

Mimaride Anlam; Yapıdaki “Sembolik Dil” Üzerine Bir Değerlendirme

Alev Erarslan

İstanbul Aydın Üniversitesi

Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Giriş

İnsanoğlunun tüm toplumsal ve dinsel doğasına biçim veren mimari, bir iletişim biçimi ve bir simgedir. Tüm sanat dalları gibi iletişimsel ve simgesel bir söylem kipi olan mimarlık, insan düşünce ve özleminin fiziksel bir temsili, ürettiği kültür değerleri ve inançlarının kayıdır (Roth 2006, 201, 603). Vitruvius (1990, 4), “mimarlıkta iki nokta vardır; kendisine anlam verilen ve ona anlamı veren” der. Ona göre mimarlık dahil her sanat türü, yapının kendisi ve ardındaki kuramdan oluşur (Vitruvius 1990, 9). Ünlü kuramcı Pevsner ise “her yapı algılayan için bir mesaj yaratır ve her yapının bize anlatmak istediği bir hikayesi vardır” der (Broadbent 1996, 125). Pevsner’e göre yeryüzünde belli bir amaç için dikilmemiş ve iletişim içinde olmayan tek bir yapı yoktur. Umberto Eco’ya göre de mimari nesne, kendi başına anlam iletme yetisine sahip bir göstergedir. Mimari nesnenin düzenlamı kültürel bir şifreyle belirlenmiş olan işlevdir. Ancak bu anlam üzerinde mimari nesneye “iletişimsel ve simgesel” nitelikli bir işlev veren ve işlev ve mimari nesnenin gösteren olarak birleştikleri bir yananlam düzeyi vardır (Tanju 1997, 1258).

Mimarlık, kavramlar ve sembollerle çalışan bir iletişim dilidir ve bir mimar bunları biçimlerle dile getirir. Kavram ve sembollerle biçimler arasındaki çok katmanlı ilişkinin doğası mimarlığın araçlarıdır. Bir iletişim aracı olarak mimarlık durağan değildir. Kültür, sosyal oluşumlar, inanç ve yaşam şekilleri onu etkiler. Tüm dış formlar gizlenmiş bir iç gerçekliğe, manevi öze doğru tamamlanır.

Tüm çağlar boyunca insanoğlunda maddeye şekil verme ve onu değiştirmenin yanısıra kişilik kazandırma isteği görülür (Mülayim 1994, 288). Bir çağa ve kişiye ait sanat ürününün ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü (Sözen ve Tanyeli 1996, 247) olarak tanımlanan üslup, sanat eserini okumadaki en temel dillerden biridir. Bu anlamda üslup, yaratıcısının, kendisinin veya çağının mesajını alıcıya en etkin iletmede, bazı göstergebilim dizgelerinden yararlanır. Bir yapıya anlam kazandıran boyutlar arasında inançlar, etik, sanat, felsefe, ekonomik ilişkiler, hukuk ve ideolojik tutumlar sayılabilir (Ağrest ve Gandelonas 1996, 112).

Öz

Mimarlık simgesel bir söylem tarzıdır ve simgenin olmadığı yerde mimari yoktur. Kavram ve sembollerle biçimler arasındaki çok katmanlı ilişkinin doğası mimarlığın araçlarıdır. Bir iletişim aracı olarak mimarlık durağan değildir. Kültür, sosyal oluşumlar, inanç ve yaşam şekilleri onu etkiler. İnsanoğlunun tüm toplumsal ve dinsel doğasına biçim veren mimari, bir iletişim biçimi ve bir simgedir. Tüm sanat dalları gibi iletişimsel ve simgesel bir söylem kipi olan mimarlık, insan düşünce ve özleminin fiziksel bir temsili, ürettiği kültür değerleri ve inançlarının kayıdır. Mimari nesnenin düzenlamı kültürel bir şifreyle belirlenmiş olan işlevdir. Ancak bu anlam üzerinde mimari nesneye “iletişimsel ve simgesel” nitelikli bir işlev veren ve işlev ve mimari nesnenin gösteren olarak birleştikleri bir yananlam düzeyi vardır. Mimarlık, kavramlar ve sembollerle çalışan bir iletişim dilidir ve bir mimar bunları biçimlerle dile getirir. Bu çalışmada göstergebilimsel çözümler ile mağaradan başlayarak Post-Modernist dönem sonuna kadar bir gösterge ve anlatı olarak mimaride anlam, imge, sembol ve ileti olguları, seçilen örnekler üzerinden tartışılarak, yapıların ardındaki göstergelerin şifreleri ve izleyen bireylerle kurdukları diyalogun tercümesi yapılmaya çalışılacaktır.

Abstract

Architecture is a symbol and a form of communication. Architecture, a symbolic mode of discourse like all branches of art, is a physical representation of human thought and yearning and a record of the cultural values and beliefs created thereby. Each building designs a message for one who can perceive it and again each building has a story it wants to relay to us. When correctly translated a building explains all social, political and economic phenomena which participates in and form the life. By the same token, when the theme of the building is grasped it is no more an ordinary architectural but also a cultural figure which is not just the personality and sound of an individual but of a nation lasting for hundreds of years ensuring the establishment of a complete communication.

In this paper, the communicative and symbolic language used in architecture from the cave to Post-Modernism will be investigated and the stories that shape and determine the visual language constituting the comments of the codes and the dialog will be brought out.

Anahtar Kelimeler:

Mimari Anlam, Sembolik Mimarlık, İmge, İleti.

Keywords:

Semiotics, Symbolic Architecture, Meaning, Sign.

Kişinin kendi görüş, yetenek ve algısını plastik ve fonetik ifade yolları yaratarak bir ileti göndermesi sembolik bir anlatım biçimi oluşturur.

Bu çalışmada göstergebilimsel çözümler ile mağaradan başlayarak Post-Modernist dönem sonuna kadar bir gösterge ve anlatı olarak mimaride anlam, imge, sembol ve ileti olguları, seçilen örnekler üzerinden tartışılarak, yapıların ardındaki göstergelerin şifreleri ve izleyen bireylerle kurdukları diyalogun tercümesi yapılmaya çalışılacaktır.

Mimaride Anlamın İlk İzleri

İlk kültürlerde kozmolojik ve antropomorfik şemalar ile bunların simgesel anlamları belirleyici olmuş ve insanın varlığını, ait olduğu toplumla bağlarını ve evren içindeki konumunu desteklemişlerdir (Tanju 1997, 1257). Mimari nesnelerin anlamsal değerleri işlevsel amaçlarını aşar. İnsanoğlunun mimari simge yaratmada nedensel başarılı olduğu ve kullandığı dil ve araçların neler olduğu sorusunun yanıtını bulmak için taş çağındaki "mağara" imgesinin neler çağrıştırdığı ile başlamak gerekir. İnsanoğlu, yaşama çevresini şekillendirmeye başladığı ilk taş devrinden itibaren mimarlıkta ifade edilen simgeleri formüle etmeye başlamıştır. İnsanın yaşadığı yer (oikumenene) yansımaları ve paradigmatlarıyla gerçek bir söylem ve iletişim aracı oluşturmaktadır. Birleşik, yararlı ve simgesel içeriğin "evreni"ni temsil eden mağara bir mimaridir. Mağaranın pragmatik işlevi "barınma" gibi görünse de, buradaki yardımcı semboller, insanoğlunun burayı farklı işlevsel etkinlikleri ifade biçimi için de kullandığını göstermektedir. Ölülerini buralara gömerler, ilk ibadetlerini buralarda yaparlar, ilk alet, ilk sanat ve büyü inançlarını buralarda gerçekleştirirler. Mağaranın kodları

çözülürken ortaya çıkan, yansıttığı imajın bütünüyle tek bir işlev türüne adanmaktan ziyade çoğu salt yararlı birçok simgesel işlevin karışımını içerdiği. Mağarada yaşayan insan tüm işlevleri barındıran meskeninin duvarlarına stilize, soyut resimleri işler. Yeryüzündeki tüm bu dönem mağaralarında aynı temanın işlendiği bu resimler kitle psikolojisinin hükmettiği toplumsal kolektif tasavvura işaret ederler. Bu resimlerde insan avının evinin duvarına resmeder, resimde onu öldürür ve böylece avının kendi gücüne boyun eğeceğine inanır (Turani 1997, 31; Gombrich 1985, 21). Bu resimlerle şifrelenen mesajlara bakıldığında ise bu ritüellerde büyü ve dinsel dürtünün kristalizasyonu görülür. İlk insanın etrafında çevrelenen dünyanın ve düşüncelerinin kodlarını oluşturan mağaradaki bir diğer işlev ise mezarlıktır. Ölülerini yaşadıkları yere -mağaraya- gömen erken atalarımız bu ortak irade ile ölü ataya olan bağlılığını gösterir. İnsanoğlunun ilk dini olan ve tanrısal nitelik kazanan ataların ruhlarını kutsallaştırma (ata kültü) dini olan manizm yine mağarada doğar. Böylece yararlılık ölçüsüne göre değerlendirildiğinde mağaranın zengin anlamı ortaya çıkar. Bu dönemde insanoğlunun mağaraları hiç değiştirmedikleri görülür. Dar girişlerin asla genişletilmemesi ve tasavvuf dünyasına ait verilerin toplandığı mağaraların kuytu köşelerine ulaşılan zor geçitlerin kolaylaştırılmamasının nedeninin kısmen inançla ilgili olduğu düşünülebilir (Roth 2006, 209). Dinlerini ve büyülerini pratik etmek için تنها, izole noktalara olan ihtiyaçlarını ve güvenlik açısından gerekli olan dar girişleri doğal yoldan sağlayan mağaralar, bu dönem insanın tüm ihtiyaçlarını karşılamaktadır.

Louis Kahn (1965, 305) "mimarlık doğanın yapamadığıdır" der. Mekan yaratıcı

insanoğlunun yarattığı bir diğer ileti mimarlık ürünü de mezar yapılarıdır. Kültürel ve iletişimsel bir ifade olarak mezar yapıları erken dönemin tapınaktan sonraki en çok okunan simgesel anıtlardır. Konstrüktif bir düzendeki bir anlatıma yönelik olan bu yapıların küteselliği ve maddesizliği çağrıştıran şekilleri öteki dünya inancının yansımasıdır. Ünlü kent tarihçi Mumford (1961, 25) “*Paleolitik Çağ insanının zor göçlerinin arasında sürekli konuta sahip olanlar ölümleri*” der. Bu çağın mezar yapılarını oluşturan ve toprağa gömülü mezar odası ile bunun etrafındaki diğer oda birimlerinden oluşan dolmen, menhir, tümülüs ve kurganlarda saklanan şifre aslında yine ilk konut olan “*mağara*”dır. Mağaradaki ölünün zamanla mimari bilginin transferi olarak artık anıtsal yapılar koyularak uğurlama yolunu seçilmesinin görkemli örneklerinden olan dolmen ve menhirlerin etraflarına dikilen obelisklerin (*dikilitaş*) dikilme sebepleri ise bunların ilkel idoller/totemler, yani dinî semboller olduklarıdır. Ritüel ve törensel aktivitelerin gerçekleştiği bu mezar yapılarının etrafındaki dikilitaşlar ölüm, ölüm sonrası ve atalarla ilgilidir (Whittle 1997, 163). Bu yüksek taşların aynı zamanda uçan ruhun konut olarak barınabilmesi için konulmuş oldukları görüşü de bu yapıların taşıdıkları imge çeşitliliği açısından önemlidir (Turani 1997, 34).

İngiltere'nin ikonu sayılan Bronz Çağ'a tarihlenen Stonehenge megalitik yapıların en ünlüsüdür. Her biri 25 ton ağırlığındaki 30 megalitin çevrelediği bir çemberden oluşan yapının merkezindeki obelisk yaz dönencesinde, güneşin tam anıtın üzerine doğacağı şekilde hizalanmıştır. Stonehenge'in anlamını tartışan Whittle (1997, 163) çemberin hayatı simgelediği ve etrafındaki megalitlerin ruhlar, atalar ve ölümlerle bağlantılı olduğunu ileri sürer.

Atalar onları korur ve iyi şans getirir. O'na göre bu tür anıtsal mezar yapılarının yapılma nedeni yaşam ve ölüm arasında bir bağlantı oluşturmaktır.

İnsanoğlunun sabit bir imge yaratma bilinci ile inşa ettiği bir diğer yapı grubu da tapınaklardır. Psikolojik işlevin en özgün tasarımı olan tapınaklar bu nedenle niceleştirilemez veya mekanik bir formüle indirgenemez. Tanrı inancı, kosmos ve evrenin kayıtlarının simgesel temsili olarak görülen mabetler insanoğlunun mimari biçemlerinin en özgün üretimidir. Eski dünyanın en görkemli tapınak yapısı Mezopotamya mimarlığından gelir. Sayıları üç ile altı arasında değişen, üst üste daralan kerpiç teraslardan oluşan ve üzerlerinde bir tapınağın bulunduğu zigguratlar Mezopotamya'nın en simgesel yapısıdır. Akatça yüksek yer veya yüksek yere kurmak, anlamındaki *zaqa* kelimesinden gelen ve şehirlerin tanrılarına adanan zigguratların içerdikleri anlamla ilgili ileri sürülen çok sayıda görüşten ilki Brevard S. Childs'a aittir. Childs zigguratların “*dağı*” temsil ettiğini ve tanrıların burada yaşadığını söyler (Walton 1995, 160). Üzerlerinde tanrıların yaşadığı dağ anakroniği bu haliyle Olympos'u hatırlatır. Bir diğer araştırmacı olan Andrae, zigguratların tanrının birliğini sembolize ettiğini ve tanrının ilahi ruhunun dinlendiği dini motife sahip bir mekan olduğunu ileri sürer. Gurney'in de içinde bulunduğu kozmolojik görüş ise zigguratların cennet ve cehennem arasındaki bağlantıyı gösterdiğini söyler. Dağ, yer ve göğün bulunduğu yer olan dünyanın eksenini (*axis mundi*) sembolize eder. Zigguratların merdivenleri cennete çıkan yoldur (Ringgren 1973, 374). Gurney bunu ünlü Sümer mitolojisindeki Nergal ve Ereshkigal arasındaki *sim - miltu*'ye (*merdivene*) benzeter. Mitte, *sim - miltu* Ereshkigal'in habercisi olan Namtar

tarafından yeraltı dünyasından tanrılara ulaşmak için bir bağlantı olarak kullanır. Bundan hareketle Gurney zigguratların merdivenlerini de cennet ve dünya arasında kozmik, kutsal bir geçit olarak görür (Walton 1995, 170).

Antik dünyanın mesaj yüklü diğer tapınağı da Mısır'dan gelir. E. B. Smith Mısır mimarlığı için "onlar taşı değil, simgeyi görürler" der (Roth 2006, 253). Mısır'ın ünlü mezar yapıları olan piramitler form olarak zigguratları hatırlatsa da sırları hala kendilerinde saklıdır. Taştan dağların ülkesi Mısır'ın sembollerinden olan piramitler önceleri sadece krallar için yapılırken sonra soylular için de yapılmaya başlar. Değişmez evren olgusunun ve ebediliğinin ifadesi olarak kabul edilen piramitler form olarak "sonsuzluk" ifadesi üçgen şeklindedir. Mısırlılar için firavunların ruhlarının öldükten sonra göğe, tanrılarının arasına yükseldiği yer yani dağ olarak görülür. Piramitler de onun göğe çıkışını kolaylaştıracak yerlerdir. Bu yüzden Mısır dilinde piramitlere "çıkma yeri, çıktığı aygıt" anlamına gelen *mer* denilir. *Mer* kelimesi Mısır dilinde sırt sırta merdivenlere benzeyen bir simge olan Δ ya da basamaklı bir piramidin yandan görünüşü ile yazılır. Yazıtlarda geçen "firavun için gökyüzüne bir merdiven kurulur, böylece o oradan göğe çıkar" ve "ayaklarımın altındaki rampa gibi senin ışınlarından geçerek yükseldim" ifadeleri piramitlerin kralların ruhlarının gökyüzüne kalkış yerleri olduğunu göstermektedir (Roth 2006, 241). Piramitlerde dört kenar olmasına rağmen, üstte bu kenarlar tek noktada birleşmiştir. Sivri olan bu zirve insan ruhunun ulaştığı yüceliği temsil eder. İçinde bulunan beden ise insanın madde boyutunun temsilidir.

Biçimlerin simgesel içeriğine en güzel örneklerden birini de Antik mimarlığın en

özgün tasarımı olan Yunan tapınağı oluşturur. Tanrılarının ikamet ettiği tapınağın kendisi bir kozmostur. Kutsalın her kültürdeki farklı tezahürünün bir yorumu olan Yunan tapınağı bütüncül bilincin verisi olarak önemli şifreler ve iletiler saklar. Anıtsal bir heykel olarak betimlenen bu tapınak, biçim ve estetik özdeşliğini önemseyen oranlar sistemine göre yapılmıştır. Bu oranlar sütunlar arasındaki uzaklık veya cephenin çeşitli bölümleri arasındaki oranla örtüşür. Adını sertlikleriyle tanınan Spartalılar soyundan gelen Dorlardan alan en eski üslup olan Dor üslubu ile başlayan Yunan mimarlığı ilk iletisini vermeye başlar. Romalı ünlü mimar ve mimarlık kuramcısı Vitruvius, Dor stilinin erkek vücudunu simgelediğini söyler. Ona göre kaba biçimli, ayrıntıya pek önem verilmemiş, süslemesiz Dor sütunu güçlü ve sert Dorların ulusal ve ırksal özelliklerini yansıtır (Şenyapılı 1994, 531). Dorlara göre daha yumuşak ve barış yanlısı olan İyonyalılar ise Vitruvius'a göre daha zarif, bezemeli ve ince ayrıntılara yer veren bir üslup geliştirmişlerdir. İyon sütunu bol kıvrımlı giyisiler içinde dik duran, ince-uzun bir kadını imgelemektedir. Sütunun tepesindeki sarmal biçimli iki volüt ise bu kadının yapılı saçlarıdır (Şenyapılı 1994, 531). Vitruvius "İyon sütunu tasarlanırken sütunun alt tabanı sekizle çarpılarak sütunun yüksekliği elde edilir. Böylece bu düzene kadınların zerafetleri yansıtılmıştır. Başlığın sağ ve soluna ise saç buklelerine benzeyen spiraller ve çiçekler yerleştirilmiş, kadın elbiselerinin kıvrımlarını hatırlatan yivler de sütunun gövdesine işlenmiştir" der (Kuban 1996, 133). Üçüncü bir sütun nizamı olan ve uzun elbiseli kadın heykellerin sütun olarak kullanıldığı Karyatid üslubunun taşıdığı imgeyi ise Vitruvius (1990, 4) "Peloponnes yarımadasındaki bir kent devleti olan Karya kentine savaş açan Yunanlılar kentin erkeklerini öldürüp kadınlarını köle olarak kaçırdı ve onları zafer alayında zorla teşhir ederler. İşte

Karyalı kadınlar bu utançlarının ağırlığı altında ezilerek sonsuza dek köleliğe temsi ettiler” şeklinde sembolleştirir. Ona göre Karyatid düzenindeki kadın heykeli şeklindeki sütunların başları üzerlerindeki kirişler bu köleliğin utancının imareleridir.

Yunan mimarlığı oranlar mimarlığı olup oranlardan oluşmuş bir geometriye sahiptir. Bu mimarlıkla ilişkilendirilen orantı sistemi ise altın kesit veya altın oran denilen ve bilgelik ve akli sembolize eden sistemdir. Uyum, denge, estetik ve düzen mimarlığı olan Yunan mimarlığı aynı zamanda politik ideoloji taşıyan bir mimarlıktır. Yunan mimarlığının taç yapısı olan Parthenon (MÖ 447-438) devletini yaşamını korumak için tanrıça Athena adına yapılmış olup kentlerinin refahını isteyen Atinalılar bu amaçla onu sık sık ziyaret ederler. Pericles, tapınağın içine Athena imgesini yeryüzünün her yanına yaymak için bronzdan dev bir Athena heykeli yaptırmıştı. Athena en yüksek ruhsal gelişmeyi, yüksek zeka ve akli temsil eder. O aynı zamanda evrensel bilgeliktir. Kentin her yerinden görülen yapı bir “birlik” ikonu olarak parlamaktadır. Pericles’e göre Parthenon Atina erdemlerinin belirtisiydi (Sennett 1996, 31). Şehrin koruyucusu bu kutsal ikon ebatları ve planı ile de diğer Yunan tapınaklarından ayrılır. Batı dünyası için Parthenon “demokrasi ve kusursuzluk” simgesidir. Atina demokrasisine adanmış bu yapı Atina demokrasisindeki farklı temsilciler arasındaki bir görüşmenin sonucudur çünkü yapımına ve planına Pericles tek başına karar vermemiştir. Tapınağın planı, en iyi projeyi seçmekle görevli Atina demokrasisinin organlarından oluşan bir senato tarafından belirlenir. Bu haliyle Parthenon sadece Pericles’in değil tüm Atina toplumunun ortak bilinci ve isteğidir.

Antik dünyanın imgesel iletilere sahip bir diğer tapınağı da Roma’da görülür. Roma’nın en simgesel yapısı olan MS 128 tarihli Pantheon, dairesel bir alt yapının (rotondo) üzerindeki 43 m. çapındaki kubbeden oluşur. İşlevsel olmaktan ziyade sembolik bir yapı olan Pantheon “tüm tanrılara” adanmış olup Roma İmparatorluğu’nun sembolü olarak kabul edilir. Daire, geometrik şekiller arasında sonsuzun ifadesi olarak en güçlü olanıdır. Kaynağı ve sonu içerdiği için evrendeki birlik ve bütünlüğün başlıca temsilidir. Romalılar dünyayı gök kubbeyle örtülü bir disk olarak imgeledikleri için bu yapı makro kozmos olan dünya, gökyüzü, tanrıların evrenini ve cenneti simgelemekteydi (Roth 2006, 310; Mc Vey 1983, 91). Dairesel yapının içindeki duvarlarda bulunan nişler içerisinde tanrıların heykelleri durur. Romalılar tanrıların bu şekilde toplanmasının Roma’nın dünya hakimiyeti arayışını karşılıklı uyum içinde himaye ettiğini düşünüyorlardı (Sennett 1996, 75). Pantheon “imparatorluk fikrini ve imparatorluğun bu fikri temsil eden tüm tanrıları” yüceltiyordu. Kubbe ayrıca merkezinde tanrının olduğu Göksel İlahi’yi simgeleyen eşsiz bir merkezi oluşturur ve evrenin, Tanrı ile insanoğlunun bulunduğu kutsal mekanın sembolüdür. Kubbe, evrensel imge ifadesi en güçlü olan simgedir. Yapıya girildiğinde kubbe ile örtülen geniş mekanın merkezine doğru yerçekimi tarafından çekiliyormuş hissine kapılır. Kubbenin ortasındaki 9 m.’lik oculus ise tanrının gözünü imgeler. Tüm mekan buradan ışık alır. İlahi ışık tapınakta mistik bir rol oynar. Kişi oculusun altında durduğunda gündüz ve gece tüm tanrıların gücünü hissediyormuş hissine kapılır. Gündüzleri bir ışık demeti mekanın içini kateder. Geceleri ise bina kütlesi ortadan kalkar ve bu açıklıktan karanlığın içinde

yıldızlardan bir halka belirir (Sennett 1996, 75). Bu kubbenin bir diğer anlamı da Roma İmparatorluğu'nun tüm toplumları bu gökkube altında topladığıdır (Şenyapılı 1994, 531).

Hristiyan Anlatı

Mimarlık tarihinin taşıdığı ve ilettiği imgeler açısından en zengin yapılarından bir diğeri de Hristiyan sanattan gelir. Ayasofya yapıldığı andan itibaren Bizans ve Osmanlılar için önemli kodları olan kendisi ve evrenin mikrokozmos imajı olarak tasarlanmış anıtsal kubbesi ile dini ve politik iktidar sembolü mesajı taşımaktadır. Iustiniaus'un "Hristiyanlığın Paganizm üzerindeki zaferi", olarak inşa etmek istediği Hristiyanlığın sembolü olan 537 tarihli yapı hem Bizanslar hem de Türkler açısından önemli simge yapılardan biridir (Necipoglu 1992, 200). Tanrının kutsal bilgeliğine adanan ve "kutsal bilgelik, hikmet" anlamındaki yapı için Spiro Kostof "Ayasofya'yı bir kubbeye taçlandıran düşünce, semavi olanın dünyevi karşılığı olarak tüm yapının kutsallığını öne çıkarıyordu. Bizans düşüncesinde, görünen evren bir kubbeye taçlandırılan bir küp olarak somutlanırdı" der (Roth 2006, 328). Bilgelik sembolü olarak görülen yapı kentsel imgeye karşı da bir gösteri gibidir. "Evrenin Gözbebeği" olan yapı için Prokopios "gökyüzüyle yarışacak bir yüksekliktedir ve sanki öbür yapıların arasından yukarıya doğru fışkırır ve yüksekten kentin geri kalan bölümlerine bakar, kenti süsler, çünkü her ne kadar kentin bir parçasıysa da, öylesine yükselir ki sanki bütün kent bir gözetleme kulesinden görünüyör gibidir, kubbe ise sanki ışık ve güzellikle cennetten asılıymış gibi durur" der (Kuban 1996, 101-102; Mango 1972, 75). Merkezi 31,25 m. çapındaki kubbeye örtülü yapı tanrının vekili olan imparatorun, kilisenin ve tüm devlet sisteminin temsilidir. Orta mekana hakim olan kubbenin büyüklüğü ve yüksekliği (55 m) herkesi şaşırtmış ve Hristiyan dünyası bu azametli kubbenin yapısını insanüstü güçlere bağlamıştır.

Yapı bu düşünce ile Ortaçağ mistisizminin erişilmez sembolü olmuştur (Eyice 1993, 446). Ayasofya tanrı-imparator imgesinin dinsel ifade kazandığı bir yapı olup aynı zamanda imparatorluk ideolojisi iletisine sahiptir (Polatkan 1997, 123). İmparatorluk imgesi ise tüm dinsel ideolojilerin üzerindedir. Çünkü Roma politik yapılanmasında imparator tanrının temsilcisidir. Yapıdaki imparatorluk imgesinin en önemli yansımaları ise öncelikle yapının anıtsallığı, konumu, diğer kubbeli binalardan farklı olan mekansal kurgusu ve devasa kubbesidir (Polatkan 1997, 173-174). Yapının dört fil ayak üzerinde duran kubbesi cennetin kubbesi olarak yorumlanır. Ortodoks inancında insanlar ve dünya üstündeki semavi alemler temsil eden kubbe, burada en yüceleştirilmiş görünüme kavuşmuştur. Kilise bir mikrokozmos yani evren modelidir ve burada boşlukta yüzüyor veya gökte asılı duruyor etkisi uyandıran kubbe, gökyüzünün simgesidir. Bu kubbenin altındaki merkezi orta mekan ise semaviliktir. Pandantiflerin üzerindeki Seraphim melekleri ile kubbenin ortasındaki bugün görünmeyen Pantokrator İsa mozaikleri gökyüzü, cennet ve imparatorluk imgesi ile ilişkilendirilmektedir (Polatkan 1997, 173-174). King (2008, 20) ana kubbenin yarım kubbe ve küçük eksedralarla çevrelenmesinin Zülküf peygamberin tekerleği görünümü yarattığını söyler. Ayasofya'da ışık önemlidir. Işık, herşeyin yaratıcısıdır. Hristiyanlar oluş sürecini açıklamaya çalıştıklarında bunu ışıkla açıklıyor ve onu bir aydınlanma süreci olarak görüyorlardı. Hristiyanlıktaki kullanımında *logos*, sözcükler arasındaki ilahi bağlantı anlamındadır ve kutsaldır. Çünkü o tanrının ışığını (*kutsal ışık/nur*) ve ilahi bilgeliği sembolize eder. Bu yüzden de mimarlar hem kubbeyi hafifletmek hem de ışığı kiliseye alabilmek için kubbe



kasnağına 40 pencere açarlar. Direk gün ışığının yanısıra pencerelerden renkli ve desenli mozaiklere vuran ışık da iç alanın aydınlatılmasına olanak verir ve ışığa cennetten geliyormuş, izlenimini yaratır.

Dini konteksteki Ayasofya'nın Türkler için de hayli sembolik öneminin olduğu açıktır. Fatih Konstantinopolis'i fethettiğinde fethin sembolü olarak yapıyı camiye çevirir. Konstantinopolis ve Roma'yı tek din ve tek monarşi ile yeniden birleştirmek arzusunda olan Fatih için Ayasofya, onun yaratmak istediği dünya imparatorluğunun en önemli parçasıydı ve fethin amblemi olmanın yanısıra geçmiş ve geleceğin birleştirilmesi, Osmanlı sultanlarının Bizans imparatorlarının halefi olduğunun ve İslam'ın Hıristiyanlık karşısındaki zaferinin de logosu idi (Necipoğlu 1992, 198, 200). Ayasofya'nın Osmanlılar için var olan sembolik öneminin bir diğer göstergesi de bazı Osmanlı sultanlarının buraya gömülme arzularıdır. II. Selim'in benzeri

görülmemiş bu seçimi Ayasofya'nın anlamını zaferin hatırasının anıtı olmaktan çıkararak ona bir imparatorluk kabristanı imajını yüklemiştir (Necipoğlu 1992, 198).

Ortaçağ Anadolu'sundan Ortaçağ Avrupası'na geldiğinde dini otorite ile mimarlığın bağlantısının devam ettiği görülür. Skolastik doktrin mimariyi o kadar etkilemiştir ki araştırmacı Gottfried Semper bu durumu "Gotik mimarlık skolastik felsefenin taşla dönüşmüş halidir", diye özetlemiştir (Akyürek 1994, 28). Tanrının evi olarak görülen Gotik katedraller özellikle Fransa'da Meryem Ana'ya adanmıştı. Bakire Meryem soylu kadının tüm erdemlerini kendinde birleştiren bir kişilik olarak görülür. O, insanlık adına aracılık yapan Göksel Kraliçe'dir. Dünyevi kadınlığın sembolü olan Bakire Meryem'e artan tapınma ile kadınlara karşı da yeni bir saygı anlayışı ortaya çıkmıştır (Roth 2006, 393). Bu dönemin kilise için kullandığı yapı tipi ise Antik Roma'nın bazilika'sıdır. Bazilikanın uzunlamasına olan

Resim: 1

Aya Sofya.

<http://www.globeimages.net/data/media/234/inside-the-hagia-sophia-istanbul-turkey-travel-1.jpg>

yapısı tanrının sonsuzluğunun ifadesi olmasının yanı sıra Hristiyanlığın tüm litürjisine de uygundur. Uzunlamasına olan orta nef, naosa kadar olan uzun sembolik yürüyüşlere uygundur. Orta nef sadece töreni gerçekleştiren ruhban sınıfı tarafından kullanılırken cemaat ise yan nefler ve galerilerde yer alır. Bu yüzden de söz konusu eksen mimaride genişlik ve yükseklik olarak vurgulanır. Koro ile nefler arasındaki yatay bölüm olan transept ise kutsal haçın mimariye yansımış formudur. Haç "baba, oğul ve kutsal ruh"dan oluşan teslis üçlemesi olup ortadaki uzun gövde ise aklın sembolüdür. Transept ile orta nefin kesiştiği noktada yükselen kule veya kubbe ise tanrıya uzanan isteğin mimarideki anlatımıdır. Katolik inancında kilisenin her bölümü sembolik bir anlatıma sahiptir. Çatı hayırseverlik ve yardımseverlik sembolüdür örneğin ve tüm günahları örter. Yer/zemin inancın temeli ve yoksulluğun alçakgönüllülüğüdür. Sütunlar havarileri ve başpapazı temsil eder. Tonozlar insanın zayıflığının ağırlığını taşıyan rahiplerdir. Ve bunların üzerindeki kaburgalar kılıçla dinsel doğruları savunan şampiyonlardır. Nef, Nuh peygamberin gemisi ve Aziz Peter'in teknesidir. Kubbe ise evren ve gökyüzünü işaret eder. Yön olarak ise doğu nurlu Kudüs'ü ve Mesih'in tekrar geri geleceğini, batı ise ölüm ve şeytani simgeler (*Catholic Encyclopedia*). Gotik katedralin göğe doğru sivrilerek yükselmesi göksel umudun bir yansıması olarak yorumlanır. Bu göksel kiliselerdeki vitray pencereler tanrının ışığını içeri doldurmak amaçlı dizayn edilmiştir. Gotik kilisedeki ışık tanrının ruhu ve ilahi gerçeklerdir. Bir Gotik katedral renkli vitraylar üzerindeki dini konular ve görsel imgelerle, okuma yazma bilmeyenler için bir İncil'e dönüşmüştür (*Roth 2006, 397*). Gül pencereler ise spiritüel ışığın ve

tanrısallığın iletisi olarak bu mimarlığın önemli logolarından biridir. Oculus'un bir türevi olduğu düşünülen bu pencereleri bazı araştırmacılar insan ruhunun bütünlük ve uyuma doğru olan özleminin ifadesinin temsili olan mandala, olarak görür (*Roth 2006, 397*). Gotik kiliselerdeki sembollerden bir diğeri de Gargoyle adı verilen çörtlenlerdir. Korkunç insan ve hayvan şekillerinden oluşan bu figürler kilisenin mesajını insanlara taşımak için kullanılır. Kötülüğün representasyonu olan bu fantastik figürler kiliseye gelen insanları korkutmak ve onlara ölümün yakın olduğunu hatırlatmak için yapılırlar.

Hümanizma çağı olan Rönesansla birlikte mimarideki iletişimsel dil ve sembolik anlatım değişir. "Yeniden Doğuş" düşüncesiyle birlikte ortaya çıkan Hümanizma ile bireysellik ön plana çıkar ve insan kendisinin farkına varır. Rönesans Hümanizmi insanı Ortaçağ'ın boyunduruğundan kurtarmış ve insanın saygınlığı düşüncesi bireyi dünyanın merkezi konumuna getirmiştir. Hümanist görüşün en iyi özeti Giovanni Pico della Mirandola tarafından 1486'da yazılan "İnsanın Yüceliği Üzerine Söylev"de görülür. Pico burada tanrıyı Adem'le konuşturur ve Tanrı'nın Adem'e sabit bir yer vermediğini belirterek şöyle devam eder: "kendi özlemlerine ve yargılarına göre istediğin yere, istediğin forma ve istediğin işlevlere sahip olabileceğin diye ne sadece senin olan sabit bir yer, ne bir form, ne de sadece sana özgü olan bir işlev verdik. Hiçbir sınırla kısıtlanmadan, eline verdiğimiz kendi özgür iradene göre kendi doğanın sınırlarını kendin belirleyeceksin... Seni, dünyada olup biteni kolayca görebileceğin diye dünyanın merkezine yerleştirdik..." (*Roth 2006, 431*). Bir birey olarak kendisini keşfeden bu çağ insanı doğaya döner ve mimaride en önemli kriter "insan" olur. İnsan, güzelliğin merkezi olduğunu farkeder. Rönesans mimarlığında ruhsal ışık dahi insandan etkilenir ve vitray cam-

lar ortadan kalkar. Rönesans kuramcıları, “mikrokozmos” (veya ideal insan vücudu) ile karşılaştırdıkları mimari yapının oranlarının ve oranlar arası ilişkilerinin evrensel bir uyumu yansıttığını Platoncu bir görüşle açıklamışlardır (Germaner 1997a, 1584). İdeal güzelliği arayan Rönesans mimarlarından Leonardo da Vinci insan bedeninin şekli içinde, ideal orantı ilişkilerinin yanısıra ideal formun özünün de bulunduğu işaret eder ve ideal orantı sistemlerinin insan vücudunun kusursuz oranlarında olduğunu iddia eder. Ona göre ideal formun özü daire ve karenin kusursuz geometrisidir. Başta Vinci ve Alberti olmak üzere tüm Rönesans mimarları için “daire” ve ondan üretilen merkezi plan, tanrının kusursuzluğunu çağrıştırdığı için önemli bir formdur. Daire, sonsuzluk ve ruhsal alemin ifadesi olarak en güçlü olanıdır. Evren düzeninin, evrendeki birlik ve bütünlüğün canlı ve cansız simgesidir. Merkez üzerine yerleştirilmiş kubbe ise “evrenin örtüsü ve cennet” olarak görülür (Miranda 2004, 127). Bu nedenle kare ve daire, kilise ve kent planı olarak ideal form olarak kabul edilir. Rönesans mimarları mekanı tam sayıların orantılı ilişkilerine dayanan modüler birimler kullanılarak tasarlarlar. Onlara göre güzellik, birbirleriyle orantılı olarak bağlanan parçaların özenli şekilde düzenlenmesiydi (Roth 2006, 435-436). Donato Bramante’nin minik yapısı 1502 tarihli Tempietto, Rönesans’ın daire planlı küçük ama simgesel önemi büyük olan yapılarındandı. Bramante burada 16 dorik sütundan oluşan bir porticonun çevrelediği, kubbeye örtülü dairesel bir şapel yapar. Bu haliyle içiçe iki daireden oluşan yapının evreni simgeleyen kubbeye taçlandırılması ile yapı tamamen simgesel bir anlatıma bürünür.

Mimarının insanla kurduğu iletişim ve

anlatmak istediği mesaj açısından belki de en parlak devirlerden biri Manierist dönemdir (1520-1590). Rönesans’ın katı orancı ve kuralcı tutumuyla “alay” eden bu dönem mimarları kurallı klasik örgelerin özgün anlamları ile oran, ölçü ve simetrisini “bilinçli” olarak bozup değiştirerek önemli bir simgesel okuma mimarlığı yaratmışlardır. Manieristler Rönesans’tan ayrılarak bireysel bir tutum ortaya koyarlar. 15. yüzyıl boyunca özenle geliştirilmiş olan evrensel düzen ve akılcılık anlayışı ortadan kalkar ve sanatçılar, formel disiplini ve klasik tasarım kurallarını hiçe sayarak hayal güçlerinin oyunlarına kendilerini bırakıp (Roth 2006, 463) tavırcı bir üslupla anlatmak istediklerini mimariye yansıtırlar. Antiklasik ve antihümanist olarak tanımlanan manierizm natüralizm-formalizm, rasyonalizm-irrasiyonalizm, sansualizm-maddeden kaçma, gelenekçi-yenilikçi ve konvansiyonalizm-anti konvansiyonalizm gibi zıtlıklar arasında hareket etmiştir (Atasoy 1985, 2-4). Manierist mimarlığın başyapıtı olan Laurenziano Kütüphanesi’nde Michelangelo Rönesans’ın alışlagelmiş tüm ilkelerini bozar ve oranlarla oynar. Klasik formları bilinçli şekilde değiştirir ve Rönesans’ın dengeli düzeninin ve sükununun dışına çıkar. Olağandışı şekilde duvara gömülmüş fonksiyonsuz çift sütunlar, kırık alınlıklı kör pencereler, sütunları alt ve üstte sınırlayan yüksek profilli silmeler, sütunların altındaki silmelerin altında bulunan volütlü konsollar, alınlıklı nişler, kapının üzerindeki kırık alınlık, yuvarlak basamaklı üç bölümlü merdivenlerin korkuluklarındaki kırık hatlar gibi tüm klasik formlar, bilinçli şekilde değiştirilerek Rönesans’ın dengeli düzeninin dışına çıkmış Manierist tutumun ürünüdür (Atasoy 1985, 2-4). Yapının bıraktığı izlenim mantık dışı biraraya

gelişler, karışıklık ve gerginliktir. Tüm bu "kasti" deformasyonlarda mimarın ve yapının vermek istediği mesaj ise her türden sanatsal kuralın yadsınması ve dramatik bir itaatsizliktir.

Maniyerizm ile başlayan bu karşı çıkış sonraki evre olan Barok Dönem'de de devam eder. Barok üslup mecazi olarak "tuhaf, komik, tutarsız" anlamlarını içerir (Germaner 1997a, 194). Bu sözcük 17. yüzyılda Fransa'da "kurala aykırı" anlamında da kullanılmaktaydı. Barok üslup bir karşı-reformasyon ve mutlakiyet sanatının üslubudur (Atasoy 1985, 32). Tanrı ve kral dönemin iki mutlak hükümdarıdır. Tanrı için kilise, kral için ise saraylar yapılır. Bu devir Fransa'nın "Güneş Kralı" ünvanlı XIV. Louis (1638-1715) dönemidir. Fransız asillerinin boyunları Mazarin dönemindeki Fronde Savaşları'nda bükülmüştü. XIV. Louis'e kalan, onların kırılan gücü üzerinde "teatral ihtişamla" bir mutlak monarşiyi sağlamlaştırmaktı. Voltaire "XIV. Louis Asrı" adlı eserinde Fransa'nın bu dönemde sanat ve bilimde ulaştığı noktayı haklı olarak över ve Yunan, Roma ve Rönesans devirlerinden sonra beşeriyete yol gösterecek son safhanın XIV. Louis asrı olduğunu söyler. Bu asır, artık ulaşılacak en mükemmel safhadır ve bundan sonra Avrupa ve medeni dünya bu dönemin kurum ve ilkelerinin ışığında yoluna devam edecektir (Ortaylı 2011). Dini ve dünyevi mutlakiyetçiliğin ağır bastığı bu dönemde kralın Versailles'daki sarayı gücün bir yerde toplandığı merkezî devleti temsil eder (Atasoy 1985, 32). Saray XIV. Louis'nin mutlak iktidarının timsali olarak tüm döneme damgasını vurur. Sarayın içinde 1000 asil ve 9000 askerle birlikte 4000 hizmetli yaşar (Atasoy 1985, 57). "Güneş Kralı"na yakışır bir ikametgah olması için

bir servet harcanır. Saray dekorasyonu da kralın üslubunu özetleyecek niteliktedir. Ve Versailles Avrupa'nın birçok sarayı için bir prototip olur. Bu mutlakiyetçilik hülyası ile bu dönemde sadece büyük hükümdarlar değil ufak çaptaki prensler bile tüm Avrupa'da sayısız şato ve saray yaptırır. İyice zenginleşmiş olan burjuva sınıfı ön plana çıkar ve bağımsız aristokrazi kültürünün gelişmesi için çaba gösterirler. Bu dönem mimarları mimariyi mutlakiyet ifadesinin iletisi için retorik ve temsili bir yol olarak görür. Mutlakiyet devri sanatı olan Barok konsept aşırı şaşalı kilise, saray, şato ve bahçelerde bu gücü temsil eder. Durağanlığa karşı coşku ve hareket taşıyan bu mimarlık da aslında klasikçiliğe karşı bir tepkidir. Barok hareket alegori merakı, hümanistik, antik ve Hristiyan düşünce sistemlerinin kaynaştırılmasından oluşur. Barok mimarlar Rönesans'ın daire planını Gotik'in uzunlamasına bazilikal planı ile birleştirerek ovali elde ederler. Yan nefler ortadan kalkar, kilise formu ve kent planları ovalleşir. İç mekanlar "mutlak"ın gücünün temsili olarak son derece zengin ve lüktür. Abartılı hacim ve dekorlar kullanarak güç ve görkem etkisi yaratmaya çalışırlar. Tüm azametli ve gösterişli bezeme programı "utku" simgesi bu üslubun repertuarını iletir.

İslami İmgeler

Çok sayıda kozmik referanslar sunan İslam mimarlığına gelindiğinde ise simgesel niteliğe sahip baş yapıt olarak "Allah'ın Evi" olan Kâbe ile başlamak gerekir. Kuran Kâbe'nin yönü için "Ey Muhammed artık yüzünü Mescid-i Haram'a (Kâbe) çevir. O'nun yönünü cennete çevirdik", diyerek Kâbe'nin dolayısıyla kıblenin yönünün cenneti işaretlediğini belirtir (Akkach 2005, 179). Kâbe dünyanın merkezi (omphalos) ve Tanrı'nın ilk evi olup onu Hz. Adem

meleklerin yardımıyla inşa etmiştir. İlk yapıldığında Kâbe'nin üstü açıktır. Bu açıklık sonsuzluğu temsil eder. Dört duvar ise, arşı taşıdığı söylenen dört melekî güçtür. Dört melekî gücü küp şekli tanımlar. Sufi inancına göre Kâbe'nin kübik formu insan varlığının ruhsal bir kristilizasyonudur. O, insanın şekil almış halidir. Onun dört arkânı ise insanoğlunun dört katlı doğasını sembolize eder. Çevresindeki “dönüş” bu dört arkânın merkezindeki “Ebedî Birlik”e doğru dönüşümü anlatır (Akkach 2005, 181). Bu dönüş aynı zamanda evrendeki dairesel dönüştür. Kâbe'nin taşıdığı ve ilettiği en önemli anlam “merkezilik”tir. Bu onun kozmolojik fonksiyonunu bildirir. Kâbe'nin sembolik anlam taşıyan öğelerinden bir diğeri de doğu köşesine işaret eden Hacerü'l Esved'tir. “Cennetten inen kara taş” anlamındaki bu taş İslami inanişaya göre Ebû Kubeys dağından Cebrâil tarafından indirilmiştir (Akkach 2005, 182). Kâbe yer ve göğün bulunduğu dünyanın eksenini, Hacerü'l Esved ise insanı temsil eder.

İslam'ın formal simgesel yapılarından bir diğeri de Kubbetü's Sahra'dır. Yapının bulunduğu yer Miraç'ın gerçekleştiği alandır. İslam peygamberi buradaki kutsal taş (Muallak Taş) üzerinde Miraç'a yükselmiştir. İşte bu olay anısına Emevi halifesi Abdülmelik 692 yılında bu taşı çevreleyen sekizgen şemalı, merkezi planlı, kubbeli bir yapı inşa ettirmiştir. Sekizgen şema Kur'an'da adı geçen “Sekiz Cennet” ile ilişkilendirilir. Yapının üzerindeki kubbe ise “kutsal muhafaza” imgesinin sembolüdür. Ancak bu anıta İslam kültüründe atfedilen siyasi sembolizmalar da bulunmaktadır. Bunlardan ilki Abdülmelik'in Mekke aristokrasisine karşı Haç ibadetini Kudüs'e kaydırma düşüncesi ve burayı İslam'ın dinsel merkezi yapmak istemesidir (Polatkan 1997, 195). Abdülmelik bu kutsal



yeri Mekke elitlerine muhalefetinin bir simgesi olarak İslamlaştırmıştır da denilebilir (Grabar 1988, 44).

Müslümanlar'ın yeni kiblesini yaratmak isteyen ve Filistin ve Kudüs'ün Mekke'den daha üstün olduğunu göstermek isteyen Abdülmelik bu politik amacının yanısıra İslamın Musevilik ve Hıristiyanlığa karşı üstünlüğünü de vurgulamak istemiştir (Grabar 1988, 43). Grabar'ın bir diğeri deyişle Kubbetü's Sahra, kutlanmış bir yere Abdülmelik tarafından el konulmasının imgesi ve bu toprağın ele geçirilişinin simgesel anlatımıdır da denilebilir (Grabar 1988, 51, 55).

İslam mimarlığının imaj ve ileti yüklü bir diğeri yapısı da camiidir. İslam'ın ruhani ve siyasi önderi olan peygamberi Hz. Muhammed'in evinden gelişen cami mimarlığının ortaya çıkışı bu evdeki ibadet pratiği şeklinden kaynaklanır. Erken Arabistan camileri uzunlamasına sahnılardan oluşur. Caminin en önemli litürjik öğesi ve işaret noktası olan mihrap ise namazın kılınacağı yönü belirler (Grabar 1988, 92). Zamanla bu bölümün

Resim: 2
Kubbet-üs Sahra.
Alev Erarslan arşivi.

üzere kubbeyle örtülmüş ve maksure olarak da tanımlanan bu bölüm halife ve maiyetine ayrılan özel bir namaz alan haline dönüşmüştür. "Mihrap öni kubbesi" olarak adlandırılan bu arketipin ilk uygulaması Emevi Halifesi I. Velid tarafından yaptırılmış olan Şam Emeviye Camisi (715) ile başlar. Kubbe, evrenin, Allah ile insanoğlunun bulunduğu, konuştuğu kutsal mekanın sembolüdür. Burada bir egemenlik simgesi ögesi olarak mihrap, hükümdar veya onun temsilcisine ayrılan yerdir (Grabar 1988, 93). Bu kubbealtı mekanı gökyüzü imgesinin imparatorluk imgesine yansımına işaret eder. Maksure politik simgeselliğin ağırlığını taşır ve biçimsel artikülasyonu ile İslam mimarlığında kubbeli mekan sistemlerinin yanısıra merkezi mekan gelişimine de öncülük eder.

Türk Mimarlığında İleti

Türk mimarlığına gelindiğinde ise yapıyı evren imgesi olarak kabul etmek ilk kez "küçük evren"i temsil eden çadırla karşımıza çıkar. Göçebe yeryüzünde serbest dolaşır ve konutu olan çadır, sığınacağı tek barınağı, onun küçük evrenidir. Türk kültüründe ev kurmak (*mikrokozmos*), evreni (*makrokozmos*) yeniden kurmak anlamındadır. Konut, insanın tanrıların model yaratısı olan evrenin yaradılışını taklit ederek kendine kurduğu evrendir ve yeni bir başlangıca, yeni bir hayata eşdeğerdir (Eliade 1991, 37). "Gök kubbe" tasarımı da ilk ifadesini çadırdaki bulur (Ögel 1994, 64). En belirgin evren imgesine sahip olan çadır gökyüzüdür. Gök, çadırın kubbesidir. Çadırın/otağın içi ise dünyanın yönlerine göre düzenlemiştir. Göğün direği (*Universalis columna*) çadırın direğidir (*tünlük/tüynük/çevlik/tepelik*) (Ögel 1995, 161, 169, 243; Taş 2002, 156). Türk kozmogonisinin *axis mundi* (evrenin merkezi) sembollerinden biri olan orta direk çadırın

merkezindeyken, Türk at kültüründe atların bağlandığı yer olan *demir ağaç* ise çadırın önüdür (Esin 1978, 47; Esin 2004, 6-8; Ögel 1995, 172-173, 183-185; Ergun 2004, 146-153, 184-186).

Müslüman Türk mimarlığında en yoğun simgesel ifade yüklü anlatımı Selçuklu mimarlığında görüyoruz. Ünlü Selçuklu uzmanı Semra Ögel Anadolu Selçuklu mimarisi ve tezyinatını, 13. yüzyılda geçerli olan bir dünya görüşü ve "evren anlayışı" ile ilişkilendirmiş ve özellikle portal kompozisyonları bağlamında "kozmos tasavvuru" olarak adlandırmıştır (Peker 1996, 110). Ögel'e göre Anadolu Selçuklu sanatında, maddi dünyaya hakim olan, onun üstünde bulunan ve bütün kainatın ahengi ve kanunlarını oluşturan ilahi düzen, ifadesini bulmuştur (Peker 1996, 110). Selçuk Türklerinin hem Anadolu dışında hem de Anadolu mimarlığında çok severek kullandıkları bir plan tipi dört eyvanlı avlu tasarımıdır. Camiden, konuta, medreseden saraya varan çok geniş bir tipolojide kullanılan dört eyvan şemasının simgelediği ve ilettiği anlam üzerine çok sayıda görüş bulunur. Bunlardan ilk grup dört eyvanın evren imgesine referans verdiğini düşünür. Bir kosmos imajı olarak yorumlanan dört eyvanlı merkezi avlulu plana yüklenen anlam, dört ana yönün birbirini dik açı ile kesen iki eksen üzerindeki eyvanlarca vurgulanarak, bir merkez etrafında dengeli, simetrik bir bütünde kozmos imgesinin oluşmasıdır (Ögel 1994, 67). Böylece eyvanlarla belirtilmiş dört kardinal yön bir merkez etrafında birleştirilmiştir. Evren imgesine ise merkez vurgulaması yapılır. Avlu gök örtüsüne sahiptir. Dört eyvanlı şemada avlu veya sofadan oluşan orta hacmin üzerinin kubbeyle örtülü olması durumunda ise gök, kubbe ile sembolize edilir. Bu kez kubbe manevi merkez rolündedir.

Dört eyvana yüklenen anlamlardan bir diğeri de dört sayısıdır. Phythagoras dördü en mükemmel oran temsilcisi olarak görür (Ögel 1994, 95). Dört eyvan toprak, ateş, hava ve su'dan oluşan dört temel elementin, doğanın sıcak, soğuk, kuru ve nemli olmak üzere dört fiziksel niteliğin, dört rüzgarın ve doğanın dört ürünü olan insan, hayvan, bitki ve metalden oluşan dört ürününün simgeleridir (Ögel 1994, 95). Dört eyvan şemasının mimari okumasına dair bir diğer yorum da onun bir "güç" ifadesi olduğudur. Özellikle Timurlar için bu şema bir kraliyet sembolü olarak görülmüş ve Timur mimarisinin ulusal kimliği haline gelmiştir. Onlar için dört eyvan evrenin merkezinin mimari aracıdır ve "güç" dört yönden kozmosun her köşesine yayılır. Dört eyvan dünyanın merkezi ve cennet ve dünya arasındaki bağlantı olan *axis mundi*'dir ve "güç" buradan tüm yönlere dağılır (Paskaleva 2010).

Osmanlı-Türk mimarlığına göz attığımızda ise anıt-ileti ilişkisinin en özgün yaratımlarını görürüz. Osmanlı camisi özgün bir dünya görüşünün ifadesidir. İslam'da din ve politika eşdeğeri olduğu için camiide simgeleşen sadece din değil, aynı zamanda politik güçtür (Kuban 1995, 278). Camiyi yaptıran dini bir görevi yerine getirdiği gibi kendi adını da sonsuzlaştırmış olur. Osmanlı'nın en büyük külliyesi olan Süleymaniye (1558), imparatorluğun ve yeni dünyanın başkentinin sembolü olarak karşımıza çıkar. Osmanlı Türk İstanbul'unun sembolü olan yapı sadece dini değil siyasi mimari gramere de sahipti (Necipoğlu-Kafadar 1985, 99). 16. yüzyılın bu ihtişamlı yapısında Mimar Sinan yerel ve evrensel Türk-İslam elemanlarını sentezlemiştir. Yapının anıtsallığını sağlayan tüm arkitektonik öğeleri yerli yerindedir. Kozmolojik

diyagramın sembolleri olan ana kubbe ve uyduları, çok sayıda ışık sağlayan pencere, duvarları kaplayan ve cennet bahçelerini temsil eden seramik paneller, çok sayıdaki çeşitli yerlerden getirilen granit, porfir ve mermer sütunlar caminin "prestij" temasına sahip partikülleridir (Necipoğlu-Kafadar 1985, 99). Yapının sembolik anlatıma sahip en önemli yeri ise merkezi baldakenidir. Yer ve gök ile evreni temsil eden camide, kubbe ile dörtgen altyapı vazgeçilmez bir beraberlik içindedir. Allah'ın mükemmel birliğinin sembolü olan merkezi kubbeyi taşıyan ve "kudret kemeri" adı verilen dört askı kemeri, Tezkiretü'l-Bünyan'da Mustafa Sai bir metafor yaparak Hz. Muhammed'in dört yakın arkadaşı olan Abu Bakr, Umar, Utman ve Ali'ye benzetir. Merkezi kubbeyi ise İslam peygamberinin temsili olduğunu söyleyerek "İslam'ın kubbesi" olarak yorumlar (Necipoğlu-Kafadar 1985, 105-106). Hz. Muhammed göğe yükselişini anlatırken, dört köşesindeki sütunlar üzerine oturmuş inciden bir kubbenin Kutsal Ana'sından bahseder. Süleymaniye'nin dört sütun tarafından oluşturulan karenin üzerine oturan kubbesi de tüm manifestasyonlarıyla ilahi tahtın yeri olarak yorumlanır (Necipoğlu-Kafadar 1985, 106). Kelime anlamı olarak pandantif "asılı tutan" anlamındadır. İşte bu yüzden kubbenin pandantifleri ise insanın, onu yeryüzüne bağlı tutan kişilik zincirlerinden kurtulup birliğe geri dönüşünün özel çaba isteyen gerilimli alanları, olarak değerlendirilir (Necipoğlu-Kafadar 1985, 106). Yapıdaki bir başka sembolizm de minarelerde görülür. Minarenin dikey formu ilahi bir sembol olarak gök ile yer arasındaki bağlantıyı, düşey olarak ise Allah'ın adının ilk harfi olan "Elif"i simgeler ve insanoğlu ile Yaradan arasında varolan bağı sembolize eder (Arpacıoğlu 2006, 40). Sinan'ın kent şemasındaki yatay

geometriyi bozan minareler yer ve gök arasındaki bir artikülasyondur.

Aydınlanma Çağı Alegorisi

Modern mimarlık öncesinde Akılcı felsefenin doğup benimsenmeye başladığı Aydınlanma Çağı'nın iki Fransız mimarı Claude Nicolas Ledoux ve Étienne-Louis Boullée, teorik tasarımlarında simgesel anlamlar taşıyan formları tercih ettiler. Amacını gözlemciye doğrudan iletecek tam bir *architecture parlante* (konuşan mimarlık) savunucusu olan bu iki Neo-Klasik kuramcı mimar aynı zamanda Ütopik mimarlığın öncüsüdür. Bunlardan Étienne-Louis Boullée bol simgesel anlatım dilinin önemli isimlerinden olup üçgen, küre ve silindir gibi geometrik formların duyar üzerindeki etkilerini araştırmış ve bu biçimlerin bazı simgesel niteliklere sahip olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre anıt (*mimari yapıt*), içsel nitelikleriyle bir ileti (*simge*) haline gelmeli ve istenilen duyguyu hissettirmelidir (*Yücel 1997, 278*). Yapılarını özgürlük, eşitlik ve kardeşlikten oluşan üçlü idealine adayan bu ünlü ütopik mimarın tüm teorik tasarımları simgesel anlamlar taşıyan formlardan oluşuyordu. En etkileyici yapıları dev ölçekli mezar anıtları olan Boullée'nin en ünlü yapısı olan Isaac Newton için 1784 yılında tasarladığı

Resim: 3
Parthenon.
http://en.wikipedia.org/wiki/Parthenon#mediaviewer/File:The_Parthenon_in_Athens.jpg



Kenotaf onun düşüncelerinin kusursuz ifadesidir. Evrensel Çekim Yasası'nı temsil eden yapı evren imgesine sahip küreden oluşur. Ona göre küre sonsuzluğun ve sürekliliğin ifadesidir. Boullée'nin bu anıtta küre formu kullanmasının bir diğer nedeni de kürenin doğanın sonsuz gücü ve Newton'ın keşfettiği doğadaki mükemmel birliği temsil etmesidir (*Lemagny 1968, 26*). Kürenin sade, süssüz cephesi de evrensel düzenin temsildir. Kürenin üst yarısı yarımküre kubbeyi oluşturur ve sadece burası dışarıdan algılanır. Kürenin alt yarısı ise devasa teleskopik bir platforma gömülüdür. Gömme işi platforma ekilen selvi ağaçları ile de sağlanmaktadır. İçeride ise tabanın altından geçen uzun bir tünel aracılığı ile ulaşılan ve içinde kütleli bir lahitin bulunduğu dev bir küre oda bulunur (*Roth 2006, 535*). Bu uzun karanlık tünel yaşam ve ölüm arasındaki bilinmez geçişi sembolize eder. Yapı gece-gündüz etkisine sahiptir. Geceleri sarkofajın içi üst kürede bulunan ve yıldızları temsil eden boşluklardan içeri giren yıldızların ışığı tarafından aydınlanır. Gece etkisinde duvarlar kaybolur ve küre tüm evreni içine alır. Gündüz ise bu küresel mekan, asılı bulunan ve güneşi temsil eden dev bir astronomik kürenin içindeki lamba ile aydınlatılır. Geceleyin lambanın yoğunluğundan dolayı kürenin üst yarısı görünmez (*Pagliano, 2011*).

Modernizm; Kırılma Noktası

Aydınlanma Çağı mimarlığı sonrasında bu kez Modern mimarlığın sesine kulak verelim. Bir mimarın en soylu arzusunun "Tanrı Evi" yapmak olduğu günlerin hızla sona erdiği bu dönemde mimarlar yeni malzeme, yeni inşa teknikleri ve yeni yapı tiplerine uygun imgelerin nasıl olması gerektiği sorunsalı ile ilgilenmeye başladılar (*Roth 2006, 550*). 19. yüzyıl sonundan itibaren tarihsel mimari anlatım biçimleri-



Resim: 4
Süleymaniye Camisi.
<http://www.turkikon.com/konuk-fotografci-svetlana-eremina-bir-baska-istanbul-16757>.

ni terkedip çağın macerasının ruhunu cisimleştirmek için yeni bir üslup yaratma işine giriştiler. Özgün modern anlatımlar arayan modern mimarlar “kusursuz yararçılık” ilkesini savundular. Sullivan en iyi tasarımın daima işleve kültürel bir yanıt olarak geliştiği düşüncesini ileri sürdü. Ancak modern mimarlığın en yüksek ideali olan “işlevin” ve işlevle estetik arasında doğrudan bir ilişki olduğunu savunan simgesellik karşıtı bu akımın içerisinde de bazı muhalif sesler çıkar. Le Corbusier “mimarlık yararçıl gereksinmelerin ötesine geçer” diyerek bu akım içerisinde kişisel manifestosunu bildirir (Roth 2006, 622). Bu karşıt seslerden bir diğeri olan Alman dışavurumcu Erich Mendelsohn, insanın içsel duygularının fiziksel formda gerçekleştirilmiş simgesel anlatımına dayalı olduğu yeni bir anlayış geliştirir. Ona göre mimari kullanıcı ve izleyeni ile iletişim halinde olmalıdır. Modern mimarlığın rotasını değiştiren Mendelsohn 1919 yılında inşa ettiği Postdam’daki Einstein Kulesi’nde sergilediği ekspresyonist tutumla fonksiyonu somut bir biçime kavuşturmada mimara kişisel özgürlük tanıyan bir tavır sergiler.

Mendelson’un ardından Uluslararası Üslup’un simgesel anlatıma karşı olan tavrına dair dışavurumcu tepkiler çoğalır ve modernist karşıtı mimarlar biçimle düşünce aktarmak için anıtsal simgecilik yönünde eserler vermeye başlar. Le Courbusier’in insan ve kozmosun mistik birliğini ve insanın tanrıyla başbaşalığını anlattığı, kendi deyimiyle kutsal ögenin simgesi (Roth 2006, 647) olan Ronchamp Şapeli (1955), tüm yapıyı müziğin şekillendirdiği Hans Scharoun’un Berlin Philharmonie’si (1957-1965), yelken ve deniz imgesini çağrıştıran Jorn Utzon’un Sidney Opera Binası (1957-1973) işte bu yeni fraksiyonun örnekleri olarak karşımız çıkar. Günümüz mimarlarından Mario Botta da 1986 yılındaki bir söyleşisinde “inancım odur ki, bugün mimarlığın imgelere, duygulara gereksinimi var; mimarlığın yeniden insanlarla konuşması, yeniden “varlık” bulması, maddi olması, bazen erotik olan bir anlamı yeniden kazanması gerek; mimarlığın fazlasıyla antiseptik, uzak olduğu Uluslararası Üslup’un tüm iletişim olanaklarını yok ettiği onlarca yıldan sonra insanlarla ortaklığın yeniden kurulması gerek” (Roth 2006, 636), diyerek salt işlevsel ve bildirimsiz mimarlığa karşı çıkmaktadır.

Bu örnekler arasında Eero Saarinen'in 1955 tarihli Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nün kampüsünde bulunan MIT Şapeli önemli bir imajik söylem olarak karşımıza çıkıyor. Saarinen'in bu ikonik yapısı form olarak, sonsuzluk ve sürekliliğin sembolü olarak simgesel bir tercih olan dairedir (Nauman 2004, 109). Kırmızı tuğladan yapılmış yalın bir silindir formdan oluşan yapının etrafını su dolu bir hendek çevirir. Tüm kampüsün ortasında tek başına duran yapının hendekle çevrelenmesi "tanrı ile başbaşalık" ve "yalnızlık" temalarını çağırıştır. Sümer inanisinde dünya sularla çevrili bir disktr. Bir anakronikle Saarinen daire ve etrafındaki su dolu hendek simgeleriyle yapısına "evren" imgesi vermiştir, denilebilir. "Işığın banyosu" olarak ünlenen yapıda iki ışık kaynağı vardır. Bunlardan ilki olan merkezi ışık (tanrısıl) kaynağı tepedeki oculus olup bu basit açıklıktan tanrısıl ışık süzülür. Yapının ortasında ise son derece sade beyaz mermerden bir altar bulunur. Üzerinde ince dikdörtgen metal parçaların bulunduğu metal bir perde altarn arkasında asılı durarak, tepeden gelen ışığın yapıya bu parçalara vurup

Resim: 5
MIT Chapel

http://en.wikipedia.org/wiki/File:MIT_Chapel_Interior.jpg



ışıldamasıyla şelaleden dökülür gibi girmesini sağlar (Roth 2003, 58). Görünmeyen bir kaynaktan süzülüyormuş hissini veren bu ışıkla birlikte şapelin dairesel formu, insanı direk merkezdeki altara ve dua etmeye yönlendirir. Yapıdaki bir diğer ışık kaynağı ise hendekdeki suya yansıyan ışığın hendeğin alt kısmında bulunan düzensiz kemerler vasıtasıyla onu aydınlatmasıdır. Saarinen burada hiçbir dini teşkilata ait olmayan bir yapı kimliği oluşturarak tüm inananların ibadet edebileceği bir yapı, bir mikrokozmos yaratmak istemiştir. Bunun için de ikonik representasyonlar kullanmış ve özellikle de ışığın ve formun dilini tercih etmiştir.

Yazımızı bitirirken mimarlıktaki iletişimsel dilin en heyecanlı dönemi olan Post modernizme değinelim. Modern işlevciliği sıkıcı bulan ve işleve en üst düzeyde yanıt veren ama aynı zamanda bu işlevi açıkca tanınabilir şekilde ifade eden bir mimarlık yaratmak isteyen post modernistlere göre modern mimari, gözün ve bedenın arzularına yanıt vermemekteydi. Biçim artık işlevsel gerekliliğin ürünü olmaktan çıkmalıydı. Revizyonist çıkışları ile 20. yüzyılın maniyeristleri olarak adlandırılabilcek olan bu hareketin amacı mecaz, atıf, ironi ve nükte imgeleriyle dolu bir anlam iletmek ve kullanıcıyla iletişim kuran bir mimarlık yaratmaktır. Modernizmin işlevselciliğinden kopuş anti-modernist Robert Venturi'nin "Az sıkıcıdır" (less is bore) söylemi ile başlar ve süsleme geri döner. Tamamen sembolist karakter taşıyan bu dönemin manifestosu ve felsefesi Venturi tarafından "Complexity and Contradiction in Architecture" (1966) adlı kitabında yazılmıştır. Venturi soyut göndermeleri geleneksel süs ve klasik formlarla birleştirir. Simgesel referanslara ağırlık veren Venturi'nin annesi için 1964 yılında tasarladığı Vanna Venturi Evi

adeta simge ve işaretlerle bezenmiştir. Venturi bu evi tam da “*Complexity and Contradiction in Architecture*” kitabını yazdığı sırada yapmaya başlamıştır. Bu yüzden de yapı kitabın görüşlerinin şekil almış hali olarak kabul edilir. Evin temel elemanları standart Modern mimarlık elemanlarına karşı bir tepkidir. Yapının cephesindeki kırık alınlık tarihe bir atıf olarak yorumlanır. Mimarın şömineyle ilgili yer seçimi de modern mimarlığa başkaldırı niteliğindedir. Şömine bacası cephede merkezi olarak konumlandırılmış görünümde olup bu tamamen simgeseldir. Gerçekte ise şömine büyük bir ironiyle merkezin dışındadır (*Unwin 2003, 329-330*). Venturi aslında küçük olan evi büyük göstermek için de mizaha başvurmuş ve anıtsal bir cephe dizayn etmiştir. Ancak evin cephedeki büyük etkisi yan ve arka cephelerde kasıtlı olarak verilmemiştir (*Friedman 2007, 197*). Böylece ev farklı açılardan hem küçük hem büyük etkisine sahiptir. İşte bu ölçü teması tam bir çelişki ve nükte, gerçekçi ve iğneleyici bir mizah anlayışı içermektedir. Venturi evin tam da savunduğu görüş olan “*karmaşıklık ve çelişki*”yi taşıdığını söyler; o hem basit hem karmaşık, hem açık hem kapalı, hem küçük hem büyük, yapının bazı elemanları bir seviyede iyi ama öbüründe kötü durur (*Venturi 1977, 118*). Aynı anda birden çok anlam ileten -çifte kodlama- yapı anıtsal simgeciliğin önemli bir izdüşümüdür.

Sonuç

Görüldüğü gibi mimarlıkla ilgili tartışmaların odağını oluşturan biçim-işlev ilişkisinin yanında yer alan biçim-anlam ilişkisi, tarih boyunca mimarlığın çıkmaz sokaklarından biri olmuştur. Mimari eserin başrolünde olan işlevsel görevinin yanısıra soyut birer anıt ve dil olduğu önemli bir öncü mesaj olarak da kabul edilen bir açılmıdır. Anlam, mimarlık için bazen bir

tuzak gibi görünse de tasarım sürecinde dil ve anlama ilişkin yaklaşımlar tarihsel perspektifte her zaman yerini korumuştur. Bu kaygı, modernizmin stereotip geometriye dayalı kimliği dışında özellikle erken dönemlerde tasarım sürecinde, yapısalcı çözümleme ve mekan sentaksı içinde önemli yer tutmaktadır.

Bu görüşten hareketle kendi eşzamanlı kültürel çevrelerinde “*anlatım anahtarı*” diyebileceğimiz her yapının arkasında bir öykünün yattığı açıktır. Buldukları zaman ve topraklarda bir bellek dizgesi üzerinde inşa edilen bu yapıların kodlarına ait yorumları oluşturan görsel dili biçimlendiren ve iletisini belirleyen de bu öyküdür. Mimariyi özel kılan, onu olağan ve sıradan bir nesne olmaktan çıkararak kimlik kazandıran birinci öge taşıdığı ve transfer ettiği anlam ile kurduğu iletişimidir. Doğru tercümesi yapıldığında yapı, yaşama katılan ve yaşamı biçimlendiren tüm sosyal, politik ve ekonomik olguları anlatır. Böylece yapının anlamı kavrandığında o artık sıradan bir mimari olmaktan çıkıp, yüzlerce yıl sürecek ve sadece bir bireyin değil bir ulusun sesi olan bir kişiliğe, bir kültürel figüre dönüşür ve böylece eksiksiz bir iletişimin kurulması sağlanmış olur. Ve böylece mimari eser tek yönlü bir yaklaşımdan sıyrılarak işlev, biçim ve strüktür ölçeğiyle sınırlı kalmayarak anlam arasındaki dengeyi kurmada da başarılı olup, yapının kültürel niteliğini belirleyen kodlarını içeren bütüncül bir boyuta kavuşur●

Teşekkür

Fikir ve önerileriyle yazıya yön veren değerli arkadaşım Öğretim Görevlisi, Yüksek Mimar Salih Ceylan’a teşekkürü borç bilirim.

Kaynakça

- Agrest, D. ve Gandelsonas, M. 1996. Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work. *Theorizing A New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. ed. Nesbitt, K. New York: Priceton Architectural Press, pp. 110-122.
- Akkach, S. 2005. *Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas*. New York: State University of New York Press.
- Akyürek, E. 1994. *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat (Philosophy and Art from Middle Ages to New Age)*. İstanbul: Kabcacı.
- Arpacıoğlu, B. 2006. Camii Sembolizmi Üzerine Bir Deneme. *Yeni Yüksektepe Dergisi* 53, pp. 36-50.
- Atasoy, N. 1985. 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Broadbent, G. 1996. A Plain Man's Guide to the Theory of Signs in Architecture. *Theorizing A New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. ed. Nesbitt, K. New York: Priceton Architectural Press, pp. 124-142.
- Catholic Encyclopedia. <http://www.newadvent.org/cathen/03744a.htm>
- Eco, U. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eliade, M. 1999. *Şamanizm*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ergun, P. 2004. *Türk Kültüründe Aşaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.
- Esin, E. 1978. *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş* (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cilt I/b'den Ayrı Basım). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. 2004. Şaman Geleneğinden İslamiyete Simgencilik. *Varlık Dergisi, Eylül 2004 (72/1164)*, s. 6-8.
- Eyice, S. 1993. Ayasofya. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 1, s. 446-457.
- Friedman, A. T. 2007. *Women and the Making of the Modern House*. Yale University Press.
- Germaner, S. 1997a. Barok Üslup. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1, s. 194-197.
- Gombrich, E. H. 1985. *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grabar, O. 1988. *İslam Sanatının Oluşumu*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Kahn, L. I. 1965. Remarks. *Perspecta, the Yale Architectural Journal* 9-10, p. 305.
- King, J. K. 2008. Cosmic Semiophysics in Ancient Architectural Vision: The Mountain Temples at Deir el Bahari, the Dead Sea Temple Scroll, and the Hagia Sophia. *The International Journal of The Humanities* 6, pp. 17-26.
- Kuban, D. 1995. *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, D. 1996. *İstanbul Bir Kent Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 98.
- Lemagny, J. C. 1968. *Visionary Architects*, Houston: Gulf Printing Company.
- Nauman, R. A. 2004. *On the Wings of Modernism*, Illionis: the United States Air Force Academy.
- Necipoğlu-Kafadar, G. 1985. The Süleymaniye Complex in İstanbul: An Interpretation. *Muğarnas III: An Annual on Islamic Art and Architecture*, (ed). Oleg Grabar, Leiden: E.J. Brill, 93-117.
- Necipoğlu, G. 1992. The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium. *Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present*. eds. Mark, R et al eds. London: Cambridge University Press, pp. 195-225.
- Mango, C. 1972. The Art of the Byzantine Empire 312-1453. *Sources&Documents in the History of Art Series*, New Jersey.
- Mcvey, K. 1983. Domed Church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol. *Dumbarton Oaks Papers* 37, pp. 91-121.
- Miranda, B. M. 2004. *The Illustrated Book of Signs and Symbols*. London: Dorling Kindersley Limited.
- Mumford, L. 1961. *The City in History: its Origins, its Transformations and its Prospects*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Mülayim, S. 1994. *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Ortaylı, İ. 2011. Fransa'nın Güneş Kralı'na Versailles'da Aergi. *Milliyet Gazetesi*, 04 Eylül 2011, Pazar.
- Ögel, B. 1995. Türk Mitolojisi, II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, S. 1994. *Anadolunun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Pagliano, A. 2011. Heaven in the Stone. Proceedings of the IMProVe 2011 International Conference on Innovative Methods in Product Design, June 15th - 17th, 2011, Venice, Italy.
- Paskaleva, E. G. 2010. The Architecture of the Four-IwÇn Building Tradition As A Representation of Paradise and Dynastic Power Aspirations. Doctoral Thesis, Leiden University.
- Peker, A. U. 1996. Anadolu'nun Onüçüncü Yüzyılı Anlamak. *Semra Ögel'e Armağan. Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul: Ege Yayınları, s. 107-117.
- Polatkan, A. H. 1997. Justinianus Ayasofyası Üzerine Bir Anlam Araştırması. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ringgren, H. 1973. *Religions of the Ancient Near East*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Roth, L. M. 2003. *American Architecture: A History*. New York: Westview Press.
- Roth, L. M. 2006. *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Sennett, R. 1996. *Ten ve Taç. Batı Uygarlığı'nda Beden ve Şehir*. İstanbul: Metis.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. 1996. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şenyapılı, Ö. 1994. Görsel sanatlarda Üslup Ne İletir?'. *Kent, Planlama, Politika, Sanat. Tark Okuy Anısına Yazılar*. ed. Tekeli İ. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 2. Cilt, s. 525-548.
- Tanju, B. 1997. Mimarlıkta Göstergibilim. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 2, s. 1257-1258.
- Taş, I. 2002. *Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji*, Konya: Kömen Yayınları.
- Turani, A. 1997. *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Unwin, S. 2003. *Analysing Architecture*. London: Psychology Press.
- Venturi, R. 1977. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: the Museum of Modern Art.
- Vitruvius. 1990. *Mimarlık Üzerine On Kitap*. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Walton, J. H. 1995. The Mesopotamian Background of the Tower of Babel Account and its Implications. *Bulletin for Biblical Research* 5, pp. 155-175.
- Whittle, A. 1997. Remembered and Imagined Belongings. Stonehenge in Its Traditions and Structures of Meanings. *Proceedings of the British Academy* 92, pp. 145-166.
- Yücel, C. 1997. Boullée, Etienne-Louis. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1, s. 278.