

Leon Battista Alberti'nin Cepheleri Üzerinden Antikitenin Okunması: Palazzo Rucellai ve Tempio Malatestiano Örnekleri

Deniz DEMİR YİĞİT^{1*}, Nur URFALIOĞLU²

Öz

Klasik mimarinin kaynaklarının dayandığı Antik Yunan ve Antik Roma sanatı, İtalyan Rönesansı ile yeniden keşfedilmiş ve böylece 'öze dönüş' veya 'yeniden doğuş' olarak adlandırabileceğimiz büyük bir değişim hareketi, düşünce, sanat ve mimarlık bağlamında ortaya çıkmıştır. Dönemin sanatçıları ve mimarları, en gerçek bilginin ve en temel değerlerin Antik dünyaya ait olduğuna inanmışlar ve o dünyadan aldıkları fikir, biçim, öge ve modelleri kendi tasarımlarına uyarlayarak aktarmışlardır. Metin kapsamında, Erken Rönesans Dönemi mimarlarından biri ve dönemin ilk kuramcısı olan hümanist Leon Battista Alberti'nin, Klasik Antikite mimarisi üzerine yaptığı çalışmalar ve Antikiteye bakış açısı ele alınmıştır. Mimarın, belli amaçlar için kullanılan mevcut Orta Çağ yapılarına yeni işlevler sağlayarak, onları farklı mekanlara dönüştürmesi ve bunu yaparken Antik mimari öğeleri tutarlı bir şekilde cephelere entegre etmesi, tasarım ve strüktür bağlamında incelenmiştir. Mimarın tasarladığı ilk ve tek saray cephesi olan 'Palazzo Rucellai' ve tasarladığı ilk dini yapı cephesi olan 'Tempio Malatestiano' üzerinden Antikite mimarisinin dili ve öğeleri okunmaya çalışılmıştır. Alberti'nin kendi mimarlık teorilerine dayanan tasarımları ve mimari uygulamaları arasındaki farklar ele alınırken, Rönesans mimarisine getirdiği ve ardılları tarafından takip edilen birçok yeni fikir, form ve yöntem irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Leon Battista Alberti, Rönesans Cepheleri, Rönesans Mimarisi, Klasik Mimari, Antikite*

Reading Antiquity Through Leon Battista Alberti's Facades: Examples of Palazzo Rucellai ve Tempio Malatestiano

Abstract

The art of Ancient Greece and Ancient Rome, which is the source of Classical architecture was rediscovered with the Italian Renaissance, and thus, a great movement of change, which may be called as 'return to essence' or 'rebirth', were emerged in the context of art, architecture and thinking. The artists and architects of the period believed that the most factual knowledge and most basic values belonged to Classical Antiquity, and they transferred ideas, forms, elements and models by adapting them to their designs. Within the context of this text, the work of the humanist Leon Battista Alberti, one of the architects of the Early Renaissance Period and its first theorist on the architecture of Antiquity, and his approach to Antiquity were discussed. The architect's transformation of existing Medieval structures into different spaces by providing new functions, and his integration of ancient architectural elements into the facades in a consistent manner is examined in both design and structural contexts. The language and

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, İstanbul, Türkiye

² Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye

*Bu makale, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı'nda devam etmekte olan "Leon Battista Alberti Yapılarının Rönesans Yapıları İçindeki Yeri" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*İlgili yazar/Corresponding Author: denizdemiryigit@gmail.com

Gönderim Tarihi / Received Date: 11.01.2022

Kabul Tarihi / Accepted Date: 05.04.2022

elements of ancient architecture are read through 'Palazzo Rucellai', the first and only palace facade designed by the architect, and 'Tempio Malatestiano', the first religious building facade designed by the architect. While discussing the differences between Alberti's designs based on his architectural theories and practice, many new ideas, forms and methods that he brought to Renaissance architecture and followed by his successors were examined.

Keywords: *Leon Battista Alberti, Renaissance Facades, Renaissance Architecture, Classical Architecture, Antiquity*

1. Giriş

Rönesans Döneminin en önemli çıkış noktası felsefe, sanat ve mimarlık alanlarında Antikiteye duyulan ilgi ve meraktır. Dönemin sanatçıları ve bilginleri için, Antik dünyayı tekrar keşfetmek ve yeniden canlandırmak, en önemli amaç haline gelmiştir. 15. yy. başladığında İtalya Yarımadasında Antikiteden kalan bazı klasik yapılar, harabeler, kalıntılar hala incelenebilir durumdaydı, hatta bazıları tamamen ayakta ve bunlar, dönem mimarları tarafından büyük bir ilgi görmeye başlamıştı. Özellikle Roma şehri, adeta bir arkeolojik kazı merkezine dönüşmüştü. Mimarlar Roma'da Pantheon Tapınağı, Colosseum, Titus Kemer ve Trajan Sütunu; Verona'da Roma Amfiteyatrosu; gibi Antik dönemden kalan yapıları incelemişler, ölçülerini alıp çizimlerini yapmışlar ve mimarlığın klasik dilini anlamaya ve bir sisteme oturtmaya çalışmışlardır. Bazı Roma hamamları, su kemerleri ve bazilikalarda da, kazı çalışmaları yapılmıştır (Burke, 2017, s. 23). Antik kazılar yapıldıkça ortaya çıkan Klasik yapılar, mimarlara kendi yapılarını yeni bir anlayışla tasarımları için ilham vermiştir (Merriman, 2010, s. 63). Ayrıca mimar Vitruvius'un yaklaşık M.Ö. 25 yılında yazdığı ve İmparator Augustus'a ithaf ettiği 'Mimarlık Üzerine On Kitap' (*De Architectura*) isimli eserinin bu dönemde tekrar keşfedilerek çevrilmesi ve baskılarının yayılması, mimarların Antik dönem mimarisine, mühendisliğine ve kurallarına dair bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. Vitruvius'un eseri, Alberti, Serlio, Palladio gibi dönem mimarlarını kendi kuramlarını yazmaya teşvik etmiştir. Rönesans mimarları, hayranlık duydukları klasik geleneğin mimarisine dönmek için, Antik Yunan ve Antik Roma zamanında kullanılmış olan eski mimari form ve öğeleri yorumlayıp değiştirerek kendi tasarımlarına uyarlamışlardır (Conti, 1982, ss. 5-7). Yunan tapınaklarından sütunlar, üçgen alınlıklar gibi mimari öğeleri; Roma'nın dini yapılarından kubbeyi, askeri yapılarından zafer takını ve sivil yapılarından ise sütun düzenleri ve yapı malzemesi çeşitlerini örnek almışlardır.

Leon Battista Alberti (1404, Cenova - 1472, Roma), Erken Rönesans Döneminde yaşamış, Latince, hukuk, matematik, geometri, felsefe, müzik ve retorik alanlarında çok yönlü bir eğitim almış, İtalyan bir hümanist, teorisyen, yazar, sanatçı ve mimardır. Jacob Buckhardt (1860), Alberti'yi 'evrensel Rönesans adamı' olarak tanımlamıştır (akt. Westfall, 2015, s. 25). Çağının ötesinde bir vizyona sahip olan Alberti, resim üzerine (*De Pictura*, 1435 ve *Della Pittura*, 1436), heykel üzerine (*De Statua*, 1443-?) ve mimarlık üzerine (*De Re Aedificatoria*, yak. 1450, ilk basımı 1486) yazdığı kuramlarla dönemine damga vurmuştur (Rykwert, 1988, ss. xii- xvi). John Onians'a (1988, s.148) göre Alberti, Orta Çağın ahlaki ve retorik değerlerini sosyal ve estetik değerlerle değiştiren ilk teorisyendir. Alberti, kendinden sonra gelen sanatçı, mimar ve kuramcılar derinden etkileyecek çalışmalarıyla, yeni dönemin ve sanat anlayışının liderlerinden biri haline gelmiştir. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti ve Massaccio gibi dönemin önemli entelektüel sanatçılarıyla yakın dostluklar kurmuş ve hümanist çevrelerde yer edinmiştir. Alberti'nin mimarlık üzerine yazdığı kuram, mimarinin temel unsurlarını ve bir yapı için ideal orantıları matematiksel ayrıntılarla ortaya koyan bir keşiftir. Bu oranlar, müzikle, doğayla ve ayrıca idealize edilmiş insan bedeniyle uyumludur. Glancey'e (2006, s. 274) göre,

tıpkı insanlık Tanrı'nın suretinde yaratıldığı gibi, Alberti'nin oranları izlenirse, bir yapı da yaratıcısının suretini temsil edebilir. Alberti'nin kutsal geometrisi, Rönesans zihniyetinin şekillenmesinde fazlasıyla etkili olmuştur. İnsan artık her şeye gücü yeten bir Tanrı karşısında aciz değil, aksine sanat yoluyla dünyayı şekillendirerek Tanrı'nın iradesini yerine getirebilen bağımsız bir birey haline gelmiştir. Böylece mimarın rolü ve kendi imajı büyük ölçüde değişmiştir. Mimar, artık Gotik dünyanın isimsiz tasarımcı duvar ustası veya başka bir deyişle inşaat sahasının kölesi değil, Tanrı'nın vekili rolüne bürünmüştür.

Rönesans, dönemin güçlü banker ve tüccar ailelerinin finansal destekleri sayesinde özgür bir şekilde gelişmiş ve ilerlemiştir. Bu nedenle sanatçılar, sanatlarını icra edebilmek için maddi destek alacakları patronlara ihtiyaç duymuştur. Alberti de sırasıyla, Papa Nicolaous V, Sigismondo Malatesta ve Giovanni di Paolo Rucellai gibi güçlü patronların himayesi altına girerek, 40'lı yaşlarında ilk kez, yıllardır üzerinde araştırma yaptığı ve tezler sunduğu mimarlık dünyasına adım atmıştır ve önemli mimari projeler üretmiştir. Alberti, Antikitenin anıtsal öğelerini, özgün fikirler ve uygulamalarla cephe mimarisine başarıyla entegre etmesiyle tanınan önemli bir mimardır (Lowry, 1964, ss. 21-23). Dönem boyunca farklı Antik öğelerin yeni tasarlanan yapılara özgün bir şekilde uyarlanması, Brunelleschi ile başlamış ve Alberti anlayışı ile geliştirilip devam ettirilerek, yeni üslubun temeli haline gelmiştir. Birçok meslektaşı tarafından benimsenen bu anlayışla Rönesans yapıları yeni kimliklere bürünürken, Antikitenin olduğu gibi kopyalanması yerine yorumlanarak yeni düzene uyarlanmasının sağlandığı söylenebilir.

Çalışmanın en önemli amacı, Alberti'nin Antikite ile kurduğu bağ ve yeni düzene aktardığı Antik mimari öğeler arasındaki ilişkiyi kavramak olmuştur. Bu çalışma ile, Antik Çağın yeniden canlandırılmasını hedefleyen Rönesans mimarisinin erken döneminde, Alberti'nin Antik dünyadan Rönesans mimarisine aktardığı yenilikçi çözümler belirlenmeye çalışılmıştır.

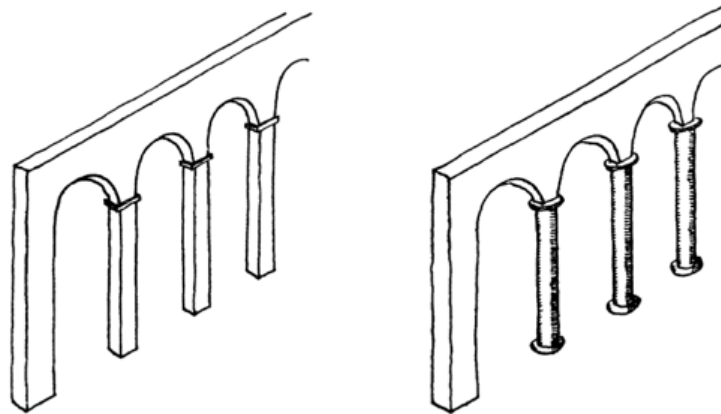
2. Alberti ve Antikite Mimarisi

Alberti, 1430'lu yıllarda Floransa'dan Roma'ya sıklıkla seyahat etmiş, dönem dönem Roma'da yaşamış ve o zaman hala ayakta olan Antik Roma yapıları ve harabeleri üzerinde detaylı incelemeler yapmıştır. Colosseum, Pantheon Tapınağı, Titus Kemer, Trajan Sütunu, Konstantin Kemer ve Augustus Kemer üzerinde en çok çalıştığı yapılar olmuştur. Roma'da Papalık mahkemesinde sekreter olarak çalıştığı süre boyunca üstün dil bilgisi yeteneğini kullanarak, Antik metinlerin çevirilerini yapmış ve Antikitenin mimari anlayışını ve kurallarını, incelediği yapılar ve çevirdiği metinler üzerinden belirlemeye çalışmıştır (Murray, 1994, ss. 51-52).

İlk Rönesans mimarı kabul edilen ve Alberti gibi antik harabelerde uzun yıllar çalışmalar yaparak bunları mimari yapılarında yansıtan Brunelleschi, Alberti'nin hem dostu hem de rehberi olmuştur. Alberti mesleğe fiilen başlamadan önce, Brunelleschi'nin tasarladığı ve inşa ettiği birçok yapı üzerinde de çalışmalar yapmıştır. Brunelleschi'nin 1446'da ölümünden sonra, Alberti bir mimar olarak çalışmaya başlamış ve izleyen yirmi yıl boyunca Klasik mimarının 'yeniden doğuşu' esas olarak Alberti tarafından sürdürülmüş ve yönetilmiştir. Brunelleschi, kendisinden öncekilerden belirgin şekilde farklı tarzda tasarlanmış sanat eserleri yaratan, bambaşka bir vizyona sahip bir sanatçı ve mucittir. Alberti ise, yazıları ve kendi yapıları ile Brunelleschi'nin eserlerini yeni bir üslubun temeli olarak kuran, yorumcu ve eleştirmendir. Birlikte, yalnızca 1460'ların seçkin kişilerinin dile getirdiği seçenekleri belirleyen değil, aynı zamanda tüm Rönesans mimarlarının temel yaklaşımını yönlendiren bir mimarlık eserinin yaratılmasına yönelik yeni bir tutum formüle etmişlerdir (Lowry, 1964, s. 10).

Antik Roma mimarisi ve Antik Yunan'ın felsefe ve matematik öğretileri üzerine çok uzun yıllar çalıştıktan sonra Alberti, bu bilgileri kendi kuramlarıyla birleştirmiş ve mimari tasarımlarında, Antikite mimarisinden aldığı öğeleri ve formları uyarlayarak kullanmıştır. Pisagor felsefesi ile matematik teorisini ve Öklid geometrisinin kurallarını kendi mimari tasarımlarında uygulayabileceği birer rehber olarak ele almıştır (Earls, 2004, s. 5). Doğadaki her şeyin tutarlı bir şekilde sayılar ve oranlarla ilişkisi olduğuna, mutlak güzellik ve estetiğin matematik sayesinde ortaya çıktığına inanmıştır. Müzik üzerine de çalışmalar yapan Alberti, matematik ve müzikal ahengin ilişkisini belirlemiş, belirli oranları takip eden ve kulağa hoş gelen müzikal uyumun, göze hitap edecek mimari formlara ve biçimlere dönüşebileceğini göstermek için yapılarını, bu ilişkileri kuran mimari öğelerle tasarlamış ve ideal güzelliği ortaya koymaya çalışmıştır (Westfall, 2015, ss. 48-49).

Alberti, 'De Re Aedificatoria' adlı kitabında, mimari yapının en temel süsleme ögesi 'sütun' olarak tanımlamıştır. Ona göre dekorasyonun en önemli estetik dışavurumu sütuna bağlıdır yani sütun mimaride her şey demektir. Ancak Alberti Antik Roma harabeleri üzerinde çalışırken, tek rehberi Roma mimarisi olmuştur ve sütunun dekorasyon olarak değil, aksine bir yapı elemanı olarak kullanıldığı Yunan tapınaklarını hiç görmemiştir. Bu nedenle sütunu bir mimari yapı ögesi olarak değil de, süsleme ögesi olarak tanımıştır. Bu bilgi bilgi eksikliğinden kaynaklanan durum, Alberti'nin Antikiteyi yanlış yorumlamasına neden olmuştur. Öte yandan kuramında başka bir çelişkili tanıma yer vermiş ve sütunu duvarın bir parçası yani kalıntısı olarak da görmüştür. Wittkower'a (1988, s. 42) göre bu durum Alberti'nin, San Miniato Al Monte örneğindeki gibi 12. yüzyılda inşa edilmiş proto-Rönesans yapılarını incelemesine dayanmış olabilir çünkü bu yapılardaki sütunların tasarımı geç Klasik ve Bizans eserlerinden alınmıştır. Alberti'nin 'kemer' anlayışı da farklı yönde gelişmiştir. Brunelleschi'nin sıklıkla kullandığı 'sütunlarla taşınan kemer' ögesini, Alberti hiçbir zaman benimsememiştir. Ceph tasarımlarında özellikle kemer-sütun birleşiminden uzak durmuştur; sütunları kullandığında üstlerine düz bir entablatur yerleştirmiş, kemerleri kullandığında ise onları süsleme olarak yanlarında yarım sütunlu ya da sütunsuz pilastrlar ile oturtmuştur (Şekil 1). Zaman içinde Alberti'nin sütunla ilgili fikirleri değişmiş ve sütunun sadece mimari dekorasyon olarak kullanılmasının yanlış olduğunu düşünmüştür ve bu nedenle son tasarımlarında (San Sebastiano ve San Andrea kiliseleri) sütunların yerine pilastrları koyarak teorik çelişkileri çözmüştür. Wittkower'a (1988, s. 43) göre Alberti, son yapılarında Antik mimariden taviz vermeden, onu gerçek duvar mimarisine adapte etmenin en geçerli yolunu bulmuştur.



Şekil 1: Wittkower'ın sırasıyla dikme-kemer ve sütun-kemer kullanımını gösteren diyagramı
(Wittkower, 1941,s. 3)

3. Cephe Analizleri

Cephe, bulunduğu kentsel doku içinden, sokaktan veya meydandan bir görünüş veya ara yüz olarak okunan ve yapının işlevi, amacı ve inşa edildiği dönem hakkında dış dünyaya bilgi veren bir araçtır (Hasol,1988, s. 106). Yapının iç mekânı ile dış dünya arasındaki sınırları belirleyen cephe, yapının çevresi ve kullanıcıları ile ilk iletişime geçtiği yüzey veya kabuk olması bakımından oldukça önemlidir (Krier, 1992, s. 60).

Rönesans mimarisinde cephe, daha önceki dönemlerde görülmemiş bir şekilde tasarımın en önemli odak noktalarından biri haline gelmiştir. Özellikle erken dönemde, sanatın burjuva omuzlarında hızla yükseldiği Floransa'da, varlıklı banker ve tüccar aileler kendi güçlerini temsil edecek özel kent sarayları yaptırmaya başlamışlardır. Floransa, o dönemde surlarla çevrili, sınırları net bir şekilde belirlenmiş bir kent olduğundan, saray gibi büyük yapıların inşa edilmesi için şehir içinde uygun arazi bulmak oldukça zordu. Bu nedenle genellikle mevcut Orta Çağ sivil mimari düzenindeki sıra evler ve yapılar, parça parça satın alınıp bir bütün haline getirilmiştir. Fakat bu durum, tasarım sürecinde birtakım kısıtlamalara ve problemlere neden olmasının yanı sıra, saraya dönüştürülen evlerin bitişik nizamlı konumlanması sebebiyle ortaya çıkan yeni saray tiplerinde farklılıklar yaratmıştır. En yaygın kent sarayı modeli, şartlar dolayısıyla tek bir cephesi açık saraylar olmuştur (Forster, 1976, s. 111).

Rönesans mimarisinde cephe tasarımı, Orta Çağda görülmemiş bir 'tasarım sorunu' olarak ortaya çıkmıştır. Mevcut yapılar, başka amaçlarla kullanılacak yeni yapılara dönüştürülürken, Rönesans mimarisi gerçek ile önerilen arasında bir denge kurmaya çalışmıştır. Cephe ve arkasında ne olduğu arasındaki ilişki önemini korurken, cephe başlı başına bir mimari mesele haline gelmiştir. Cepheyi iki boyutluluğu içinde birleştirme arzusuna dayanan bir mimari anlayışla Alberti, Antikiteden örnek aldığı düzenler ve sistemlerle oluşturduğu yeni cephe tasarımlarını eski mevcut yapılara uyarlamıştır. Alberti'nin cephe tasarımları, Rönesans mimarisine getirdiği birçok yenilik, fikir ve form anlayışının dışavurumunu temsil eder (Ching, Jarzombek, & Prakash, 2017, s. 479).

3.1 Palazzo Rucellai

Palazzo Rucellai, İtalya'nın Floransa kentindeki Via della Vigna Nuova ve Via dei Palchetti'nin kesişiminde konumlanan, Giovanni di Paolo Rucellai ve ailesine ait olan bir saraydır (Şekil 2). Alberti'nin hümanist dostu ve vizyoner patronu Rucellai, doğup büyüdüğü sokaktaki yan yana konumlanmış Orta Çağ şehir evlerinden sekizini birleştirip tek bir saray haline getirmek istemiş ve yaklaşık 1446 yılında Alberti'yi saray inşası için işe almıştır (Levy, 2019, s. 43). Mimarlık tarihçilerine göre cephe tasarımı Alberti'ye ait olsa da, sarayın iç mekan düzenlemeleri ve inşaatın bir bölümü, mimar Bernardo Rossellino tarafından yürütülmüştür (URL-1). Kesin kanıtlara ulaşamamakla birlikte, çoğu mimarlık tarihçisine göre cephenin inşaatı 1451-55 yılları arasında bitmiştir (Fot. 1).

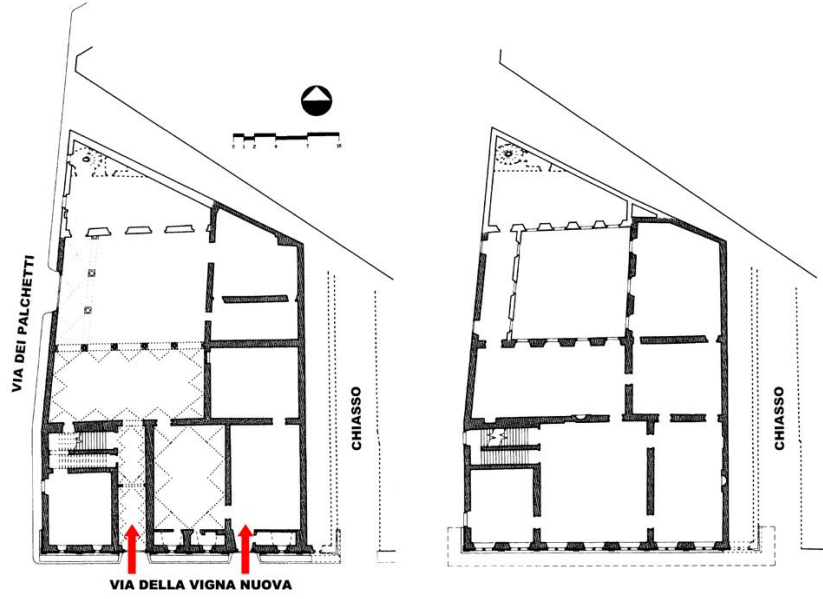


Şekil 2: Palazzo Rucellai'nin konumu (Ching vd., 2017, s. 479'dan uyarlanmıştır.)



Fotoğraf 1: Cephenin günümüzdeki görünüşü (URL-2), (URL-3)

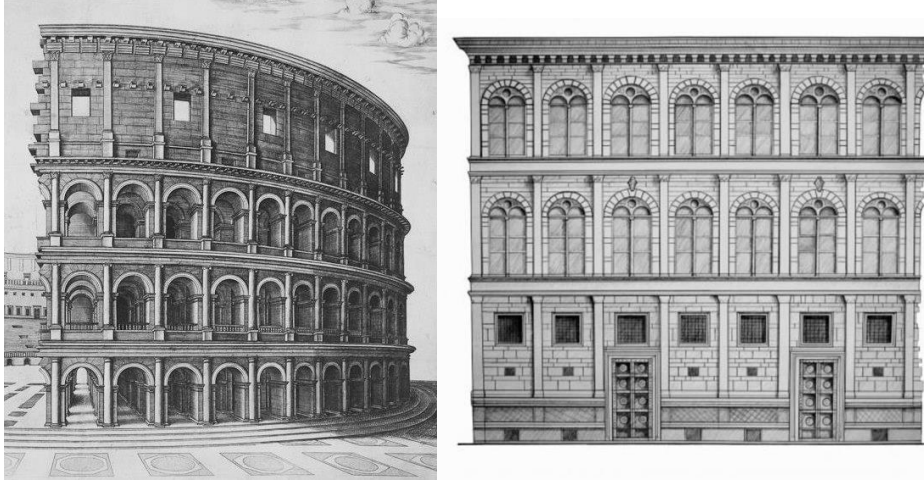
Palazzo Rucellai (Fot. 1), anıtsal Rönesans kent sarayı mimarisinin en eski örneklerinden biridir ve dar sokaklarla küçük bir meydanın kesiştiği noktada yer aldığı için, bir sokağın (Via della Vigna Nuova) parçası ve kentsel mimarinin bir örneği olarak tasarlanmıştır (Şekil 3). Antik sütun düzenlerinin ve entablaturun doğru orantılı bir ilişki içinde birleştiği ve sütun düzenlerinin bir ev/saray mimarisinde kullanıldığı ilk Rönesans cephesi olarak ünlenmiştir (Cruickshank, 2015, s. 49).



Şekil 3: Palazzo Rucellai'nin kat planları (Saalman, 1988, s. 85'ten uyarlanmıştır.)

İtalya'da o zamana kadar, Roma harabeleri hariç, sütunların dini yapılar ve kamu yapıları dışında kullanımı hiç görülmemiştir. Rönesans sivil yapıları içinde, cephe tasarımında Klasik düzenlerin kullanıldığı ilk örnek Palazzo Rucellai olmuştur. Manfredo Tafuri, klasik geleneğin yeniden işlenmesi hakkında yazarken, Klasik düzenin en özgün ögesi olan sütunun, günlük yapılarda kullanılmasını taviz vermek olarak yorumlamıştır. Ona göre sütunun yabancılaşması, kentsel yabancılaşmanın bir alegorisi haline gelmiştir. Alberti'nin elinde sütun, dini güç temsilinden uzaklaşmış ve finansal gücün bir sembolü olmuştur. Sütunlu düzen artık dini kurumların değil, sonsuzluğun sembollerini benimsemekten utanmayan ve kendine güvenen bir bankacı sınıfını desteklemektedir. Bir başka deyişle sütun artık cumhuriyetin değil, bireyin mülküdür (akt. Wilkinson, 2014, s. 136).

Palazzo Rucellai'nin cephe tasarımı için başlangıç noktası, kemerli pencereler ve sütun düzenleri için model sağlayan kemerli açıklıkları ile Colosseum'un kademeli olarak yükselişi olmuştur (Şekil 4). Alberti patronu için bir saray cephesi tasarlarlarken, daha sonraki tasarımlarında model alacağı tapınak cepheleri ve zafer takları gibi aşırı görkemli Antik öğelerden kaçınmış, onun yerine seküler bir model olan Colosseum'u örnek alarak sütun düzenleri üzerinden etkileyici, yeni bir cephe tasarımı yapmıştır (Wilkinson, 2014, s. 139). Cruickshanks'e (2015, s. 53) göre, Rönesans mimarlarının hayal gücünü yakalayan yalnızca Colosseum'un devasa ölçeği ve tuğla, taş ve betonu bir araya getiren gizemli inşaat yöntemleri değil, aynı zamanda tasarımının yeniliği olmuştur. Alberti de Colosseum'un Roma mimarisine yaptığı kritik katkıyı kabul etmiş ve bunu, Antik Klasisizm dilinin aslında evrimleştiğinin kanıtı olarak görmüştür. Cephenin her üç katında, Colosseum'daki gibi farklı klasik sütun düzenlerine yer verilmiştir ve her kat yüksekliği aşağıdan yukarıya doğru azalmaktadır. Zemin katta Toskana, orta katta İyon ve üst katta basitleştirilmiş bir Korint düzenine sahip pilastrlar bulunmaktadır.



Şekil 4: Colosseum'un ve tasarımına ilham verdiği Palazzo Rucellai'nin, benzer şekilde kademeli olarak yükselen katları (URL-4)

Tüm cephe yüzeyi üzerinde bir ızgara oluşturan pilastrlar, cepheyi dikey bölmelere ayırırken pilastrların üzerine yerleştirilen yatay silmeler, farklı katları birbirinden ayırarak cepheyi kesintisiz bir şekilde sarmaktadır. Pilastrlar duvarla aynı malzemeden yapıldığı için, gerçekliklerini ve güçlerini daha az hissettirmektedir (Ching vd., 2017, s. 479). Yatay ve dikey unsurların mükemmel dengesine sahip bu cephe, tepesinde cesurca çıkıntı yapan ve yapının tüm yüksekliğiyle orantılı büyük bir korniş ile taçlandırılmıştır (URL-1). Saraya bulunduğu dar sokaktan bakıldığında, yatay bölmeler ile cephenin üçe ayrılması ve tepede büyük bir kornişle sonlandırılması nedeniyle, yapı üç katlı olduğu izlenimini uyandırmaktadır ancak saraya daha geniş bir perspektiften bakıldığında, kornişin biraz gerisinde başka bir kat daha bulunduğu ve yapının aslında dört katlı olduğu görülmektedir (Fot. 2).

Giriş katı Rucellai ailesinin iş merkezidir, birinci kat (*piyano nobile*) misafirler ve eğlence alanları için ayrılan bir bölümdür, ikinci kat ailenin yaşam alanı ve evi olarak işlev görmektedir ve son olarak çatı katı, hizmetlilerin kaldıkları odalardan oluşan ve cephedeki az sayıda küçük pencere açıklığı ile sokaktan gizlenmiş bir bölümdür. Giriş katı, yapıya güçlü ve ağır bir kimlik verir. Bu durum, binanın en altında uzanan çapraz taralı rustik taşların, büyük taş blokların, kare pencerelerin kullanılmasıyla ve aynı zamanda kemerli kapılar yerine düz atkılı kapıların tercih edilmesiyle sağlanır. Bu katın sadece küçük pencerelerle aydınlatılması, tasarımın faydacı işlevinden kaynaklanmaktadır. Bankada gerekli gizliliği ve güvenliği sağlamak adına giriş katın cephesi, bankanın dış dünya ile olan bağını olabildiğince koparacak ancak yeterli ışık ve oksijen sağlayacak şekilde küçük açıklıklarla tasarlanmıştır. Cepheyle bir bütün olarak tasarlanan ve cephe boyunca uzanan taş bankların (Fot. 3) amacı, iş için gelen ziyaretçilerin sıra beklerken dinlenmelerini sağlamaktır (URL-5).



Fotoğraf 2: Via del Purgatorio'dan cephenin görünüşü (URL-6), (URL-7)

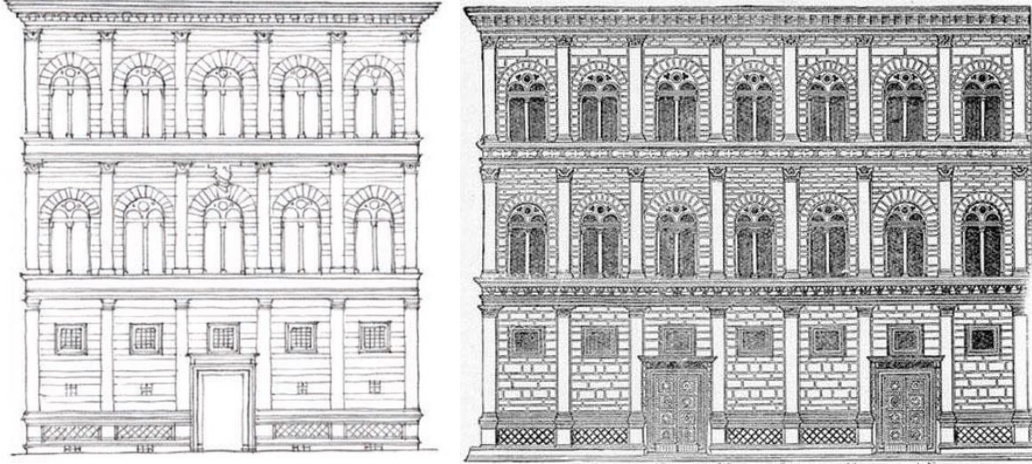
Zemin katın düzeni, *opus reticulatum*'un zekice bir taklidi olarak eşkenar dörtgenlerle derzlenmiş yüksek bir kaide üzerinde yükselmektedir. Mevcut eski şehir evlerinin düz sıvalı cepheleri, Floransalı zevkini, geleneğini, ağırbaşlılığını ve sertliğini gösteren *pietra forte* isimli yöreye özgü bir kum taşı ile kaplanmıştır (Fot. 3). Cephenin taş kaplaması için düzgün kesme taşlar dışarıya doğru taşırılarak yerleştirilmiş, böylece aralarındaki keskin, dik köşeli derzler belirginleştirilmiştir. Bu pürüzsüz duvar uygulaması, Orta Çağın ağır duvar örgüsünden zarif bir şekilde ayrılmaktadır (Levy, 2019, s. 43).



Fotoğraf 3: Cephe boyunca devam eden taş banklar (URL-5) ve giriş katın duvar örgüsü (URL-6)

Cephe, muhtemelen Alberti'nin ilk orijinal tasarımına göre beş bölmeli ve tek girişli olarak planlanmış ancak daha sonra farklı bir aşamada ve belki de Alberti'nin kontrolü dışında, güneydoğu köşesine iki bölme ve bir giriş daha eklenmiştir; günümüzde yapının cephesi yedi bölmelidir (Jarzombek, 2021, ss. 5-6). Alberti'nin ilk tasarımına göre cephe, mükemmel bir simetriye sahiptir (Şekil 5). Giriş kapısının bulunduğu orta bölme veya üçüncü bölme, sağındaki ve solundaki ikişer bölmeden daha geniştir, dolayısıyla bu bölmedeki kemerlerin de genişlikleri ve yükseklikleri diğer bölmelerdekilere göre daha fazladır. Bir başka deyişle Alberti'nin beş bölmeli ana tasarımı, ortada daha geniş oranlara sahip ana bir bölme ve yanlarda daha dar ama birbirlerine eşit ölçülerde ikişer yan bölmeden oluşur. Sonradan cephenin güneydoğu köşesine eklenen ve yeni bir girişe sahip olan altıncı bölme, üçüncü bölme ile aynı genişliktedir, yani diğer bölmelerden

daha geniştir. Eklenen yedinci ve son bölme ise, giriş kapısı olmayan diğer dar bölmelerle eşit ölçüdedir. Cephedeki her unsur kendi içinde tutarlı ve simetrik oranlara sahip olsa da, cephe bir bütün olarak değerlendirildiğinde, yapılan eklemelerle mükemmel simetrinin bozulduğu görülmektedir.



Şekil 5: Alberti'nin (muhtemel) ilk cephe tasarımının restitüsyonu (Ching vd., 2017, s. 479) ve eklenen bölümlerle mevcut cephenin çizimi (URL-8)

Mimarlık tarihçileri, cephenin daha da genişletilmesinin planlanmış olup olmayacağı hakkında ise hala tartışmaktadır. Cepheye sonradan eklendiği iddia edilen bölümün, yanındaki yapı ile birleştiği yerde, öbür yapının cephesine doğru çıkıntılar yapan ve yapının cephesinin tam bitmediği izlenimi uyandıran, pencere kemerlerini ve taş duvar kaplamasını devam ettiren girintili çıkıntılı malzemeler bulunmaktadır (Fot. 4). Jarzombek'e (2021, s. 6) göre, cephenin tamamlanmadan bırakılmış kenarı, tesadüfi bir detay değildir. Jarzombek, eksik cephenin bir yıkım durumunu çağrıştırmaları için kasıtlı olarak tasarlanmış olabileceği düşünmektedir (Fot. 4). Alberti'nin yazılarında temalaştırdığı ve sadece fani dünyaya ait lanetler olarak gördüğü '...tamamlanmamak, geçmişle ve gelecekle yüzleşmek, parçalanmak...' gibi bazı olgulara bakıldığında, cephenin bitiş detayının hem bu düşüncelere atıf yaptığı hem de mimari bir sorun olarak ortaya çıktığı söylenebilir.



Fotoğraf 4: Cephenin tamamlanmamış izlenimi uyandıran ve yandaki yapıya çıkıntılar yapan güneydoğu kenar detayı (URL-9), (URL-10)

Cephedeki her pencere, ait olduğu bölme içine ortalanarak yerleştirilmiştir. Zemin kattakiler, yukarıda da anlatıldığı gibi, küçük ve kare şeklindedir. Üst iki katta bulunan ikiz aydınlatmalı (çift taraflı) yuvarlak kemerli pencereler, pilastrlar arasına konumlandırılmış (Fot. 5) ve belirgin kemer taşlarıyla vurgulanan geniş açıklıklı kemerlerin içine yerleştirilmiştir (URL-1). Üst kat pencereleri İtalyan Gotik üslubunu anımsatsa da, kemerlerin yuvarlaklaştırılması ve pencerelerin pilastrlarla sınırlandırılması sayesinde, tasarım bu üsluptan koparılmıştır.

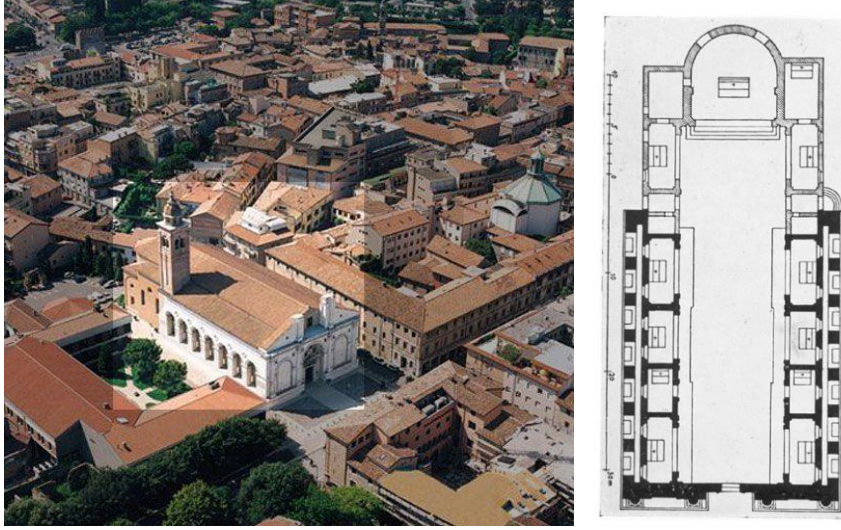


Fotoğraf 5: Palazzo Rucellai'nin pencere düzenleri (URL-11), (URL-2)

Antik düzenlerin ve mimari öğelerin mükemmel bir uyum ve orantıyla kullanıldığı bu cephe, Rönesans mimarisine antik dirilişten yeni fikirler kazandırırken son derece özgün bir yöntemle tasarlanmıştır (URL-1). Alberti'nin Roma'da yaptığı kazılar ve araştırmalarda, örnek alabileceği çok katlı bir Roma ev mimarisi olmadığı için, Antik mimariyi çok katlı saray cephesine uyarlarken varsayımlarını, hayal gücünü ve Antikite bilgilerini harmanlamış, kendi anlayışı doğrultusunda özgün bir cephe yaratmıştır. Brunelleschi'nin kimsesiz çocuklar için tasarladığı hastane/yurt yapısı 'Ospedale degli Innocenti', hem işlev hem form bakımından Rönesansın hümanist anlayışa uygun ilk yapısı olarak kabul edilmektedir. Alberti'nin bu özgün cephe tasarımı ise, sahip olduğu mükemmel simetrik oranlar, geometrik formlar ve en önemlisi, sütunun cepheye entegre edilerek işlev ve anlam değiştirmesi nedeniyle, Floransa'da o zamana kadar inşa edilen hümanist anlayışa uygun ilk cephe olarak kabul edilmektedir (Ching vd., 2017, s. 479).

3.2 Tempio Malatestiano

Tempio Malatestiano (Şekil 6), İtalya'nın Rimini kentinde, Via IV Novembre ve Via Leon Battista Alberti'nin kesişiminde bulunan bir tapınaktır. Aslında bu yapı, 13. yüzyılda inşa edilmiş olan San Francesco'ya adanmış eski bir manastır kilisesinin, 15. yüzyılda Rimini hükümdarı Sigismondo Malatesta'nın isteği üzerine bir tapınağa dönüştürülmüş halidir. Sigismondo Malatesta, mimar Alberti'yi şantiyenin başına getirmiş ve ondan eski kilise yapısını, kendisi ve eşi için bir tapınağa dönüştürmesini talep etmiştir (Earls, 2004, s. 9). Böylece Alberti, resmi olarak ilk dini yapı işini almıştır. Alberti, Gotik bazilika planına sahip bu kiliseye yeni bir dış kabuk tasarlamış ve yaklaşık 1450 yılında yapının inşasına başlamıştır. Alberti, eski kilisenin tuğla duvarlarını çevreleyen, yeni bir cephe oluşturmuştur ancak kilisenin var olan planı ve Gotik iç mekân üslubu olduğu gibi korunmuştur. 1460 yılında Sigismondo Malatesta, kilise tarafından aforoz edilmiş ve 1468 yılında vefat etmiştir; böylece inşaat yarım kalmış ve yapı hiçbir zaman tamamlanmamıştır. Yıllar içinde çeşitli restorasyonlar geçiren yapının apsisi, II. Dünya Savaşı sırasında bir bombardımanda yıkılmıştır. Yapı, savaşın ardından kapsamlı bir restorasyon geçirmiştir (URL-12). Tempio Malatestiano'nun planı incelendiğinde, orijinal kilisenin dikdörtgen formlu bir plana sahip, yan nefleri olmayan (tek nefli), geniş ve yarım daire biçimli bir apside uzanan bir Orta Çağ kilisesi olduğu görülmektedir (Şekil 6).



Şekil 6: Günümüzde Tempio Malatestiano'nun kentsel doku içinde kuşbakışı görünümü (URL-13) ve Tempio Malatestiano'nun eski planı üzerinden Alberti'nin tasarladığı yeni kabuğun koyu renkle gösterilen yeni planı (Wittkower, 1941, s. 6)

Yapının tasarım süreci sadece Alberti'nin direktiflerine göre ilerlemiş olsa da, Alberti diğer çalışmaları için İtalya topraklarında sürekli seyahat ettiğinden, şantiyeye yardımcı olması için uygulayıcı mimar ve heykeltıraş Matteo de' Pasti atanmıştır. Uygulama süreci, Alberti ve Matteo arasındaki mektuplar ile sürmüştür ancak yapı, tasarlanan tüm parçalarıyla bir bütün olarak çözülememiştir. Roth ve Clark'a (2018, s. 380) göre, Alberti tüm yeteneklerine ve zekasına rağmen, uygulamalı bir mimarlık eğitimi almadığından ve mesleğe geç yaşta başladığından, ustalıkla yaptığı tasarımların inşası esnasında, strüktürel problemlerle karşılaşması olağandır ve belki de bu nedenle yapılarını inşa ederken, Matteo gibi uygulayıcı mimarlardan destek almıştır.

Yapı, Alberti'nin kitabında (1452) belirttiği gibi, tapınakların bir platform ile yükseltilmesine ilişkin kuralına uygun olarak, iki katmanlı pürüzsüz bir kaide üzerinde yükselir (URL-14). Alberti giriş (Batı) cephesi için (Fot. 6) Antik Roma zafer taklarını andıran heybetli bir tasarım yapmıştır. Ortada büyük merkezi bir kemer, sağ ve sol yanında ise daha küçük iki kemer bulunmaktadır. Ortadaki merkezi kemer, üçgen bir alınlık taşıyan giriş kapısını çevreler. Merkezi kemer, her iki yanında dörtte üçü duvara gömülü sütunlarla yan kemerlerden ayrılmaktadır. Alberti'nin giriş için tasarladığı yan kemer açıklıkları, strüktürel sorunlar yaratmış ve daha sonra yine Alberti tarafından kapatılarak sağlamlaştırılmıştır. Alberti, giriş cephesine yaptığı bu tasarımla, kilise mimarisinde zafer takı kullanan ilk mimar olarak tarihe geçmiştir (Earls, 2004, s. 10).

Alberti zafer takını anımsatan bu girişi tasarlarken, büyük olasılıkla Rimini'deki Augustus Kemerli ile Roma'daki Konstantin Kemerli'nden (Fot. 7) esinlenmiştir (Roth ve Clark, 2018, s. 379).



Fotoğraf 6: Giriş cephesinin günümüzdeki görünüşü (URL-15), (URL-16).



Fotoğraf 7: Tempio Malatestiano'nun giriş cephesine ilham kaynağı olan Augustus Kemer (URL-17) ve Konstantin Kemer'i'nin günümüzdeki görünüşü (URL-18)

Cephe malzemesi olarak *pietra d'Istria* adlı, mermere benzeyen lüks bir beyaz taş kullanan Alberti, bu malzemeyi seçerken Rimini'deki Ponte di Tiberio isimli, aynı taşın inşa edilmiş olan köprüden esinlenmiştir (Fot. 8). Antik Çağın kutsal rengi olan beyazın, saflığı ve sadeliği temsil ettiğini ve tapınaklar için uygun bir renk olduğunu, Cicero'nun eski metinlerinden okuyan ve iyi bilen Alberti'nin, tapınak için bu malzemeyi tercih etmesi Antikiteye yaptığı bir başka vurguyu göstermektedir. Merkezi kemer ile taç kapı arasında kalan alanda, geometrik ızgaraya yerleştirilen ve renkli levhalardan oluşan kaplama (Fot. 9), antik *opus sectile* dokusunu andırmaktadır. Bu kaplama *porfido rosso*, *serpentino* ve *verde antico* olarak bilinen ve Antikiteye ait dekoratif, kırmızı ve yeşil renkli taşlardan oluşmaktadır (Bulgarelli, 2016, s. 51-52).



Fotoğraf 8: Ponte di Tiberio, Rimini (URL-19), (URL-20)

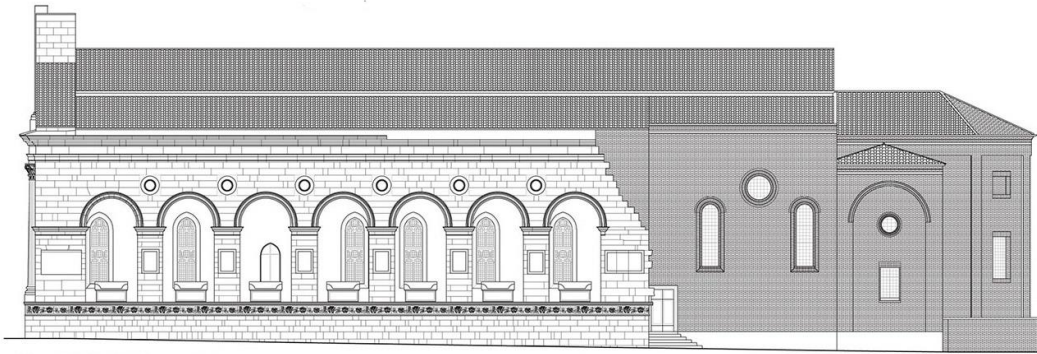


Fotoğraf 9: Merkezi kemerle taç kapı arasındaki renkli kaplamalar (URL-21) ve mermere benzeyen lüks beyaz taşlar (URL-22)

Alberti yapının kuzey ve güney cephelerini tasarlarken, Roma'daki Colosseum'un devasa küteselliğini ve derin kemerlerini bir prototip olarak ele almış ve eski kilise duvarlarının önüne derin, kemerli nişlerle yeni duvarlar inşa etmiştir (Fot. 10). Her iki cephede karşılıklı olarak yedişer tane niş bulunmaktadır. Yarım daire kemerli ve geniş payandalarla bölünmüş bu nişler, güney cephesinde Malatesta ailesi üyelerinin, Sigismondo ve eşinin lahitlerini barındırmaktadır. Kuzey cephesindeki nişlerde ise lahit bulunmamaktadır. Alberti'nin tasarladığı yeni cephe ile kilisenin mevcut eski tuğla duvarlarının birleşim detayı (Şekil 7), Palazzo Rucellai örneğindeki gibi cepheye tam bitmediği izlenimi vermektedir (Fot. 11).



Fotoğraf 10: Colosseum'un derin kemerlerini andıran (URL-23) Tempio Malatestiano'nun kemerli nişleri ile kuzey cephesi (URL-24)



Şekil 7: Alberti'nin tasarladığı ve açık renkle belirtilmiş yeni kabuk ile koyu renkle belirtilmiş eski cephenin birleşimini gösteren güney cephe rölövesi (URL-16)



Fotoğraf 11: Eski kilise cephesiyle yeni tapınak cephesinin, yapının kuzeydoğu köşesinde birleşim detayı (URL-25), (URL-26)

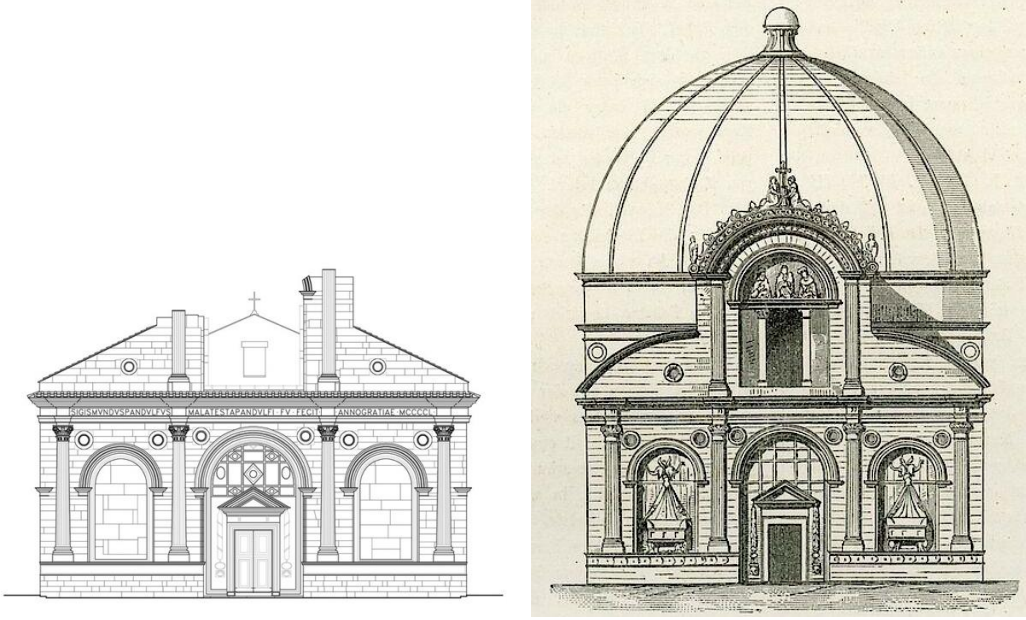
Alberti'nin karşılaştığı diğer bir strüktürel sorun, giriş kapısının üstünde yükselen uzun orta neften, sundurma çatılı alçak yan neflere estetik olarak nasıl bir geçiş yapacağı olmuştur. Tek katlı bir sistem olan zafer takını iki katlı yapısına uyarlamak isteyen Alberti, alt katla üst katın cephede nasıl bir bağlantıyla birleşeceği sorununa çözüm aramıştır. Alberti 18 Kasım 1454'te, Matteo'ya yazdığı bir mektupta bu duruma bulduğu çözümden bahsetmiştir ve tüm yapının tasarımındaki en önemli şeyin oran olduğunu belirtmiştir. Matteo'ya, uygulama esnasında orijinal tasarımı asla değiştirmemesi gerektiğini, aksi halde cephedeki tüm uyumun ve müzikal ahengin bozulacağını söylemiştir. Alberti, alçak yan nefler ile ortadaki yüksek nefi birbirine bağlayacak ve böylece kilisenin var olan eski çatısını gizleyecek, estetik bir sarmal kıvrım detayı tasarlamıştır ve mektubuna bu detayın bir çizimini (Şekil 8) eklemiştir (Roth ve Clark, 2018, s. 380).



Şekil 8: Alberti'nin Matteo'ya gönderdiği mektuptaki eskizine dayanarak Roth'un çizimiyle, çatının sağ ve sol kenarları boyunca uzanacak ve böylece eski çatıyı gizleyecek olan sarmal kıvrımların detayı (Roth ve Clark, 2018, s. 380).

Alberti'nin kilise için yaptığı çizimler günümüze ulaşmamıştır. Ancak 1450 yılında Sigismondo Malatesta'nın isteği doğrultusunda, temel taşının yerleştirilmesinin şerefine Matteo de' Pasti, üstünde Alberti'nin orijinal tasarımının bulunduğu bronz bir madalya yapmıştır. Bu madalya sayesinde, Alberti'nin uygulamak istediği tasarım ile, uygulayabildiği tasarım arasındaki farklar net bir şekilde okunmaktadır (Şek. 9). Madalya Alberti'nin, Pantheon gibi yarım küre şeklinde ve Brunelleschi'nin kubbesi gibi kaburgalar üzerinde taşınan çok büyük bir kubbe inşa etmeyi amaçladığını kanıtlar (Murray, 1994, s. 55). Zafer takı formundaki ana girişin arkasında yükselen bu kubbe, kilisenin doğu tarafını yani koronun üstünü kapatmak için tasarlanmıştır ve ön cephenin genişliğiyle eş bir çapa sahiptir. Tasarlanan bu kubbenin yüksekliği, Pantheon'dan biraz daha büyük olabilir. Koro alanının eski inşaatı yerine, yeni ve çok daha sağlam bir altyapı gerektirecek olan bu devasa planlı kubbe, inşa edilememiştir (URL-14). Cephenin üst

kısmı için Alberti'nin bulduğu çözüm, kapının üzerindeki büyük kemerli açıklığı bir pencere olarak kullanarak ve temelleri olduğu gibi binada görülebilen sütunlarla (ya da daha doğrusu pilastrlarla) kuşatarak tekrarlamak olmuştur. Neflerin üst örtüleri de, üzerlerinde dekoratif motifler bulunan alçak perde duvarlarla maskelenmiştir. Zafer takı formundaki giriş cephesinin üst katı, hiçbir zaman Alberti'nin tasarımına uygun olarak tamamlanmamıştır (Murray, 1994, ss. 55-56).



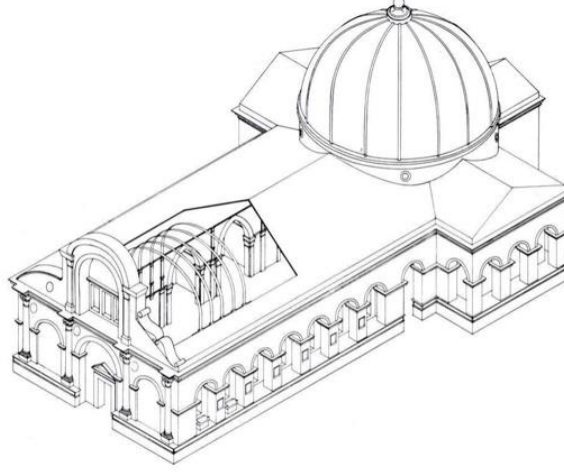
Şekil 9: Giriş cephesinin günümüzdeki görünüşünün rölövesi (URL-16) ve madalyaya göre Alberti'nin orijinal cephe tasarımının restitüsyonu (URL-14)

Wittkower, madalyayı esas alarak Alberti'nin uygulamak istediği giriş cephesini ana hatlarıyla çizmiştir (Şek. 10). Büyük bir Korent düzeni ile üç bölüme ayrılmış ön cephe, a-b-a şeması ile yükselir. Yapı, sütunların üzerine açılan frizdeki başışçıların kitabesi ile zenginleştirilmiş bir entablatur taşır. Bunun üzerinde orta ekseninde, başka bir kemerli açıklığı çevrelediği varsayılan, orta nefin penceresini kapatacak olan bir pilastr düzenlemesi bulunmaktadır. Bazilika kiliseleri için Antik üslubun cephe çözümlerini detaylıca inceleyen Wittkower, üç parçalı zafer takı motifinin kiliseye aktarılmasının, alçak nefli bazilikal kesitin yeterli olmaması nedeniyle yapısal sorunlara yol açtığına dikkat çekmiştir (URL-14).



Şekil 10: Madalya üzerinde Alberti'nin tasarladığı giriş cephesi (URL-27) ve Wittkower'ın çizdiği diyagram (Wittkower, 1941, s. 6)

F. Borsi (1975), Alberti'nin uygulamak istediği tasarım üzerine daha farklı bir hipotez geliştirmiş ve bunu üç boyutlu bir çizimle aktarmıştır. Borsi'nin hipotezine göre, Alberti'nin orijinal tasarımı, poligonal bir tambur tarafından desteklenen bir kubbe ve transept içerir (URL-12). Bu tasarıma göre kilise, Latin haçı biçimli bir plana sahiptir (Şekil 11).



Şekil 11: Borsi'nin hipotezine göre Alberti'nin tasarladığı yapının üç boyutlu çizimi (URL-28)

Kuzey ve güney cephelerindeki kemerlerin devamı niteliğinde tasarlanmış, zafer takı formuna sahip giriş cephesi ile yapı bir bütün olarak değerlendirildiğinde, tapınak bir gövde olarak kalmış olsa da, cephe tasarımıyla değişen dış görünüşü sayesinde yapı, önemli bir Rönesans kilise modeli haline gelmiştir. Murray'e (1994, s. 56) göre bu yapının mimarlık tarihi için önemi, geleneksel bir Hristiyan kilisesinin cephesi için Klasik-Antik bir çözümün uygulandığı ilk örnek olmasından kaynaklanır. Zafer takı ile üçgen alınlık motifinin kombinasyonu, Rönesans mimarisinin en önemli yapı öğelerinden biri olarak kilise cephe tasarımının prototipi olmuştur (URL-14). Wittkower'a (1941, s. 5) göre bu yapı, zafer takı ögesinin cepheye entegre edilmesine tutarlı ve mantıklı bir çözüm öneren, yeni tarzın ilk cephesine sahip olması bakımından oldukça önemlidir. Merkezde üst üste iki düzenin kullanılmasıyla oluşan bu genel sistem, daha sonra Batı kilise mimarisinde en yaygın biçimlerden biri haline gelmiştir (Murray, 1994, s. 56).

4. Değerlendirme ve Sonuç

Rönesans mimarisinin en önemli başarısı, Antikite yapılarının olduğu gibi kopyalanması yerine, Antik mimarlık dilinin evrensel bir düzen olarak yeniden kurgulanması olmuştur. Bu kurgu yaratılırken, dönem mimarlarının önündeki tek kılavuzun İtalya'da bulunan Antik Roma kaynaklarından oluşması, mimarların çalışmalarını sınırlandırırken kimi zaman yanlış fikir ve değerlendirmelere sebebiyet vermiştir. Antik Yunan'ı ilk elden, yerinde inceleme fırsatı bulamayan mimarlar, İtalya topraklarında, ancak Antik Roma'nın bir alt dokusu ve rehberi sayılan Antik Yunan'ın, Antik Roma ile karışan düzenini inceleme fırsatı bulmuşlardır.

Antik dünyaya ait biçim ve yöntemleri yeniden düzenleyip yepyeni fikirlerle harmanlayarak, 15. yüzyılın yeni sistemine bir disiplin kazandıran hümanist mimar Leon Battista Alberti, hem yazdığı kitaplarla hem de inşa ettiği yapılarla kendinden sonra gelen meslektaşlarını, düşün ve tasarım bağlamında etkilemiş ve ortak bir Rönesans dilinin oluşturulmasına katkı sağlayan en önemli kuramcı ve mimarlardan biri olarak tarihe geçmiştir. Alberti'nin tasarımları, Antik dünya biçimlerine atıfta bulunurken aynı zamanda sübliminal mesajlara da ev sahipliği yapmaktadır. Alberti mimarisinde Antik öğeler, yeni

Rönesans formlarına dönüşüp kimi zaman işlev değiştirirken yepyeni anlamlar kazanmıştır. Tempio Malatestiano örneğinde Alberti, patronu Sigismondo Malatesta'ya kişisel ve anıtsal bir antik tapınak sunarken, yapının büyük bir kısmının etrafına klasik bir kutu yerleştirerek giriş cephesini zafer takından üretilmiş bir varyasyon, yan cepheleri ise Colosseum'un arkadlarından esinlenen bir anıt mezar olarak tasarlamıştır. Rönesans Döneminde böyle bir değişim geçiren ilk izole kilise cephesi olması bakımından büyük önem taşıyan bu yapı, Antikitenin yeniden doğuşunun şerefine bir vurgu yaparak, 'ölüme inat yaşam ve zafer' düşüncesini temsil eden bir giriş cephesine sahiptir. Cephe bir bütün olarak, Sigismondo Malatesta'nın gücünü ve onurunu tüm Rimini şehrine ilan eder ve aynı zamanda Hristiyan bir kilisenin tipik bir Pagan tapınağına dönüştürülmesinin altında yatan Kilise'ye karşı isyanı da yansıtır. Palazzo Rucellai örneğinde ise Alberti, patronu Rucellai'ye, eski evlerin işgal ettiği bir grup dar ve düzensiz arsayı minimum değişikliklerle bütünleştirilip simetrik bir perde aracılığı ile birleştirerek, Klasik düzenleri benimseyen ilk ve tek 15. yy. Floransa kent sarayı cephesini sunmuştur. Colosseum'un her katta değişen sütun düzenine çok benzeyen bir düzenle yükselen cephede, sütunun temsili Alberti'nin elinde başka bir yöne evrilmiştir. Sütun ilk defa, Kilise ve Cumhuriyet'e olan aidiyetinden kurtulmuş ve bireyin özel mülküne adapte olmuştur. Alberti'nin incelenen her iki yapısında da görülen temel cephe kurgusu, Antikitenin kaynaklık ettiği birçok mimari öge ve malzeme ile vurgulanarak daha önce benzeri görülmemiş bir işlev değişikliği ile bütünleşen bir sistemden oluşmaktadır. Alberti'nin cepheleri, mevcut Gotik yapıların yeni Rönesans üslubuna dönüştürülmesi sorununa estetik, yapısal ve işlevsel bağlamda çözüm getirmeyi amaçlayan ve bunu yaparken özgün yöntemlere başvuran orijinal tasarımlardır. Alberti'nin mimarlığı, Rönesans saray cephesi tipolojisi ve zafer takı formuna sahip kilise cepheleri için, ilk önermeyi sunan ve daha sonra tasarlanacak Rönesans yapılarına da ilham kaynağı olan önemli bir başlangıç noktasını temsil eder.

Sonuç olarak, bu çalışmada incelenen Palazzo Rucellai ve Tempio Malatestiano örneklerinde de görüldüğü üzere, Alberti'nin yeni bir işlev ve form kazandırmak istediği yapılar için Antik öğeleri seçerken, belirli bir tutum ve anlayışa bağlı kaldığı görülmektedir. Antik Roma'dan zafer takı, sütun düzenleri ve derin kemerler gibi yapı öğelerini alırken, özellikle halkla imparatorun bir araya geldiği Colosseum ile Augustus Kemer ve Konstantin Kemer gibi kamusal ve askeri yapılardan örnek almıştır. Antik Roma'dan *opus reticulatum* ve *opus sectile* gibi duvar örgülerini, döşeme çeşitlerini ve uygulama tekniklerini örnek alırken sivil mimariye yönelerek, Ponte di Tiberio gibi halka açık yapılardan esinlenmiştir. Alberti'nin tasarladığı ancak uygulamaya geçiremediği bir diğer Antik Roma ögesi ise, Matteo de' Pasti'nin madalyasından anlaşıldığı üzere, Roma'nın en büyük tapınağı olan Pantheon'dan esinlenen, Tempio Malatestiano'nun devasa kubbesidir. Esasen kökenleri Antik Yunan tapınaklarına dayanan ama Alberti'nin Antik Roma'ya ait olduğunu düşündüğü, üçgen alınlık ve klasik sütunlar üstünde yükselen entablatur de, Alberti'nin yeni düzene adapte ettiği Antik öğelerdendir. Leon Battista Alberti'nin ayrıca, var olan eski yapıların fonksiyon ve üsluplarını değiştirerek, farklı amaçlarla yeniden kullanımını sağlayan, tarihteki öncü mimarlardan olduğu söylenebilir.

Kaynaklar

Bulgarelli, M. (2016). Bianco e colori. Sigismondo Malatesta, Alberti, e l'architettura del Tempio Malatestiano. *Opus Incertum*, 2, 48-57.

Burke, P. (2017). *Avrupa'da Rönesans: Merkezler ve çeperler*, (Çev. Uygur Abacı), İstanbul: Literatür Yayınları.

Ching, F. D. K., Jarzombek, M., Prakash, V., (2017). *A global history of architecture*, New Jersey: John Wiley & Sons.

Conti, F. (1982). *Rönesans sanatını tanıyalım*, (Çev. Solmaz Turunç), İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Cruikshank, D. (2015). *A history of architecture in 100 buildings*, London: William Collins.

Earls, I. (2004). *Artists of the Renaissance: Artists of an era*, London: Greenwood Press.
Forster, K.W. (1976). The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings, *The Art Bulletin*, 58(1), 109-113. <https://doi.org/10.2307/751343>

Glancey, J. (2006). *Architecture*, New York: DK Publishing.

Hasol, D. (1988). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayınları.

Jarzombek, M. (2021). IV. Postscript: Alberti as Architect. İçinde *On Leon Baptista Alberti*. MIT Press Open Architecture and Urban Studies.

Krier, R. (1992). *Facades: elements of architecture*, London: Academy Editions.

Levy, A. (2019). *House of secrets: the many lives of a Florantine palazzo*, London: I.B.Tauris.

Lowry, B. (1964). *Renaissance architecture*, London: Prentice-Hall International.

Mack, C.R. (1974). The Rucellai Palace: Some New Proposals, *The Art Bulletin*, 56(4), 517-529, College Art Association. <https://doi.org/10.2307/3049298>

Merriman, J. (2010). *A history of modern Europe from the Renaissance to the present*, New York: W.W.Norton.

Murray, P. (1994). *The architecture of the Italian Renaissance*, London: Thames and Hudson Ltd.

Onians, J. (1988). *Bearers of meaning: the Classical orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press.

Roth, L.M., Clark, A.C.R. (2018). *Understanding architecture: It's elements, history and meaning*, New York: Routledge Press.

Rykwert, J. (1988). 'Introduction', İçinde *On the art of buildings*, Leon Battista Alberti (De re aedificatoria, Roma, 1452), Cambridge, Mass: MIT Press.

Saalman, H. (1988). [Kitap incelemesi, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, II: A Florentine Patrician and His Palace*, F. W. Kent, A. Perosa, B. Preyer, P. Sanpaolesi, & R. Salvini]. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 47(1), 82–90. <https://doi.org/10.2307/990263>

Westfall, C.W. (2015). *Architecture, liberty and civic order: Architectural theories from Vitruvius to Jefferson and beyond*, Surrey: Ashgate Publishing.

Wilkinson, T. (2014). *Bricks & mortals: Ten great buildings and the people they made*, New York: Bloomsbury Press.

Wittkower, R. (1941). Alberti's Approach to Antiquity in Architecture, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4(1/2), 1-18, The Warburg Insitute.
<https://doi.org/10.2307/750120>

Wittkower, R. (1988). *Architectural principles in the age of humanism*, London: Academy Editions.

İnternet Kaynakları

URL-1: *Tuscany Travel Guide Art in Florence Palazzo Rucellai* [Görsel]. (b.t). Travelling in Tuscany. 07.12.2021 tarihinde <http://www.travelingintuscany.com/engels/firenze/palazzorucellai.htm> adresinden alındı

URL-2: Levy, A. (2019). *Palazzo Rucellai Inside Out: 6 Centuries, 6 House Secrets* [Görsel]. Art Trav: Art, Travel and Life in Italy. 01.01.2022 tarihinde <https://www.arttrav.com/florence/palazzo-rucellai/> adresinden alındı

URL-3: *Palazzo Rucellai* [Görsel]. (2007). Wikimedia Commons. 15.02.2022 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_rucellai_11.JPG adresinden alındı

URL-4: *Order of Architecture* [Görsel]. (2019). Archi-Monarch. 25.10.2021 tarihinde <https://archi-monarch.com/order-of-architecture/> adresinden alındı

URL-5: Zappella, C. (b.t). Alberti, *Palazzo Rucellai*. Khan Academy. 07.12.2021 tarihinde <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/renaissance-art-europe-ap/a/alberti-palazzo-rucellai> adresinden alındı

URL-6: *Rucellai Palace, Florance* [Görsel]. (b.t). Wikimapia. 02.01.2022 tarihinde <http://wikimapia.org/1899376/Palazzo-Rucellai> adresinden alındı

URL-7: *Palazzo Rucellai, Firenze, Italy, 1446* [Görsel]. (2016). ARCH161. 03.01.2022 tarihinde <http://nyitarch161.blogspot.com/2016/12/palazzo-rucellai-firenze-italy-1446.html> adresinden alındı

URL-8: Dasoasmythr (b.t). *Rucellai Palace Creations Alberti Form Class Stock Vector* [Görsel]. Pinterest. 22.02.2022 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/630081804106154339/> adresinden alındı

URL-9: Zucker, S. (b.t.). *Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai* [Görsel]. Smarthistory. 07.12.2021 tarihinde <https://smarthistory.org/alberti-palazzo-rucellai/> adresinden alındı

URL-10: Sailko. (2007). Palazzo Rucellai, ordine architettonico pian terreno. İçinden *Wikimapia*. 02.01.2022 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_rucellai,_ordine_architettonico_pian_terreno.JPG adresinden alındı

- URL-11: lauradebe. (2021, 5 Temmuz). Palazzo Rucellai [Twitter gönderisi]. 16.02.2022 tarihinde <https://mobile.twitter.com/lauradebe/status/1412042619820072961> adresinden alındı
- URL-12: Fabozzi, G. C. (b.t.). *Tempio Malatestiano misure e proporzioni (1987-1988)*. İçinden *Prog-res*. 13.12.2021 tarihinde <https://prog-res.it/studies/tesi-di-laurea/il-tempio-malatestiano-misure-e-proporzioni/> adresinden alındı
- URL-13: very_erry_berry. (b.t.). *Tempio Malatestiano birds eye view. Architect: Leon Battista Alberti* [Görsel]. Pinterest. 30.12.2021 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/499758889876645750/> adresinden alındı
- URL-14: *Der Tempio Malatestiano in Rimini und Leon Battista Alberti* [Görsel]. (b.t). Rekonstruktion des Projekts von Leon Battista Alberti. (b.t.). Art Historicum. 13.12.2021 tarihinde <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-vi-die-italienischen-hoefe-des-15-jahrhunderts/1-der-tempio-malatestiano-in-rimini-und-leon-battista-alberti> adresinden alındı
- URL-15: Michele1978rimini. (2009). *Tempio Malatestiano Rimini* [Görsel]. Wikipedi. 03.01.2022 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tempio_Malatestiano_Rimini.jpg adresinden alındı
- URL-16: Vesco, M. (2018). *Tempio Malatestiano* [Görsel]. Arte-Opere-Artisti. 14.12.2021 tarihinde <https://www.arteopereartisti.it/tempio-malatestiano/> adresinden alındı
- URL-17: *The Arch of Augustus in Rimini* [Görsel].(2021) Travel Emilia Romagna. 04.01.2022 tarihinde <https://www.travelemiliaromagna.it/en/arch-augustus-rimini/> adresinden alındı
- URL-18: Livioandronico2013, *Arch of Constantine at Night (Rome)* [Görsel]. (2017). Wikipedia. 30.12.2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Konstantin_tak%C4%B1 adresinden alındı
- URL-19: Trurnit, H. (2007). *Ponte di Tiberio* [Görsel]. Wikipedia. 31.12.2021 tarihinde [https://en.wikipedia.org/wiki/Ponte_di_Tiberio_\(Rimini\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ponte_di_Tiberio_(Rimini)) adresinden alındı
- URL-20: *La Rimini Romana* [Görsel]. (b.t). Storia dell'Arte. 17.02.2022 tarihinde <https://www.progettostoriadellarte.it/2020/05/14/ariminum/> adresinden alındı
- URL-21: Sailko, *Tempio malatestiano, ri, facciata, specchiature Albertiane* [Görsel]. (2013). Wikipedia. 03.01.2022 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempio_malatestiano,_ri,_facciata,_specchiature_albertiane.JPG adresinden alındı
- URL-22: *A column on the facade of Tempio Malatestiano. Source: Sailko, CC BY-SA 3.0 , via Wikimedia Commons* [Görsel]. (2021). Pursuit of Architecture. 04.01.2022 tarihinde <https://pursuitofarchitecture.com/architect/learning-from-leon-battista-alberti> adresinden alındı

URL-23: *The external wall's third and fourth levels. Notice the decoration on the top of the columns, do you know what style that is?* [Görsel]. (b.t). The Colosseum Org. 16.02.2022 tarihinde <https://www.thecolosseum.org/architecture/> adresinden alındı

URL-24: Merzagora, E. (2020). *Tempio Malatestiano* [Görsel]. Structurae. 05.01.2022 tarihinde <https://structurae.net/en/media/336323-tempio-malatestiano> adresinden alındı

URL-25: Sailko, *Tempio Malatestiano* [Görsel]. (2013), Wikimedia. 30.12.2021 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempio_malatestiano,_ri,_fianco_sx,_01.JPG adresinden alındı

URL-26: *Tempio Malatestiano* [Görsel]. (b.t). Hotel Sorriso Riccione. 18.02.2022 tarihinde <http://m.hotelsorrisoriccione.it/gallery/rimini-rinascimento-balneare.37.html#PhotoSwipe1645207455068> adresinden alındı

URL-27: *Tempio Malatestiano* [Görsel]. (b.t). Web Gallery of Art. 24.10.2021 tarihinde https://www.wga.hu/html_m/p/pasti/tempio.html adresinden alındı

URL-28: *Tempio Malatestiano: Original plan* [Görsel]. (b.t). Web Gallery of Art. 26.10.2021 tarihinde https://www.wga.hu/html_m/a/alberti/tempio2.html adresinden alındı