

Vakıf Yapılarında Estetik Kavramlar

Orhan Cezmi Tuncer*

Öz

Estetik kavramların Vakıf eserlerinden yola çıkılarak anlatıldığı makalede; güzellik üzerinde durulmuştur. Platon'dan Plinius'a, Farabi'den İbn Sina'ya filozofların güzelliğe bakışı ve estetik anlayışları tanımlanmıştır. Vakıf eserleri örnek gösterilerek, fotoğraf ve çizimlerle desteklenen makalede, mimari ve güzelliğe yer verilmiştir. Vakıf abidevi/sanat eserlerinin estetik boyutu üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: Vakıf, mimari, güzellik, estetik, sanat

Aesthetical Concepts on Waqf Structures

Abstract

In this article beauty being examined via aesthetical concepts on waqf Works. Aesthetic understanding of philosophers such as Platon, Plinius, Farabi and İbn Sina, defined in the discourse. Waqf works shown as an example in the article and supported with photograph and charts to display architecture and beauty. Waqf monumental/art works being mentioned in the perspective of aesthetical dimension.

Keywords: Waqf, architecture, beauty, aesthetic, art

* Prof.Dr., Emekli Öğretim Üyesi.

Giriş

Güzel, Hoş ve Güzellik Kavramının Tarihçesi:

Güzel sözcüğü, insanların sıklıkla kullandığı gündelik bir tanımdır.¹ Çoğu kez “Hoş” ile karıştırılır, eş anlamda kullanılır veya yerleri değiştirilir. Anlayamadığımız veya tanımlayamadığımız bir beğenin karşılığıdır. Duygularımızla, duygusallığımızla veya bizde bıraktığı etkiyle geçiştiririz bu sözcüğü. Onun özü değil bizde bıraktığı sonuçtur, algıdır sanki. Çok güzel, harika, güzel ve hoş diyerek tanımlarız. Ancak beynimizde ne gibi bir işlemden geçtiği üzerinde durmayız.

Yazılı kaynaklara göre insan ve düşünce tarihinde “Güzel” kavramı üstünde duran ilk düşünür Platon (İ.Ö. 427-347)’dur. Onu ilkin kavram olarak inceler, bir öz olarak tanımlar ve öznel niteliğinden sıyrarak daha somut bir biçimde matematiğe yönelir. Bunun ürettiği bir kavramdır demek ister. Diğer bir anlatımla sanat, matematik ve metrik nitelikli bir düzen olup bu nedenle güzeldir. Böylece bir denge (vezin) yaratmış oluruz. İlk anda, bu ikisi arasında nasıl bir bağ olabilir diye düşünür insan. Birbirinden kopuk, hiç de ilgisi olmayan ayrı ayrı kavramlardır bunlar. Aslında matematik de insanoğlunun ürünüdür. En eski uygarlıklardan Mısır’da ortaya çıkmış ve yaşama sokulmuştur. Yaşamları bunu gerekli kılmıştır. Giderek insanoğlu “Güzel Sanatlar” konusuna girmeye başlayınca bunlar birbirine yaklaşmaya başlar. Zaten Platon güzeli, iyi, yararlı, sevgi ve ruhsal yükseliş olarak tanımlar. Tümü algılarımızla ilgilidir ve etik niteliktedir.

Platon’un bu düşünsel algıyı açıklamasının hemen arkasından, onunla yaşdaş sayılabilecek öğrencisi *Aristo* (İ.Ö. 384-322) da konuya eğilir. Konuyu birlikte tartışmış olabilirler de. *Aristo* güzellik kavramını sanatın felsefesi içinde yanıtlamaya çalışır ve yine matematikte karar kılar.

1 Batı dünyası estetik sözcüğünü kullanmaktadır (Yunanca aisthesis). Duyu, duyum, duygusal algı, duyu yoluyla algılamak, duyulur, hissi, bilginin genel teorisi veya duyulur algının bilgiyle ilgili bir birikimi demektir. Bu güzelliğin kendisidir ve kapsamı geniştir. Üretimin sağladığı deneysel estetiği de geliştirir. Sanatın tüm kollarını, gerçeği ve gerçekliği içerir. Türkçemizde bunu güzel ve güzellik sözcüğüyle kullanmayı uygun gördük.

Sanat özünde taklittir, insan doğasında vardır² ve ahlakla/etik değerlerle ilgilidir sonucuna varır.

Platius (203-270), bu iki düşünürden 500 yıl kadar sonra konuya eğilir ve onları birleştirerek yorumlar. Yine matematik bir kez daha değer yargısı olur ve önceki düşünürlerin değeri anlaşılabilir olur. Batı dünyası bundan sonra “Karanlık Dönem”e girecek yerini “Doğu dünyası” alacaktır.

Farabi (870-950). Doğunun yükselen en erken düşünürüdür. Güzel, görkem ve süs ona göre aynı anlama gelmektedir. Hiçbir varlık en üst düzey ve yetkinlikte dünyaya gelmemiş veya ortaya çıkmamıştır. Deneysel estetik onu bu noktaya getirir. Estetik bir zevk, sevinç ve beğeni böyle oluşur. Bu bir gerçektir, gerçekçiliktir ve deneyseldir.

İslam düşünürlerin ikincisi *İbni Sina*’dır (~980-1037) ve asıl adı Hüseyin olarak bilinir (Cihan: 2009).³ Ona göre her insan yaşamında hoş, sevimli, sevecen, şirin, asil, harika, güzel ve yüceyi kullanır. Estetik tavır, pratik bakış işitme ve görme duyulu olur. Duygusallık vardır ve bunlardan zevk alır. Estetik bir değer olarak güzel, hoş, sevimli, lâtif, şirin, asil, yüce ve komiklik olarak belirlir. Böylece estetiğin özneliğini ve nesneliğini birbirinden ayırır. Ayrıntılar için Ek 1’e bakınız.

- 2 Yüce Tanrı, insanı en seçkin varlık olarak yarattığı için güzellik kavramını da kullarına aktarmıştır. Bu, kendinden onlara uygun gördüğü (lütf) bir üstün ayrıcalıktır. Bunu Tanrı Yüce kitabında şöyle dile getirir: –Secde (32) 7. Ayeti: O yarattığı her şeyi en güzel şekilde yaratmıştır. –Müminun Suresi (40) 64. Ayeti: ... Size şekil veren O’dur ve şeklinizi en güzel şekilde yaratmıştır. –Rahman Suresi (54-55) 3. Ayeti: İnsanı yarattı. 4. Ayeti: Ona düşünmeyi ve beyanı (ifade etmeyi) öğretti. –Mülk Suresi /67) 3. Ayeti: ... Sen Rahman olan Allah’ın yaratmasında bir uygunsuzluk ve düzensizlik göremezsin. –İnfitar Suresi (88) 7. Ayeti: Ki o seni yaratmış, sana mükemmel bir şekil vermiş ve bütün azalarını yerli yerine ve uygun bir şekilde yerleştirmiştir.
- 3 Seçkin ve düşünür bir aile ortamında büyür. Baba evinde dostları, dinsel ve düşünsel söyleşilerde bulunurlar. İbni Sina, mantık ve şerhleri ile doğa bilimlerini, metafiziği okur, tıba derinleşir. Farabi’ye ait *Aristo* metafiziğinin amacını açıklamaya dalar. Bu onun ufkunu açacaktır. Pek çok kitap okur. 18 yaşına geldiğinde hemen her bilgiden payını almıştır. 20. yaşında, felsefe ve görüşlerini içeren 20 cilt kitap yazar. “İyilik ve kötülük”ü kitaba dönüştürür. Birkaç kent değiştirir. Curcan’a döner. Ders ve yazılarını yoğunlukla sürdürür. “Varlığın başlangıç ve sonu”, “Göküzü” ile ilgili gözlemler ve özet eserler, risaleler yazar. Rey’e döndüğünde düzeltme ve eklemeler yaparak “Varlığın başlangıç ve sonu”nu ikinci kez yazar. Tıb’da derinleşir ve ünlü “Şifa” adlı yapıtını ortaya çıkarır. (Kitabı okumamı sağlayan Dursun Ayan’a teşekkür ederim).

Güzelliği duygu ile görsellikle anlatmak olası ve yaygındır. Ancak onu oluşturan parçaların bir aradalıklarından öteye, her birinin kendi içindeki oranları ve bütünü içindeki payı, bütünü tanımlarken kendi değerini kaybeder, bütünü içinde erir. Parça bireysel, bütünü ise birlikteliktir. Bu nedenle sanat; güzel düşünce, çekicilik, alımlılık, tutkunluk yaratan duygularla oluşur. Beyne, gönüle, iradeye yönelik güzel; akıl, ahlak, metafizik, din gibi ruhsal bileşenler içerir. Biyo-psikoloji yerine sosyo-psikolojiyle olgunlaşır. Sanat ürünü insanın içinden kaynaklanan bir dışavurumdur. Doğayı yaratan Tanrı yalnız “hoş”u değil anlamlısını da (güzeli) yaratmıştır. Sanatçı, insandaki değerleri uyandırır / canlandırır. Bu nedenle doğal verilere bir de toplumsal ve özel değerler / yetiler katılmış olur. O nedenle sanatçı zamanla olgunlaşır, öznelleşir ve göreceleşir.

Sanat kolektif üründür. Toplum vicdanı onu etkiler. Onu bozan değil tanıyan, tanımlayan ve yetilere göre biçimleyen bir olgudur. Toplum vicdanının kalıtımla değil eğitimle arttığı bilinir. Sanatın amacı bir sanat eseri yaratmaktır. O toplumun sanatıdır. Bu nedenle “Uluslararası sanat” bir ekin (kültür) olmayıp teknik işbirliğidir. Değer yargıları çok farklıdır. Buraya ancak, oylum, kavram ve anlayışla gelirler.

Sanat; yoktan var edici mi, yoksa var olanı uyandırmak mıdır sorusunu yukarıda sanatçının kendisine bağlamıştık. Söz gelimi Yunan yontucuları, şehveti uyandırdı, Gotik kilise din duygusu değil, onu kullanarak tekniği geliştirdi. Duygular doğasında olduğuna göre sanatçı yaratıcı değil, insanda var olan değerleri uyandırıcı olur. Mağara resimleri, teknik yaratıcılıktan daha çok sanatsal içgüdülerini harekete geçirdi. Çünkü teknik başarı akılla, artistik değerler ise duyarlılıkla ilgilidir.

Sanatçı, hangi ortamda yapıt üretir konusu da ilginçtir. Az gelişmiş, geri kalmış veya yoksul bir toplumdan sanatçı çıkar mı sorusu yanıt aramaktadır bizlerde. Belki ancak kendi toplumundan algıladığı kadardır ürününün değeri. Tarihte güçlü olan yönetimlerin böylesine yapıtlar ürettiği görülüyor. Zengin Roma, bu yapıtlarını yalnız paraya değil, gücüne de borçluydu. 200.000 kölenin, 20 yılda tamamladığı piramitler istek ve bir güç gösterisi değil miydi? Bu nedenle yapıtlarla klasik

dönemler arasındaki bağı unutmamak gerekiyor. Ögeler tutarlı olarak seçilir ve tutarlı ilişkisi kurlursa klasikleşiyor. Parçalar bütün içinde ve onunla dengeleniyor. Bu ortam etik ve ekin değerlerinin yüceldiği dönemlerdir. Osmanlı ve Sinan bunun en güzel örneğidir. Onunla Osmanlı sanatı, kesinlik, açıklık, duruluk ve güçlülük kazandı.

Mimarlık konusuna hazırlık olarak, İbni Sina'nın bize yardımcı görüşünü de belirtelim. O, müzik ve matematik yoluyla, güzellik ve mimarlık arasındaki soyut-somut bağı -belki farkında olmadan- kurar. Notalar arasındaki uyum ile sayısal/zamansal ilkeler ve oranlardan bile söz eder. Bunu rakamlara (aritmetik) ve matematiğe (hesap) döker. Yükseklik ve şiddet farklı seslerle kompozisyon yaratıldığını belirtir. Eğer farklılığın bir etkisi olmasaydı, düzenleme de (kompozisyon) yararlı olmazdı. 4'ün katı olmayan 7'ye karşılık, uyumlu notalar arasındaki oran tamsayıdır. Do - mi arasındaki üç ses ile fa - do arasındaki beş sesin 3/5 orantısını bulur. Bu aritmetik her zaman bu kadar da değildir. 2/3 Aralığına değinirken mimarlığa bir adım daha yaklaşır.

Düzen (ordre) ve orantının zaman boyutları içinde yinelenmesiyle ulaştığı uyum (harmonia) tek başına güzelliği yakalar mı, yakalamaz mı konusu, ana elementlerin arasındaki bağa bağlıdır. Çünkü uyum vazgeçilmezdir. Orantı aslında dışsal, güzellik ise içseldir. Her güzel, onu yaratan kişinin kendi özel becerisiyle uyumludur. Ancak her uyum da güzel olmayabilir. Özde uyum = güzellik değildir. Biri matematiksel, diğeri duyumsaldır. Özdeş olmasalar da, birbirinden kopmayan ikizdirler denebilir. Öyleyse ilk şart uyum (Mülk Suresi 3. Ayeti), ikincisi onun yaratacağı duygudur. Uyumdaki başarı, güzeli etkiler. Uyum ne denli iyi ve güçlü ise güzel de o derece başarılıdır. Bu nedenle güzelin/güzelliğin ilk koşulu ve vazgeçilmez matematiksel niteliktir. Mimarlıkta parçalar arasındaki oransal denge onu güzelleştirir. Sannatta görsellik, müzikte ise işitsellik öndedir. Batı dünyası göze hitap eden “Klasik Dönem” uyumunu “Altın Oran”da buldu. Anadolu Selçukluları ise 2/3'le doruğa erişmişti.

Uyumu deneysel olarak yakalayan ilk bilim adamı Alman düşünür ve ruhbilimci Gustav Theodor Fechner'dir (1876). Deneysel estetik dalını

kurdu böylece. Bütün ile onu oluşturan parçalar arasındaki dengeyi Gustav, “kıvamını farklılıktan alan benzerlik” olarak tanımlar. Bu, kaçınılmaz bir çekicilik yaratıyor beyinde ve harekete geçiriyor. Daha öz olarak “Çeşitlilikte birlik” tümcesine bağlar güzelliği.

Günümüzde ise mimarlık zıtlıkların uyumuna yönelen kitleselliği yeğliyor denebilir. O nedenle hem “Altın Oran”dan ve hem de “Selçuklu Oranı”ndan artık söz edememekteyiz.

Hoş, ayrı ayrı nesnelere birbiriyle uyumlu bileşimidir. Söz gelimi bir ayakkabı köselesi, deri ve bağından oluşur. Bir uyum içindeler ise (renk, kalınlık, boyut vb.) göze hoş görünebilir⁴ ve keyif verebilir (Arat 1977: 151). Ancak geçicidir. O nedenle bir ürün, nesne (vb) hem hoş, hem güzel olmaz. Koku, tad, serinlemek, ısınmak (vb) hoşta gider. Sonuç alınınca etkisi biter. Süresi gereksinimin doyumuna bağlıdır. Diğer yandan hoş, isteği ve iştahı da artırır. Bir sofranın ustaca düzenlenmesi, bir süre sonra yerini alışkanlığı bırakırsa etkisi azalır veya biter. Güzellik ise beyindeki bir doruk olgudur. Hayranlığı, aşırı sevinci, coşkuyu yaratır. O nedenle yararlıdır, iyidir, uyumlu, dengeli ve rahatlatıcıdır. Güzel döşenmiş bir ev, başarılı bir senfoninin uyardığı duygu geçici değildir.

Yaratma Tanrı’ya aittir. İnsan yarattıkça Tanrı’ya yaklaşır. O da ilimle, sanatla olur. Güzellik duygusu bizi günlük tutkularından arındırır. Burada eğitimin payı asaldır. Böylece aynada gördüklerimizin arkasına ulaşırız.

Güzellik, duygu ve aklın mantığıdır / bilimin kendisidir. İşlenmiş duygu ve düşünme (mantık) estetiğe ulaşır. Güzeli, iyiden, hoştan ayırmak gerekir. Bunlar yargı ve duyu işidir. Oysa estetik güzellik bilimidir.

Toplumlar yalnız siyasal olaylarla değişmezler. Önemli olan onların düşünce, duyarlılık ve değer yargılarının yükselmesidir. Bilim ve ahlak, töre de doğruluk, eylemde uygunluk ve sanatta güzellik esastır.

Güzellik, ruhsal değil düşünsel bir değerdir. Bilgiyle beslenir. Duyarlılık geliştikçe estetik düzey

⁴ Sanat, sanat yapıtı, amacı, kaynağı, anlamı, akustiği ve uyumu gibi konulara konumuzun dağıtılacağı için burada değinilmeyecektir.

artar. Estetik insanı yetkin kılar. Bu nedenle sözelimi Grek, Ortaçağ veya Rönesans değerleri farklıdır.

Genellikle düşünürler ve estetikçiler doğa güzelliği ile sanat güzelliği arasında bir bağ kurarlar. Biri diğerini çağırıştırır. Hangisinin diğerini tetiklediğini söylemek zordur. Doğa kavranabilirse güzelliği algılarız. Ne var ki doğa güzelliğinin kaynağıdır ve insandaki estetiğin esas kaynağı olur.

Tüm estetikçiler, onun içeriğiyle ilgilendiler. Güzelliğin görünen yüzü rakamsaldır, matematikselidir. Orantı, simetri, düzen, armoni, çokluk ve birlik gibi temel verileri vardır. O nedenle Altın Oran, Selçuklu Oranı gibi kuramlar gelişti. Beden güzelliği, onu oluşturan parçaların dengesiyle sağlanıyor. Bunda simetri de önemlidir. Güzeli form yaratır. Bu ise geometrinin kendisidir. Bakışım da bu içeriğiyle yorumlanmalıdır. Tanrı tüm bu verilerde zekâyı ruha, ruhu da bedene yerleştirerek insanı yarattı. Diğer canlılardan üstün tuttu. Bu verilere sahip sanatçı böylece sanat ürünleri üretti.

Mimarlık, bir isteğin belli öncelikler altında, uygulamaya geçilmek için hazırlanması/tasarlanması sanatıdır. Güzel Sanatların önemli bir koludur ve kendine özgü bir dili vardır. Batıda klasik tanımı *proportion* (oran), *construction* (yapı) ve *function* (işlev)’dir. Günümüzde buna bir de sanatçının kendi yorumunu (stil, tarz, üslup) ekliyoruz. Bu farklar böylece sözelimi bir Arap mimarlığını İskandinav yorumundan ayırır. Klasik öncesi, kendisi ve sonrası bile ayrı yorumlar/aşamalar içindedir. Müzik, edebiyat, şiir vb. nasıl kendi özel dillerini kullanırlarsa, mimarlık da kendi dilini kullanır. Bu abece çizgiyle başlar ve geometriyle tanımlanır. Burada matematik (hesap), geometri (hendese), renk, doku, boyut, oran gibi ayrıntılardan/elementlerden yararlanır.⁵

⁵ Matematik ve geometrinin, insan yaşamındaki yeri, eğitim tarihi kadar eskidir. Cevat İzgi, bunların sıbyan mekteplerinde önemle – özenle okutulduğunu belirtir. Bkz. Cevat İzgi, *Osmanlı Medreselerinde İlim*, Cilt 1, İstanbul 1972; Katip Çelebi, geometriyi aklî, fıkrî naklî ve hukukî (yasal) yönleriyle tanımlar. Bilgi-Adalet ikilemine değinir. Kadınların geometri-matematik bilmesi gerektiğini, bilmez ise yanlış kararlarının müftülükçe bozulan örneklerini verir. Bkz. Dr. Dursun Ayan, “Kâtip Çelebi’nin Geometri Bilen Kadısı, Bilgi Sosyolojisi Üzerine Notlar”, *Doğumunun 400. Yıldönümünde Kâtip Çelebi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2009, s. 299-308.

Müzikteki işitmeye yönelik geçici yansıma duyumsaldır. Mimarlıktaki biçimi (form) yalın bir geometri olarak algılamamak gerekir. Bu, sıradan (sembolik) bir biçim de değildir. Tasarımla oluşan bir biçimsel dengedir. Kendi yorumunu yaratır mimar. Ürün genel değil kişiseldir. Düşüncenin somutlaşması ise bir bileşimdir. Düşünsel biçimden yola çıkar. Ona dokunulur, içinde-dışında yaşanılır. Çevresinde dolaşılır. Etki süreklidir. O nedenle “Hoş” sözcüğüyle tanımlanmaz. Görerek, duyulanarak, dokunarak, yaşanarak bilgi ve birikim çapında algılanır. Düşüncelerin somutlaştığı imgeler toplamıdır sanatsal yönüyle mimarlık.

Yunan düşünürleri bir yana, güzelin ilk bilimsel tanımını *Kant* yapar. Duyarlık ve duyarlı tanımlamaya çalışarak yola koyulur. Genel estetiği, güzeli tanımak ve belirlemek olarak tanımlar. Bir sanat ürününün oluşması için, ona uygun tasarımın koşul ve ilkelerini, hüner, deha, yaratma (hayal) gücü, zevk, yetenek gibi öğeleri inceler. Özel estetik, güzel sanatların teorisi, güzel ve güzelliğin niteliği, sanat kolları arasındaki bağ, en doğru ilişki, sınıf ve düzenini inceler (Sona 1972: 9).

Sanatçı, güzeli yaratmak için teknikle yetinmez. Toplumbilim, ruhbilim, metafizik, hukuk, ahlak, dil, din, düşünce gibi değerlere başvurur. O nedenle çok görecelidir. Yaratma gücü (hayal) yanında, toplumda belirginleşmiş gelenek, görenek, âdet ve inancı da katınca iş daha da boyutlanır. Payları farklı da olsa bunlar, o toplumu tanımlar. Bu, sanatçının toplumdan aldığını da katarak konuyu somutlaştırması demektir. Ancak oldukça güçlü bir sanatçı bu verilere kendinden daha çoğunu katarak öznelleştirir. Kendine özgü kılar. *Bacon* bu iki ayrı görüşü birleştirmeden yana olup “Sanatı, doğaya eklenmiş insan” olarak tanımlar. Hayatı; beyin gücü, doğa nitelikleri ve en üst derecede tanımlayan, ona son kimliği kazandıran bir sonuç olarak görür. Güçlü bir hayal gücü ve yetenek, soyut düşünceyi somutlaştırır (İbni Sina 2004: V). Bunun için diğer sanat kollarından da yararlanır. Başarılı bir tasarımın içinde

dengeli geometriye ek olarak rengi, resmi, hareketle plastisiteyi, armoniyle müziği⁶ bile katar.

Genetik özellikler doğuştan getirilen ayrıcalıklardır. “Bir duruma uyma konusunda bedende (organizma) bulunan ve doğuştan gelen güç, kapasite” (TDK Sözlük 2005: 2174) olarak tanımlanır. Bunlar soydan (anneden, babadan veya diğerlerinden) gelen, kuşaktan kuşağa geçen ayrıcalıklardır. Tertipli, düzenli, tezcanlı, soğukkanlı, atak, hemen algılama, üçüncü boyutu tasarlama, ileri görüşlülük hep bu özelliklerden bazılarıdır.⁷ Burada konumuza giren ayrıcalık sanata yatkınlık ve düşkünlüktür. Sayıca az, ancak niteliğiyle o denli önemlidir. Bunlar sonradan kazanılmaz ancak eğitimle geliştirilir. Nice ünlü sanatçılar aileden gelen bu yetenekle kendi dallarında söz sahibi olmuşlardır. Dört yaşında hafız olmak, altı yaşında müzikte konser vermek, bestelere başlamak bunlardan çarpıcı örneklerdir.

Yüce Tanrı, bazı anasoylara bazı yetenekler vermiştir. Oğuz boyları devlet kurmada, savaşta, yönetmekte üstündürler. Para kazanma yeteneğini, müzik, sanat ve zenaat (el sanatları da dâhil) da böyledir.⁸ Daha önce adı geçen Platon, Aristo, Platus, Farabi, İbni Sina ve Kant gibi düşünürler, Michelangelo gibi yontu sanatçısı ve mimar, Koca Sinan bu yeteneklerini dünyaya kanıtlamış ayrıcalıklı kimselerdir. Yakın tarihimizin “Mustafa Kemal Atatürk”ü 20. yüzyılın dâhisi değil miydi?

Sonradan kazanılanlar: Genetik özellikleriyle doğan kişi; aileden, okuldan ve çevresinden aldık-

6 Dönemlerine damgasını vuran pek çok atılım ve düşünce artık yeterince heyecan ve ilgi uyandırmıyor. Oysa zamanında hayranlık uyandırıyor. Dünya dönüyor. Dünya yuvarlaktır veya Enel Hak diyenler afaroz edildi. Ay’a insanın ineneğine inananlar vardı. Çelik endüstrisinin ufukunu açmak için yapılan Eyfel Kulesi yapıldığı tarihte ne eleştiriler almıştı. Oysa şimdi Paris’in simgesidir. Alaettin Keykubat (1219-36), eşiyle çiniciye, Fatih Sultan Mehmet (1451-81) Bellini’ye modellik yaptı. Tüm resim yasağına karşı, o dönemin saray atölyelerinde gündelik pek çok konu resimlendi, boyandı, albümleri doldurdu. Minyatür sanatı gelişti.

7 Sanata düşkünlük, hitabet, güzel ve öz konuşmak, yatkınlık, el becerisi, zekâ, kulak duyarlılığı, matematiksel yetenek gibi daha pek çok türü vardır.

8 Kemani Tatyos Efendi, Manukyan, Lavtacı Andon Kardeşler, Ovrik, Hristaki, Hristo, Kemeçeci Aleko ve Anastas, Yorgo ve Aleko Bacanos, Leon Hancıyan, Nubar Tekyay, Kemani Serkis Efendi, Begos Efendi, Ermeni Sebo Usta, Tamburi İshak, Avram, Naum, Hanende Manol Ağa, A. Çömlekçyan, Nikolaki Efendi, Mısırlı İbrahim (Abraham) v.b. Osmanlı’nın gayrimüslim müzisyenlerindendi.

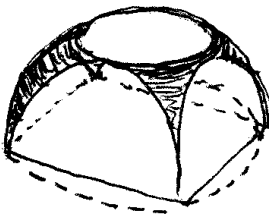
larıyla yeteneğini geliştirir. Coğrafya, tarih, toplumbilim, yerel-bölgesel ve dönemsel özelliklerle tanışır. Din, inanç, dünya görüşünü arttırır. Ekin değerler bilinçli bir eğitimle beslenerek, yalnız bireyi değil toplumu da geliştirir. Mimar için gerekli en önemli ek bilgi matematiktir.

Matematik (Geometri) sözcük olarak yer ölçümü anlamındadır. Mısır'da her ilkbaharda Nil Nehrinin taşması tüm tarla sınırlarını yek ediyordu. Böylece matematik doğdu. Açı, uzunluk ölçüsü ve şekiller yaratıldı. Bu ilim teknolojisi başlangıcıydı aynı zamanda.

Geometri üçgenlerle başladı. Günümüzde de haritacılar hep poligonlarla çalışmaktadırlar. Uzunluk, alan, ağırlık, basınç ve hacim ile zaman ölçümleri birbirini izledi ve giderek ayrı uygarlıklarda farklı birimler doğdu (Ek 2).

Kare ve dikdörtgen mimarların en çok kullandığı şekildir. İkisi de üçgenden oluşur ve dik açılı oluşları önemlidir. Altgenler aralarında boşluk bırakmadan birbirine yanaşırlarsa da bitimleri sorun yaratır. Daire ve sekizgen de böyledir⁹.

Daire, en eski uygarlıklardan bu yana, yaratılan bir pergelde çizilir. Geometrik şekillerin anasıdır. İçine ve dışına kare çizilebilir. Eşkenar üçgen, altgen pergelde kolayca çizilir. $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, $\sqrt{5}$ ve $\sqrt{6}$ bununla çizildiğinde $a\sqrt{2}$ 'lık yatık dikdörtgen (yanyana 2 kare) elde edilir. Düzlemdeki daire, kendi çapında 180° çevrilince küreyi oluşturur. Bir kare de kendi kenarı kadar yükseltince küp meydana getirir. Baldakenin bundan oluştuğu anımsanmalıdır. Roma, Bizans yapı sanatının ana çatkısı olarak böylece tarihe geçer. Açıklıkların örtülmesinde Batı dünyasının vazgeçilmezi olur.



Baldaken çatki. Yığma yapı düzeminde açıklıkların örtülmesinde oluşan bu aslangöğsü/pendantiften Osmanlılar da çok

9 Bir noktadan eşit uzaklıkta bulunan noktalar düzlemde daire, oylumda ise küreyi oluşturur. Güneş ve ay uzay araştırmalarına göre bu şekildedir. Zamanla Dünya'nın kendi ekseninde dönmesiyle ovalleşmiş olabilir. Dairenin içine ve dışına altgen yanlışsız olarak sığar. Açılar 60° 'dir. Kar taneleri altgen birimlidir. Nötronlar oylumda bu altgenlerle çekirdek oluşturmaktadırlar.

yararlandılar. Kare planlı alan bunlarla örtüldü ve tepesine de kasnaklı kubbe oturtuldu. Anadolu Selçukluları bu geçiş bölgesinde Yelpeze ve Türk üçgenini kullanıyorlardı (7-8'liler).

Kare. İlk uygarlıklardan başlayarak kullanılan ana şekillerin başında gelir. Pergelle çizilen dairenin içine ve dışına kolayca çizilir. Uygulaması da o derece kolaydır. Anlatımı, kavranması, yanılmayı kaldırması çok önemli olduğu için ilk mimarlar farkına varıp hep bunu kullanmışlardır. Kâbe'nin bile böyle bir planda olduğunu anımsayalım.

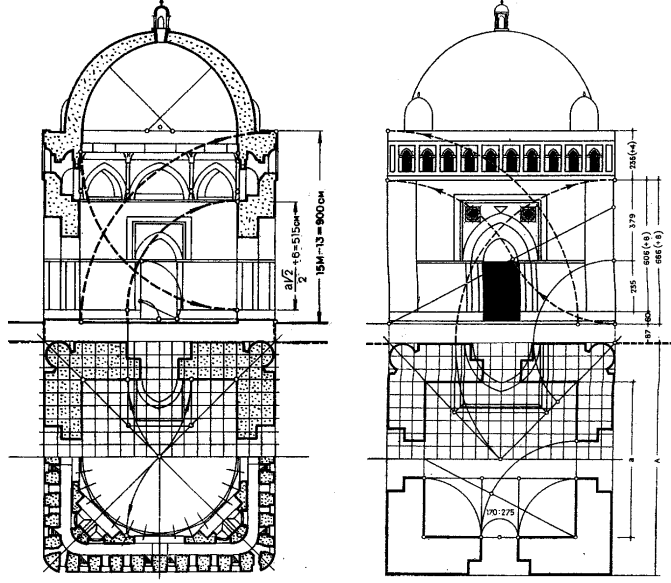
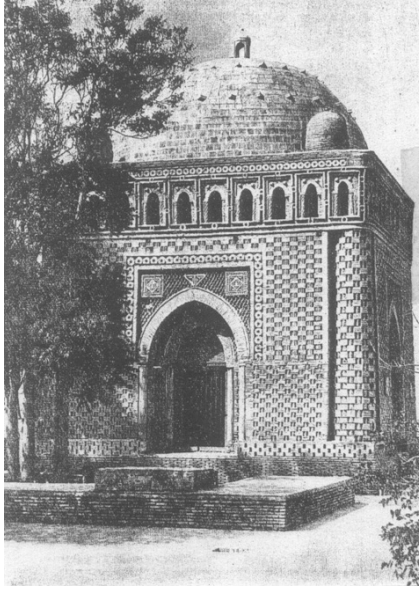
Mimarlıkta kare ve dairesel alanlar genelde toplanma ve dağılma alanlarında yeğlenir. Sağladığı olanaklar nedeniyle üçüncü boyutun önemli bir ögesi olur. Yüklerin köşelere eşit dağılımı nedeniyle baldaken böylesine bir geometrik üründür ve yığma inşaatın vazgeçilmez çatkılarından. Daire, kare ve küp öylesine iç içedir ki, birbirini hep bütünlerler. Orta Asya'dan başlayarak Türk yapı tasarımlarında da kare sıkça kullanılmıştır. Modül üzerine yaptığımız çalışmalar, bunların yeni örneklerini ortaya koyuyor. Ünlü Kümbet-i Kabus'da gövde üç eşit küre üstüne yükselir. Bu daire, taban planının kendisidir. İsmail Samanî Türbesi kenarı belli bir küptür. Divriği Melike Turhan Şifahanesi, Bursa Ulu, Diyarbakır Bıyıklı Mehmet Paşa, Edirne Eski, İstanbul Şehzade, Dolmabahçe (Bezmi Âlem Valide Sultan), Nuru Osmaniye camileri bunlara örnektir. Pek çok kapı kemerinde bu dairesel bağlar görülüyor (Ek 3). Karelerin yan yana ve üst üste sıralanışı kareli düzeni yaratır. Günümüzün kareli kâğıdı bundan başka bir şey değildir. Osmanlılar bunu sağlamak için mistarlama denilen bir yöntem ürettiler. Bunlar yayınlarımızda vardır. İlk uygarlıklardan Mısır'da görülmeye başlar.¹⁰ Tek yapı boyutunu aşarak kent tasarımlarına kadar uzandığı, en erken örneği Anadolu'da Boğazköy/Boğazkale Tapınağı'nda görülür. Kentte oylumları (mekân) birbirine koşut sıralardan oluşuyordu. Izgaralı düzene örnek verilen Efes kentinin ilk olmadığı Mısır'daki uygulamalardan anlaşılıyor. Boğazköy'ü dışından bir sur çevreliyordu (Schirmer 1982: 15).¹¹ Bazı duvar kabartmalarında, Yunan tapınaklarının ön yüzünde, ünlü Panteon'un plan ve kesitinde daire başarıyla kullanılmıştır (Schir-

10 Mısır Karnak Tapınağı planı böylesine bir kareli düzendedir. Ürdün Maşetta Sarayı'nda da uygulanmıştır. Pek çok örneği vardır.

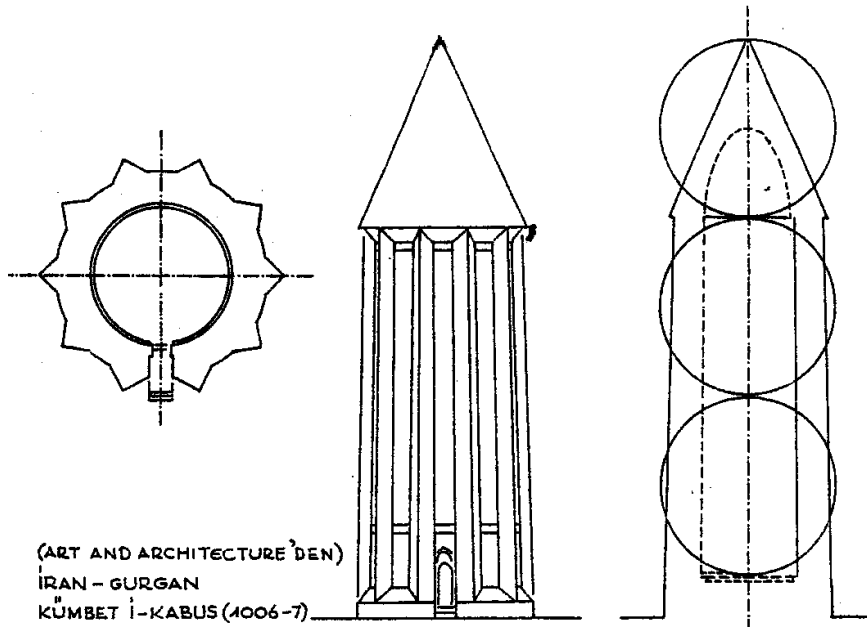
11 Koşut duvarlı avlu izgaralı düzeni anımsatıyor.

mer 1982: 39). İstanbul'un ünlü yapısı Aya Sofya, bir daire ve buna eklenen iki yarım dairesiyle, döneminde çığır açar. En kesitinde kubbeyi eşkenar üçgenin belirlediği görülüyor. Bu düzeni Osmanlı

İmparatorluğu doruğuna eriştirir. Mimar Sinan'ın planlarından yana yeni çalışmalarımız, sayılarının artmasını sağlıyor (Tuncer 1991: 345; 2011: 30).

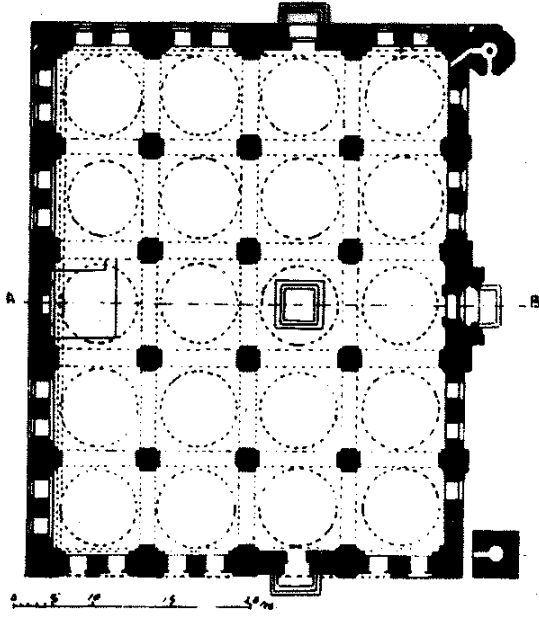


Resim 1. Samanoğullarına ait İsmail Samanî Türbesi bir küpten oluşur. Planda kareli düzenin 3 birimli duvar kalınlığı, 12 birimli iç net alan böylece 18x18'lik kurgudur.

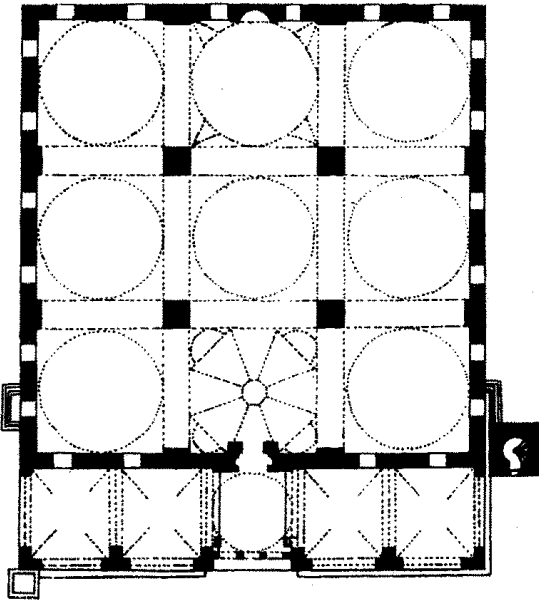
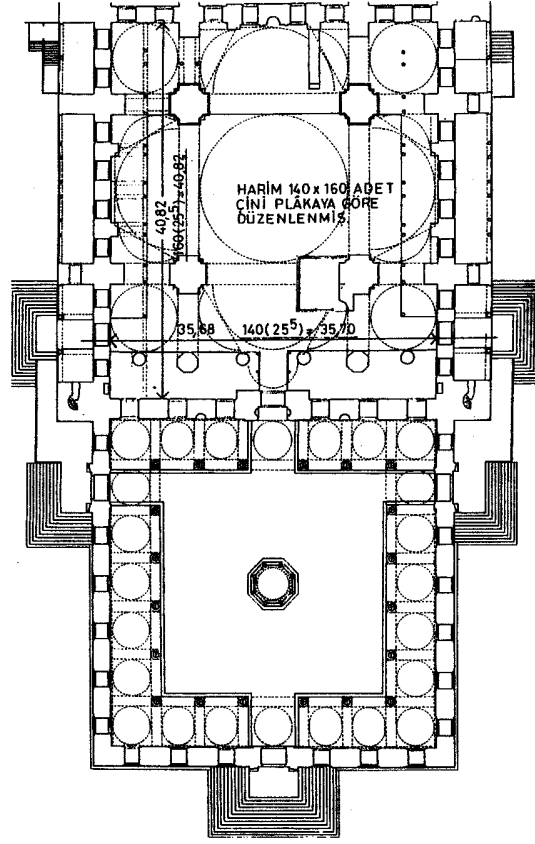


(ART AND ARCHITECTURE DEN)
İRAN - GURGAN
KÜMBET İ-KABUS (1006-7)

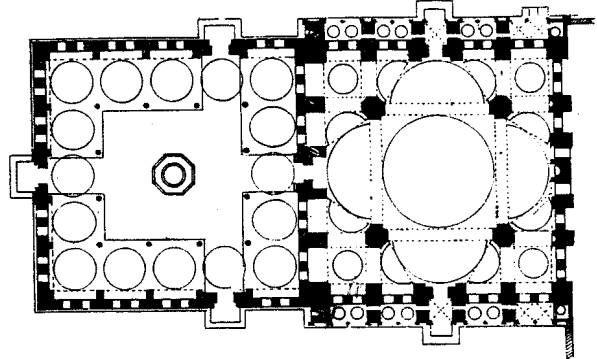
Resim 2. İran – Gurgan Kümbet-i Kabus (1006-7) planı oluşturan dairenin, 3. boyutta 3 kez yinelenmesiyle oluşturulmuştur.



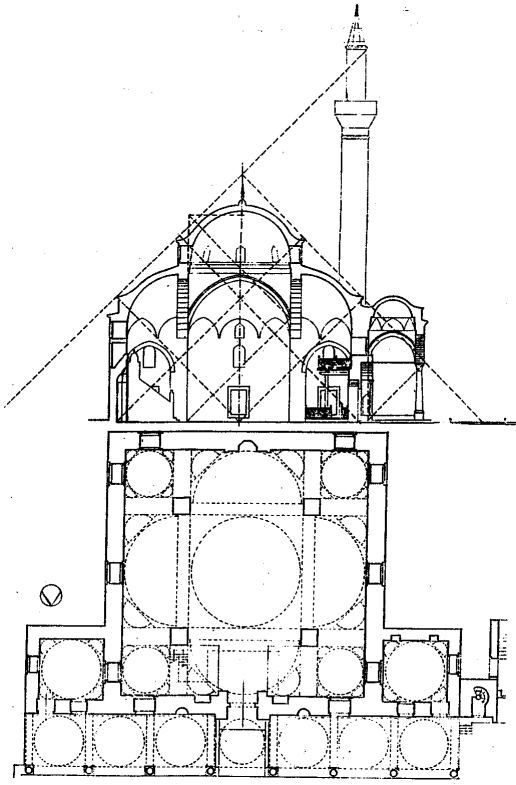
Resim 3. Bursa Ulu Cami (Plan) Bursa Ulu Camisi 20 eşit kareden oluşur. Kareli düzenin güzel bir uygulamasıdır.



Resim 4. Edirne, Eski Cami (Plan) Edirne Eski Cami 9 kareden oluşur. En ve derinliği yine bir karedir.



Resim 5. İstanbul Şehzadebaşı Şehzade Camisi Orta kubeyi dört yönde saran yarım kubbelerden oluşur.



Resim 5. Diyarbakır Fatih Paşa (Bıyıklı Mehmet Paşa) Camisi, Metin Sözen Arşivi'nden

Kareli düzenin mimarlık dalında bir başka kullanımı, duvar kalınlığı ile iç net açıklık arasındaki katsayıdır. Böylece; duvar kalınlığının birim ölçü alındığı ve boşluğun bunun katları olduğu görülüyor. Duvar kalınlığı / alan açıklığı $\sim 1/6$ ve duvar kalınlığı / duvar yüksekliği $\sim 1/6$ gibi deneysel (ampirik) rakamlar ortaya çıkıyor.

Diyarbakır Behram Paşa Camisi Sinan yapısı olup (1564-72), 5+21+5 birim üstüne kuruludur.¹² Son cemaat yerinin 49 birim kare olarak tasarlanması bir rastlantı değildir. 29,85 m, 40 ziraya denk gelen 30.00 m'ye 15 cm kadar yakındır. Minare kaidesi 4, son cemaat yeri 1. kolon (içerdekiler) sırası, derinliğine 8 ve harim güney yüzü 23.15 m olup 10 cm farkla 31 ve son cemaat yeri kemerleri birer ziradır.

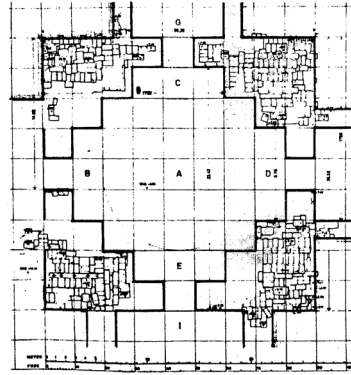
İstanbul Tahtakale Rüstem Paşa Camisi'nde (1561-62) iç alan orta ve yan duvardaki plastr (içe taşan ayaklar) eni, derinliği hep 25.5 cm'lik çini boyutunun katlarıdır.

¹² İç net boşluk 15.90 m olup (15.90/21/ birim ölçü 0.7571 m, yani Osmanlı yapı ziraidir

İstanbul-Eminönü Yeni Cami iç alanı 160x140 cm çini boyutundadır. Sekizgen ayakları bile buna uygun ölçülendirilmiştir. Sinan'ın bu kareli düzeni çok iyi özümlediği ve öğrencilerine iyice öğrettiği anlaşılıyor.

İstanbul-Edirnekapı Mihrimah Sultan, İstanbul Süleymaniye Camileri hep bu düzende tasarlanıp uygulandılar.

İran yapımı olan Firuzabad (Tahtı Şirin 3. y) ibadethanesi 9x9 kareli alana oturur. İç köşelerde 3 kare birimli destekler vardır.



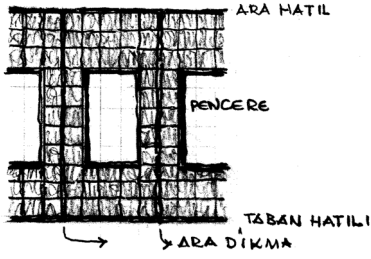
Resim 6. Asya Merkezi Mekân Geleneği, Ankara 1990 Günkut Akın Arşivi

Kareli düzenin yalnız planda kalmayıp –Mısır'da ilk örneklerinde görüldüğü- 3. boyuta yansıdığını örnekler gösteriyor. En güzeli Karadeniz evlerindedir. Cam tuğla etkisi veren ızgara dış yüzü kaplar ve pencere boşlukları buna uyar.

Kare tuğla döşemelerin ilkinde Batı Türkistan'da Kubadiye buluntuları içindeki Keykubat Şah Kurganı'nda rastlanır. Kerpiçlerde de 1x1, 1x2 oranı yaygındır. Çin'de ve Mısır Piramitlerinde de görülüyor (Esin 1981: 711).

Sivrihisar Karabaş Mahallesi Ayva Sokak 12 numaralı konutun güney yüzünde ahşap dikmeler ve ahşap döşeli bir hayat vardır. Sağındaki kesime merdivenle bağlantılıdır. Dikmeler 0,15x0,20 m, araları 1,95 m ve yükseklikleri 2,45 m gelir (~ 1.26 oranı). Korkuluklarıyla aralarındaki orantı gözü okşar. Birbirine yakın boyutlar dikkat çekiyor.

Karadeniz serenderlerinde sıkça görülen kareli düzende dikmelerin arası kerpiçlerle doldurulmuştur. 3/5 oranındaki pencere boşluğu ikişer dikme arayla yinelenir.



i.Ö. 1500'lerde Mısır mimarlarından Senmud'un bir elinde gönye, diğerinde 12 boğumlu (düğüm-lü) ip vardır. 13. yüzyıl mimarlarından Hugh Li-bergier de aynı şekilde resmedilmiştir (Altun vd. 1982: 10).

Japonya'da Tatami (yatak) 90x190 m olup, ahşap tek katlı yapılarında 3.03'lük (Shaku = ayak boyu) aks düzeni yaygındır. En küçük oylum (mekân) 90x1.90 m'lik şilteye göre düzenlenirdi (ölçü 0,95x0,95 m olmalı. $90/4 = 23.75$ olarak verilmiştir. O.C.T.)

Modülasyon, Birim alınan bir uzunluk ölçüsü veya geometrik şeklin (model) yinelenmesine denir. Bunlar; yan yana, üst üste veya atlayarak (dolu – boş) uygulanır. Daha önce verilen Karadeniz evinde 3/5 oranlı pencereler, iki ahşap aksı atlayarak sürdürülmüştü. Özellikle ahşap karkas konutlarda cumbaların atlayarak devamı, pencerelerin yan yana sıralanışı, ikili, üçlü pencere kümelerinin aralıklı (ritmik) devamı, 5x10'luk dikmelerin ellişer cm aralıklarla yinelenişi, tavan kirişlemelerinin bu dikmelere (eşit aralıklarla) oturuşu, çatıdaki merteklerin de aynı kurala uyduğunu, böylece yükün en üstten taban hatlına kadar birbiri üstüne düzenle oturuşları, modüler düzenin en kurallı örneklerindendir.

Atlayan modül düzeni yine ahşap konutlarda sıklıkla görülür. Ankara Meydan Mahallesi Zülflü Sokak 21 numaralı konutun sokağa bakan üst katında, ahşap çatki dikmeler (0,5x0,10 m) 50'şer cm arayla sıralanırken, iki pencere kapak (kepenk) aralığı kadar boşluk bırakılarak yan yana sıralanır. Pencereler kendi enleri kadar birer atlayarak (ara bırakılarak) devam eder. Sağ üst fotoğrafta ikişer pencere, ön yüzde üç kez yinelenir.



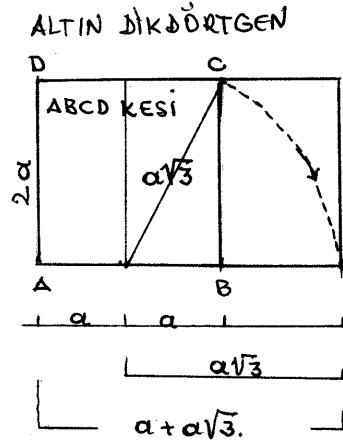
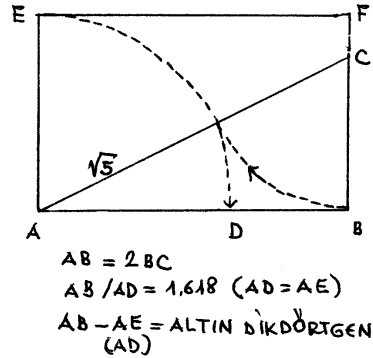
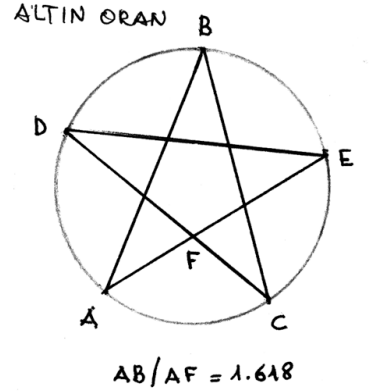
Fotoğraf 1. Çerkeş / Çankırı, 27.3.1987 (M. Kemal Yenel Arşivi)

Mimarlık ve Güzellik

Oran: Bir doğru parçası tek başına fiziksel bir nesnedir. Birbirine bağlı iki uzunluk aralarında biçimsel bir bağ kurmayı sağlar. Buna oran, aralarındaki matematiksel bağa da orantı denir. Mimarlık bu bağ üzerine kuruludur. Pek çok çizgi, boyut, alan ve oylum (hacim), aralarındaki denge ile sanatsal duygular yaratır. O nedenle mimarlığa, oransal ağırlıklı sanat denilebilecektir. Bu sağlanamamışsa nesne bir yığındır. Yüce Tanrı, insanoğlunu en yüce varlık olarak (özenerek) yarattığına göre, taşıdığı sanatsal duygular da bu oluşumun doğal bir sonucudur. Denge, uyum, güzel ve güzelliği bu temel yetilerinin ürünüdür. En yaygın şeklin, kenarları arasındaki dengeli dikdörtgen ve kare olması, algılarının sonucudur. Bunu olgunlaştırmak artık onun eğitimiyle olacaktır. Toplum bu yolda öğretilmiş sanatı kavrama düzeyi artar ve düşünsel estetiği pekişir. Şiirin serbest veya aruzdaki ritim, kulağa hoş gelen müziksel ses aralarındaki uyumdan ötürüdür. Plastik sanatlar ve onun önemli bir görsel dalı olan mimarlıkta sanatsal doyum, yine uyumlu renk, doku ve geometriye kalıcı olarak bağlıdır. Buna karşılık tiyatro, dans, şiir, hitabet (vb) kulak ve göz algısıyla ilgili olup duyumun belleği yoktur. Yine de görsel ve deneysel güzelliğin göreceleği de o denli tartışılır. Bunların içinde en kalıcısı görsel ve deneysel güzelliğdir. En kalıcı resim, yontu ve mimarlık olup, belleğe gerek duymadan görsel sürekliliğiyle, yıllar, çağlar boyu eleştirilebilecek olanağı sağlar. Antik Yunan mimarlık yapıtlarını bugünkü değerlerimizle yargılayabiliriz / karşılaştırabiliriz. Eğer notalara dökülmemişse müziğin bu şansı yoktur. Çeşitli çalgıların nağmeleri unutulup gitti. Geriye nesnel etnografyası kaldı.

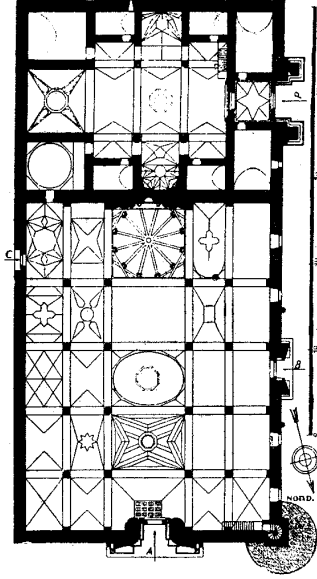
İnsanoğluna bağlı olarak, iki kenar arasındaki dengenin, yüzyılları aşan bir değer taşıdığı, onların ortak bir beğeni katmanı olduğu görülüyor. Zaman zaman, mimarlık öğrencilerime, en beğendiğiniz bir dikdörtgeni çiziniz dediğimde, birbirine çok yakın bir geometriyi dile getirdiklerini gördüm. Bu, tanrısal bir dışavurumdur ve ortak duygularının / zevklerinin varlığını kanıtlıyor. Bu bir deneysel (uygulamalı) estetik idi. Bunların taban açıları, tarih boyu dar bir alanda toplanmaktaydı. Rakama dökülünce 60° ile $3 \times 4 \times 5$ üçgenin (taban açısı olan $53^\circ 07' 48''$) arasına sığırdığı (Tuncer 1989: 108), Batının beğeniyle yüzyıllar sürdürdüğü Altın Oran'ın ve Selçuklu $2/3$ 'ünün

birbirine çok yakın olduğu görüldü (Bergil 1988: 158). Aradaki fark 2° 'den azdır. Bu Selçuklu oranının uluslararası değerini kanıtlar. Orta Asya'dan uygulaya uygulaya getirdiği bu oranda, Batıya bakmaksızın, Tanrısal bir olgunluğa eriştiği, onun onursal, sanatsal niteliğiyle ilgilidir.

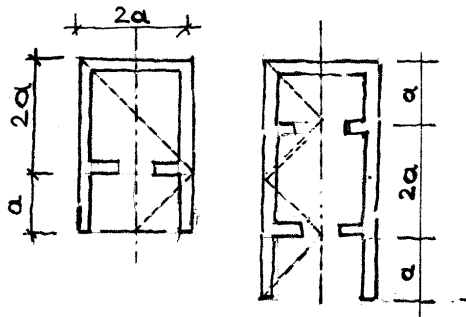
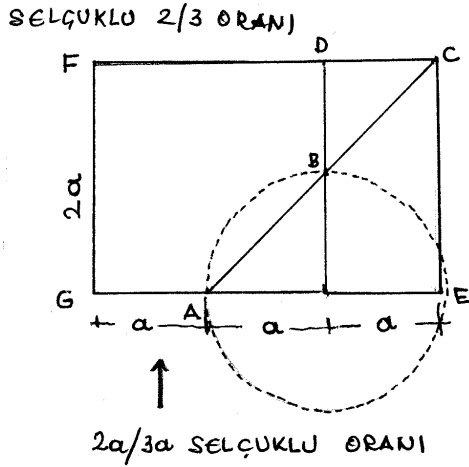


$$\frac{AE(BD)}{AB(A)} = \frac{FC(ED)}{CD(FE)}$$

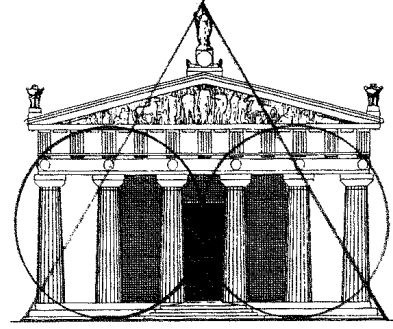
Resim 7. Ayrıca Altın üçgen, Altın beşgen ve Altın Piramit de kullanılmıştır.



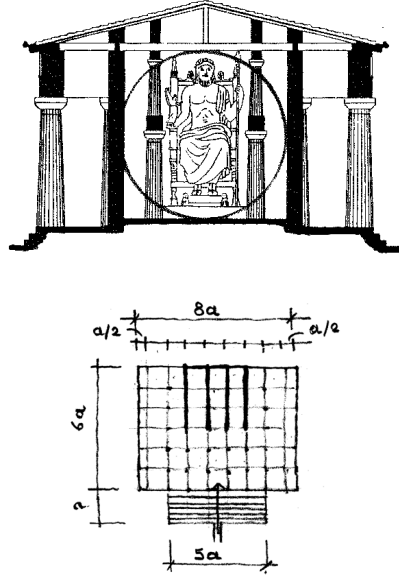
Resim 8. Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi'nde bu oran görülür. Şifahane 3/4 ve Ulu Cami 7/4 oranlarındadır.



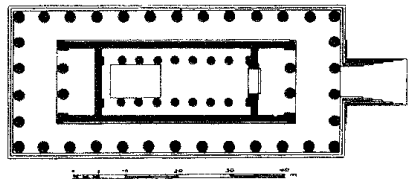
Resim 9. Larise Megaronu (Troya İ.Ö. 7. y Megaronu) 2ax3a ölçüsünde olup Selçuklu Orantısındadır. İlk ev türüdür. Bunun daha genişinde 4ax4a denir.



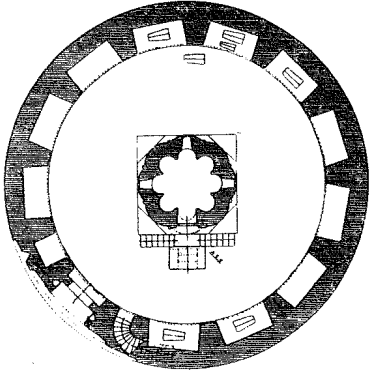
Resim 10. Olypmus Zeus Tapınağı plan ve geometrik kurusu (Baukunst, Stuttgart 1971, s. 25). 2 daire ve eşkenar üçgenin belirleyicilikleri.



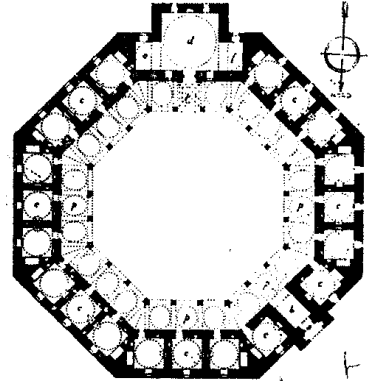
Resim 11. Poseidoma (Poestum). Plandaki kareli düzen ve dairenin iç alandaki belirginliği (Baukunst'dan).



Resim 12. Etrüsk Tapınağı (B. Ünsal'dan) Kareli düzenin plana ne denli eĝemen olduğu görülüyor. Kapalı alan 6ax8a'dır. Merdiven de bu düzene uyar.



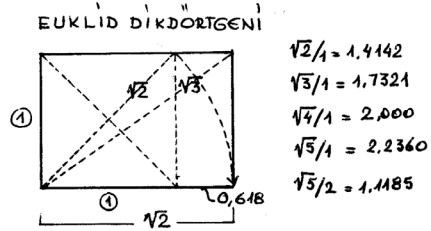
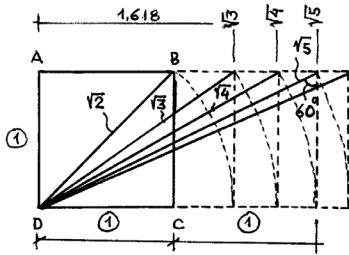
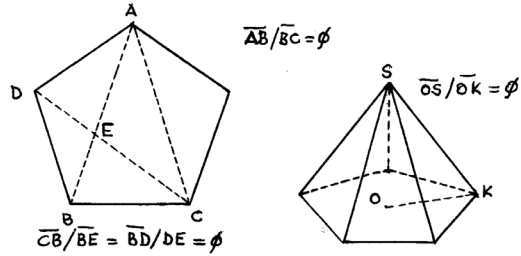
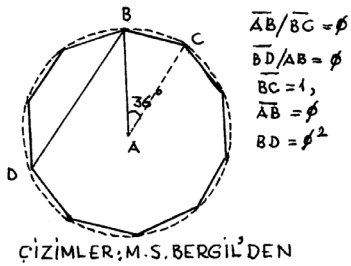
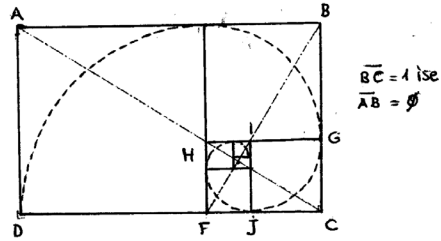
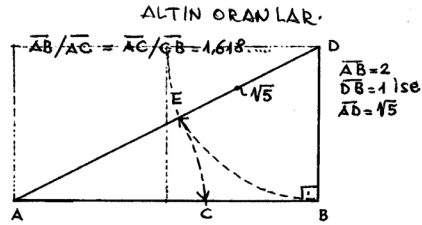
Erzincan – Tercan Mama Hatun Kümbeti küp alt kata oturur. Çevresi daireseldir. (Solda).



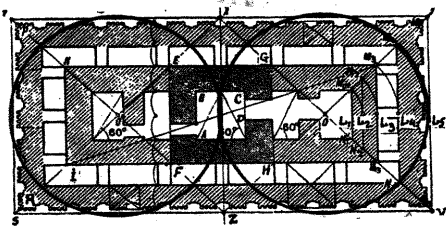
Amasya Kapağası Medresesi Sekizgen planlı olup geometrik şeklin etkinliğini güçlendirir (Sağda).

Resim 13. Erzincan-Tercan Mama Hatun Türbesi (Plan)

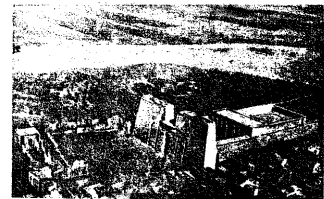
Resim 14. Amasya, Kapağası Medresesi (Plan)



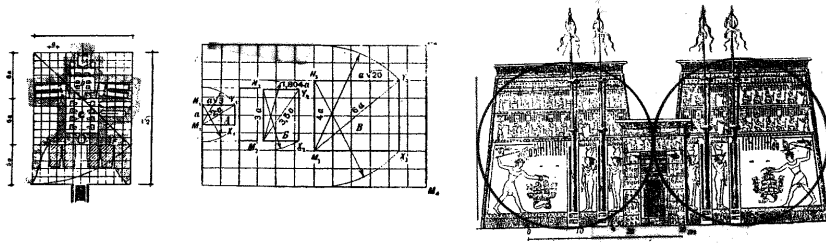
Resim 15. Georgil Kojuhanov. La Voute De L'antiquite Et Du Moyen Age, Sofia 1974, daire, eşkenar üçgen, daire içine çizilen altıgen v.b örnekler var



Resim 16. Firavun Menes'e ait olduğu sanılan Negada'daki Megar Anıt planı



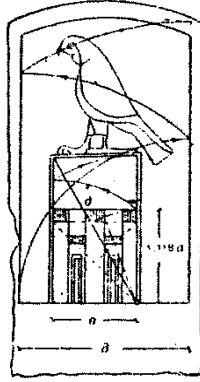
Resim 17. Edfu'da Gora Anıtı hava fotoğrafı ve ön yüzü



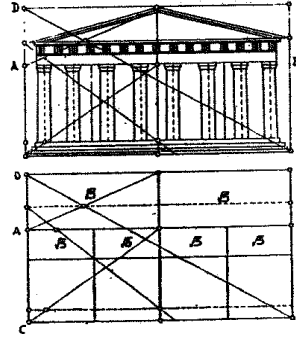
Resim 17. Abu-Simbelde Büyük Tapınak



Resim 18. Abidosta I. Sülale Döneminden Seti Anıtı



Resim 19. Vladimir, V: Eski Mısır Mimarisindeki Nisbetler. İst. 1968



Resim 19. Parthenon Anıtı. Plân ve ön yüz geometrik kurgusu

5	5
5	5
1	1

5	1
5	
1	

Orantı: İki nesne arasında veya onu oluşturan parça ile bütün arasındaki matematiksel bağ oran, rakamlara dökülüşüne de orantı denir denmişti daha önce (T.D.K. Türkçe Sözlük, 2005, s. 150). İlk uygarlık ürünlerinde başlar bu uygulama. Söz gelimi Mısır Kefren Piramidi $\sim 2 \times 6.5$ oranındadır¹³. Etrüsk tapınaklarında kolon yüksekliği, tabanındaki çapının 5 katıydı. Giderek yükselip 7'yi bulur. Klasik Yunan mimarlığında Dor, İon, Korinth yorumlarında bu rakam 1/10-11'e kadar çıkacaktır.

Oğuz boylarının bu kavramdan uzak olmadığını örnekler gösteriyor. Kare, daire ve küp bölümünde bunların adları sayılmıştı. Mukarnas bile kendi

içinde doyumsuz oran, orantı ve akıcılık gösterir (Ek 4). Süsleme dalında da kendine özgü bir yol çizer. Anadolu'ya geldiğinde yapılar sadeleşir ve tüm özen taçkapağıya yönelir. Bu anlayış Leibnitz'in "Mükemmelliğin amacı, mümkün olan en fazla çeşitliliği, elden gelen en fazla düzen ile sağlamaktır" anlayışına hiç de uymaz. Dahası ters bir anlayış sergiler. Güzellik çeşitlilikte ve bunun düzeni işi değildir. Tersine bir düzenin yapının tümünü belirleyecek ustalıkta olması bir hünerdir. Sivas Gök Medrese'de bir birimin, giriş yüzünün tümüne eğemen olabilmesi, Mimar Koca Sinan'ın kurgusunda büyük kubbelerin hem iç hem de dış dengeyi sağlaması olağanüstü başarı değil midir? Atasözlerimiz de binlerce yılda oluşmuş en öz tümcelelerdir.

Zıtlıkla Uyum: Kendine özgü, bir bakıma tek düzeliğin karşıtı yöntemdir. Girinti karşıtı çıkıntı, yüzeysel – kabarık, dolu – boş, iri – ufak, sağır yüzey – delikli, doluluk – boşluk gibi plastikliği yanında renkli ve doku farkıyla, dural – devingen tasarımlarla bir canlılık gelir mimarlık tasarımla-

13 Mısır'da 3x4x5 oranı kutsallaşmıştı. Sümerlerin ünlü Gudea Heykelindeki tablette çap ölçüsü temel birimdir. Edfu Tapınağı giriş yüzü 1x2 oranındadır. Etilerin kerpiçleri 1x3 oranındaydı. Roma Trayan Takı 3x3'lük bir daireye sığdırılır. Yunanlılar Altın Oranı (1/1.618) hep kullandılar. Oğuzlarda 1x2, 2x3 ve 3x4 oranları, Mimar Arşınının önceleri 60 ve sonra 24 bazına oturmasıyla ilgilidir. Bursa Yeşil Cami'de oran 0.5294'tür (Yunan 0.618'e yakın) Buna dayanarak müzikte mi-do oranının 5/8 oluşu rastlantısal olmamalı. Selçuklular 2x3 oranını tartışmasız sürdürdüler.

rına. İnsanın durgun, dural sürecine bir heyecan ve hareketlilik katmasıyla eşdeğerdir. Burada da önemli olan yine, ikisi arasındaki dengedir. Yapı gerecini farklı kullanmak da ayrı bir yöntemdir zıtlığı yaratmada.

Geleneksel mimarlığımızda büyük boy ve kalıcı yapılar taşı yeğlerler. Dış yüzleri az pencere ve ağırlıklı olarak sağır tutulmuşlardır. Camilerin son cemaat yeri oldukça devingen olup harim gövdesi yanında dolu-boşlukla zıtlık yaratır. 3. boyuttaki kubbeler, ana kubbenin benzeri olup iri-ufak zıtlığıyla yükseklikde de bir denge kurar. Kitlenin kubbeye örtülmesinin tersi, düşey yükselen minaredir. Dairesel çizgi, kalın, tutarlı bir dikey kitleyle bütüne devingenlik getirir. Diğer yapılarda taçkapı, kitleyle dengeli bir karşıtlık oluşturur. Medrese, han, kervansaray türü yapılar (vb) bunu hep yeğlemişlerdir. Kuşkusuz burada tek amaç zıtlık yaratmak değildir. İşlevin tasarıma etkisi, ısıtma ve güvenlik duygusu yapıyı kapalı / sağır tutarken, onun kalbi, gözü olan bu tek ana girişe bu özeniyle zıtlığı yeğlemeyi sağlar. Tekke, zaviye, hanigâh ve türbe / kümbetlerde (Osmanlıda) kitle küçüldüğü için kapıların da boyutları azalır. Yine de ona saçaklı, dikmeli bir giriş bir çeşitlilik olarak zıtlığı da eklemiş olur. Bu konuda Bursa türbelerinin hatırlanması gerekir.

Eski Ankara'da Alparslan Mahallesi, Yüzbaşı Sokak 3 numaralı ev bu açıdan güzel bir örnektir. Zıtlıkları sıralarsak:

Zemin (giriş) katı sağırlığını, çıkmalı, ahşap kirişlemeli ve hatilla başlayan üst kat ileri-geri, taşkın-düz devingenliğiyle konutun dış yüzüne bir canlılık getirir,

Üst kat kendi içinde taşkın-taşkın olmayan, sağır ve pencerelessi tasarımıyla yine yapıya kararlı/tutarlı bir çekicilik sağlar. Cumbadaki yarım daire planlı çıkıntı bile bu sağır yüzeyde bir harekettir. Bu, oturma odasındaki ocakla sağlanmıştır.



Fotoğraf 2. Alparslan Mah. Yüzbaşı Sok. 3, Ankara, 22.98.2002.



Fotoğraf 3. Meydan Mah. Zülüflü Sok. 21, Ankara, 22.09.2002



Fotoğraf 4. Çerkeş / Çankırı, 27.3.1987 (M. Kemal Yenel)

Oğuz boyları, çok yalın, biraz içine kapanık ve alçakgönüllü olup yapılarına da bu özellikleri yansıtır.

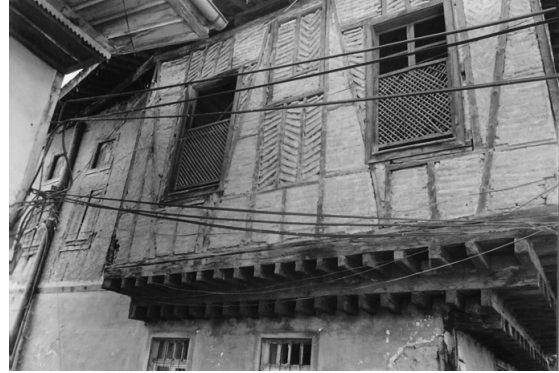
Türk konutunda giriş (zemin) kat depo, kiler, işlik, samanlık gibi işlevlere ayrılır. Bahçesiyle veya avlusuyla, kuyu, ahır nefes alınacak bir boşluk olarak düşünülür. Islak alan ve mutfak burada yer alır. Dışa karşı güvenli ve gözden saklı tutulması gerekince sağır tutulurlar. Üst kat yaşama alanıdır. Pencerelele açılır sokağa. Çatki genelde ahşap karkastır. İşte bu ilkeler yapı ustalarının elinde bilinçli olarak yoğrulurlar:

1. Zemin sağır, üst kat ise hareketlidir, pencereler oturanları dışa taşır,
2. Sağır alan çoğunlukla sıvalıdır. Buna karşın ustası üst katın sıvanmayan çatkısını bir zıtlık olarak kullanmıştır. Burada eşit aralıklı dikmeler bir ritim sağlar. Köşe destekleri insana güven verir. Bu ahşabın yanında, depreme karşı onun ikinci bir güvencesidir,
3. Aşamalı bingiler sağlamlığı/güveni ve uzun ömrü sağlar,
4. Zemin katta sokakta sanki komşularla bir ortak alan hazırlanmıştır. Bu sevecenlik, sıcaklık, insancıl paylaşımın tam kendisidir. Sokağın sadeliği burada büyüklü-küçüklü komşularla birlik doğurur. Görülüyorki geleneksel ustalarımız, işlevi temel alarak yüzey ve oylumlarda becerikli bir uygulama sergilemişlerdir. Zıtlık burada araçtır.

Ahşap çatkının kendi içinde çok güzel bilinçli bir taşıma/taşıtma kurgusu ardır. Dikmeler birbirinin düşeyinde yükselir. Arada (yatay) hatıllar vardır. Tavan kirişleri ve çatı mertekleri bu 50 cm'lik aralıklı düzene hep uyar. Sonra araları gerektiği biçimde doldurularak yapı giydirilmiş olur.

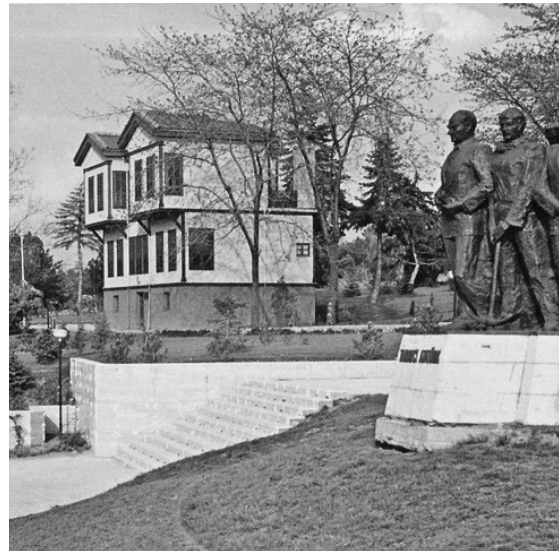
Akbaş Mahallesi, Eylül-Hediye Sokak köşesindeki konutun cumbası başlıbaşına bir devingenlik ve zıtlık örneğini yansıtır. 4 aşamalı (bingili) ahşap ızgaraların biri Eylül, ona oturanlar Hediye Sokağa bakacak biçimde üst üste yerleştirilmiştir. Bunu yapıdaki amaç bir bingi sergilemesi değildir. İki

sokağın birbirine dik olmaması, her çatkıda açığı biraz daha 90°'ye hazırlaması içindir. Böylece oda üstte artık tam bir dikdörtgene döner. Bingilerde mertek aralarının ritmi, üst kat ahşap karkasın hatlın altındaki kirişlere oturması, eşit aralıklı oluşu, köşe göğüslemeleri, pencereler, aralarında sonradan kapatıldığı duygusu yaratan doldurulmuş pencere (altlı-üstlü) hep zıtlık, ritim, geç farkı olanaklarıyla sağlanmıştır.



Fotoğraf 5. Akbaş Mah. Eylül-Hediye Sok. Köşesi. Cumba-Kafes, kapalı ve dışlık, Ankara, 31 Ağustos 2002.

Yüce Atamızın Selanik'teki evinin bir eşi Ankara Atatürk Orman Çiftliğinde yapıldı. Geleneksel konutlarımızdandı. Giriş yüzünde kapı eksende olup, üst cumbalar birbirinin bakışımıdır (simetrik). Bu da evlerimizde çokça uygulanan bir yöntemdir.



Fotoğraf 6. Atatürk Orman Çiftliği, Müze Evi, Ankara.



Fotoğraf 7. Pazar Mah. Karadere Sok. 2, Ankara, 22.09.2002.

Eski Ankara, Pazar Mahallesi, Karadere Sokak, 2 numaralı ev üstünde çok şey söylenebilecek özellikler taşır. Bunları şöyle sıralayalım:

- Sokağın çizdiği açık zemin, üst katın iki aşamalı çıkmasıyla, hayatı sokağa ustalıkla taşımıştır. Giriş kapısı oldukça sade ve insan boyutundadır.
- Bingiler, taşıma düzenini sonuna kadar kullanmış, çıkma, 3 aşamalı ahşap kirişlere oturtulmuştur. Hayat bu zenginliğiyle içeride avlu boyunca devam eder ve odalara siper olur.
- Sanatsal açıdan ev ve özellikle bu çıkması (Hayatın sokağa taşması) bir oran, denge ve devingenlik örneğidir.
- Bunu yapan ustanın çatki ve düzenleme ustası olduğu görülüyor.

Bu, usta değil mimar da değil, doğrudan bir plastisite cambazıdır. Yontucu (heykeltıraş) gibi çalış-

mıştır burada. Ankara'da bu denli olgunlukta bir başka oylum örneği görmedim.

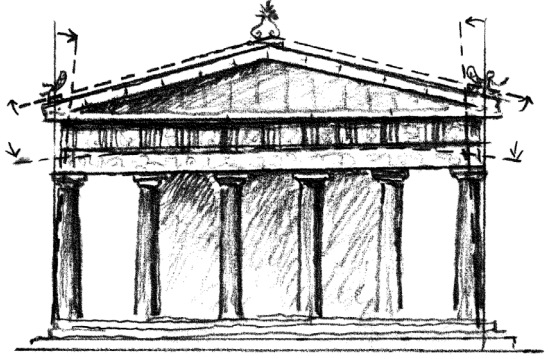
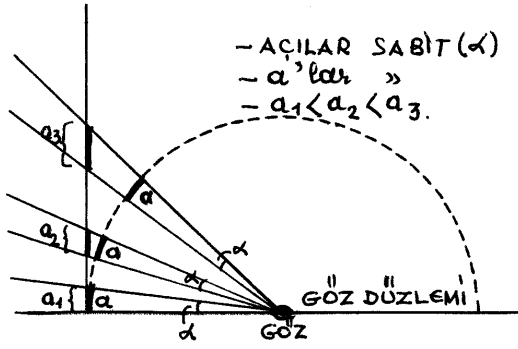
Kapıda duran kiracıdan ustası için bilgi alacaktım. Tanımadığını söyledi. Bulabilsem ellerinden birkaç kez öpecektim. Ruhu şenlenmiştir umarım.

Göz Yanılmaları (Illusion): Göz yapısal olarak uzaktakileri küçük, yapı ön yüzünde kenar kolonları dışa eğimli ve bunları birbirine bağlayan yatay lentoları da ortada sarkık görür. Bunların farkına varan Antik Yunan mimarları yapılarında önlemler aldılar;

- Köşe kolonları, ortadakilerden birkaç cm alçak tuttular.
- Dış sıradaki kolonları az içe yatırdılar.
- Her yönden ışık alan kolonları daha karınlı yaptılar. Bunlar geometriyi bozma bahasına, gözün daha doğru görmesini sağlayan önlemler gibi geldi bu mimarlara. Ayrıca uzaklaşan (yükselen) boyutların da ufalacağını düşünerek, onların kesitlerini arttırdılar. Tüm bunlar o dönemin optik ince ayarlarıydı ve onlarla bitti. Günümüzde çatılara takılan ışıklı-ışısız tanıtım levhalarının büyüklüklerinin hepimiz farkındayız. Göz hizamızda olsalar hiç dikkatimizi çekmeyeceklerdi.

Roma ve sonrasında bu ince ayrıntılara pek rastlanmıyor (Flavio 1978: 28).¹⁴ Önemli gibi gelen ve günümüzde pek çoğu çatki gereği uygulanamayacak olan bu ince ayrıntılar Yunanlı mimarlar için görsel güzelliklerin vazgeçilmezi olmuştu. Onlar bir tapınağın daha iyisini yapmak yerine bu ayrıntılarla daha eşsizini (mükemmelini) yapma sevdasında idiler. Bunları ince ince işlediler. Onlardan sonra bu konuya eğilen Farabi de, konuyu biyolojik ve ruhsal açıdan inceler (Farabi 1986: 93). Ancak bilgilerini yapıya uyarlayamaz. Çünkü güçlü bir düşünür ve tıpcıdır.

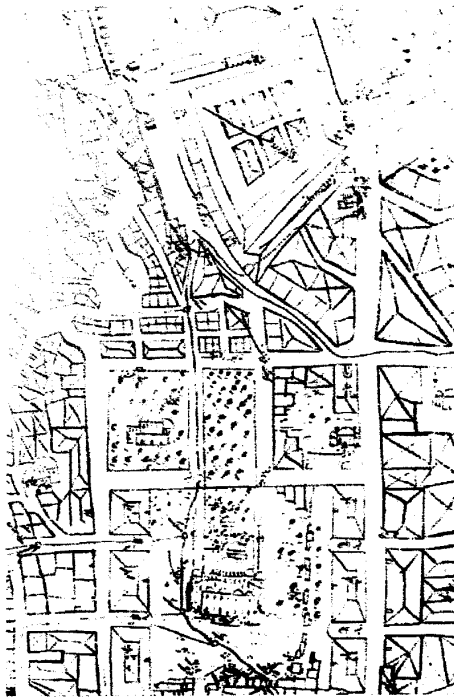
¹⁴ Diyarbakır Dağkapı Semtine Atatürk Anıtı yapılırken, Heykeltıraş Hüseyin Anka, bana bu görsel yanılgıdan ötürü baş ve şapkaları olması gerekenden biraz daha büyük tutarız demişti. Ben de bunları göz önüne alarak kaidelerini ona göre boyutlandırmıştım. Günümüzün yapıları Yunan kolonları gibi karınlarını şişirmeye elverirse de bazı önlemler böylece varlığını sürdürmüş oluyor.



Resim 20. Dorik düzendeki Athena Tapınağı (İ.Ö. 530)

Yardımcı Öğeler: Çizim, sıradan bir tasarımı bile özenli çizim daha iyi sunar, albenisini artırır. Çizim mimarın dilidir, çizgi ise aracı. İşverene sunumun ilk yoludur. İlk uygarlıklardan başlayarak bu yöntem zorunlu olarak uygulandı.¹⁵ Tasarımı çizerek sunmakta çizgide kalınlıktan, renkten, duvar içlerinin tonlamalarından ve gerekli yazılı açıklamalardan hep yararlanıldı.¹⁶ Bunlar için fırça, kavis, kalem, tebeşir, sabun, alçı ve boyalardan (v.b) yararlanılıyordu.

Canlandırma, yazılı belgelerde "perspektif" karşılığında kullanılır. Bilimsel yöntemi (odak kaçma noktaları, ufuk çizgisi vb.) çok sonraki teknik buluşlardır. Arşivdeki belgelerimizde bina dış yüzlerinin, plan düzlemine yatırılarak çizildiği görülüyor. İstanbul Su Yolları Haritalarında ve Süleymaniye Camisi'ne getirilen sular için vadilerden su kemerleri ile geçirilmeleri yine plan düzlemine yatırılan yan görünüşler olarak yansıtılmıştır. İstanbul Fatih Camisi su yolları için de bu çizimler yararlı bilgiler vermektedir.

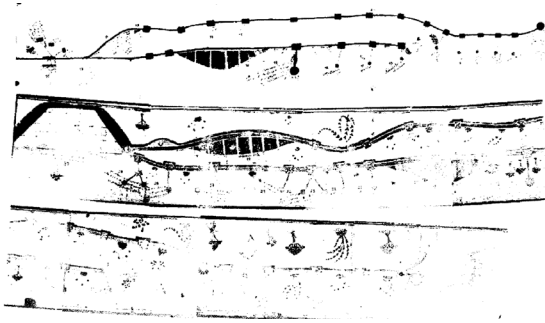


یا کوا یکی بیک شیوز میوش
ویریله

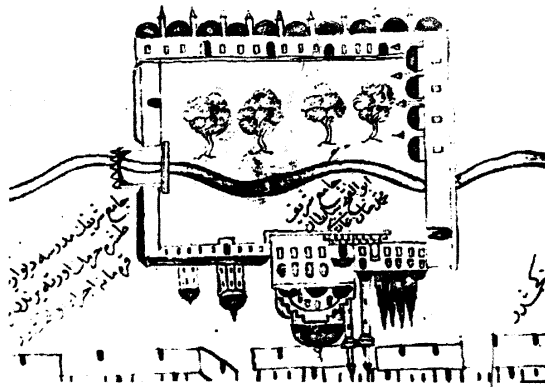
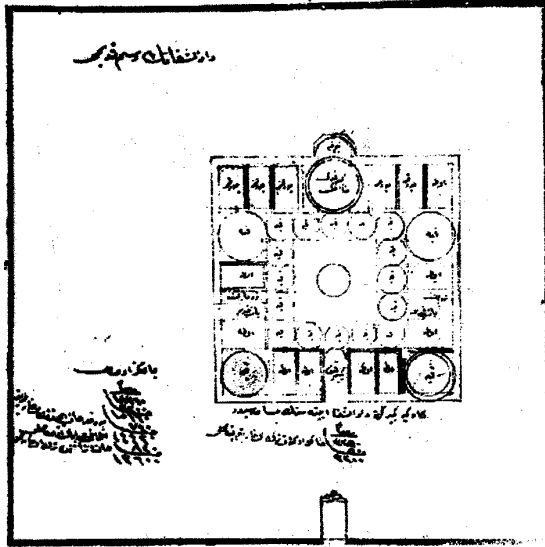
بادشا ایشاه

شوکتو قدرلو کرمانلو
حضرتی وجود هایدن مدائن و وزیر خطا خطایون صورتی دوری بر خطا
عربولایا ایشاه ایمن حجتی ادرنه ده و افی اوج شریفه لودمکله شوب
مهرم و سفوله سلطان ایدخان جامع شریفان منادی و مغربی بعض
مجلدی نهدر و متعالی و کتفا اولدی و فی دوزن ادم دکاب هم ایشاه ایشاه
اولتدی حلاله اقصا ایون نورشون و محبات ساتره ایستاترالت
ادجوزیمه ایله انوش محله نقل اولتی اوزره قریحه مالو کانه ایشاه
احسان نورله چاقه عسالت واحسان بو رتق ایمن امر و فرات
شوکتو قدرلو کرمانلو بادشا ایشاه حضرتی کرد

15 Mezopotamya tabletleri ile, Mısır papirüsleriyle tasarımlarını anlattılar. Günümüze örnekleri erişti. Kâğıdın bulunuşu (Çin'de) daha sonradır.
16 Orhan Cezmi Tuncer, Topkapı Sarayı Arşivinde Mimari Çizimlerden Örnekler tanıtılırken bu ayrıntılardan hep yararlandığı görülüyor.



Dünyanın ömür açısından ikinci sırasında bulunan Osmanlı hanedanı, her iş kadar bayındırlığa da ve onun gerektirdiği ayrıntılara da özen gösterdi. Fatih Darüşşifası planı ve Fatih Cami'sinin Köprülü Su Yolları Haritası (1239/1823), sunum konusunda önemli bilgiyi veriyor.



Saray resim işliğinde pek çok ressamın ve hattatın çalıştığı ürünlerinden anlaşılıyor. Bunlar gündelik yaşamın her ayrıntısını renkli olarak işliyor,

albümleri sultana sunuyorlardı. Surname'de devlet töreninde Süleymaniye Camisi panosunun, sultanın önünden geçirilişi canlandırılmış bulunuyor.

Maket mimarların vazgeçilmeziydi. İşverene isteneni bununla en iyi anlatabilirdi. Perspektif bunun kadar etkili bir sunum değildir. Çünkü yüzeyseldir. Osmanlı arşivinde bunların da resme geçirildiği verdiğimiz örnekte görülüyor. Nuru Osmaniye Camisi için de bu yola başvurulduğunu yazılı kaynaklar gösteriyor. Fener alayları, sünnet düğünleri, sultanın elçilere verdiği ziyafetler bu yolla hep canlandırıldı. Camcıların, balıkçıların (vb) hünerlerini gösterdikleri çizimler, tarihimizin bu sunum/şenlik sayfalarını da ölümsüz kılmıştır. Evliya Çelebi bu yaşamı yazıyla, söz gelimi Matrakçı Nasuh da renklendirdiği çizimleriyle günümüze ulaştırmış bulunuyor. Bu konu kendi içinde zengin alt başlıklar oluşturur. Burada bu kadarıyla yetinmenin daha uygun olduğu kanısındayız. Çizim tarihimizde bu ayrıntılara hep değinilmişti.

Değerlendirme

Güzel ve güzellik üzerine düşünceler ilk uygarlıklardan itibaren yapılarak ve Platon'la (İ.Ö. 427-347) bilimsel tanımına geçilmiştir. Bu konuda onu izleyen Aristo, Plinius, Farabi ve İbni Sina'nın (vb) ortak yönleri, güzellik kavramının insan beynindeki algısalılığıdır. Algılama, duyu, hayal gücü, bellek ve akıl bu dış girdileri değerlendirir. Öyleyse güzellik ilkin insan beyniyle ilgilidir ve eğitimle geliştirilir.

Nelerin beyindeki bu değerlendirmelere etken olduğu konusuna gelince tüm bu düşünürler matematikte birleşirler. Mimarlıkta bu geometrinin türevidir. Çünkü oran, orantı, denge, uyum, birliktelik (kompozisyon) ve düzen hep matematiğin biçimsel ve ruhsal araçlarıdır veya türevleridir. Bunlardan yararlanılarak yola çıkılan ve erişilen geometrik şekil (matematik) insan beyninde güzellik duygusu yaratır. Mimarlık görsel bir sanat olduğuna göre yukarıdaki ayrıntılar, birlikte bir sonuç/etki doğurur ve bunları içeren tasarım insana güzel görünür. Böylece güzellik ve mimarlığın dışsal olarak matematiksel içeriği, içsel olarak da duygusal niteliği beyinde birleşir. Matematik +

bilinçlenmiş/işlenmiş + duygu = Güzellik. Bu her sanat dalı için geçerlidir.

Matematik (Geometri) + Yetenek ve eğitime
bağlı algı

↓
Güzellik Duygusu

Geometrinin Gizemi: Yetenek ve eğitimle geliştirilmiş algı güzel sanatların ön koşuludur. Mimarlıkta bir de çizgi ve geometri yeteneği aranır. Uygulamalı bir sanat olan mimarlıkta geometri kare ve dikdörtgen şekiller şeklinde öne çıkar. Bu ayrıcalık daha Mısır uygarlığında keşfedilmiş ve uygulamaya sokulmuştu. Dengeli dikdörtgen, Altın oran olarak Antik Yunan'da başlar. Selçuklular ise 2/3 oranını yeğlerler.

Planlarda kare, yan yana, üst üste sıralanarak bir ızgara (karolaj, satranç tahtası vb) oluşturulmuş, duvar açıklıkları, kalınlıkları ve yükseklikleri bunun içinde ve ona bağlı olarak çözümlenmiştir. Böylece pekçok özellik biraraya getirilmiş olur. Şöyle ki:

- Sanatsal yönüyle; güzeli birim ölçü, ölçek ve modülasyon sağlıyor,
- Teknik yönden; birim ölçü pergelle kolay çiziliyor, yanlış algılanamıyor, uygulaması kolaylaşıyor, yapı dural rahatlığa erişiyor. Söz gelimi:
- Mısır Edfu Tapınağı ön yüzü (giriş) $ax2a'$ lık yatay kareye göre kurulur,
- İsmail Samani Türbesi (9. y) a^3 bazına göre uygulanır,
- Kümbeti Kabus'un (1006-7) oturduğu daire, yükseklikte 3 kez yinelenir,
- Sivas Gök Medrese ön yüzü (1271), yatayda 11, düşeyde 5 birim kareye göre düzenlenir.

Verdiğimiz örnekler bunlardan sadece birkaçıdır. Birim ölçünün yapı zirasına uyma zorunluluğu yoktur. Arsanın eninin bunu belirlemekte öne çıktığı görülüyor. İşte bu nedenlerle kareli düzen mimarlık tarihi boyunca kullanılagelmiş ve günümüzün betonarme karkasında ve özellikle çelik yapısında hep yeğlenir olmuştur.



Sonuç

Yüce Tanrı, yarattığı evrende şaşmaz bir denge, düzen, yörünge ve zamanlama kurmuş, kendi güzelliklerini bunlara yansıtarken; bakışım (simetri), renk, desen ve düzenlemelerinde geometriden yararlanmıştı. Çam kozalağının, ananasın üstün sıralanışı (istif), kelebek kanadında da doyumuz güzellik ve bakışım vardır.

Yüce Tanrı insanı özenerek fiziksel olarak düzen ve oranda yaratırken, ruhuna da güzelliklerini lütfeder. Bu nedenle insanın güzeli araması Tanrısalıdır. Mimarlar yapıtlarında aynı geometrik yöntemle ayrıntıların bütün içindeki oran ve uyumunu sağlamaya çalışırlar. Bunu beceren mimar, diğerlerinden ayrılır ve üstadlaşır. Her mimarın bunu yakalayamadığı görülüyor. Her imparatorluk kendi klasiğini yaratırken, mimarları da ürünlerinde doruğa çıkar. Antik Yunan, Roma, Selçuklu ve Osmanlılar bu yönde sayısız yapıtlara sahiptirler.

Türk Mimarlık Tarihinde tüm vakıf yapıları, güzeli yakalamak için olgun geometrik düzen, denge ve düzenlemelerden yararlandılar.

Güzellik denetimlenmiş geometridir. Dengedir, düzendir. Bu yeteneği Tanrı onlara lütfetmiştir. Güzeli, insanı Tanrıya yüceltir. Çünkü Tanrı tüm özellikleri yanında doyumuz güzelliktedir.

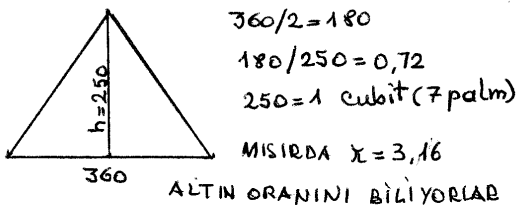
Ekler

Ek 1. Estetik özde, onda –algılama (idrak, deneyim) nefsin başarısı, yetilere bağlı biçimde algılanır. Ruhsal yetilerin birbiriyle ilişkisi ise üst yetinin bir altıdır. Estetik gerçekliğin yaşantısında ise nefse eşlik eden hâller, duygular vardır. Estetik algısal zemindedir.

Algılama ve duyudan başka insanda bir hayalgücü de vardır. Duyu, içten ve dıştan algılamaya yakın bir yetidir. Bellek, akıl, sevinme ve üzülme bunların etkisindedir. Doğada estetik vardır. Şiirde ölçü ve ses uyumu öne çıkar. Güzelin felsefesi, estetik değeriyle sanata da yansır.

İbni Sina, kendinden önceki tüm yargılara kendinin vazgeçilmezi olan akıl ile işlevi ekler. Burada akıl hep eksendedir. Bu da bizi Tanrı'ya götürür. Ölümsüzlüğe ulaşmak varoluşsal bir istektir. O, sevgiyi sadece bir nefis değil varoluşun temelinde görür. Biz içimizde yaşadığımız duyguları nesnelere dökeriz. İbni Sina ise estetiği duygu ötesinde akla bağlar. O nedenle ilkin zihinde belirir. Asıl önemlisi, güzelliğin onların denge, ahenk ve uyumuna bağlı olduğunu söylemesidir. Bunların nesne ve biraraya gelişi ise güzelliğidir. Ona göre güzeli kavramak, birliği kavramak demektir.

O, sanatta güzellik, çokluk ve birlik arar. Ölçü, kompozisyon uyum (ahenk) ve orta büyüklükteki nesnelerin etkisiyle oluşur. Aristo, güzelliğin belli bir büyüklükle bağını kurar, kavrama gücünü aşan bir şeyin güzelliğinden söz edilmez der. İbn Sina'nın üstünde durduğu "yüz güzelliği ile ahlak güzelliği" bağı daha çok İslamsaldır. Belki de Hazreti Muhammed'e gönderme yapılan "İhtiyaçlarınızı güzel yüzlülerden isteyiniz" hadisi onu etkilemiştir. Farabi sanattaki güzellik algısını yetiye bağlar. Güzel ve hoş (Kant gibi) birbirinden ayırır. Çünkü "Hoş" öznel, "güzel" nesneldir, anonimdir. Güzelle ilgili yargılar, ortak duyu temelinde oturmaktadır.



(LIVING ARCHITECTURE' den)

Ek 2: Uzunluk Ölçüleri (Flavio 1976):

Eski Mısır'da:

1 Arşın	= 6 el genişliği (0.45 m)
1 Fravun arşını	= 7 el genişliği (0.525 m)
1 Yumruk	= 1 1/3 el genişliği
1 El genişliği	= 0.075 m
1 Parmak	= 0.019 m
1 Ayak	= 0.30 m

Bir insan boyu 1.80 m kabul edilir ve buna göre ip hazırlanır. Alt birimlerine boğum atılır. 18 yumruk = 4 arşın = 6 ayak / 24 el'dir.

Klasik Yunan'da:

1 Atina Ayağı /16	= 0.308 m
1 Yunan Ayağı /12	= 0.294 m
1 Yunan parmağı	= 1.91-2.46 cm arasında oynuyor.

Erechteion Tapınağında 1 Ayak = 30.737 – 30.911 cm arasında oynuyor. Aegina'daki Athena Tapınağında 1 Ayak = 30.117 – 20.874 cm arasındadır. Diğer tapınaklarda bu, 29.50 - 30.30 - 32.10 cm'dir. İyonya Ayağı = 35 cm'dir.

Roma Klasik Döneminde:

Roma Ayağı	= 29.28 cm. Ölçüler 4 veya 6 kat olarak büyür.
1 Parmak	= 1.83 cm
1 El	= 1.32 m (4 parmak)
1 Ayak	= 29.28 cm (16 parmak)
1 Arşın	= 43.92 cm (24 parmak)
1 İnsan boyu	= 175.68 cm (96 parmak)

Le Corbuseu'e göre:

Roma Arşını	= 44.4 cm
1 El	= 7.43 cm
1 Ayak	= 29.73 cm

Rönesans Döneminde:

1 kolon capı (2r) birim ölçüdür. Vitruvius bunu 60 eşit parçaya, Vignola ise, as katları için 12'ye böler.

Japonya'da:

23.75 cm'nin katları (23.75/2=11.9 m, 47.5, 95.190)

1 ken = 1.97 m – 1.82 m arasında oynar.

İngiltere'de:

1 Foot = 34.8 cm (12 inch)

1 inch = 2.54 cm (12 linos /çizgi)

1 Lines = 0.212 cm.

1 Yard = 91.44 m (300 feet)

Kitab-ı Mukaddes'te:

4 parmak (1 Avuç) = 0.07 m

3 Avuç (1 Karış) = 0.22 m

2 Karış (1 Arşın) = 0.45 m

4 Arşın (1 Kulaç) = 1.78 m

400 i (1 Ok atımı) = 118 m (100 Arşın/ Kulaç)

8 Ok atımı (1 mil) = 148.00 m.

Ayrıca; Tahıl ürünleri (hacim), mayiat (akıcı cisimler/mayi), ağırlık ölçüleri, para, altın ile ilgili birimler de elirtilir (İstanbul 1958, s. 275).

- 29.28 – 36.00 cm arasında değişen ayak boyu Almanya'da 0.25 – 0.34, Çin'de 0.358 – 0.390, Kol Boyu 44.60-52.50 cm (Bazı bölgelerde 0.495 – 0.179 m arasında oynuyor)
- Türkiye'de Arşın = 0.65 m, Rusya'da 0.711 m, Tunus'ta 0.637 ve Mısır'da 0.673 m'dir. 1791 yılında Dünya çapının 10.000.000'da biri (Fransa'da bilimsel kongrede) bir metre olarak kabul edilir. Bir insan boyu 1.75.68 cm (96 parmak), Le Carbusier'e göre; Roma Arşını= 44.4 cm, 1 El = 7.43 cm, 1 Ayak = 29.13 cm'dir.

Osmanlı'da:

1 Zira = 0.15115 (24 parmak, 24x12 Hat = 288x2 nokta)

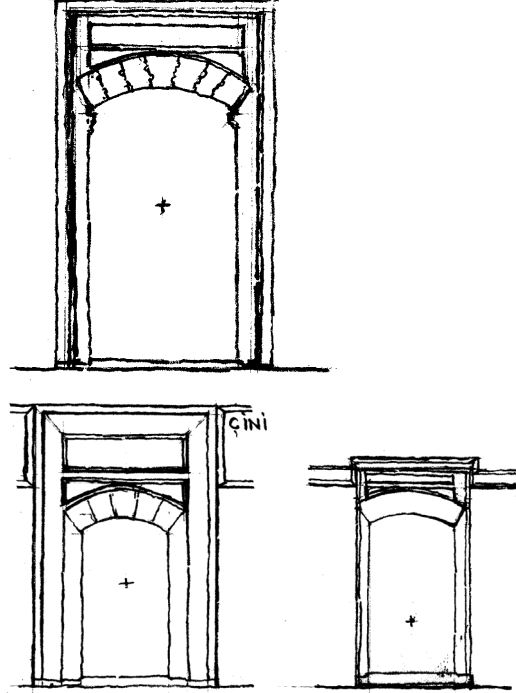
1 Parmak = 0.03157 m

1 Hat = 0.01263 m

1 Kulaç = 2.5 zira = 1.88 m

Ek 3:

- İstanbul Bayezit Camisi kuzey taçkapa-sı 1/2 oranındadır (Aslanapa, 1986, s. 135'ten oranlandı)



- İstanbul Fatih Belediye Müzesi alanı içinde Davut Ağa Medresesi (17. y) kapısı 3.47,5/1.93,5 = 1.80 oranındadır.
- İstanbul Topkapı Sarayı Revan Köşkü kapı kemer düzeyinde yanlarında çini panolar sağlı-sollu sıralanmış olup, mermer kuşağı bitkisel desenlidir. Araları 5-6 mm kadar derinleştirilerek siyah-kahverengi arası bir macunla doldurulmuştur. Yumuşak mermerin basamakta aşınmış olduğu görülüyor.
- Sünnet Odası oldukça sade tasarlanır. Bağdat Köşkü kopusu da böyledir. Oranları 3.47/2.27 = 1.53 ve 2.81 / 1.40 = 2.40'dır.
- Abbasi Halifesi Mutasım'ın yaptırdığı Samarra Ulu Cami avlusu 2/3 oranına oldukça yakındır.
- İstanbul Fatih Camisi Taçkapa-sı 2.50x4.15 m'dir (1.9 oranı) (Erdmann 1961: 141; Tuncer 1970: 12).

Ek 4: Bazı Anadolu Selçuklu Kervansarayları ön yüz / taçkapı oranları şöyledir:

Ertokuş Hanı	41/10,5	= 3.90
Avanos Sarı Han	76,8/16	= 4.80
Tahtoba Hanı	62/14,9	= 4.20
Hatun Han	71/15,5	= 4.65
Çardaklı Hanı	69/13	= 5.31
İshaklı Han	74/12,8	= 5.18
İshaklı Hanı	48/11,2	= 4.30
Çay Han	61,9/14,6	= 4.24
Ak Han	58/13	= 4.46
Eğret Hanı	36,1/12,2	= 5.00
Kesikköprü Hanı	38,4/12	= 3.20
Kayseri Han	42,8/8,8	= 4.86
Çakallı Hanı	61,6/21,1	= 4.09
Öresin Han	56,1/11	= 5.15
Alay Han	83,2/13	= 6.40
Evdir Han	11,1/18,5	= 6.00
Aksaray Sultan Han	10,6/2,6	= 4.08
Kırkgöz Hanı	10,39/1,7	= 6.11
Ağzıkara Han	86/18,7	= 4.60
Kargı Hanı	9,7/1,18	= 8.22
Karatay Han	99/11,7	= 8.46 (max)
Alara Han	7,98/2,6	= 3.07 (min)
Obruk Hanı	80/16	= 5.00
23 yapı (oran ortalaması = 5.06)		

Başka bir anlatımla taçkapının, önyüzünün $\sim 1/5$ 'i kadar plânda yer kapladığı söylenebilir. Ön yüze göre en büyük tutulanı Alara Handa olup onun 3.07'si kadardır Buna karşılık yine ön yüze oranla en küçük tutulan 8.46 ile Karatay Handır.

Bu rakamlar gösteriyor ki bu konuda bir birikim vardır. Yukarıda saydığımız diğer etkenler boyutlamayı yakından etkilemiş olmalıdır. Görkem ve önemi açısından ünlü kervansarayların taçkapılarına fazla özenildiği oldukça doğaldır. Aynı bağı Anadolu dışındaki diğer İslâm yapılarında ve kuşkusuz daha abartılı olarak görürüz. Rakka hanında bu oran 5.40'tır.

Ön yüzde yatayda taçkapının uygulanan orantısı yanında, kitleden taşma payı da (yatayda öne ve yükseklikte yukarıya) incelenmeye değer. Kapı oranı arttıkça taşmanın da büyüyeceğinden kuşku yoktur.

Kent içi büyük programlı yapılarında (Han, cami, medrese vb.) aynı duyarlılığın devamı olacağına kuşku yoktur. Konya Sahip Ata Hanıgahı taçkapısı önündeki ahşap dikmeli sundurma sonraki bir eklentidir. Eğirdir'de, Konya Alaettin Camisi doğu yüzünde de ve Beyşehir Eşrefoğlu batısındaki yapının (İsmail Aka Med) taçkapı saçağında benzerlerini görürüz.

Sivas Cuveyni Darülhadisinde (1271) ön yüzün üçe bölündüğünde, taçkapı eninin, yan kanatlar kadar olduğu görülür. Sokakdaş olduğu ve karşısındaki Şifahane'ye duyulan saygı nedeniyle taçkapının, ön yüzde taşma payının oldukça az tutulması takdire değer bir inceliklerdir. Oysa aynı dönemin Erzurum Hatuniyesinde (~1292) –en azından şidiki genişliğe bakarak- bu endişeye gerek kalmadığı anlaşılıyor. Oranın 2.55'e yükselmesi dikkati çekiyor. Amasya Bimarhanesinininki 3.36'dır. Karaman Nefise Sultan Medresesindeki 3.16'lık oran diğerlerinden biraz düşük olsa da, 3. boyuttaki yükseltisini o dönemin yorumuna bırakmak gerekir kanısındayız.

Kaynaklar

- Altun, Ali ve Tevfik Balođlu (1982). "Mimarlığın Makinası-Makinanın Mimarlığı", *Mimarlık Dergisi* (10): 22.
- Arat, Necla (1977). *Sembolik Form Olarak Sanat*, İstanbul.
- Bergil, M. Suat (1988). *Altın Oran*, Arkeoloji ve Sanat Yay. İstanbul.
- Cihan, Kamil (2009). *İbni Sina ve Estetik*, Ankara: Beyaz Kule Yayınları.
- Conti, Flavio (1978). *Eski Yunan Sanatını Tanıyalım*, İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Erdmann, Kurt (1961). *Das Anatolische Karavansaray*, Berlin.
- Esin, Emel (1981). "İ.Ö. 6-5. Yüzyıla Ait Tađistan Türbesi", *VIII. Türk Tarih Kongresi II.* s: 711, Ankara: TTK Yayınları.
- Farabi, Mehmet (1986). *İlimlerin Sayımı*, MEB Basımevi, İstanbul.
- İbni Sina (2004). *Musiki*, İstanbul: Litera Yay.
- Schirmer, Wulf (1982). *Hitit Mimarlığı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sona, Cemil (1972). *Estetik*, İstanbul.
- Tuna, Doğan (1976). *Tasarımda ve Uygulamada Modül*, Ege Üni. Müh. Fakültesi. İzmir.
- Tuncer, Orhan Cezmi (1989). *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Mođollar*, Ankara.
- Tuncer, Orhan Cezmi (1970). "Niđde Aksaray-Sultanhan, Sultan Hanı'nda Bazı İzlerin Deđerlendirilmesi". *Önasya Dergisi*, VI (72): 12.
- Tuncer, Orhan Cezmi (2011). "İstanbul Edirnekapı Mihrimah Sultan Camisi Geometrik Kurgusu", *2010 Vakıf Medeniyeti İstanbul*, s: 30, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüđü Yayınları.
- Tuncer, Orhan Cezmi (1991). "İstanbul'da İki Camide Harim Ölçüsü ile Çini Boyutu Arasındaki Bağın İncelenmesi", *7. Vakıf Haftası*, s. 345, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüđü Yayınları.