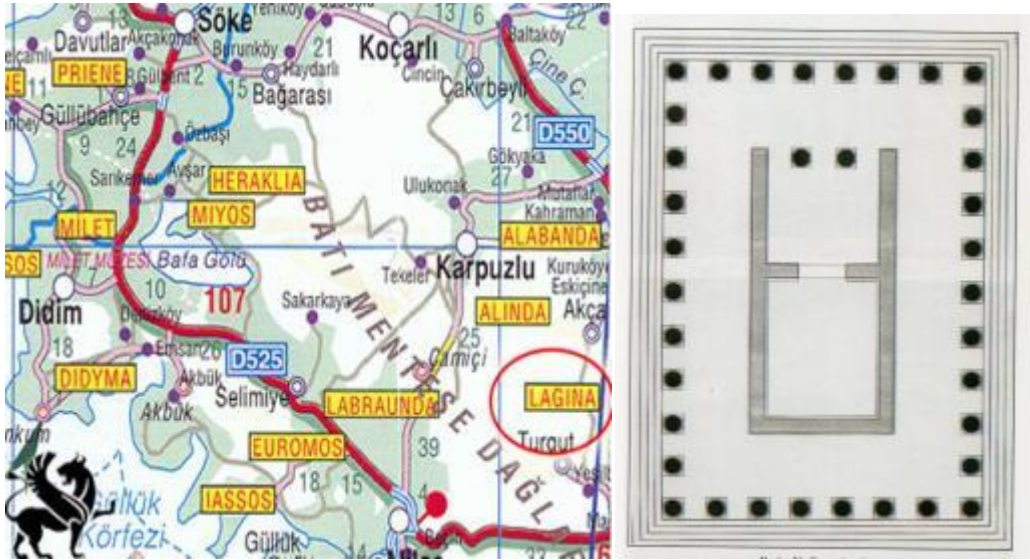
Figür 16: Alınlıkta Yer Alan Ortada Büyük ve Yanlardaki Küçük Kapılar



Figür 17: Epiphani Gerçekleşmesi ile İlgili Ön Görülen Çizim



Figür 18: Artemis Heykelinin Bulunduğu Alanın Görünümü



Figür 19: Lagina Tapınağının Harita Üzerindeki Alanı ve Tapınağın Planı

## LEVHA 11



Figür 20: Lagina Hekate Tapınağı ve Tanrıça Hekate



## LEVHA 12



Figür 21: Hekate Tapınağı



Figür 22: Tapınağın Güney Köşesine Ait Duvarların Üzerine Gelen Duvar Üstü Friz Bloğu



Figür 23: Kronos'un Betimlendiği Frizden Bir Sahne



Figür 24: Tapınağın Güneydoğu Cephesine ait Duvar Üstü Frizden Detay



Figür 25: Akhilleus –Penthesileia  
Yandan Görünüş



Figür 26: Akhilleus-Penthesileia  
Cepheden Görünüş



Figür 27: Triton Tors

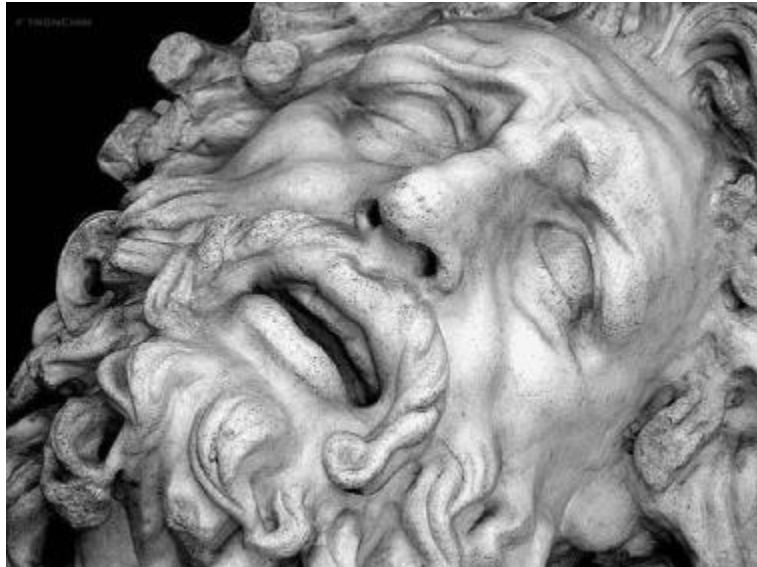


Figür 28: Triton Tors Üzerindeki  
Kas Yapısı





Figür 29:Laokoon Heykel Grubu



Figür 30: Laokoon Heykel Grubundan Detay



Figür 31: Laokoon Heykel Grubundan Detay



Figür 32: Prehistorik Altamira- Lascaux Mağaraları



## LEVHA 17



Figür 33: Yaralı Bizon ve Boğanın Yaraladığı Adam



Figür 34: Knosos Zambaklı Prens ve Miken Resim Sanatından Bir Örnek



Figür 35: Kızgın Fırında Üç Musevi

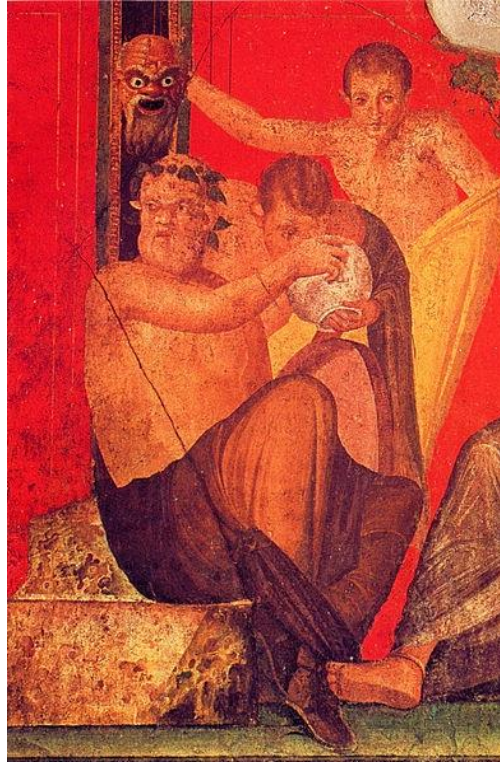


Figür 36: St. John'un Yükselişi





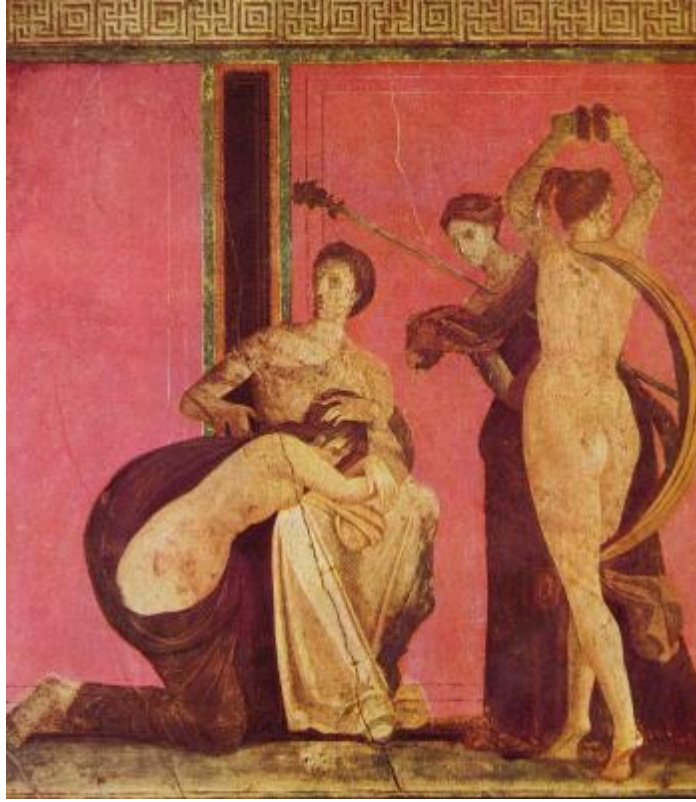
Figür 37: Meryem'in Doğuşu ve İsa'nın Kudüs'e Girişi Scrovegni Şapeli



Figür 38: Pompei Misteriler Villası 4. Sahne

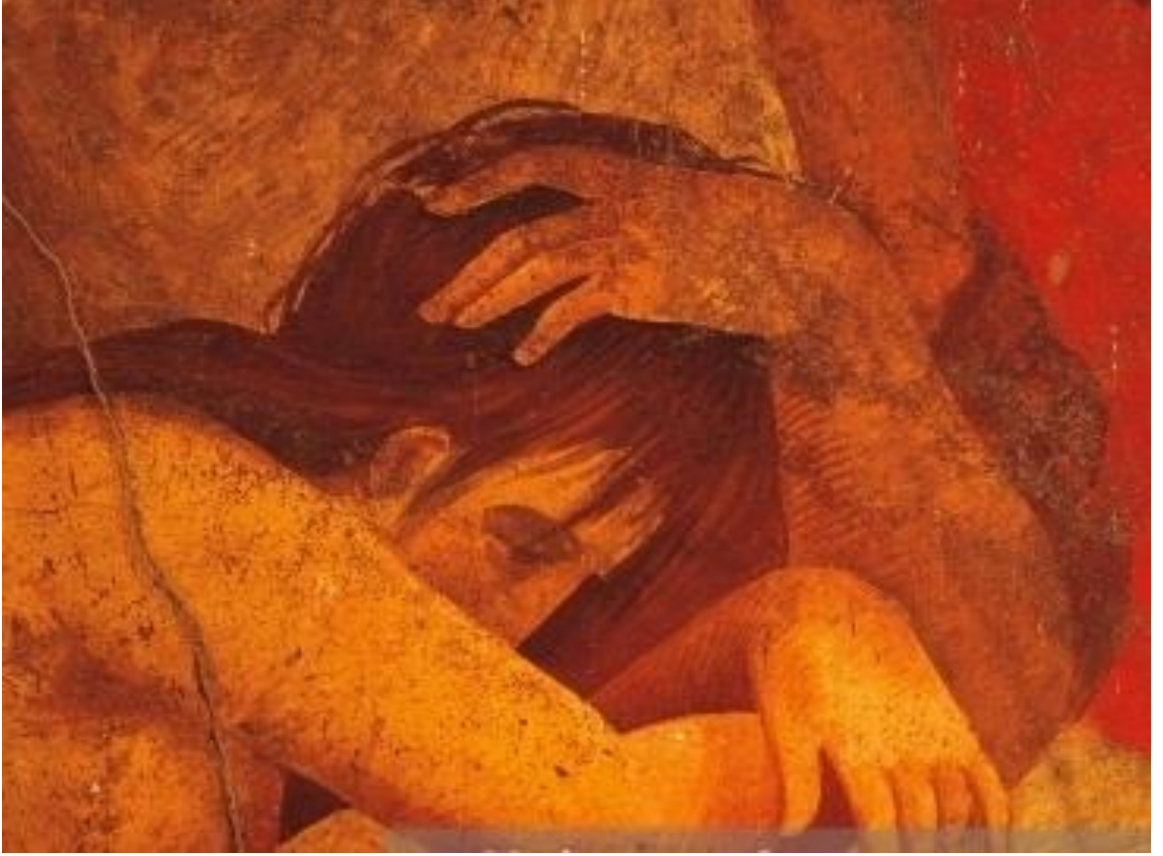


Figür 39: Misteriler Villası 6. Sahne.



Figür 40: Pompei Misteriler Villası 7. Sahne





Figür 41: 7. Sahneden Detaylar



Figür 42: René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz ve Baruch Spinoza



Figür 43: Isaac Newton-Galileo Galilei-Johannes Kepler



Figür 44: San Isidro ve Granada Katedrail.



Figür 45 Toledo Katedrali



Figür 46: Toledo Katedrali Ayrıntı

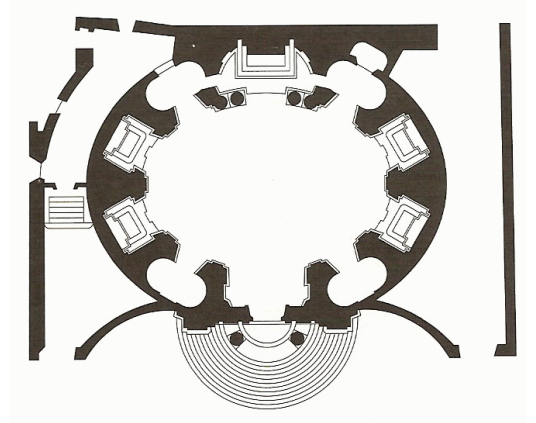




Figür 47: Toledo Kapelasın'dan Görünüş



Figür 48: Sant Andrea al Querinale  
Kilisesi Önden Görünüşü



Figür 49: Sant Andrea al Querinale  
Kilise Planı





Figür 50: Sant Andrea al Quirinale Kilise İçinden Bir Kesit

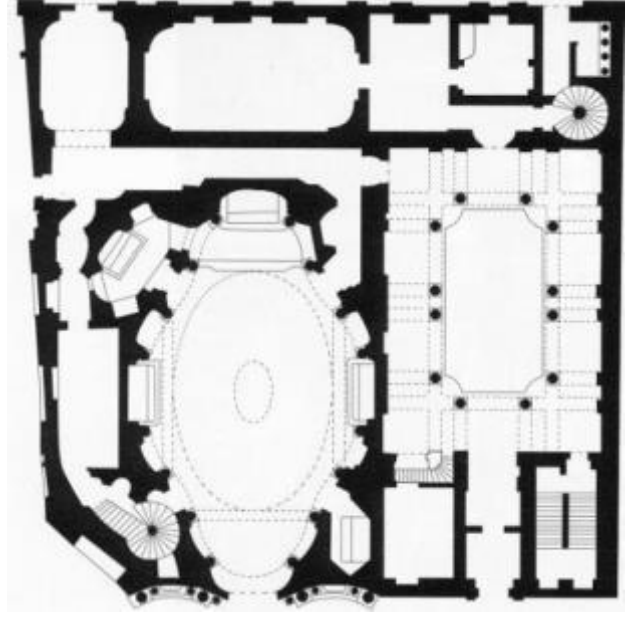


Figür 51: Sant Andrea al Quirinale Kilise İçinden Bir Kesit





Figür 52: San Carlo alla  
Quattro Fontane Kilisesi Dış Çizimi



Figür 53: San Carlo alla Quattro Fontane  
Kilisesi Planı ve Dış Çizimi



Figür 54: San Carlo alla Quattro Fontane Ön Cepheden Kesit



Figür 55:San Carlo alla Quattro Fontane Öñ Cepheden





Figür 56: San Carlo alla Quattro Fontane Ön Cepheden



Figür 57:San Carlo alla Quattro Fontane



Figür 58: San Carlo alla Quattro Fontane



Figür 59: Bleheim Sarayı



Figür 60: Bleheim Sarayı Dış Cepheden Görünüş





Figür 61: Bleheim Sarayı Dış Cepheden Görünüş-Dor Sütun Başlıkları



Figür 62: Bleheim Sarayı Dış Cephe-Üçgen Alınlık-Korinth Düzeni Sütunlar





Figür 63: Azize Teresa



Figür 64: Azize Teresa Detay

## LEVHA 34



Figür 65: Azize Teresa Kıyafet Detayı



Figür 66: Venüs Heykeli ve Detayı



Figür 67: Caravaggio-Sarhoş Dionysos





Figür 68: Emmaus'ta Yemek



Figür 69: Detay



Figür 70: Ermiş Matta'nın Din Yolunda Öldürülmesi



Figür 71: Dr. Tulp'un Anatomi Dersi



Figür 72: Gece Devriyesi (Nöbeti)



Figür 73: Rembrandt'ın Kendi Portresi



Figür 74: Horas Kardeşlerin Yemini





Figür 75: Horas Kardeşlerin Yemini İki Detay



## LEVHA 41



Figür 76: Sabin Kadınları



Figür 77: Sokrates'in Ölümü



Figür 78: Sokrates



Figür 79: Platon





Figür 80: Sokrates'in Ölümü Detay



Figür 81: Sokrates'in Ölümü Detay



Figür 82: Sokrates'in Ölümü Detay



Figür 83: Sokrates'in Ölümü Detay



Figür 84: Antonio Gaudi Cornet, Barselona' daki Bir Eseri



Figür 85: Philip Johnson, New York 1976.





Figür 86: Francois Rude, La Marseillaise



Figür 87: Pablo Picasso, Minetauros ve Ölü Kısarak



Figür 88: Odilon Redon, Apollon'un Arabası

## ÖZGEÇMİŞ

YILDIZ DUMAN ERCAN: 1972 Aydın Karacasu’da doğdu. 1991-95 Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, Grafik Ana Sanat Dalında eğitim gördü. Mehmet Fırıncı, Demir Ali Selamet ve Yüksel Uslay atölyelerinde lisansını tamamladı. 1995 yılından bu yana MEB bağlı resim öğretmenliği yapmaktadır. 2011 yılında Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Klasik Arkeoloji Bölümünde yüksek lisansa başladı.

Yedi yıldır yedi aşama ve seriden oluşan Antik Kentler, Tarihi ve Mitolojik hikâyeleri üzerine hazırladığı “Tarihin Renkli Çıglıkları” adlı projesini sürdürmektedir. Yurt dışında ve yurt içinde birçok karma sergiye katıldı ve Sanat Bienallerinde yer aldı.

\*Dans gösterileri ve Tiyatro sahne tasarımları

\*Yemezzade Süleyman Rüşti Kitap kapağı tasarımı

\*35th Annual Symposium on Sea Turtle, Logo Tasarımı

\*”Türkiyem” adlı Resim Yarışmasında Türkiye İkinciliği

\*USED ((Uluslararası Sanat Eğitimcileri Derneği ) Kuruculuğu

Ayrıca;

Söğüt, B. , Ercan, Y. D., Raffaello Santi’nin “The Fire in the Borgo” Adlı Freskinde Betimlenen Mimari Unsurlar Üzerine Bir Değerlendirme”, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 8, Ocak 2011, 35-45. yayını bulunmaktadır.