İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BİZANS ANITSAL RESMİNDE ÇERÇEVELER VE İŞLEVLERİ

DOKTORA TEZİ

Yavuz ERDİHAN

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

KASIM 2018

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BİZANS ANITSAL RESMİNDE ÇERÇEVELER VE İŞLEVLERİ

DOKTORA TEZİ

Yavuz ERDİHAN
(402122004)

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zeynep KUBAN TOKGÖZ

KASIM 2018

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402122004 numaralı Doktora Öğrencisi Yavuz ERDİHAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "BİZANS ANITSAL RESMİNDE ÇERÇEVELER VE İŞLEVLERİ," başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Zeynep KUBAN TOKGÖZ** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Aygül AĞIR** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Engin AKYÜREK .....
Koç Üniversitesi

Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU .....
MSGS Üniversitesi

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK .....
Işık Üniversitesi

Teslim Tarihi : 21 Eylül 2018
Savunma Tarihi : 15 Kasım 2018

ÖNSÖZ

Doktora tez çalışmama, yüksek lisans tez çalışmam sırasında karşılaştığım çerçeve ve anlam ilişkisi bağlamındaki sorunlara eğilme isteği ve doktora tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Kuban'ın Kariye'nin zengin motiflere sahip çerçevelerine dikkat çekmesiyle başladım. Çalışma sürecinde konunun kendisi ve alanın eğilimlerinden kaynaklanan pek çok zorlukla karşılaşmakla birlikte, vardığımız noktada bu zorluklarla doğru orantılı kazanımlar elde ettiğimizi düşünüyorum. Çerçevenin resim sanatında pek çok soruna uyarlanabilir yaratıcı işlevselliğinin Bizans anıtsal resminde; program, kompozisyon ve anlatım yapılarının oluşumunda ne denli önemli bir rol oynadığını en azından bir dereceye kadar gösterebilmiş olmayı umut ediyorum.

Sanat Tarihi'nin Bizans veya Osmanlı gibi alanlarında çalışan, özellikle genç kuşağın çoğu zaman karşılaştığı bir tuhaflık vardır; bu alanların modern sanat tarihsel yaklaşım ya da kuramlara mesafeli ve çoğu zaman dudak büken tavrı. Ancak unutmamak gerekir ki; kuram veya düşünce üretimi Sosyal ve Beşeri Bilimler'in '*katma değeri*'dir. Bu olmadığında 'tarih' içindekilerin sürekli tüketildiği bir sandıktan başka bir şey değildir ve üniversite koridorlarında artık sıkça duymaya başladığımız; "çalışılacak pek orijinal bir şey de kalmadı" çırpınışları sandığın boşaldığı uyarısını vermektedir. Oysa ki, bilimin ve bilim insanının amacı sandığın boşaltılması değil, doldurulması olmalıdır.

Öte yandan, Bizans resim sanatı çalışmalarının uzunca süredir bir kısır döngü içerisinde olduğunu söylemek herhalde abartı olmayacaktır. Çalışma sırasında gözlemleyebildiğimiz kadarıyla, Ernst Kitzinger ve Otto Demus'tan bu yana Bizans kilise dekorasyonunun yapısı ve temel sorunları konusunda bütünlüklü yaklaşım açısından ciddi bir boşluk var. Hal böyle iken Bizans Sanatı Çalışmaları'nın ağırlığının büyük oranda arkeolojiye kayması anlaşılır bir durum değildir. Bunu aşmak için ilk elden yapılması gerekenler belki de; Sanat Tarihsel köklere dönmek, modern kuramlara başvurmak ve deneysel çalışmaların önünü açmaktır.

Elbette bu tek bir çalışmanın ya da bireylerin üstesinden gelebileceği bir iş değildir. Çok daha bilinçli ve örgütlü bir çabayı gerektirmektedir. Bu tez çalışması ise söz konusu kısır döngünün aşılması için mütevazi de olsa bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Tezin ele aldığı konuya ilişkin sonuçları dışında, bu daha geniş amaçlarını da gözeten bir şekilde anlaşılmasını dilerim.

Her tez çalışması gibi bu çalışma da pek çok kişinin doğrudan ya da dolaylı katkısını içermektedir. Yardımlarından dolayı başta danışmanım Prof. Dr. Zeynep Kuban'a; Prof. Dr. Engin Akyürek, Prof. Dr. Aygül Ağır, Prof. Dr. Evangelia Şarlak ve Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'na, metin içerisindeki çizimleri yapan kardeşim Şafak Erdihan'a, Araştırma Görevlisi arkadaşlarım Gizem Mater, Verda Bingöl ve İkbal Bozkaya'ya, Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Koçyiğit ve Dr. Mürüvet Harman'a, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü ve ÇOMÜ Sanat Tarihi Bölümü'ne sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Eylül 2018 Yavuz Erdihan

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ v
İÇİNDEKİLER vii
KISALTMALAR ix
ŞEKİL LİSTESİ xi
ÖZET xv
SUMMARY xix
1. GİRİŞ 1
1.1 Çalışmanın Amacı 1
1.2 Araştırma Tarihçesi 3
1.3 Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı 7
2. BİZANS ÇERÇEVELEME SİSTEMİ 11
2.1 Resim-Çerçeve İlişkisi ve Terminoloji 11
2.2 Bizans Anıtsal Resminde Çerçeve 18
2.3 Anıtsal Resimde Bordür Formları 25
2.3.1 Şeritli bordür 26
2.3.2 Motif dolgulu bordür 27
2.3.3 Renk dolgulu bordür 28
2.4 Çoklu-Çerçeve Sistemi ve Bileşenleri 30
2.4.1 Çerçeve bordürü 34
2.4.2 Taban bordürü 39
2.4.3 Yapısal bordür 44
2.5 Proskinetarion Çerçeve 48
3. ÇERÇEVELEMEDE YAPISAL KOŞULLAR 51
3.1 Bizans Kilisesinde Dekorasyon ve Uzam 52
3.1.1 Heterojen uzam – mimari karakterli çerçeveleme 54
3.1.2 Homojen uzam – resimsel karakterli çerçeveleme 57
3.1.3 Çerçeve form ve işlevlerinde uzamsal karaktere bağlı değişiklikler 61

3.2 Mimari, Resim ve Çerçevelemenin Gelişimi …… 70
3.2.1 Erken dönem (IV-VIII. yüzyıllar) …… 71
3.2.2 Orta dönem (IX-XII. yüzyıllar) …… 78
3.2.3 Geç dönem (XIII-XV. yüzyıllar) ……. 90
3.3 Çerçeve ve Süsleme …….. 99
3.4 Çerçeve ve Resimsel Anlatım ……. 114
3.4.1 Kapalı uzam – açık uzam …….. 115
3.4.2 Fiziksel sınırların yıkımı – çerçevesizleştirme …….. 118
3.4.3 Mimari uzamda kompozisyon …… 122
4. SONUÇLAR ……125
KAYNAKLAR ……... 131
EKLER ……... 139
ÖZGEÇMİŞ ……... 313

KISALTMALAR

Bul. yer : Bulunduğu yer.

G : Katalogda yer alan genel görünüş fotoğrafları.

K.no : Katalog no.

Plan : Katalogda yer alan planlar.

ŞEKİL LİSTESİ*

Sayfa

Şekil 2.1 : Nicephorus Phokas Kilisesi ……11
Şekil 2.2 : İsa'nın Doğumu, Daphni Manastırı Kilisesi ……12
Şekil 2.3 : Aziz Nikolaos İkonası (Evans vd., 1997, s. 118, Fig. 65) ……13
Şekil 2.4 : Meryem'in Ölümü, fildişi ikona (Evans vd., 1997, s. 149, Fig. 95) …….13
Şekil 2.5 : İyi Çoban, Galla Placidia Mozolesi ……..14
Şekil 2.6 : Meryem İkonası (Moss, 2016, vol. II, s. 301, Fig. I-6) ……18
Şekil 2.7 : İsa'nın Vaftizi, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon ……20
Şekil 2.8 : Rotonda, Selanik, kubbe mozaikleri …… 21
Şekil 2.9 : Mermer çerçeve, Daphni Manastırı Kilisesi …… 22
Şekil 2.10 : İsa'nın Fısıh Bayramı için Kudüs'e Götürülüşü, Kariye …… 24
Şekil 2.11 : Şeritli bordür, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon …… 26
Şekil 2.12 : Şeritli bordür …….. 27
Şekil 2.13 : Motif dolgulu bordür, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon …… 28
Şekil 2.14 : Motif dolgulu bordür …… 28
Şekil 2.15 : Renk dolgulu bordür, Kariye, dış narteks …….. 29
Şekil 2.16 : Renk dolgulu bordür …….. 29
Şekil 2.17 : Çoklu-çerçeve sistemi, Kariye, dış narteks …… 31
Şekil 2.18 : Çoklu-çerçeve sistemi …… 33
Şekil 2.19 : Çerçeve bordürü, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon …….. 34
Şekil 2.20 : Çerçeve bordürü, Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası …… 35
Şekil 2.21 : Çerçeve bordürü, Panagia Angeloktistos Kilisesi, apsis (Dumbarton Oaks Arşivi) …… 36
Şekil 2.22 : Çerçeve bordürü, Galla Placidia Mozolesi …… 36
Şekil 2.23 : Çerçeve bordürü, Panagia Arakiotissa Kilisesi, (Dumbarton Oaks Arşivi) …… 37

* Tez içerisinde, kaynağı belirtilenler dışındaki tüm fotoğraflar yazara, çizimler ise Şafak Erdihan'a aittir.

Şekil 2.24 : Çerçeve bordürü, Daphni Manastırı Kilisesi, narteks 39
Şekil 2.25 : Taban bordürü, Kariye, dış narteks 40
Şekil 2.26 : Anastasis, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks 41
Şekil 2.27 : Taban bordürü, Kariye, Güney Şapel 42
Şekil 2.28 : Taban bordürü, Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi 43
Şekil 2.29 : Yapısal bordür, Galla Placidia Mozolesi 45
Şekil 2.30 : Yapısal bordür, Kariye, dış narteks 46
Şekil 2.31 : Yapısal bordür, Kariye, Güney Şapel 47
Şekil 2.32 : Proskinetarion çerçeve, Aziz Panteleimon Kilisesi, naos, (Kalopissi-Verti, 2006, s.121, Fig. 14) 49
Şekil 2.33 : Proskinetarion çerçeve, Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos (Carl vd., 2012, s. 237, Fig. 6.16) 49
Şekil 3.1 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos 53
Şekil 3.2 : Heterojen uzam, tonoz-lünet sistemi, Kariye, dış narteks 55
Şekil 3.3 : Heterojen uzam 56
Şekil 3.4 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos 58
Şekil 3.5 : Homojen uzam 60
Şekil 3.6 : Kariye, iç narteks 62
Şekil 3.7 : Çerçeve bordürü, Çanlı Kilise, naos 63
Şekil 3.8 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos (Carr vd., 2012, 264, Fig. 6.37) 63
Şekil 3.9 : Azizeler Korosu, Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos 65
Şekil 3.10 : San'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos 68
Şekil 3.11 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, güney şapel 68
Şekil 3.12 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, kuzey nef duvarı 73
Şekil 3.13 : Sant'Apollinare in Classe Bazilikası, apsis 73
Şekil 3.14 : San Vitale, apsis kuzey bölümü 76
Şekil 3.15 : Yeni Tokalı Kilise, kuzey lüneti 80
Şekil 3.16 : El Nazar Kilisesi, naos 80
Şekil 3.17 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos 82
Şekil 3.18 : Nea Moni, naos (Connor 2016: 36, Fig. 1.27) 83
Şekil 3.19 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos 84
Şekil 3.20 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos 87
Şekil 3.21 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos 88
Şekil 3.22 : İsa ve Peygamberler, Fethiye Camii, Güney Şapel 91
Şekil 3.23 : İsa ve Ataları, Kariye, iç narteks, güney kubbe 91
Şekil 3.24 : Kutsal Havariler Kilisesi, naos, kubbe 97

Şekil 3.25 : Kariye, iç narteks 98
Şekil 3.26 : Aziz Lawrance, Galla Placidia Mozolesi 101
Şekil 3.27 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks 105
Şekil 3.28 : Nea Moni, naos, güney nişi 106
Şekil 3.29 : Daphni Manastırı Kilisesi, bema güney lüneti 107
Şekil 3.30 : Daphni Manastırı Kilisesi, narteks 108
Şekil 3.31 : Mermer korniş, Fethiye Güney Şapel, kubbe 111
Şekil 3.32 : Kariye, iç narteks 113
Şekil 3.33 : Kariye, dış narteks 113
Şekil 3.34 : Zoe Mozaiği, Ayasofya, güney galeri 116
Şekil 3.35 : Komnenos Mozaiği, Ayasofya, güney galeri 117
Şekil 3.36 : Pantokrator, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks (Andreescu-Treadgold, 2008, s. 134, Fig. 16a) 120
Şekil 3.37 : Müneccimler Herod'un Huzurunda, Kariye, dış narteks 121
Şekil 3.38 : Pantokrator, Kariye, dış narteks, İstanbul 121
Şekil 3.39 : Deesis, Fethiye Camii, Güney Şapel, apsis 123

BİZANS ANITSAL RESMİNDE ÇERÇEVELER VE İŞLEVLERİ

ÖZET

Bir Bizans kilisesinin resim programı karmaşık bir düzen içerisinde yan yana getirilmiş çok sayıda imgeden oluşur. Bu karmaşık resimsel yapının organizasyonunda çerçeveler önemli bir rol oynar. Bu bağlamda çalışmanın amacı; Bizans anıtsal resminde çerçeveleri incelemek, çerçeveleme sistemini ve işlevlerini tanımlayabilmektir.

Anıtsal resimde çerçeveleme için çoğunlukla süslemeli ya da süslemesiz bordürler kullanılmıştır. Mozaik ya da freskodan yapılan bu çerçeve bordürleri giderek kilise dekorasyonunun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Çalışmamızda bu bordürler form ve işlevleri bakımından sınıflandırılmış, oluşturdukları sistem açıklanmaya çalışılmıştır.

'Giriş' başlıklı birinci bölümde; tezin amacı, kapsamı, yöntemi ve araştırma tarihçesi hakkında kısaca bilgi verilmiştir. İkinci bölüm 'Bizans Çerçeveleme Sistemi' başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında çerçevenin işlevleri ve terminolojisi hakkında temel bilgiler verilmiş; Bizans anıtsal resminde kullanılan bordür tipleri ile çoklu-çerçeve sistemi ve bileşenleri tanımlanmış, Bizans çerçeveleme sisteminin genel prensipleri açıklanmaya çalışılmıştır. 'Çerçevelemede Yapısal Koşullar' başlıklı üçüncü bölüm ise 4 kısımdan oluşmaktadır; ilk kısımda çerçeveleme ile uzamın karakteri arasındaki bağıntı incelenmiştir. Homojen ve heterojen şeklinde tanımlanmış uzamsal karaktere bağlı olarak geliştirilen farklı çerçeveleme modelleri üzerinde durulmuştur. İkinci kısımda ise Bizans sanatı ve mimarlığının tarihsel evrimi bağlamında çerçevelemedeki gelişmeler incelenmiştir. Üçüncü kısım çerçeve ve süsleme arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Dördüncü kısımda anıtsal resimden örneklerle çerçevenin resimsel anlatımdaki rolü tartışılmaktadır. Tezin dördüncü bölümü çalışmanın sonuçlarını içermektedir. 'Ekler' kısmında Bizans anıtsal resminden çerçeve örnekleri katalog halinde sunulmuş ve ayrıca çalışma içerisinde üretilmiş terimlerin daha iyi anlaşılabilmesi için bir sözlük oluşturulmuştur.

Bizans anıtsal resminde programın karmaşık yapısı ve mimari ile olan ilişkisine bağlı olarak özgün bir çerçeveleme sisteminin ortaya çıktığı söylenebilir. Bu çerçeveleme sisteminde imge çerçevesi yoluyla özerk bir birimdir ama aynı zamanda farklı çerçeve kuşakları ile programa eklemlenmiştir. Yine çerçeveler yoluyla imge gruplarının yerleştirildiği farklı mimari birimlerin artikülasyonu sağlanmış, resimsel kabuğun altında kalan strüktürel formlar da resimsel olarak tanımlanabilir hale getirilmiştir. Böylelikle anıtsal resimdeki çerçeveleme sistemi; iç-içe geçmiş farklı işlevli birkaç çerçeve kuşağından oluşan bir çoklu-çerçeve sistemidir. Çoklu-çerçeve sistemi genel

olarak; çerçeve bordürü, taban bordürü ve yapısal bordür olmak üzere üç farklı çerçeve kuşağı içerir.

Yapısal olarak, çerçeveleme ile resimlerin yerleştirildiği uzamın karakteri arasında bir ilişki varmış gibi gözükmektedir. Bizans kilisesinde dekorasyonun içeriğine bağlı olarak heterojen ve homojen olmak üzere iki farklı uzam tasarımı karşımıza çıkmaktadır. Heterojen uzam (çoğunlukla üst örtü sistemine yerleştirilmiş mozaik bezemede) tonoz, lünet vb. farklı formlara sahip parçaların birbirine eklemlenmesi ile oluşan bir bütündür. Bunun aksine homojen uzam (çoğunlukla fresko bezemede) tek-tip, kesintisiz bir bütün olarak tasarlanmıştır. Uzamın yapısıyla ilişkili biçimde iki farklı çerçeveleme modeli geliştirildiği söylenebilir. Heterojen uzamda çerçeveleme mimari karakterlidir ve doğrudan mimari bölümlemeyi temel alır. Homojen uzamda ise mimari bölümlemeden görece bağımsız resimsel karakterli bir çerçeveleme kurgusu karşımıza çıkar. Bu farklılık çerçeve form ve işlevlerinde belirgin değişikliklere neden olmuştur. Heterojen uzamda mimarinin sağladığı fiziksel destek sayesinde çerçeveler çok güçlü bir etki yaratır. Çerçeve bordürleri zengin süsleme tasarımlarına sahiptir. Çerçeveleme sistemi içerisinde farklı işlevlere sahip bordürler farklı süsleme tasarımları ile kolaylıkla tanımlanabilir durumdadır. Homojen uzamda ise mimarinin fiziksel desteğinden yoksun, daha çok resimsel araçlarla (boyanmış bantlar vb.) oluşturulmuş çerçeveler kullanıldığı görülmektedir.

Aynı zamanda homojen uzamdaki çerçeveleme yapısı süsleme ve tasarım açısından bir tek-tipleşme eğilimini yansıtır. Çerçevelemede genellikle kırmızı renkli basit bantlardan oluşan bir şebeke (grid) düzeni görülür. Çerçeveler heterojen uzamdakilere nazaran incelmiş ve genel olarak süslemeden arındırılmıştır.

Çerçeve ve süsleme arasında, yine uzamın niteliğine bağlı olarak, tesadüfi olmayan bir ilişkinin varlığı saptanabilmektedir. Motif seçkisi ve tasarımında anlatımın yapısı ve mekanın algılanışına ilişkin bilinçli tercihler yapılmış gibi gözükmektedir. Özellikle mozaik bezemede süslemenin çerçeve ile entegre hale geldiği görülür ve bu durum çerçeveyi bir dekoratif öğe olarak ortaya çıkarır. Ancak freskoda çerçeve ve süsleme ayrışmış, süsleme ana çerçeve sisteminin dışında, alternatif amaçlarla kullanılmıştır.

Bizans anıtsal resminde, resimsel anlatı formlarının oluşumunda da çerçevenin önemli işlevler üstlendiği görülebilmektedir. Bazı yapılarda anlatıya uygun yeni bordür formları geliştirilmiştir. Bunun en açık örnekleri; Hosios Loukas, Nea Moni ve Daphni gibi 11. yüzyıl anıtlarının naos mozaiklerinde karşılaştığımız çerçeve bordürleridir. Bu üç anıtta, naosa yortu sahnelerini tam bir çevrim döngüsü içerisinde yerleştirmek için mimarinin katı sınırlayıcı etkisini çözen ve sahneleri ritmik bir akışla birbirine bağlayan yeni tür bir bordür tasarlanmıştır.

Çerçeve, figüratif öğelerle arasındaki konumlandırma ilişkisi yoluyla resimsel uzamın, dolayısıyla anlatının gerçekleştiği mekanın niteliğini de belirleyen bir işlev üstlenebilmektedir. Bu ilişkinin değerlendirilmesi anlatının çözümlenmesi açısından önem taşır. Çerçevenin buradaki işlevi çalışmamızda Ayasofya'daki Zoe ve Komnenos mozaikleri üzerinden örneklendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Bununla birlikte, çerçeveleme kadar imgenin çerçeveden yoksun kılınması da anlatıdaki stratejilerden biriymiş gibi gözükür. Fethiye Güney Şapeli'nin apsisindeki Deesis sahnesi, Hosios Loukas ve Kariye'nin ana giriş kapıları üzerindeki Pantokrator tasvirleri bu stratejinin en belirgin örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Çalışmamızın sonuçları, Bizans anıtsal resminde programın ve anlatı formlarının oluşumunda çerçevelerin çok önemli işlevler üstlendiklerine işaret etmektedir.

Çerçeveler üzerinden Bizans anıtsal resminin yapısına ilişkin yeni gözlemlerde bulunmanın ve yeni yaklaşımlar geliştirmenin mümkün olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Bizans çerçevesi üzerinde farklı pek çok araştırmaya kaynaklık edebilecek izler de taşımaktadır. Dolayısıyla çerçeveler üzerine yapılan araştırmaların geliştirilerek Bizans sanatı çalışmalarına tahmin edilenin ötesinde katkı sağlanabileceğini düşünmemiz mümkündür.

FRAMES IN BYZANTINE MONUMENTAL PAINTING AND THEIR FUNCTIONS

SUMMARY

The painting program of a Byzantine church consists of a series of images organized in a complex order. Frames are a very important part of the organization of this painting program. The aim of this study is to analyse frames in Byzantine monumental painting, and to define the framing systems and their functions.

Both ornamental or non-ornamental borders have been the main framing devices in Byzantine monumental painting. These borders, that are mosaics or frescoes in technique, have increasingly become an integral part of Byzantine church decoration through time. In this study, they have been categorized according to their forms and functions, and the framing system that they formed has been studied in depth.

The first chapter, 'Introduction', presents both the content and method of the thesis and contains a summary of previous research on the subject. Second chapter, 'Byzantine Framing System', includes these topics: General views about the terminology and functions of the frame, the main principles of framing system in Byzantine monumental painting, the types of framing borders, multiple-frame system and its components. The third chapter, 'Structural Conditions in Framing', consists of four parts. The first part focuses on the formation of framing, analysing the interrelation between framing and space. Defining two different spatial formations (homogeneous and heterogeneous) in monumental painting, different framing modes (architectural and pictorial) developed in parallel with the formation of space have been pointed out. The second part briefly presents the chronological progress about the evolution of framing, in the context of developments in Byzantine art and architecture. The third part focuses on the relation between ornament and frame, explaining how ornament improves the functions of frame and spatial perception. In the fourth part, the functions of the frame in pictorial narrative have been discussed through specific images from Byzantine monumental painting. The last, fourth, chapter contains the conclusions of the study. In the appendices, a catalogue of frames in monumental painting and a glossary containing the terms relating to the subject can be found.

The study suggests that Byzantine monumental painting represents a distinctive framing system, depending on the content of the pictorial program and its relation with architecture. In this framing system, while the image is an autonomous unit through its frame, it has also become an integral part of the overall program (also, of architecture) through different frame layers. Through frames, different architectural units are visible, in which groups of images have been integrated. Thanks to this,

structural forms beneath the pictorial coat can be visually identified. Considering its formation, the system has been defined as "multiple-frame system". It generally consists of three different frame layers: the *frame border* that directly surrounds the limits of the image, a *base border* that horizontally separates the distinct categories of the decoration, and the *structural border* that both emphasizes and articulates the architectural forms.

Structurally, there seems to be a connection between framing and the character of space that accommodates the images. In Byzantine churches, we encounter two different types of space design, depending on the content of decoration: heterogeneous and homogenous. Heterogeneous space (mostly in mosaic decoration placed in the ceiling units) is a whole, comprising through the jointing of different architectural forms such as vaults, lunettes etc. In contrast, the homogeneous space (mostly in fresco decoration covering all surfaces of the building) presents a uniform, uninterrupted whole. It can be argued that two different framing models have developed through the relationship of the space. Framing in heterogeneous space presents an architectural character (directly based on architectural separation) while the homogeneous one has a pictorial character (formed according to an artificial separation), which is relatively free of architectural separation. This radical difference has led to significant changes in terms of forms and functions of framing. In heterogeneous space, framing presents a powerful effect with the physical support of architecture. Framing borders have rich ornamental designs. One can easily separate the components of multiple-frame system owing to their different ornaments. On the contrary, framing elements of the homogeneous space are mostly pictorial devices (painted bands etc.) that are not physically supported by architecture. In addition, while architectural framing of heterogeneous space uses distinct frame layers that have their own ornamental design, frames of homogeneous space reflect a tendency for uniformity. In framing, there is usually a grid system of red-coloured, simple bands. The frame bands are thinner and generally free of decoration, in comparison to the ones in heterogeneous space.

It can be observed that the relationship between ornament and frame is often not arbitrary. Both the repertoire of motifs and designs indicate conscious choices, parallel to spatial formation. In such cases, the ornament turns into an element that improves the functions of the frame. Especially in mosaic decoration, ornament can be viewed as an integrated element of the frame. This also reveals the frame as a decorative element. However, one can notice that the frame and ornament dissociate in fresco decoration. Ornaments have been used for alternative purposes, apart from the framing system.

Furthermore, it can be observed that the frame has undertaken important functions in the formation of the pictorial narrative. In some buildings, new border forms that are harmonious with the narrative have been developed. The best examples are the mosaic decorations of 11th monuments, such as Hosios Loukas, Nea Moni and Daphni, where Byzantine artists designed a new type of frame border to organize the feast cycle in the naos. The aim of this attempt was probably to both break the rigid delimiting effect of architecture in order to place the scenes of feast cycle within a form of continuous cylindrical band, and to connect the scenes together with a flowing rhythm.

Through its position with the figurative elements, the frame may take up a role of marking the quality of the pictorial space, where narrative forms. At this point, it has been suggested that this interaction can provide us some indications to analyse the

content of the image. Hence, this function of the frame has been examined by giving a comparative example of the Zoe and Komnenos mosaics in Hagia Sophia.

In addition, the fact that some images do not have a frame is also a strategy, just like framing for some narrative modes of Byzantine monumental painting. The best examples of this strategy are Pantokrator depictions placed on the lunettes of the main entrance gates to naos in some monuments such as Hosios Loukas and Kariye. Pantokrator images of both Hosios Loukas and Kariye have no framing details in contrast to other images of the narthex. In this way, the strategy of having no frame breaks the limits between pictorial and real space and aims at a dramatic encounter between Pantokrator and the viewer. Another form of this strategy is the Deesis mosaic on the apse of the south chapel of Pammakaristos Monastery (Fethiye Camii). In this case, the aim is to break the limits between architectural units to place the Deesis composition spatially.

In conclusion, this thesis indicates that frames play a very important role in the formation of the program and narrative forms in the Byzantine monumental painting. It is possible to make new observations and develop new approaches on the nature of the Byzantine monumental painting through the frames. Furthermore, Byzantine frames have many details that can function as the basis for other studies. Therefore, it can be expected that developing the studies of the frame will contribute to Byzantine Art and Architecture Studies much more than expected.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada Bizans kiliselerinin ayrılmaz bir parçası olan anıtsal resim sanatında kullanılan çerçeveler ve çerçeveleme sistemi incelenmektedir. Çoğu kez gözden kaçırılsa da, çerçeve; resimsel kompozisyonun ve anlatımın oluşumunda kurucu işlevi olan yapısal bir araçtır. Bu nedenle çerçeveler üzerine yapılacak bir inceleme resimlerin gerek kompozisyon olarak düzenlenişi gerekse anlatı yapılarının çözümlenmesi açısından önem taşır. Bizans anıtsal resminde çok sayıda imge belirli bir program kapsamında yan yana getirilir. İmgelerin resim programı ve mimari yapı içerisindeki organizasyonu çerçeveler yoluyla sağlanır. Böylelikle çerçeve Bizans kilise dekorasyonunun vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir.

Çerçeve karmaşık bir yapıya sahip, çok-işlevli bir araçtır. Bu karmaşık yapı, belki de, bir dereceye kadar ona ilişkin kavrayışları da zorlaştırmaktadır. Ancak Bizanslı ustalar görünüşe göre çerçevenin oldukça kullanışlı potansiyelini keşfetmişler ve gerek düzenleme gerekse anlatı açısından özgün çözümler ortaya koymuşlardır. Buradan hareketle, Bizanslı ustaların günümüze ulaşan izlerini takip ederek Bizans resim sanatı üzerine yeni gözlemlerde bulunabileceğimizi, araştırmalar için yeni yöntemler geliştirebileceğimizi düşünmemiz mümkündür.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bir olguya ilişkin kavrayışların geliştirilebilmesi, onun bilimsel ölçütler içerisinde açıklanabilmesi belki de en başta yapısal dinamiklerinin ve oluşum süreçlerinin incelenmesini gerektirir. Bu tez çalışması da, çerçeveyi kurucu-yapısal işleve sahip bir araç olarak tanımlayarak öncelikle Bizans anıtsal resminde çerçeveleri ve çerçeveleme

sistemini tanıtmaya, sonrasında ise resim ve mimari ile ilişkisi bağlamında işlevlerini açıklamaya odaklanmıştır.

Bizans anıtsal resim sanatı, Bizans kiliselerinin iç mekanlarını bezeyen mozaik ve freskoları ifade etmektedir. Anıtsal resim sanatı kendi özgü koşulları olan, Bizans Sanatı'nın ayrıcalıklı alanlarından biridir. Özellikle mimari yapı ile olan ilişkisinden dolayı anıtsal resimde çerçevelemenin de özgün bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Bu özgün koşullar tez çalışmamızın Bizans anıtsal resmi ile sınırlandırılması için uygun bir gerekçe oluşturmuştur.

Bizans kilisesinde mozaik ya da freskodan yapılmış resimlerin çerçevelenmesinde kullanılan araçlar aslında malzeme ve teknik açısından çok çeşitli değildir. Çerçevelemede kullanılan başlıca araçlar mermer ve çok daha yaygın biçimde; yine mozaik veya freskodan yapılmış bordürlerdir. Bir yapının ana çerçeveleme sistemi genel olarak süslemeli ya da süslemesiz bordürlerden oluşmaktadır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla, bu çerçeve bordürleri bugüne değin özellikle de form ve işlev açısından; resim ve mimari ile ilişkileri bağlamında doğrudan ve bütünlüklü bir çalışmanın konusu olmamıştır. Elbette, konu üzerine çalışmanın pek çok zorluğundan söz edilebilir: çerçevenin karmaşık, değişken ve ayrıntılarla yüklü yapısı, günümüze ulaşan Bizans anıtlarının çok geniş bir coğrafya içerisinde dağılmış olmaları; bunlar arasında kronolojik, programatik ve mimari açıdan var olan farklılıklar kapsamlı ve bütünlüklü bir yaklaşımı güçleştiren etmenler olarak görülebilir. Ancak Bizans Sanatı araştırmalarının, gelinen noktada yeni arayışları ve deneysel girişimleri zorunlu kıldığını da belirtmemiz gerekmektedir.

Bizans Sanatı üzerine yapılmış bazı genel yayınlar sınırlı düzeyde de olsa çerçevelere değinmektedir. Ancak bu sınırlı ilginin doğrudan çerçeveyi merkez alarak, Bizans anıtsal resminde çerçevenin önemine; form, tasarım ve işlevleri üzerine yeterli bir anlatı oluşturabildiğini elbette söyleyemeyiz. Haliyle konuya ilişkin en temel bilgilerimiz bile mevcut değildir. Dolayısıyla çalışmamızın amaçlarından bazıları da süreç içerisinde konuya ilişkin ilgisizlikten kaynaklanan gereksinimler sonucu ortaya çıktı. Bu bağlamda tez çalışmamız bir anlamda konuya giriş gibi bir amacı da üstlendi ve her giriş çalışması gibi konuya özgü belli kavram ve tanımların oluşturulması sorunu da çözümlenmeye çalışıldı. Bu nedenle tezin ekler kısmına, çalışmamız sonucu üretilmiş ve metinde kullanılmış tanımları açıklamak üzere bir sözlük eklendi. Çünkü ancak böylesi bir altyapı oluşturulduktan sonra çerçevenin resim ve mimari ile olan

ilişkisini ve anıtsal resimdeki özgün işlevlerini ortaya çıkarmanın mümkün olabileceğini düşünmekteyiz.

1.2 Araştırma Tarihçesi

Çerçeveye yönelik bilimsel ilgi ona materyal bir araç-obje olarak yaklaşmaktan önce kavramsal-metaforik bir yapı olarak yaklaşmıştı. Kavramsal-metaforik bir kategori olarak çerçeve fikri sanat üzerine bilimsel ilginin yoğunlaştığı Rönesans döneminde gelişmişti. Bu yaklaşım daha sonra Immanuel Kant zamanında (1724-1804) akademik sanat teorisi içerisine yerleşmiş görünmektedir. Kant 18. yüzyıl sonunda yayınladığı Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde resim çerçevesini; ek, tamamlayıcı ya da süsleme anlamlarına gelen *parergon* terimiyle ele almaktaydı. Kant'a göre bir heykelin giysisi, sarayın kolonadları ve resmin çerçevesi birer *parergon*'du. Bunlar nesnenin bütün tasarımına bileşen olarak içten değil yalnızca *ek olarak dışarıdan* aittiler (Kant, 2006, s. 79).

20. yüzyıl içerisindeki bilimsel ve düşünsel eğilimler çerçeve konusuna daha da yoğunlukla eğilmenin yolunu açmıştı. Bu yüzyıl bir analizler çağıydı, bir objenin daha iyi kavranması amacıyla parçalarının incelenmesi, farklı açılardan gözlemlenmesi söz konusuydu. Bu açıdan yapı-sökümcü (*deconstructionist*) felsefe ve özellikle Jacques Derrida'nın *La Vérité en Peinture* (İng. *The Truth in Painting,* The University of Chicago Press, 1987) adlı eseri hem Kant'ın parergon nitelemesine derinlemesine eleştirel yaklaşımı hem de alana özgü çağdaş çalışmaları geniş çapta etkilemesiyle oldukça önemlidir. Çerçeve ve çerçeveleme kavramları Derrida'nın yapı-sökümcü yaklaşımında önemli bir yer tutuyordu. Derrida, Kant'ın tanımlamasına karşı çıkarak çerçeveyi; "*ne içeriye ne de dışarıya ait olan, iç ve dışın birbiri içerisine geçmesine imkân veren özel bir alan*" olarak tanımlamıştır. Kavramsal-metaforik bir yapı olarak çerçeve üzerine daha sonraki tartışmaları da bu Kant ve Derrida çizgisinin yönlendirdiği söylenebilir.

Çerçevenin materyal bir obje veya araç olarak ilgi görmesi ise 19. yüzyıl sonlarında gerçekleşmiş gibi gözükmektedir. Venedikli antikacı Michelangelo Guggenheim 1897'de Rönesans dönemine ait 100'den fazla resim çerçevesini toplamış ve bunları

Le cornici italiane meta del secolo XV. allo scorcio del XVI. (Milano, 1897) adıyla yayınlamıştı. Bu çalışma da çerçeveyi bağımsız, resimden ayrı bir estetik obje olarak görerek sanat tarihi çalışmalarına yeni bir yön vermişti (Tarasov, 2011, s. 14).

İkonografi ve göstergebilim gibi resimde anlam-anlatım sorunlarına eğilen çalışmaların yaygınlaşması, çerçeveyi de anlatım sürecindeki önemli araçlardan biri olarak tanımlayan bazı çalışmaları ortaya çıkarttı. Örneğin; Jeffrey Hurwit'in "*Image and Frame in Greek Art*" (American Journal of Archaeology, Vol.81, No.1, 1977, s. 1-30) başlıklı makalesi Antik Yunan sanatındaki rölyefler üzerinden çerçeve ve imge arasındaki ilişkiye odaklanmıştı. Hurwit burada; imge ve çerçeve arasındaki karşılıklı ilişkinin incelenmesinin betimlemenin formunun değerlendirilmesinde en güvenli rehber olduğu yaklaşımını öne sürmekteydi. Giderek imge ve çerçeve ilişkisinden doğan sonuçlarla '*kapalı form ve açık form*' olmak üzere iki farklı anlatı modeli oluşturduğunu sonucuna varmıştı.

Meyer Schapiro'nun "*On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*"[1] (Semiotica 1, 1969, s. 223-242) başlıklı makalesinde çerçeveyi göstergebilimsel okumalarda işlevsel olabilecek bir araç haline getirdiğini söylemek yanlış olmaz. Bu çalışmada Schapiro'nun asıl ilgisi imge-göstergenin benzetim-dışı (*non-mimetic*) öğeleri ve bunların imge belirleyici rolleridir. Yazar burada bir benzetim-dışı öğe olarak çerçeve üzerine hatırı sayılır bir yer ayırmış ve ayrıca onun tarihine ilişkin genel bir yaklaşım da ortaya koymuştur. Yine Louis Marin'in "*The Frame of Representation and Some of Its Figures*" (On Representation, Stanford University Press, California 2001, s. 352-372) başlıklı makalesi de göstergebilimsel bir yaklaşımla çerçevenin doğası ve özellikle sözcüğün terminolojisi üzerine temel bilgiler içermektedir.

Bizans Sanatı araştırmalarında ise, son yıllarda artan bir ilgi olsa da, çerçeve üzerine eğilen az sayıda çalışma bulunmaktadır. Ancak bunların çoğunluğu da çerçevenin materyal formu, çerçeveleme sistemi ve pratikleri üzerinde çok az durmaktadır. Glenn Peers'in *2004 tarihli Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium* başlıklı eseri bu açıdan son dönemdeki eserler arasında sayılabilir. Peers eserinde doğrudan yapısal bir araç olarak çerçeve üzerinde veya çerçevelerin formları üzerinde durmaz.

[1] Bu metin notlarla da desteklenerek Uşun Tükel tarafından Türkçeleştirilmiştir. Bkz: Uşun Tükel (1989), "*Resim Göstergebiliminin Bazı Sorunları*", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, C. 2, s. 9-15. Tez içerisinde söz konusu makaleye yapılan referanslar Türkçe metin temel alınarak yapılmıştır.

Çerçeveyi '*deneyimsel bir prizma*' (*heuristic prism*) olarak tanımlayarak, ele aldığı örnekler üzerinden Bizans'ta izleyicinin kutsal tasvirle kurduğu ilişkiyi, tasvire tapınma deneyimini tartışmaktadır.

Sophia Kalopissi-Verti'nin 2006 tarihli "*The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception*" (Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, Dumbarton Oaks 2006, 107-132) başlıklı makalesi belki de doğrudan Bizans'taki çerçeve ve çerçeveleme araçları üzerine eğilen ilk çalışmalardan biridir. Kalopissi-Verti çalışmasında 10. yüzyıldan itibaren Bizans kiliselerinde görülmeye başlanan ve genelde kilisenin tapınmada en çok saygı gösterilen ikonları için kullanılan bir çerçeve formu olan *proskinetarion*'ları incelemektedir. Ancak çalışma spesifik bir çerçeve formu olan proskinetarionları tanıtması ve tarihsel gelişimini açıklaması dışında anıtsal resimdeki genel çerçeveleme prensiplerine ve araçlarına değinmemektedir. Benzer bir çalışma Jelena Bogdanovic'in 2008 tarihli *Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition*[2] başlıklı doktora çalışmasıdır. Bogdanovic bu çalışmada Bizans kiliselerinde kullanılan mikro-mimari formlu eserlerden biri olan baldekenleri incelemektedir.

Oleg Tarasov'un 2011 tarihli, *Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich* adlı çalışması başlıktan da anlaşılacağı üzere Rus sanatı üzerine odaklanmaktadır. Ancak Rusya'nın dinsel sanatta Bizans geleneğini devam ettirmiş olması, yazarın çerçevelemenin temel konularına ve Bizans'a pek çok yerde atıfta bulunması nedeniyle (özellikle *Introduction* bölümü) çalışma konumuz açısından gözden kaçırılmaması gereken bir eser haline gelmektedir.

Bizans Sanatı'nda kullanılan çerçeveleme araçları üzerine yakın tarihli bir çalışma da Elizabeth Yoder Moss'un 2016 yılında Toronto Üniversitesi'nde tamamlanmış olduğu *Framing the Holy: Revetments on Late Byzantine Icons* başlıklı doktora tez çalışmasıdır. Moss bu çalışmada özellikle Bizans ikonaları için kullanılan, gümüş vb. değerli materyallerden yapılan kaplama çerçeveler üzerine odaklanmıştır. Bu kaplamalar aslında farklı türde, spesifik bir çerçeveleme pratiğini ortaya koymaktadır.

[2] Çalışma, *The Framing of Sacred Space: The Canopy and the Byzantine Church* adıyla 2017 yılında Oxford University Press tarafından yayınlanmıştır.

Anıtsal resim üzerine bir yaklaşım içermese de Moss'un çalışmasının Bizans'ta çerçeveleme üzerine değerli bilgiler sağlayan bir eser olduğu söylemek mümkündür.

Ortaçağ İtalyası'ndaki bir anıt üzerine odaklanmış olsa da Maria Laura Marchiori'nin master tez çalışması *San Vincenzo al Volturno and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy* doğrudan çerçevelemede kullanılan bordürleri ele alan nadir yayınlardan birisidir. Marchiori manastır kompleksi içerisinde bulunan S. Vincenzo Maggiore Kilisesi'ndeki süslemeli bordürleri, bunların kilise dekorasyonundaki rollerini incelemektedir. Çalışma içerisinde yazar Bizans anıtsal resmindeki süslemeli bordürlere de bir yer ayırmış ve onları Batı ortaçağındaki örneklerle karşılaştırmıştır. Ancak Marchiori'nin çıkış noktası elbette doğrudan çerçeveler ya da çerçeveleme değildi ve Bizans kilise dekorasyonundaki süslemeli bordürlerin sadece mimari strüktürle bağlantılı işlevleri olan araçlar olarak tanımlamıştı. Bununla birlikte, her ne kadar bordürlerin işlevlerine ilişkin daraltıcı bir yaklaşımı olsa da Marchiori'nin eserinin kayda değer bilgiler içerdiğini söylememiz gerekmektedir.

Bu çalışmalar dışında, özellikle de Bizans anıtsal resmiyle ilgili olarak, çerçeve ve çerçeveleme araçları üzerine yapılmış doğrudan bir çalışma göze çarpmamaktadır. Ancak Bizans kilise dekorasyonu üzerine yapılan birkaç genel çalışma anıtsal resimde çerçeveleme ile ile ilgili çok değerli gözlem ve tartışmalar içermektedir. Bunlardan biri Otto Demus'un 1964 tarihli klasik eseri *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*'dur. Demus burada çerçeveye ilişkin özel bir başlık açmış olmasa da dolaylı olarak çerçevelere ve Bizans kilise dekorasyonundaki rolleri üzerine, genel esasları ortaya koyan pek çok açılım sağlamış, çerçeveleri kilise dekorasyonundaki üç asli kategoriden biri olarak tanımlamıştır.

Bu bağlamda anılması gereken bir başka yayın ise Ernst Kitzinger'in *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century* başlıklı, özellikle Bizans sanatının erken dönemi üzerine odaklanan eseridir. Kitzinger söz konusu metnin gelişimi içerinde Bizans anıtsal resmiyle ilgili olarak ilk defa bir resim-çerçeve konseptinden bahsetmiştir. Çalışmada Kitzinger'in çerçeveyi kilise dekorasyonundaki başlıca organizasyon elemanı olarak ele aldığı görülmektedir. Yazar özellikle Galla Placidia Mozolesi'nin mozaik programından hareketle dekorasyonun çerçevelenmiş alanlar ile çerçeve arasındaki karşıtlığı temel alarak oluşturulduğunu ileri sürmüştür. Yukarıda belirttiğimiz gibi ne Demus ne de Kitzinger

çerçeveleme üzerine önerileriyle ilgili doğrudan bir tanımlamaya girişmemiş ya da başlık açmamıştı. Ancak her ikisinin de Bizans kilise dekorasyonunun yapısı üzerine eğilen çalışmaları bizim çalışmamızın gelişimi bakımından önemli veriler sağlamıştır.

Bu başlık altında bizce ele alınması gereken bir başka eser de; çok yakın bir tarihte, 2017 yılında Verity Platt ve Michael Squire editörlüğünde yayınlanan *The Frame in Classical Art: A Cultural History* başlıklı derlemedir. Antik sanatta çerçeve üzerine çeşitli yazarlarca kaleme alınmış makalelerden oluşan bu kitap doğrudan Bizans sanatı ile ilgili olmasa da, çerçeveye kavramsal-metaforik yaklaşımla birlikte onun materyal doğasına ilişkin gözlemler de içermesi, tarihsel ve kapsamlı bir perspektif ortaya koyması ve bazı temel kavramları tartışmaya açması bakımından oldukça önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı

Bizans anıtsal resmi araştırmalarında daha önceden yapılmış, doğrudan çerçeveleme araçlarını irdeleyen ya da çerçevelemedeki temel ilkeleri açıklayan herhangi bir çalışmanın olmaması tezin kapsamını, yöntemini ve gelişimini belirlemede etkili olmuştur. Genel ilkeleri ortaya çıkarabilmek ve çerçevelemedeki gelişmeleri daha geniş bir perspektifle izleyebilmek adına; yapı, bölge ya da dönem konusunda herhangi bir kısıtlamaya gidilmemiştir.

Tezde genel olarak kuramsal bir yöntem izlenmiştir. Ancak bu kuramsal eğilimin somut verilere dayanması hedeflenmiştir. Somut bit altyapı oluşturmak için Bizans anıtsal resmindeki çerçeve örneklerini toplamak ve değerlendirmek gerekiyordu. Basılı kaynaklardan çerçevelerle ilgili yeterli görsel malzeme sağlanamadığından doğrudan Bizans yapılarında gerçekleştirilen çalışmalarla çerçeve örneklerinin görsel kayıtların oluşturulması planlanmıştır. Bu nedenle, öncelikle Bizans döneminden resim programları ile günümüze ulaşmış anıtları içeren bir 'Araştırmaya Kaynak Yapılar Listesi' oluşturulmuş ve çerçeve örneklerinin belgelenmesi bu liste üzerinden gerçekleştirilmiştir[3]. Liste doğrultusunda İstanbul'un yanı sıra Kapadokya, Yunanistan

[3] Bu liste tezin 'Ekler' kısmında 'Yapı Listesi' başlığı altında verilmiştir.

ve İtalya'nın Ravenna şehrindeki Bizans anıtlarında çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar sonucu elde edilen örnekler sınıflandırılmış ve kronolojik bir düzende kataloglanmıştır.

İlk gözlemlerimiz Bizans anıtsal resminde çerçevelemenin kendine özgü nitelikler taşıdığı ve buna uygun çerçeve araçlarının geliştirildiği yönündeydi. Çerçevelemede çoğunlukla bordürler kullanılıyor ve bu özgün yapı imgeyi kuşatan tek bir çerçeve yerine, anıtsal resmin doğasına uygun olarak farklı işlevlerde, birbirlerine sıkı biçimde eklemlenmiş çok sayıda çerçeve bordüründen oluşan bir *çoklu-çerçeve sistemi* sunuyordu. Tezde öncelikle bu çoklu-çerçeve sisteminin yapısı açıklanmaya çalışılmış, daha sonrasında; yapı-sökümcü bir yaklaşım benimsenerek bu çoklu-sistemi oluşturan bileşenlerin tanımlanmasına geçilmiştir. Böylelikle ilk kez Bizans anıtsal resminde çerçeveler ve çerçeveleme üzerine, geliştirilmeye açık olmakla birlikte, özgün bir terminoloji oluşturulduğunu söylememiz mümkündür. Tez çalışmamızın 'Giriş' kısmını takip eden 'Bizans Çerçeveleme Sistemi' başlıklı 2. bölümü genel olarak bu kapsamdaki tartışmalara ayrılmıştır.

Anıtsal resimde çerçeve sadece resimlerle değil mimariyle ilişkisi bağlamında da önemli bir araçtır. Tezin 'Çerçevelemede Yapısal Koşullar' başlıklı 3. bölümü genel olarak resim programı ve mimariyle ilişkisi bağlamında Bizans çerçeveleme sisteminin oluşum sürecindeki yapısal özellikleri incelemektedir. Bu tartışmadaki temel çıkış noktamız; mozaik ve fresko arasında çerçeveleme açısından ortaya çıkan radikal değişikliklerdi. Ancak yakın bir inceleme bu değişikliklerin aslında doğrudan resimlerin yerleştirildiği uzamın karakteriyle bağıntılı olduğuna ilişkin kanıtlar sunmaktadır. 3. bölümün ilk kısmındaki tartışmalar uzamın karakteri ve çerçeveleme arasındaki bu bağıntı üzerinden şekillenmiştir. İkinci kısımda ise Bizans mimarisi ve resim sanatındaki gelişmeler bağlamında çerçevelemenin evrimi kronolojik bir düzen içerisinde, katalogda yer alan örneklerden referanslar eşliğinde tartışılmaktadır.

Çerçeve ve süsleme arasındaki ilişki de bu bağlamda bir değerlendirme yapmayı gerekli kılıyordu. Bu ilişkinin tesadüfi olmadığına dair çok sayıda kanıt vardır. Motif seçkisi ve tasarımı çoğu zaman uzamın ve mekanın algılanışıyla ilişkiliymiş gibi gözükmektedir. Bu nedenle tezin 3.bölümünün 3.kısmı çerçeve ve süsleme ilişkisini temel alan bir incelemeyi içermektedir.

Resim sanatında çerçeve sadece kompozisyonun ya da programın düzenlenişiyle ilişkili olarak kullanılmaz. Kimi zaman anlatı formlarının oluşumunda da önemli işlevler üstlenir. Bizanslı ustaların bazen programın genel yapısı dışında bazı imgeler için spesifik anlatı formları kurguladıkları ve buna uygun çerçeveleme stratejileri geliştirdikleri görülebilmektedir. Tezin 3. Bölümünün 4. kısmında, 'Çerçeve ve Resimsel Anlatım' başlığı altında bu türden çerçeveleme stratejileri tartışılmaktadır.

Çalışmada elde edilen sonuçlar tezin 4. bölümünde sunulmuştur. Konuya özgü tutarlı bir terminoloji oluşturmak amacıyla çeşitli tanımların ve tez içerisinde ilk kez gündeme getirilen terimlerin yer aldığı bir sözlük oluşturulmuş ve 'EKLER' bölümünde sunulmuştur. Bizans anıtlarında yapılan çalışmalar yoluyla elde edilen çerçeve örnekleri de konuya ilişkin bütünlüklü bir görsel kaynak sunmak amacıyla kronolojik bir düzende kataloglanmış ve günümüze resim programları ile birlikte ulaşan 26 Bizans yapısından örnekler içeren bu katalog da 'EKLER' bölümünde verilmiştir.

2. BİZANS ÇERÇEVELEME SİSTEMİ

2.1 Resim-Çerçeve İlişkisi ve Terminoloji

Çoğu zaman göz ardı edilmekle birlikte çerçeve resimsel uzamın ve anlatımın düzenlenişinde çok önemli işlevler üstlenir; bu işlevlerden en önemlisi belki de, çerçevenin bir imgenin ya da uzamın sınırlarını tanımlayarak ona kendine ait, bağımsız bir var oluş kazandırmasıdır (*self-contained image*). Ortega y Gasset'in (1990) "*içini dolduran herhangi bir resim olmadığında, çerçeve içerisinde görülebilir olan ne varsa onu bir resme dönüştürme potansiyeline sahiptir*" saptaması çerçevenin bu kurucu rolünün ne düzeyde olduğunu göstermektedir (s. 187). İmge ve çerçeve arasındaki bu yapısal bağıntı nedeniyledir ki; Kapadokya'daki bir kaya kilisenin duvarlarında basit çizgilerle işaretlenmiş alanları '*daha sonra resimlenmek üzere belirlenmiş yüzeyler*' (Şekil 2.1) ya da bordürü zarar görmüş bir mozaiği '*eksik veya bütünlüğünü yitirmiş bir imge*' olarak (Şekil 2.2) algılıyoruz.



Şekil 2.1 : Nicephorus Phokas Kilisesi, Çavuşin-Göreme, 10. yy.



Şekil 2.2 : İsa'nın Doğumu, Daphni Manastırı Kilisesi, Atina, 11. yy.

Genel olarak çerçeve; figüratif öğeler (*figure*) ve resim düzlemi (*plane*) ile birlikte bir resimsel kompozisyonun oluşumundaki üç asli unsurdan birisidir. Böylelikle çerçeve herhangi bir düzlemi kuşatarak onu bağımsız bir birim olarak tanımladığı gibi aynı zamanda onu içinde yaşadığımız gerçek fiziksel dünya-uzamdan farklı; hayali (*imaginery*) bir dünya-uzam, bir resimsel uzam olarak da tanımlar (Crowther, 2009, s. 54; Kiilerich, 2001, s. 321).

Bununla birlikte çerçeve, resim ve mimarlıkta genel veya özel farklı birçok amaca hizmet edebilen bir araçtır[4]. Örneğin resim sanatında yapısal-kurucu rolü yanı sıra derinlik algısını güçlendiren bir etmendir. Resim düzlemi hemen her zaman, belki de bir ön-kabul olarak çerçevenin ardındaymış gibi algılanır. Bu durum çoğu zaman çerçevenin formunda ya da figüratif öğelerle olan ilişkisi üzerinde yapılan düzenlemeler ile pekiştirilir. Mesela, tuvalleri kuşatan ahşap çerçeveler tuvalin düz yüzeyine karşıt biçimde çoğu zaman kademeli biçimde oylumlu, kabartmalı veya dışa çıkıntılı formlara sahiptirler. Böylelikle tuval yüzeyi çerçeve düzeyinin ardında kalır. Aynı amaca, düzlem ve çerçevenin farklılaştırılmasına hizmet eden bu uygulama tam tersi bir teknikle Bizans ikonaları ve fildişi eserlerinde sıkça karşımıza çıkar (Şekil 2.3, 2.4). Bu tür eserler genelde tek bir ahşap ya da fildişi plakadan yapılır. Etraflarına çerçeveleme için herhangi başka bir malzeme bitiştirilmez. Plakanın ortası oyularak

[4] Platt ve Squire; Çerçeveler ne yapar? (What the Frames do?) sorusu etrafında çerçevenin işlevleri ve kullanımları üzerine kapsamlı ve anlamlı bir tartışma sunmaktadır. Bkz.: Platt & Squire, 2017, s. 7-84.

resimleme için düzlem yaratılır ve figürler bu oyulmuş düzlem üzerine yerleştirilir. Kenarlarda kalan oyulmamış alanlar ise çerçeve olarak ortaya çıkar.



Şekil 2.3 : Aziz Nikolaos İkonası, ahşap, 10. yy, (Evans vd., 1997, s. 118, Fig. 65)



Şekil 2.4 : Meryem'in Ölümü, fildişi ikona, 10. yy. (Evans vd., 1997, s. 149, Fig. 95)

Duvar resminde ise, bazen tıpkı resim düzlemi ahşap bir plakanın merkezinin oyulmasıyla oluşturulmuş örneklere benzer, göçertme veya formu itibariyle uzamsal derinliğe sahip yüzeyler (tromp, lünet vb. gibi) mimarinin kendisi tarafından sağlanmaktadır. Ancak her halükarda mimarinin sunduğu bu uygun yüzeylerin çeşitli bordürler ile vurgulanması gerekmiş gibi gözükmektedir. Bizans kilisesinde kullanılan çerçeve bordürleri düzenleme açısından çoğunlukla renk dokusu ve süsleme tasarımlarının etkisiyle yoğun ve geçirimsiz bir forma sahiptir. Yoğunluğun yanında; renk dokusu ve süsleme motiflerinin kesintisiz veya sürekli tekrarlanan formlar şeklinde düzenlenişi çerçeveye akıcı ve devingen bir karakter kazandırır. Oysa ki, bordürün kuşattığı resim düzlemi üzerine yerleştirilen öğeler böyle yoğun bir doku içerisinde yer almadıkları gibi formların sürekli tekrarları ile desteklenen bir akışa da sahip değildir. Bu durum resim düzlemini katı çerçeve formunun ardında geriye doğru çözülen bir yapı olarak ortaya çıkarır ve derinlik algısını güçlendirir (Şekil 2.5). Ernst Kitzinger (1995) bu durumu 5. yüzyıla tarihli, Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi mozaiklerinde açık biçimde gözlemlemekte ve çerçevelerin katı, iki-boyutlu yapısı ile sahnelerin üç-boyutlu yanılsama üreten düzenlemeleri arasındaki karşıtlığın derinlik algısını güçlendiren bir uygulama olduğunu, tasarımın tümünde iki-boyutlu ve üç-

boyutlu öğeler arasındaki, yüzeysellik ve derinlik arasındaki karşıtlığın temel alındığını tespit etmektedir (s. 53-55).



Şekil 2.5 : İyi Çoban, Galla Placidia Mozolesi, kuzey lünet, Ravenna, 5. yy.

Çerçevenin bir başka yönü de resim için destekleyici-koruyucu bir strüktür olma işlevidir (Platt & Squire, 2017, s. 7). Böylelikle çerçeve bir tuvalin ya da ahşap plakanın kırılabilir kenarlarını koruyan, taşınmasını kolaylaştıran ve asılabilmesini sağlayan bir araç haline gelir. Çerçeve için bu tür bir tarif daha çok Batı sanatındaki örneklerle ilişkilendirilse bile Bizans'ta da benzer kullanımlara dair ilginç anlatılar bulunmaktadır. Örneğin; 15. yüzyılın Bizanslı ressamı Giritli Angelos Kotantos 1436 tarihli vasiyetinde şu ifadelere yer vermekteydi: "… *bu iki ikonayı, Anastasis ve İsa'nın Doğumu'nu, Khristos Kephalas (Kilisesi'ne)'a miras bırakıyorum ve bıraktığım paradan (sadakadan) ikonaları korumak ve yukarıya asabilmek için kapaklı iki çerçeve (duo kleziolais skletais[5]) yapılsın* …" (Mango, 1972, s. 259).

Çerçeve bu işlevleri dışında resimsel anlatının veya anlamın oluşumunda da belirleyici bir role sahip olabilir. Görünüşe göre çerçevenin bu tür işlevi daha çok resimsel uzamı *anlatının mekanı* olarak biçimlendirişinde ortaya çıkmaktadır. Çerçeve bir yüzeyi kuşatarak onu gerçek uzamdan ayrı, hayali bir uzam olarak tanımladığı gibi, figüratif öğelerle arasındaki *karşılıklı konumlandırma ilişkisi* yoluyla olay örgüsünün yer aldığı

[5] Mango '*duo kleziolais skletais*' ifadesini İngilizce metinde '*two frames with doors*' ifadesiyle karşılamaktadır. Ancak Mango'ya göre '*duo kleziolais skletais*' ifadesinin anlamı açık değildir. Bkz.: Mango, 1972, s. 259, dipnot 52.

mekanın nitelikleri ve gönderinin sınırları hakkında bir fikir verebilir. Jeffrey Hurwit (1977) benzer bir yaklaşımdan hareket ederek, çerçeve ve imgenin ilişkisi üzerinden Yunan sanatında kapalı-form ve açık-form olmak üzere iki farklı anlatı modelinden bahsetmektedir (s. 1-6). Biz de daha önceki bir çalışmamızda Ayasofya'daki Zoe ve Komnenos mozaikleri arasında çerçeve ve imge ilişkisi yönünden farklı iki uzamsal kurguya ve giderek bunun iki mozaikte anlam açısından da bir farklılığa yol açtığı sonucuna ulaşmıştık[6]. Çerçeve imgeyi kuşatarak onu çevresinden izole ettiği gibi aynı zamanda onu çevresiyle ilişkilendiren bir yapıya da bürünebilir. Bu bazen anlatıya uygun spesifik çerçeve formlarının oluşturulması ve bu yolla imgenin diğer imgelerle ya da düzlemin başka düzlemlerle ilişkilendirilmesi şeklinde olabileceği gibi bazen de fiziksel sınırların yıkımı ya da *çerçevesizleştirme* yoluyla da gerçekleştirilebilmektedir[7].

Çerçevenin ortaya çıkış tarihi kesin olarak bilinmemektedir. İlk resimsel örnekler olarak görebileceğimiz en erken dönemlerin mağara resimleri çerçeveye sahip değildi ve bunlar tanımlı bir uzam içerisine yerleştirilmemişlerdi. Bu dönemlerin sanatçıları muhtemelen resimsel uzamı ontolojik olarak gerçek uzamdan farklı bir şey olarak görmüyorlardı (Crowther, 2009, s. 53). İmgeyi kuşatan bir çerçeve fikrine ancak İ.Ö. ikinci binlerde varılmış olduğu düşünülmektedir. Görünüşe bakılırsa çerçevenin keşfi ile resim sanatında *düzenlenmiş alanın* ya da imge için *düzgün olarak hazırlanmış alanın* keşfi arasında doğrudan bir bağlantı vardır. "Hazırlanmış olan yüzeyin düzgünlüğü ve sınırlılığı iledir ki imge; çevreleyen uzamdan bağımsız, kendine ait bir alan kazanmıştır" (Tükel, 1989, s. 9-10).

Gerçekten de çerçeve teriminin birçok dildeki kökenine baktığımızda onun temelde bu düzen ya da düzenleme kavramlarıyla olan ilişkisini açık olarak görürüz. Örneğin Türkçe'deki çerçeve terimi Farsça dört çubuk ya da dörtgen anlamlarındaki *çār-çūbe* sözcüğünden gelmektedir ve *kenarlık ya da bir şeyin etrafını kuşatan çizgi veya nesne* olarak tanımlanmıştır. (Ayverdi, 2005, I, s. 567). Batı dillerinde çerçeve karşılığı olarak kullanılan terimler de; *cadre* (Fra.), *cornice* (İta.), *frame* (İng.), *Rahmen* (Alm.),

[6] Bu çalışma için bkz.: Yavuz Erdihan, *Ayasofya'da Bulunan Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. (YL Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, özellikle s. 70 vd.

[7] Çerçevenin anlatı ve anlamla olan ilişkisi tezin '*3.4. Çerçeve ve Resimsel Anlatım*' başlıklı bölümünde örnekler eşliğinde, detaylı biçimde ele alınmaktadır.

benzer etimolojik çağrışımlarla sınır veya kenar anlamlarına gönderme yapar (Marin, 2001, s. 354-356).

Bununla birlikte çerçeve ya da çerçeveleme ile ilişkili olarak hatta bazen onların yerine başka sözcükler de kullanılır. Örneğin; bordür, marj, sınır, kenar, bant gibi terimler çerçeveyle ilgili olarak sıkça karşımıza çıkar. Bunlar birbirleriyle ilişkili gibi görünüp çerçeve yerine kullanılabilir olsalar da aralarında farklılıklar vardır. Çerçeve bu saydığımız isimlerin çoğunu kapsayabilecek genel bir terim gibi görünür ve yeri geldiğinde imgenin sınırlarını kuşatan basit bir çizgi de, mermerden sütunlar üzerine oturan bir alınlıktan oluşan gösterişli bir düzenleme de çerçeve olarak adlandırılabilir. Ancak spesifik olarak düşündüğümüzde çerçeveyi ilk olarak resmin etrafını çevrelemek üzere eklemlenmiş, yapı ve malzeme olarak ondan farklı bir düzeneği anlarız. Bordür ise; *herhangi bir alanı tamamen ya da kısmen sınırlayan bezemeli veya düz bant şeklinde tanımlanabilir* (Özügül, 1996, s. 2). Bordür de paneller, döşemeler ve mozaikler için bir çerçeve oluşturur. Fakat bordür klasik çerçeve algımızdan farklı, betimlemeye entegre bir yapı ortaya koyar. Bizans kilisesinde, mozaik ya da fresko, duvar resminin yapısına uygun olarak çerçeveleme için mermer vb. malzemeler yanında çok daha yaygın biçimde bordürlerden yararlanılmıştır.

Marj, sınır, kenar gibi tanımlar ise birbirlerine benzemekle birlikte bizce doğrudan çerçeveye bir gönderme yapmamaktadır. TDK Sözlüğü'ne göre marj; *yazılmış veya basılı bir kâğıdın kenarında bırakılmış boşluk* olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre marj düzlemin merkezi dışında yer alsa da onun asal bir uzantısıdır.

Dolayısıyla çerçeve; malzeme, renk-süsleme tasarımı vb. şekillerde resimden veya resim düzleminden ayrımlanmış, kendi içerisinde bütünlüğe sahip farklı bir yapı olarak görülmektedir. Örneğin; etrafına çerçeve gerilmemiş bir tuvalin doğal sınırları, kenarları ve marjları vardır. Ancak bu, tuvalin çerçevelenmiş olduğunu göstermez. Böylelikle çerçeve ve bordür ile marj, kenar, sınır vb. terimler arasında açık bir farklılık olduğu söylenebilir.

Ernst Gombrich'in tanımlaması bu anlamda esnek ve iyi bir çıkış noktası sağlamaktadır. Gombrich'e göre (1984) çerçeve; *tasarımı çevresinden ayıran sürekli bir aralık* olarak tanımlanabilir. Düzendeki tutarlı bir kırılma izleyiciyi uyarmak için yeterlidir (s. 125). Bu oldukça esnek tanımdan da anlaşılacağı üzere bir çerçeveyi oluşturabilmek için çok çeşitli araç ya da yöntemler kullanılabilmektedir.

Bizans kaynaklarında ise çerçeve veya çerçevelemeye ilişkin olarak oldukça sınırlı düzeyde bilgi yer almaktadır. Bu sınırlı bilgiyle de yeterli bir terminolojik değerlendirme yapmak ne yazık ki mümkün olmamaktadır. Yukarıda Ressam Angelos Kotantos'un vasiyetnamesinden yaptığımız alıntıda çerçeveye ilişkin bir ifadenin varlığını görmüştük. Cyril Mango orijinal metindeki *duo kleziolais skletais* tamlamasını İngilizce *two frames with doors* şeklinde çevirmiştir. Bunu *kapaklı iki çerçeve* şeklinde Türkçe'ye aktarabiliriz. Bununla birlikte, Mango'ya göre bu *duo kleziolais skletais* tamlamasının anlamı açık değildir[8]. Ancak her halükarda ifadenin ikonaların etrafına eklemlenen türden bir çerçeveleme düzeneği olduğu anlaşılıyor.

Çerçeve karşılığı kullanılan ve daha sıklıkla karşılaştığımız bir diğer terim ise; çevre, dış, dairenin çevresi, dış çizgi – yüzey gibi anlamlar içeren *peripherion* (*περιφερίων*)'dur. Ancak kaynakların anlatımından yola çıkarak *peripherion*'un Bizans sanatında çerçeve için genel bir terim olarak kullanılıp kullanılmadığını açık olarak tespit edemiyoruz. Spesifik bir terim olarak *peripherion,* aslında taşınabilir ikonaların etrafına geçirilen, gümüş vb. değerli metallerden yapılmış kaplamaları ifade ediyordu (Bouras, 1991, II, s. 974) (Şekil 2.6). Bunlar özellikle 11. yüzyıldan itibaren kilise envanterlerinde kayıtlı olarak sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ancak belirttiğimiz gibi kaynaklarda *peripherion* teriminin anıtsal resim veya minyatürlerdeki çerçeveler için de genel bir terim olarak kullanılıp kullanılmadığı konusunda herhangi bir ifadeye rastlamamaktayız.

E.Y. Moss (2016) yakın tarihli çalışmasında *peripherion* olarak ifade edilen bu kaplamaları incelemekte ve terimi çerçeve olarak kullanmaktadır. Ancak kaplama ikona çerçeveleri dışındaki alanlara terminolojik olarak herhangi bir referans yapmamaktadır.

Byzantine Monastic Foundation Documents'te (2000, vol. I) yer alan bazı metinlerde ise çerçeveye karşılık bir terim olarak yine *peripherion* ile karşılaşmaktayız. Burada da terim yine özellikle kilise envanterlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Dikkati çeken bir nokta ise envanterlerdeki ikonalar yanında bazı litürjik giysilerle ilgili olarak da bu terimin, bu defa da *bordür* terimi yerine kullanılmış olmasıdır. Örneğin bir giysiden bahsedilirken 'Attaleia üslubundaki bordürlerle' (*peripheria attaleiatika*) bezeli olduğu anlatılır (s. 1881). Dolayısıyla peripherion'u kullanım alanı geniş bir

[8] Bkz.: bu metinde dipnot 5.

terim olarak düşünebiliriz. Ancak terimi anıtsal resimdeki çerçeveler ile ilişkilendirebilecek yeterli bilgiye sahip olmadığımız da açıktır.



Şekil 2.6 : Meryem İkonası, 13. yy., Fermo Katedrali (Moss, 2016, vol. II, s. 301, Fig. I-6)

2.2 Bizans Anıtsal Resminde Çerçeve

Çerçeveyi genellikle; resmin etrafına, sınırları boyunca eklemlenmiş ahşap, metal vb. bir araç olarak düşünürüz. Ancak konumuz Bizans anıtsal resimde, duvar resminin yapısı gereği çerçevelemede klasik çerçeve algımızı aşan bazı özgün tasarım ve işlevler ortaya çıkmaktadır. Bizans anıtsal resminde çerçeveleme için mermer vb. malzemelerden yapılmış çerçeveler yanında çok daha yaygın olarak bezemeli ya da düz bordürler kullanılır. Bordürlerden oluşan bu çerçeveleme araçları klasik bir çerçeveden farklı olarak betimleme ile entegre (*intra-compositional*[9]) bir yapı gösterir

[9] Aksi örnekler; betimlemenin dokusundan farklı bir malzeme (ahşap, metal, mermer vb.) ile üretilerek, ona dışarıdan bir ek olarak iliştirilen çerçeve yapısı; betimlemeden farklı, entegre olmayan ya da eklenmiş anlamında *extra-compositional* olarak adlandırılmaktadır.

(Şekil 2.5) (Platt & Squire, 2017, s. 13). Resim düzleminin çerçeveleme motifleri ve çerçevelenmiş betimleme tarafından bu şekilde paylaşımı da zaten Bizans sanatı için karakteristik bir durumdu (Peers, 2004, s. 4-5). Bu sebepledir ki, Bizans çerçevesi aynı zamanda bir '*betimsel alana*' dönüşmüş; süsleme, yazıtlar ve kimi zaman küçük madalyon portreler çerçevelerin oluşturduğu bu alanlara yerleştirilmişti.

Aslında, bir bakıma Bizans kilisesindeki pek çok şey; "kornişler, kemerler, pencereler ve ikincil uzamlar resimsel alanın birliğine ve ayrımına", dolayısıyla çerçevelemeye katkıda bulunur (Peers, 2004, s. 70). Elbette, anıtsal resimde çerçeveleme açısından öncelikle mimarinin sunduğu olanaklar geçerliydi. Çünkü anıtsal resimde '*yüzey*' ya da '*uzam*' bir tuval ya da çeşitli malzemelerden hazırlanmış bir plaka gibi yapay bir nesneden ziyade mimarinin kendisiydi. Şüphesiz ki Bizans'ta mimari, her zaman olmasa da, tasvirlerin yerleşimi için uygun biçimde bölümlenmiş yüzeyler sunuyordu (Şekil 2.7). Mimarinin, tasviri çerçeveleyebileceği ve bu çerçevenin onu daha da önemli kılacağına ilişkin düşünce Bizans sanatında yaygındı (Peers, 2004, s. 70). Robert Ousterhout ise Bizans'ta mimariyi genel bir çerçeve olarak değerlendirir. Ousterhout'a göre (1995) Bizans kilisesinde, form ve işlev arasındaki ilişki; belli bir esneklik veya uyumluluk (*responsiveness*) temelinde karakterize edilir; "*Bizans mimarisi esnektir, o; üretilmiş anlamlar zinciri ve kurulmuş ilişkilerdeki interaktif bir çerçeve olarak işlev görür*" (s. 92-93)[10].

Bununla birlikte, mimarinin bu işlevinin resimlerin tekniğine uygun biçimde mozaik ya da fresko bordürlerle güçlendirilmesi ve resimsel ortama uyumlu hale getirilmesi gerekiyordu. Çerçeve böylelikle, mimari uzamdan resimsel uzama dönüşümün gerçekleştiği bir eşik haline gelmiştir. Öte yandan bir kilisenin iç mekanında bütün yüzeylerin mimarinin sunduğu olanaklarla bölümlenebilmesi mümkün değildi. Örneğin, üst örtü sistemini oluşturan kubbe, tonoz, lünet gibi formlar yapıları gereği zaten mimari bir çerçeveye sahiptirler. Ancak, özellikle kesintisizce uzanan geniş yan duvarlar mimari çerçeveleme olanaklarından yoksundur. Bu nedenle, yan duvarlar gibi yüzeylerde mimariden bağımsız olarak, doğrudan resimsel araçların (bordürlerin) kullanımı yoluyla yapay bir bölümlemeye gidilmesi gerekmiş olmalıdır.

Bununla birlikte, Bizans kilisesinde çerçeveye ilişkin farklı gereksinimler de varmış gibi gözükmektedir. Örneğin, anıtsal resimde betimlemeyi çerçeve yoluyla etrafından

[10] Vurgu Sotiria Kordi'ye (2014, s. 181) aittir.

ayırmakla birlikte, eş-zamanlı olarak onu programla ilişkilendirmek de gerekiyordu. Çünkü Bizans anıtsal resminde bir sahne ya da imge salt 'tek başına izole edilmiş' bir birim değil, hiyerarşik olarak oldukça katı biçimde düzenlenmiş bir programın parçasıydı ve ancak bu program içerisindeki ilişkileri yoluyla belli bir anlam kazanırdı (Demus, 1964, s. 3).



Şekil 2.7 : İsa'nın Vaftizi, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, kuzey-batı tromp, Yunanistan, 11. yy.

Aynı zamanda, resimlerle birlikte bu resimlerin yerleştirildiği farklı mimari yüzey ya da birimlerin de birbirlerine eklemlenmesi (artikülasyon) gerekiyordu. Mimari birim ya da yüzeylerin birbirlerine eklemlenmesi sorunu 4. yüzyıl gibi erken bir dönemde daha çok, örneğin; silme, korniş vb. mimari-plastik formlu araçlar kullanılarak çözümleniyordu. Çünkü bu dönem yapılarında dekorasyonun içeriği çoğunlukla mimari karakterliydi ve resim henüz ikincil bir konumdaydı. Fakat özellikle 5. yüzyıldan itibaren resim giderek dekorasyonda daha fazla yer kaplamaya başlayınca artikülasyon için de farklı alternatiflerin üretilmesi gerekmiş, mimari-plastik formlu araçlar yerine resimlerin teknik veya malzemesi ile uyumlu resimsel araçların kullanılması gündeme gelmiş, böylelikle süslemeli çerçeve bordürlerinin kullanımı giderek yaygınlaşmıştır (Demus, 1964, s. 45-46). Gerçekten de, bazı erken dönem yapılarında çerçevelerde yumurta-ok dizisi, boncuk dizisi vb. gibi mimari-plastik formlardan devşirilmiş motiflerin kullanıldığını gözlemlemek bu açıdan şaşırtıcı

değildir (Şekil 2.8) ve bu durum çerçevelemede mimari araçlardan resimsel araçlara dönüşümün bir işareti olarak yorumlanabilir. Böylelikle, Otto Demus'un (1964) haklı biçimde altını çizdiği gibi "çerçeve bordürleri; paneller ve süsleme motifleri ile birlikte Bizans kilise dekorasyonunun başlıca üç kategorisinden biri olarak ortaya çıkmıştır" (s. 46).



Şekil 2.8 : Rotonda, Selanik, kubbe mozaiklerinde çerçeve motifleri, 4. yy.

Dolayısıyla Bizans kilise dekorasyonundaki gelişmelerin bordürleri başlıca çerçeveleme aracı olarak öne çıkardığı söylenebilir. Mermer ise çoğunlukla spesifik bazı çerçeve gereksinimleri ya da yapısal bir gereklilik sonucu kullanılmış bir malzeme gibi gözükmektedir. Örneğin; Atina yakınlarındaki 11. yüzyıla tarihlenen Daphni Manastırı Kilisesi naosunda, duvarların üst kısımlarındaki sahneler mozaik bordürlerle çerçevelenmişken, duvarların alt kısımlarında yer alan sahneler için mermer çerçeveler kullanılmıştı (Şekil 2.9). Çünkü alt kısımda duvarlar mermer levhalar ile kaplanmıştı ve bu kaplamalar arasına yerleştirilmiş sahnelerin bordürlerle çerçevelenmesi pek olanaklı değildi. Thomas Whittemore da (1942) Ayasofya'nın güney galerisinde bulunan 11. yüzyıla ait Zoe Mozaiği'ni kuşatan mermer çerçevenin yalnızca bir çerçeve değil aynı zamanda duvar yüzeyinden mozaiğin yüzeyine geçişi sağlayan bir araç olduğunu tespit etmiştir (s. 9).

Çalışmamız süresince yapılan kaynak taramalarında anıtsal resimde çerçevelerin yapımıyla ilgili günümüze ulaşan herhangi bir tarihsel kayda veya bilgiye rastlanılmamıştır. Süreç içerisinde farklı yapılarda gözlemlediğimiz çerçeveleri karşılaştırdığımızda bunlar arasındaki form, motif ve işlev benzerliklerine bakarak az-çok tutarlı ortak bir pratiğin ve geleneğin olduğunu ya da belki bordürlerin üretimi için bazı model kitaplarının kullanıldığını düşünmemiz olasıdır. Ancak bunu somut bir zeminde tartışabileceğimiz herhangi bir kayda veya bulguya sahip değiliz.



Şekil 2.9 : Mermer çerçeve, Kudüs'e Giriş, Daphni Manastırı Kilisesi, naos, Yunanistan, 11. yy.

Doro Levi geç antik döşeme mozaikleri ile ilgili çalışmasında (*Antioch Mosaic Pavements*, 1947) model kitaplarının varlığıyla ilgili tartışma içerisinde, çerçeve bordürlerde kullanılan süsleme motiflerindeki benzerlikleri göz önüne alarak model kitaplarının bir atölyedeki daha alt düzey zanaatçılar tarafından sadece süslemeli bordürleri yaratmak amacıyla kullanılmış olabileceği ihtimalini dile getirmiştir (Kammer, 2003, s. 146). Ancak model kitapları ile ilgili günümüze ulaşan somut bir örnek olmadığı gibi, Bizanslı sanatçıların da benzer yöntemleri kullanıp kullanmadığına ilişkin elimizde bir bilgi bulunmamaktadır.

Yazılı kaynaklar yoluyla bilgi edinemediğimiz böylesi bir durumda Bizans anıtsal resminde kullanılan çerçeve araçlarının üretimindeki teknik süreçlere ilişkin sınırlı düzeyde de olsa bilgi ya da gözlem içeren bazı restorasyon ve çalışma raporlarına bakmak aydınlatıcı olabilir.

Paul Underwood Kariye narteks mozaikleriyle ilgili çalışmasında (1967, vol. I) bu konuda bazı gözlemlerde bulunmuştur (s. 178 vd.). Underwood'un bu incelemede vardığı sonuç sahneleri çerçeveleyen bordürlerin tüm sahneler tamamlandıktan sonra ayrı bir çalışma ile yerleştirilmiş olduğudur. Dış narteksin kuzeydeki ilk tonozlu biriminde, batı lünetine yerleştirilmiş İsa'nın Fısıh Bayramı için Kudüs'e Götürülüşü sahnesi bu konuda iyi bir kanıt sunmaktadır (Underwood, 1967, vol. I, s. 178, PL. 208). Sahnenin alt kenarının ortasına denk gelen pencere kemeri üzerine yerleştirilmiş bordür ile sahne arasında eklemeye ilişkin işaretler ve düzensizlikler göze çarpmaktadır (Şekil 2.10). Özellikle yeşil tesseralar ile kaplanmış, sahnenin sol alt kısmı ile bordür arasında bu durum daha iyi gözlenebilmektedir. Görünüşe göre önce sahne lünete yerleştirilmiş, bordür ise penrece kemeri üzerine daha sonradan yapılmıştır. Fakat sahnenin alt kenarı ile bordürün kenarı birbirine denk gelmemiş ve muhtemelen arada bir boşluk oluşmuştur. Dikkat edilirse bu boşluğu kapatmak için bordür genişletilmemiştir. Bunun yerine sahnenin devamı olacak şekilde tesseralar yerleştirilerek açıklık kapatılmıştır. Ancak bu alana yerleştirilen tesseraların sahnenin bu kısmında yatay olarak dizilmiş tesseraların aksine bordürün eğrisine paralel olarak yerleştirildikleri görülmektedir. Underwood bu detayı, bordürlerin sahnelerden sonra yerleştirilmiş olduğunun bir kanıtı olarak görmekte ve bunun Konstantinopolis'teki diğer yapılarda da söz konusu olan yaygın bir pratik olduğunu belirtmektedir.

Bu mantıklı bir uygulama ve kabul edilebilir bir yorumdur; çünkü bir sahne tamamlandıktan sonra çerçevesinin yapılmış olması pek çok açıdan daha mantıklı görünmektedir. Bununla birlikte, bir çerçeve bordürü fiziksel olarak her ne kadar resimden sonra yapılmış olsa da, yerleşimi ve boyutlarının planlama sürecinde hesaba katılması gerektiğini gözden kaçırmamalıyız. Ayrıca, Kariye gibi örneklerde sahneler zaten mimari tarafından sınırlandırılmış birimler (örneğin; lünet ve tonozlar) içerisine yerleştirilmişti ve her halükarda sahnenin zaten fiziksel bir sınırı-çerçevesi vardı. Mimari çerçevelemeden sınırlı ölçüde yararlanılabilen durumlarda, mesela düz duvarlara yan yana yerleştirilen fresko dekorasyonda ise, çerçeveleme için çok daha geometrik bir düzenlemenin baştan düşünülmesi gerekmekteydi.



Şekil 2.10 : İsa'nın Fısıh Bayramı için Kudüs'e Götürülüşü, Kariye, dış narteks, 1315-1321.

David Winfield'in Bizans'ta fresko resmi tekniği üzerine çalışmasında (1968) bu konuda bazı ipuçlarına rastlarız (s. 78 vd.). Fresko ıslak sıva üzerine yapıldığından, sıvanın kuruyup resimlemeyi zorlaştırmaması için tüm bir yüzeyin sıvanması yerine sıvalar çeşitli boyutlarda parçalar halinde duvar yüzeyine yerleştirilir ve parçalar birbirlerine eklemlenerek resimler işlenirdi. Winfield'ın tespitiyle Bizanslı ustaların bir seferde duvara yerleştirdikleri parça boyutu bir sahnenin bordürlerine denk gelmekteydi. Dolayısıyla çerçeveleme bu açıdan tasarım sürecindeki önemli ayaklardan biri haline de geliyordu.

Bunların yanında, mozaik bezemede çok daha pratik ve belki de ekonomik bir yöntem olarak kullanılmış *boyanmış sıva çerçeveler* (painted mortar frame) çerçevenin dekorasyondaki ve tasarım süreçlerindeki başka işlevlerini de göstermektedir. Pelli Mastora ve Konstantinos T. Raptis'e göre (2008) boyanmış sıva çerçeve "tesseralı yüzeyin ötesine çıkan, bir marj oluşturan, ya mozaiğin tamamını ya da kenarlarından birini çevreleyen yerleştirme katmanının (*setting bed*) tesseradan yoksun bir parçasıydı" (s. 490). Bir kilisede duvarların üst kısımlarına yerleştirilen mozaiklerin alt kenarları kimi zaman bu boyanmış sıva çerçeveler ile kuşatılırdı. Üst kısımlara

yerleştirilen sahnelerin alt kenarları zeminden zaten zorlukla görülebildiğinden çoğu zaman maliyet açısından ucuz ve uygulama açısından basit bu sıva çerçeveler tercih edilmiştir. Bunlar sadece çerçeve olarak değil tasarımın doğru yerleşimi açısından da çok önemli araçlardı. Örneğin bazı boyanmış sıva çerçeveler üzerinde yarıklar tespit edilmiştir. Bunlar sıva ıslakken yerleştirilmiş çivilerin oluşturduğu boşluklardı. Görünüşe bakılırsa bu çiviler, üzerinde ipler gerilerek mozaik tasarımın doğru işlenmesini sağlayan ölçü işaretleriydi. Bu kanıt boyanmış sıva çerçevenin tasarım sürecindeki pratik yararlarını göstermektedir (Mastora & Raptis, 2008, s. 492, Fig. 1).

2.3 Anıtsal Resimde Bordür Formları

Görünüşe göre, anıtsal resimde bir çerçeve bordürünü oluşturmak için çeşitli resimsel yöntemler kullanılıyordu. Elbette kimi zaman mimari bölümleme bu bordürlerin oluşturulması için uygun alan ve araçları sağlamaktaydı. Ancak bordürün ayrımlanabilmesi ve çerçeve olarak; imgeden farklı bir birim olarak tanımlanabilmesi için öncelikle kendine ait bir alanının olması, bu alanın çeşitli yöntemlerle kesin olarak belirlenmesi ve vurgulanması gerekiyordu. Bunun için kimi zaman güçlü kontur şeritleri, kimi zaman da süsleme ve renk gibi dolgu araçları (bazen de birkaçı birlikte olmak üzere) kullanılmıştır.

Süslemenin yaygın biçimde ve entegre olarak kullanımı çerçeveyi aynı zamanda bir dekoratif araca da dönüştürmüştü ve özellikle mozaik bezemede bir kilisenin süsleme öğeleri genellikle çerçeveler üzerindeki motiflerden oluşmaktaydı. Kontur şeritleri, süsleme veya renk gibi seçenekler ile farklı bordür formlarının üretilmesi tesadüfi ya da keyfi olmayan, bilinçli bir tercihmiş gibi görünmektedir. Bu farklı bordür formları çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde açıklamaya çalışacağımız gibi muhtemelen anlatım veya resimsel uzamın algılanışına paralel seçimlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bizans anıtsal resminde kontur çizgileri, süsleme ve renk gibi etmenlerden baskın olanını temel alarak, esnek bir sınıflandırma içerisinde üç farklı tipte çerçeve bordüründen bahsedilebilir.

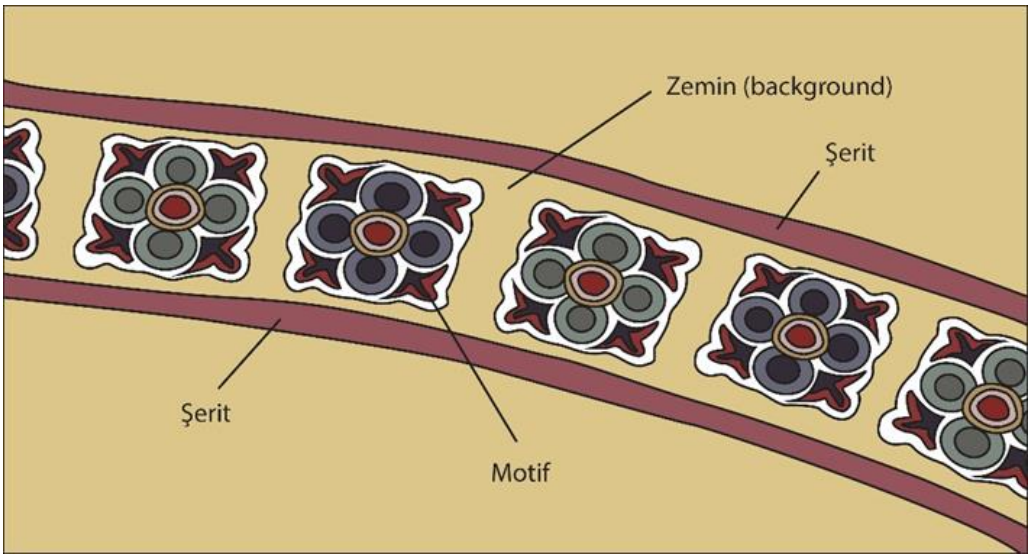
2.3.1 Şeritli bordür

Çerçeve alanının iki yandan güçlü kontur şeritleri ile belirlendiği örnekleri *şeritli bordür* olarak tanımlıyoruz (Şekil 2.11, 2.12). Bu tip bordürlerde arka-fon ya da zemin soyut bir yapı gösterir ve çoğu zaman altın-yaldız ile kaplanmıştır. Daha da önemlisi şeritli bordürlerde sahne ile bordür arasında zemin ya da arka-fonun niteliği açısından bir kesinti ya da farklılaşma yoktur. Örneğin; Santa Costanza Mozolesi'nin ambülatuvar mozaiklerini çevreleyen bordürün zemini de, sahnelerin zemini de beyaz tesseralar ile kaplanmıştır (G 1, K.no: 1). Burada sahne ile çerçeve alanını birbirinden ayıran başlıca unsur kontur şeritleridir. Benzer bir durum Hosios Loukas Manastırı Katholikon mozaiklerinde de görülebilir (K.no: 81, 90, 93).

Elbette, şeritli bordürler de diğer bordür formları gibi süsleme içerebilmektedir. Ancak bordür ya da çerçeve alanını tanımlayan etmen öncelikle kontur şeritleridir. Süsleme motifleri şeritli bordürün soyut arka-fonu üzerine birbirleriyle bağlantısız veya oldukça gevşek bir bağlantı içerisinde sıralanır. Şeritli bordürde arka-fon ile motifler arasında yapısal bir bağıntı ya da yerleşim ilişkisi bulunmamaktadır ve motifler bu soyut arka-fon üzerinde yüzüyorlarmış gibi algılanırlar.



Şekil 2.11 : Şeritli bordür, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, Yunanistan, 11. yy.



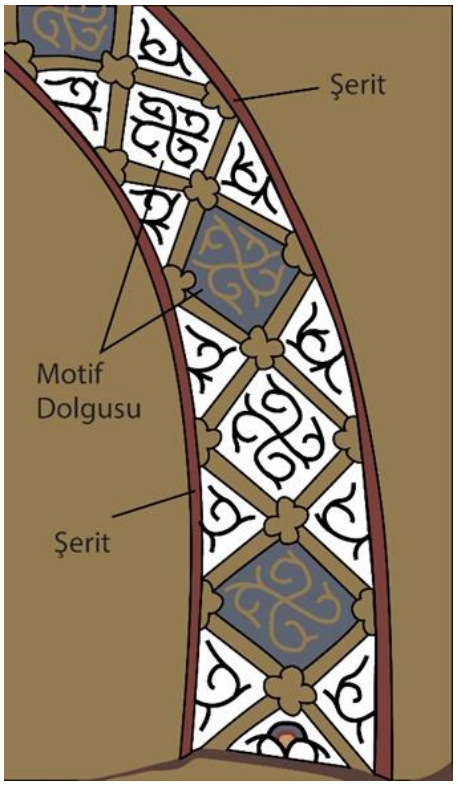
Şekil 2.12 : Şeritli bordür (Şekil 2.11'deki örneğin çizimi)

2.3.2 Motif dolgulu bordür

Motif ya da süsleme tasarımının, çok yoğun bir doku halinde çerçeve alanının çoğunluğunu ya da tamamını kapladığı bordürleri *motif dolgulu bordür* olarak tanımlıyoruz (Şekil 2.13, 2.14). Bu tip bordürlerde belirleyici olan şey artık güçlü kontur şeritleri değil motiflerin sık veya yoğun dokusudur. Motif dizileri birbirlerine sıkı bir şekilde bağlanmış veya arka-fon ile güçlü bir yerleşim ilişkisi içerisinde verilmişlerdir. Motiflerin baskın yapısı arka-fon veya zeminin belirleyici özelliklerini zayıflatır. Hatta kimi örneklerde süsleme tasarımı bordür alanının tamamını kapladığından arka-fon algısı bütünüyle kaybolmaktadır. Motiflerin yerleştirildiği bir arka-fonun olduğu durumlarda bile, şeritli bordürden farklı olarak sahnenin zemini ile çerçevenin zemini (ya da arka-fonu) bir katman halinde kesin olarak birbirinden ayrılmış haldedir. Örneğin; Santa Costanza Mozolesi'nin apsislerindeki mozaiklerde çerçeve alanı öncelikle sahneden kalın kontur şeritleri ile ayrılmıştır. Bununla birlikte bordürün arka-fonunun da sahneden koyu bir renk katmanı ile farklılaştırıldığı açık olarak görülebilmektedir (K.no: 3-6). Motif dolgulu bordürlerde de bazen kontur şeritleri kullanılabilmektedir. Ancak bu şeritler artık bordürü tanımlamak açısından baskın öğeler değildir. Belki de bu nedenle çoğu zaman bir kontur bordüründen daha zayıf kontur şeritlerinin kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 2.13 : Motif dolgulu bordür, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, Yunanistan, 11. yy.



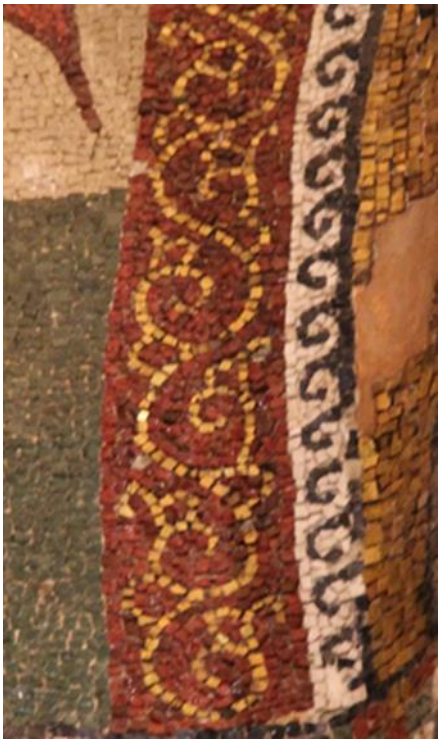
Şekil 2.14 : Motif dolgulu bordür (Şekil 2.13'teki örneğin çizimi)

Hosios Loukas Manastırı, Katholikon narteksinde kullanılan bazı bordürler de motif dolgulu bordür yapısını açık biçimde göstermektedir. Örneğin; narteksin güney lünetine yerleştirilmiş Şüpheci Thomas sahnesini çerçeveleyen bordürde, sahne ile bordür öncelikle kırmızı kontur şeritleri ile ayrılmıştır. Ancak şeritli bir bordürün aksine sahnenin altın-yaldız arka-fonu ile bordürün arka-fon yapısı arasında hiçbir tutarlılık yoktur (Şekil 2.13, 2.14). Baklava dilimli geçmelerden oluşan süsleme tasarımı tüm bordür alanını kaplamaktadır. Bordürde arka-fon tamamen kaybolmuş durumdadır. Burada öncelikli olarak bordürü tanımlamamızı sağlayan etmen, alanı tümüyle kaplayan motif dolgusudur.

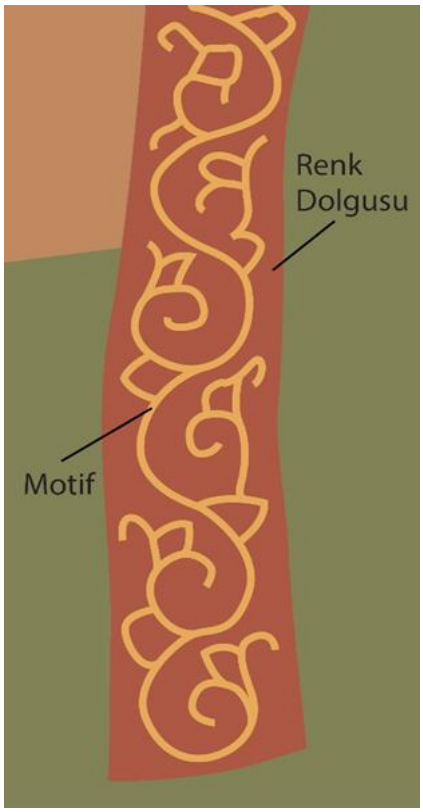
2.3.3 Renk dolgulu bordür

Bordür alanının veya arka-fonun yoğun ve baskın bir renk katmanı halinde düzenlendiği bordürleri renk dolgulu bordür olarak tanımlıyoruz (Şekil 2.15, 2.16). Renk bordürlerinde kontur şeritleri ve motifler artık ikincil etmenler haline gelmiş gibi görünmektedir. Bu tip bordürlerde genelde yoğun renklerin tercih edildiği ve bütün

bordür alanını kaplayacak şekilde düzenlendiği söylenebilir. Tercih edilen renkler; kırmızı, mavi, yeşil gibi renklerin yoğun ve koyu tonlarıdır. Diğer tiplerdeki bordürlerde kimi zaman altın-yaldızın arka-fon dolgusu olarak uygulandığını görmüştük. Renk bordürlerinde ise arka-fon dolgusunda altın-yaldız kullanılmaz. Altın-yaldız radikal bir değişiklikle artık motiflerin biçimlendirilişinde kullanılır. Süsleme oldukça seyrek şemalar halinde uygulanmıştır ve belli belirsiz bir görünümdedir. Öyle ki, çoğu zaman motifleri seçebilmek ve tanımlayabilmek güçleşmektedir. Süslemenin seyrek, cılız düzenlemeler halinde ve altın-yaldızla uygulanışı belli bir soyutlama eğilimi gibi görünmektedir. Fresko bezemede çerçeveleme için kullanılan kırmızı renkli basit bantlar da bu kapsamda değerlendirilebilir.



Şekil 2.15 : Renk dolgulu bordür, Kariye, dış narteks, İstanbul, 1315-1321.



Şekil 2.16 : Renk dolgulu bordür (Şekil 2.15'teki örneğin çizimi)

2.4 Çoklu-Çerçeve Sistemi ve Bileşenleri

Bizans anıtsal resminde program; litürjik, ikonografik ve hiyerarşik açıdan oldukça karmaşık bir ilişki ağı içerisinde yan yana getirilmiş çok sayıda ikonik ya da öyküsel betimlemeden oluşurdu. Bu karmaşık düzen içerisinde çerçevenin yegane amacı bir imgeyi onu kuşatan uzamdan ayırmak değildi. Her bir imge hiyerarşik olarak üst bir programın ya da anlatının ayrılmaz bir parçası olarak düşünüldüğünden aynı zamanda onun bu programla ve mimari yerleşimi ile de ilişkilendirilmesi lazımdı. Bununla birlikte programın yerleştirildiği farklı mimari birimlerin birbirlerine eklemlenmesi ve resimsel kabuğun altında kalan mimari strüktürün de resimsel olarak okunabilir hale getirilmesi gerekiyordu.

Elbette böylesi karmaşık bir yapının düzenlenişi sadece imgenin sınırlarını kuşatan bir resim çerçevesi ile sağlanamazdı. Bu nedenle anıtsal resimde programın bütünlüklü organizasyonu için resimleri çerçeveleyen bordürler ile birlikte farklı işlevlere sahip birkaç çerçeve bordürünün daha kullanılması gerekli hale gelmiş gibi gözükmektedir. Resimleri çerçeveleyenler dışındaki bu bordürler dekorasyonda mimari strüktürün veya imge gruplarını barındıran birimlerin sınırları boyunca yerleştirilmiş olduklarından bazen doğrudan ve sadece mimariyle ilişkili işlevlere sahip dekoratif bordürler olarak da değerlendirilmişlerdir. Örneğin; Maria Laura Marchiori (2001) Bizans kilise dekorasyonunda dekoratif bordürlerin işlevi ile ilgili böyle bir yorumda bulunmaktadır (s. 97-117). Ancak dekorasyon tüm öğeleri ile bütünlüklü bir program olarak düşünülürse ve detaylı bir inceleme yapılırsa bu dekoratif bordürlerin çok çeşitli işlevleri ile anıtsal resimde çerçeveleme sisteminin birer parçası oldukları görülecektir. İmgeyi uzam içerisinde özerk bir hale getirmek yanında, dekoratif bordürler yoluyla program yatay ya da düşey doğrultuda bölümlenebilmiş, resimsel kabuğun altında kalan mimari strüktür vurgulanmış ve kimi zaman mekan birimleri arasında bir hiyerarşik düzen oluşturulabilmiştir. Böylelikle anıtsal resimde; birbirleriyle iç-içe geçmiş farklı işlevli birkaç çerçeve kuşağından oluşan, yapı ve işlevleri itibariyle oldukça karmaşık bir *çoklu-çerçeve sistemi* ya da *çok-katmanlı çerçeveleme sistemi* ortaya çıkmıştır (Şekil 2.17, 2.18).

Bu yapısıyla artık Bizans çerçevesi; betimlemeyi kuşatarak onu program içerisinde özerk bir yapı olarak tanımlayan, ama aynı zamanda onu programın ayrılmaz bir

parçası haline getiren, hiyerarşik katmanları ve mimari strüktürü resimsel olarak tanımlanabilir kılan karmaşık bir işlevler bütünü olarak kendini gösterir.

Bu çoklu-çerçeve sisteminin oluşumunu etkileyen; mimarinin ve resim programının yapısı, uzam karakteri, resimsel anlatım vb. gibi pek çok değişken vardır. Bu değişkenlere bağlı olarak her bir yapı özelinde tasarım, süsleme ve işlev açısından detaylarda farklılıklar ortaya çıktığını gözlemleyebiliriz. Ancak bolca ayrıntı ve istisnai durum olmakla birlikte çerçevelemede bazı temel ilke ve araçların sürekli varlığını gözlemlemek de mümkündür.



Şekil 2.17 : Çoklu-çerçeve sistemi, Kariye, dış narteks, İstanbul, 1315-1321.

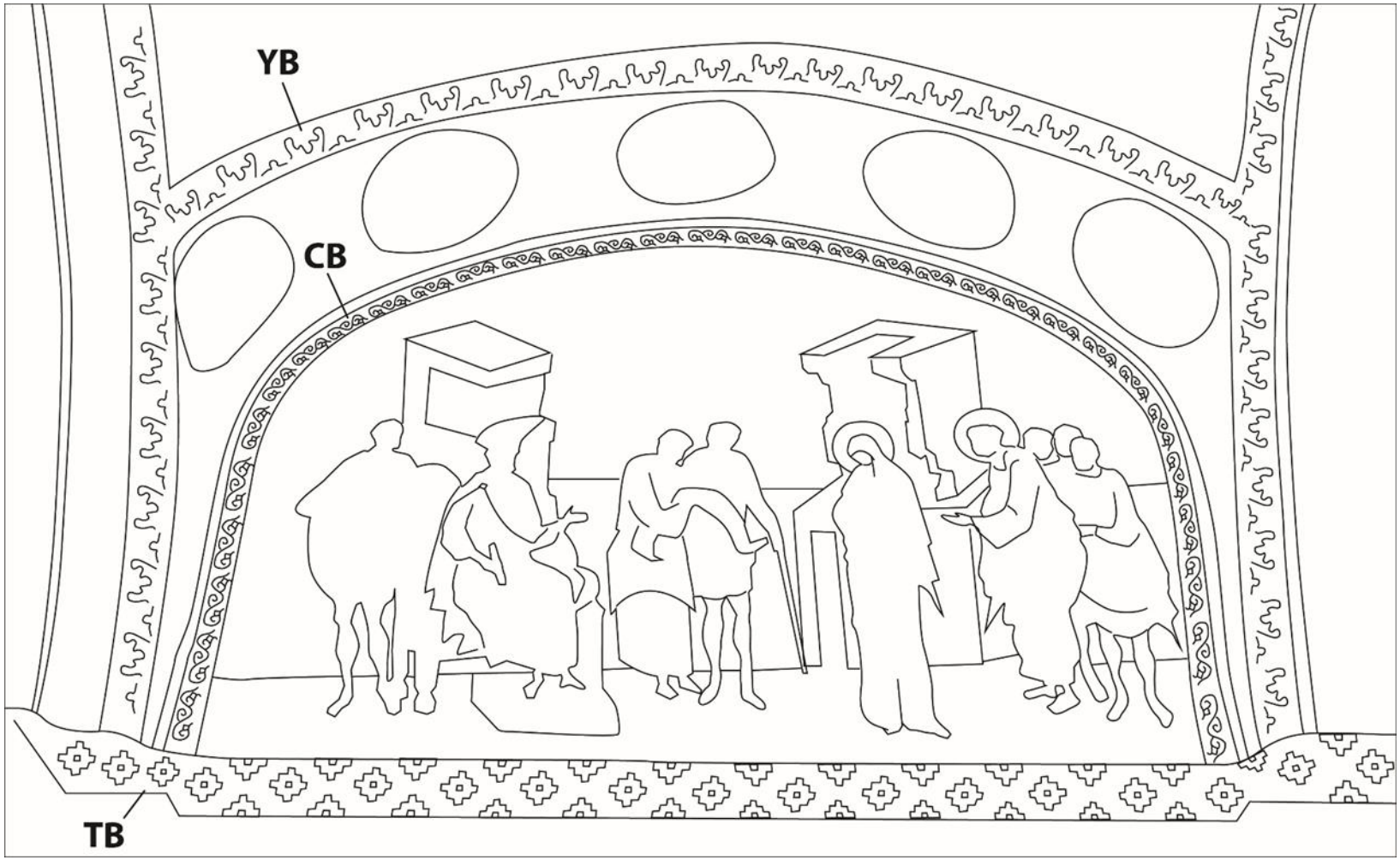
Bizans anıtsal resminde çerçeveleme için, çoklu-çerçeve sistemi bünyesinde genel olarak üç ana çerçeve kuşağı kullanıldığını tespit edebiliyoruz. Bunları; doğrudan betimlemenin sınırlarını kuşatan '**çerçeve bordürü**', programın farklı katmanlarını yatay doğrultuda birbirinden ayıran ve böylece yatay bölümleme elemanı olarak görebileceğimiz bir '**taban bordürü**' ve mimari strüktürü vurgulayan, düşey bölümleme elemanı konumundaki bir '**yapısal bordür**' olarak tanımlayabiliriz (Şekil

2.18). Bu üç ana çerçeve kuşağı çalışmamızda yerleşimleri ve dolayısıyla işlevleri göz önüne alınarak sınıflandırılmışlardır. Çoklu-çerçeve sistemi içerisindeki bu üç bileşen genellikle birbirlerinden farklı süsleme tasarımları ile düzenlenmişlerdir. Böylelikle sistem içerisinde farklı çerçeve kuşaklarını ayırt edebilmek, her durumda olmasa da, mümkün olabilmektedir.

Çoklu-çerçeve sistemi ve bileşenlerine ilişkin sınıflandırma ve kavramlar Bizans anıtsal resmindeki çerçeveleme sistemini açıklayabilmek için çalışmamız yoluyla ilk kez önerilmektedir ve elbette geliştirilmeye açıktır. Kavramlar günümüze ulaşan çok sayıdaki Bizans yapısı ve resim programının incelenmesi sonucu geliştirilmiştir. Bu kavramsal yapı çalışmamızın gelişimi ve içeriği açısından belirleyici bir model olarak kullanılmıştır.

İşlevler üzerinden tanımladığımız bileşenleri ile çoklu-çerçeve sistemi, çerçeveleme açısından bir karakteristik olarak Bizans anıtsal resminin yapısına uygun biçimde oluşturulmuş en ideal ve sofistike çözüm gibi görünmektedir. Ancak sık sık farklı uygulamalarla karşılaşabileceğimiz gibi, çoklu-çerçeve sisteminin standart tek bir model üzerinden tüm örneklerde uygulanmış olduğunu söylemek de mümkün değildir. Örneğin; kimi örneklerde çoklu-çerçeve sistemi içerisinde üç değil iki farklı çerçeve kuşağı olduğunu veya freskoda mozaikten daha farklı bir çerçeveleme kurgusu olduğunu göreceğiz. Ancak ortaya koyduğumuz kavramsal model; anıtsal resimde çerçevelemeye ilişkin temel ilkelerin altını çizmekle birlikte, üç farklı çerçeve kuşağından oluşan çoklu-çerçeve sistemi dışında özellikler gösteren farklı veya 'istisnai' olarak tanımlayabileceğimiz pratikleri de kapsayan ve dahası bu tür farklılıkların nedenlerini de yorumlamamıza imkan sağlayan bir yapı olarak düzenlenmiştir.

Konuya yaklaşımımız içerisinde esnek bir yapı ve açıklayıcı olmak açısından bazı öncelikler gözetilmiş, belli oranda genellemeler de yapılmıştır. Örneğin; anıtsal resimde çerçevelemeye ilişkin kavramlar için daha çok mozaik dekorasyondaki uygulamalar temel alınmış, özellikle de ikonoklazma dönemi sonrasında, 9. yüzyılın ortalarından itibaren Bizans sanatı ve mimarisinde ortaya çıkan gelişmeler ve eğilimler belirleyici olmuştur. Bu da az-çok Otto Demus'un (1964) Bizans resim sanatında 'Orta Bizans Sistemi' ya da 'Klasik Sistem' olarak (s. 3-37) kavramsallaştırdığı programa denk düşmektedir. Buradan hareketle, Bizans anıtsal resminde çerçeveleri; süreç içerisindeki gelişim ve dönüşümleri, mimari ve resim programı ile kurdukları ilişkiyi



Şekil 2.18 : Çoklu-çerçeve sistemi (**YB**: Yapısal bordür, **CB**: Çerçeve bordürü, **TB**: Taban bordürü)

daha iyi biçimde gözlemleyebileceğimizi ve aktarabileceğimizi düşünüyoruz. Zaten Bizans'ta çerçeveleme açısından orta dönemde olgun standartlarına ulaşmış olduğunu düşündüğümüz bu gelişmelerin nüveleri erken dönemde de gözlenebilmektedir.

2.4.1 Çerçeve bordürü

Bizans anıtsal resminin çoklu-çerçeve sistemi içerisinde, '*çerçeve bordürü*'; doğrudan resim düzleminin sınırlarına eklemlenerek imgeyi çevreleyen uzam içerisinde kuşatan bordürleri tanımlamaktadır. Çoğu zaman, klasik bir çerçevenin, kuşattığı tuvale bağlı olarak kare ya da dikdörtgen gibi belirgin geometrik formlara sahip olduğunu görebiliriz. Ancak, aslında çerçevenin kendine ait bir formu yoktur, çevrelediği yüzeyin yapısına göre şekillenir (Tükel, 1989, s. 9-10). Bizans kilisesinde, şayet betimleme mimari bölümlemenin söz konusu olduğu bir yüzeye (örneğin bir lünet) yerleştirilmiş ise çerçeve de bu mimari birimin şeklini alır (Şekil 2.19).



Şekil 2.19 : Çerçeve bordürü, Şüpheci Thomas, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks güney lüneti, Yunanistan, 11. yy.

Ancak çerçevelemede mimariden doğrudan yararlanılamayan geniş yüzeylerde (örneğin yan duvarlarda) daha geometrik-yapay bir düzenlemeye gidilmiş ve çerçeve de daha geometrik olarak biçimlenmiştir. Bu durumda gözlenen form genelde bir dikdörtgendir (Şekil 2.20).

Çerçeve genelde resmi dört yandan kuşatan bir araçtır. Ancak Bizans anıtsal resminde, özellikle mozaik bezemede sıklıkla karşımıza çıkan bir uygulama olarak resim çerçevesi her durumda betimlemeyi dört bir yanından kuşatan bir bordür olarak tasarlanmamıştır. Bazı durumlarda çerçevenin resmin sadece üst ve yan kısımlarını kuşattığını, alt kenarların ise farklı bir bordür üzerine yerleştirildiğini görürüz. Sahnelerin alt kenarları boyunca yerleştirilen bu bordürler farklı niteliktedir ve aşağıda *taban bordürü* başlığı altında incelenmektedir. Böylelikle anıtsal resimde, daha sık biçimde de mozaik bezemede bir sahneyi çerçevelemek üzere iki farklı bordürden oluşan bir düzen kurulduğu görülebilmektedir.



Şekil 2.20 : Çerçeve bordürü, Kana Düğünü, Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, ana nef kuzey duvarı, Ravenna, 500-540.

Bir sahneyi çerçevelemek için iki farklı bordürün kullanılması erken dönemden itibaren örnekleri bulunan bir pratik gibi gözükmektedir. Kıbrıs'ta 6. yüzyıla tarihlenen Panagia Angeloktistos Kilisesi'nin apsis mozaiği çerçevelemede bu ayrışmayı gösteren erken tarihli örneklerden biridir (Şekil 2.21). Fakat özellikle erken dönemde bunun karşıtı pek çok örnek de vardı. Örneğin bir 5. yüzyıl yapısı olan, Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi'nde mozaik ustaları sahneleri tek bir bordürle çerçevelemeyi tercih etmişlerdir. Mozolenin kuzey haç kolu lünetine yerleştirilmiş İyi Çoban sahnesinde bu durum açık biçimde gözlenebilir. Fakat burada da; sahnenin alt kenarı boyunca, ana çerçeve bordürünün altına basit renk bantlarından oluşan birkaç şerit yerleştirildiği gözden kaçmamaktadır (Şekil 2.22). Maalesef, bu tür pratiklerin nedenleri üzerine günümüze ulaşan herhangi bir tarihsel kayıt veya teknik nota

rastlanılmamıştır. Bununla birlikte, gözlemlere dayanarak çerçeve bordürü ve taban bordürü arasındaki bu ayrışmanın orta dönemden itibaren daha standart bir uygulama haline geldiğini söyleyebiliriz.

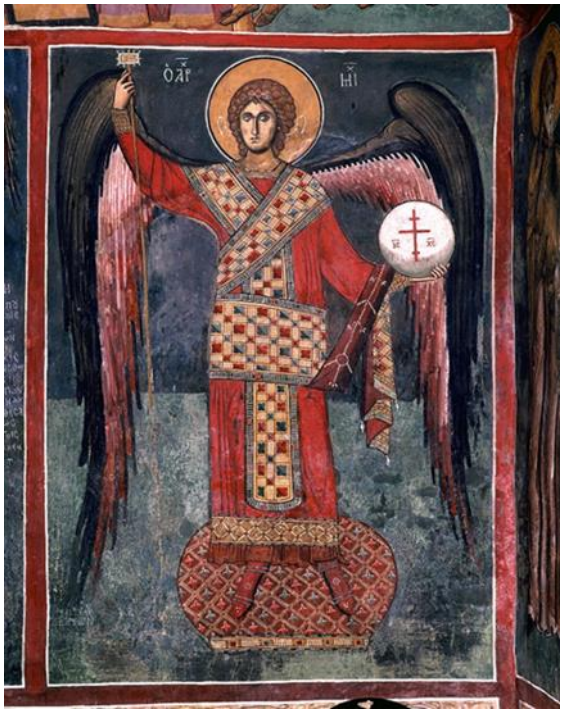


Şekil 2.21 : Çerçeve bordürü ve taban bordürü, Meryem, Çocuk İsa ve Başmelekler, Panagia Angeloktistos Kilisesi, Kıbrıs, apsis, 6. yy., (Dumbarton Oaks Arşivi).



Şekil 2.22 : Çerçeve bordürü, İyi Çoban, Galla Placidia Mozolesi, kuzey haç kolu lüneti, Ravenna, 5. yy.

Mozaik bezemede sıkça karşılaşılan bu uygulamaya karşıt biçimde, fresko dekorasyonda çerçeve bordürü sahneyi hemen her zaman dört yanından kuşatır (Şekil 2.23). Bu, çerçevelemede fresko ve mozaik arasındaki belirgin farklardan birisidir. Aslında fresko ve mozaik arasında çerçeveleme açısından çok temel, yapısal farklılıklar göze çarpmaktadır. Elbette bu yapısal farklılıklar detaylara da yansımıştır ve freskoda sahnenin tek bir bordür ile çerçevelenmesi gibi bir uygulama da muhtemelen bu yapısal ayrımla ilişkili olmalıdır. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde bu konu detaylı biçimde tartışılmaktadır.



Şekil 2.23 : Çerçeve bordürü, Başmelek Mikhail, Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, Kıbrıs, 1192 (Dumbarton Oaks Arşivi).

Bir Bizans kilisesinin resim programında sahneleri çerçevelemek için genelde süsleme tasarımı açısından birbirinin aynı ya da benzer bordürler kullanılır. Örneğin; Kariye iç narteks moziklerinde lünetlerde yer alan sahnelerin çerçevelenmesinde aynı tipte meander bezemeli bordürler kullanılmıştır (K.no: 179). Ancak kimi zaman farklı süsleme tasarımına sahip bordürler de kullanılabilmektedir. Hosios Loukas Manastırı Katholikon naosunda, kubbeyi taşıyan dört tromp içerisinde yerleştirilmiş sahneler için tek-tip bir çerçeve bordürü tercih edilmiştir (K.no: 81). Nartekste ise doğu ve batı duvarlarında yer alan lünetlerde aynı tipte çerçeve bordürleri kullanılmışken (K.no:

89), giriş aksı ile kuzey ve güney yöndeki lünetlerde farklı bordürler göze çarpmaktadır (K.no: 88, 90-92).

Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi'nde kuzey ve güney haç kolu lünetlerindeki sahnelerin aynı tip bordürlerle çerçevelendiği görülür (K.no: 17). Batı ve doğu haç kolu lünetlerindeki sahnelerin çerçeve bordürlerinde ise detaylardaki farklılıklara rağmen temel süsleme tasarımı benzerdir (K.no: 18-19). Galla Placidia'da her bir bordür yer aldığı beşik tonozlu haç kolu birimi için yapısal bordür olarak da kullanılmıştır. Dolayısıyla çerçeve motifleri aracılığıyla yapının karşılıklı birimleri arasında bir ilişki kurulduğunu düşünmek mümkündür.

Süsleme tasarımında çeşitlilik daha çok mozaik bezemede karşımıza çıkan bir durumdur. Fresko bezemede ise çerçeveleme elemanları belli bir tek-tipleşme eğilimini yansıtır. Dolayısıyla süsleme çeşitliliği ve buna bağlı bordür düzenlemeleri konusunda farklılık ya da benzerlikleri hemen her durumda yan yana gözlemlemek mümkündür.

Bazı durumlarda bir çerçeve bordürü birkaç işlevi karşılayabilir. Örneğin lünete yerleştirilmiş bir kompozisyonu çevreleyen bir çerçeve bordürü sahneyi kuşatmakla birlikte bir yandan da sahnenin yerleştirilmiş olduğu alanın (lünetin) mimari strüktürünü de tanımlar (Şekil 2.19). Bununla birlikte tek bir çerçeve bordürünün iki işlevi birden karşılamak üzere bilinçli olarak tasarlandığını düşündürten daha dikkat çekici örnekler de vardır. Hosios Loukas Manastırı Katholikon naosunda, tromplarda yer alan yortu sahneleri için kullanılan çerçeve bordürü aynı zamanda sahnelerin yerleştirildiği trompları da çevrelemekte ve dolayısıyla sahnelerin yerleştirildiği birimin mimari özelliklerini de tanımlayarak ikili bir işleve sahip olmaktadır (K.no: 81). Bu örnekte, çoklu-çerçeve sistemi içerisinde özellikle bir yapısal bordürün kullanılmamış olması, ikili işleve sahip bir bordürün bilinçli bir şekilde tasarlanmış olduğu şeklinde yorumlanabilir. Benzer bir uygulamaya Fethiye Camii Güney Şapeli mozaikleri üzerinden Hans Belting dikkat çekmektedir. Yapının güney tonozlu biriminde, güney-doğu lünetine yerleştirilmiş İsa'nın Vaftizi sahnesini çerçeveleyen bordür ile alt kısımda yer alan tonozlu birimin strüktürel özelliklerinin aynı süsleme tasarımına sahip bir bordürle vurgulanması (K.no: 158-159) Belting'i (1978) tek bir bordürün ikili (dual) bir işlevi yerine getirdiği sonucuna götürmüştür (s. 82).

Bir çerçeve bordürü kimi zaman farklı süslemelere sahip iki veya daha fazla çerçeve kuşağının birbirine eklemlenmesiyle oluşturulabilmektedir. Görünüşe göre bu tür çerçeve bordürlerinde iki bordürden biri ana çerçeve bordürü konumundaydı ve diğerine oranla daha geniş ve baskın olarak tasarlanmıştı. Bunlara örnek olarak; Daphni Manastırı Kilisesi'nin narteksinde kullanılan çerçeve bordürleri ile Kariye dış narteksinde kullanılan (K.no: 193-198) çerçeve bordürleri verilebilir. İki farklı katmandan oluşan Daphni narteksindeki çerçeve bordürlerinde ilk olarak sahneye bitişik ince bir çerçeve şeridi görürüz. Bu şerittte altın yaldız arka-fon üzerine üç yapraklı çiçek motifleri işlenmiştir. Bunu dışardan kuşatan ikinci şerit ise ilkine nazaran oldukça geniştir. Kırmızı bir arka-fon üzerine bitkisel motiflerin işlendiği bu şerit yapısı itibariyle baskın konumdadır ve ana çerçeve bordürü gibi durmaktadır (Şekil 2.24). İki farklı şeritten oluşan bu tür çerçeve bordürlerinin salt estetik bir zevki mi yansıttığı, yoksa işlevsel bazı gereksinimler sonucu mu tasarlandığı üzerine bir tartışma çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde yer almaktadır.



Şekil 2.24 : Çerçeve bordürü, Meryem'in Tapınağa Takdimi, Daphni Manastırı Kilisesi, narteks, güney-doğu lüneti, 11. yy.

2.4.2 Taban bordürü

Anıtsal resimde çoğunlukla programı yatay düzlemde katmanlara ayırmak üzere sahnelerin alt kenarları boyunca yerleştirilen, mekanı boydan boya tek bir kuşak

halinde kesintisizce dolanan bordürleri '*taban bordürü*' olarak tanımlayabiliriz (Şekil 2.25). Taban bordürü mozaik dekorasyonda, yapının üst kısımlarında yer alan resimlerin hemen altına yerleştirilir ve böylelikle üst kısımdaki mozaik resimler ile alttaki mermer kaplamalı alanı, yani dekorasyonun iki farklı katmanını birbirinden ayırır. Bununla birlikte görünüşte katmanlar arası bir eleman olsa da, resimlerin çerçevelenmesi işlemini de tamamlayan bir araçtır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, özellikle mozaik bezemede, çoğu durumda çerçeve bordürü sahnelerin etrafını tamamen kuşatmaz. Sahnelerin alt kenarları resim çerçevesinden bağımsız olarak taban bordürü üzerine yerleştirilir.



Şekil 2.25 : Taban bordürü, Vergi İçin Nüfus Sayımı, Kariye, dış narteks, kuzey-doğu lüneti, 1315-1321.

Taban bordürü aslında mozaik dekorasyondaki bazı gereksinimleri karşılamak üzere ortaya çıkmış bir çerçeveleme aracı olarak görünmektedir. Bilindiği üzere Bizans kilise dekorasyonunda mozaik hemen her zaman mermer kaplamalar ile birlikte kullanılır, yan duvarlar mermer levhalar ile kaplanırken mozaikler duvarların üst kısımlarına yerleştirilirdi. Böylelikle dekorasyonda mermer kaplamalar ve mozaiklerden oluşan iki farklı katman ortaya çıkmıştı. Taban bordürü yatay olarak, resimler ile mermer kaplamalar arasına yerleştirilerek iki katman arasında açık bir ayrım sağlanırdı. Ancak taban bordürü görünüşe göre farklı çözümlere yönelik olarak da kullanılmıştır. Örneğin yapının üst kısımlarına yerleştirilmiş sahnelerin, özellikle de alt kısımlarının, çıkıntı yapan korniş ve mermer kaplamalar gibi unsurlar nedeniyle zemin düzeyinden tam olarak görülebilmeleri bir sorundu. Alt kenar geniş taban

bordürleri üzerine yerleştirilerek sahne kaplamaların seviyesinden yükseltilmiş oluyor ve zeminden daha iyi ve tam haliyle görülebilmesi olanaklı hale getiriliyordu.

Ancak bu tür bir işlevi sağlamak için her zaman süslemeli geniş bordürlere ihtiyaç duyulmadığı ve farklı çözümlere gidildiği de görülmektedir. Örneğin Hosios Loukas Manastırı Katholikon naosunda tromplardaki yortu sahnelerinin altına geniş bir taban bordürü yerleştirilmiştir (K.no: 82). Ancak aynı yapının narteksindeki sahneler için özel olarak tasarlanmış bir taban bordürü kullanılmadığı görülmektedir. Bunun yerine; narteks sahnelerinde, sahnelerin alt kenarı ile korniş arasında mekanı boydan boya uzanan boş bir şeridin (tessera ya da bir boya kalıntısı içermiyor) varlığına tanıklık etmekteyiz (Şekil 2.26). Dolayısıyla süsleme ya da renk kullanımı yoluyla özel bir bordür tasarlanmaksızın, sahnelerin yükseltilmesi sorunu başka bir şekilde çözüme kavuşturulmuştur. Burada muhtemelen, yukarıda açıklamış olduğumuz boyanmış sıva çerçeve türünden bir uygulama yapılmış ya da şerit tamamen boş bırakılmıştı. Bunun daha ekonomik bir tercih olarak uygulandığını düşünebiliriz. Benzer bir durum Fethiye Camii Güney Şapeli'ndeki İsa'nın Vaftizi sahnesinde de gözlenmektedir (Belting vd., 1978, Fig. 47).



Şekil 2.26 : Anastasis, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, güney-doğu lüneti, 11. yy.

Mermer kaplamanın kullanılmadığı fresko bezemede ise taban bordürünün kullanımıyla ilgili farklı alternatifler ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Resimler ve

mermer kaplamalar gibi dekorasyon içerisinde farklı katmanlar oluşturan bir denge ortadan kalkınca, ilk bakışta taban bordürüne olan ihtiyacın da ortadan kalktığını düşünmek mümkündür. Bu nedenle, örneğin 1192'ye tarihlenen Kıbrıs'taki Panagia Arikotissa Kilisesi'nin fresko programında taban bordürü veya benzeri herhangi bir eleman kullanılmamış oluşu şaşırtıcı değildir (Winfield vd., 2003, Pl. 3-4).

Ancak Bizanslı ustaların taban bordürünü fresko dekorasyonun gereklerine uyarladıkları ve alternatif şekilde kullandıkları pek çok örnekle de karşılaşmaktayız. Örneğin; Kariye Güney Şapeli gibi bazı yapılarda duvarların alt kısımlarına freskodan mermer kaplama taklidi bezemeler işlendiğini görürüz. Taban bordürü özelliği gösteren bir bordür de üstte yer alan resimler ve altta bulunan bu mermer kaplama taklidi bezemeler arasına yerleştirilmiştir (Şekil 2.27). Dolayısıyla mozaik dekorasyondaki uygulamaların taklit edilmesinin taban bordürü gibi bir elemanın kullanılmasına da yol açmış olabileceğini düşünmemiz mümkündür.



Şekil 2.27 : Taban bordürü, Kariye, Güney Şapel, güney duvarı, 1315-1321.

14. yüzyıl başında yaptırılan Studenica Manastırı'nın Joachim ve Anna Kilisesi'nde ise fresko bezemeli bir yapıda taban bordürünün daha farklı bir kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Yapının freskoları düşey üç katman halinde düzenlenmiş; üstteki ilk iki

katman öyküsel sahnelere, alttaki katman ise Azizler, Meryem ve Baniler'den oluşan bir ikonik tasvirler grubuna ayrılmıştır. Taban bordürü özelliği gösteren bir bordür de öyküsel sahneler ile ikonik tasvirlerin bulunduğu bu katmanlar arasında kullanılmış ve böylelikle programın iki farklı katmanı birbirinden ayrılmış gibi gözükmektedir (Şekil 2.28). Benzer bir uygulama geç 12. yüzyıla tarihlenen Kastoria'daki Hagioi Anargyroi Kilisesi naosunda da gözlenmektedir. Burada da üst kısımdaki öyküsel sahneler ile alt taraftaki ikonik tasvirler arasında böylesi geniş bir taban bordürü kullanılmıştır (Pelekanides, 1985, s. 32-33, Fig. 10, 12).



Şekil 2.28 : Taban bordürü, Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos, güney duvarı, Sırbistan, 1313-1314.

Dolayısıyla fresko bezemenin mozaik bezemeye göre değişen koşullarına rağmen Bizanslı ustaların taban bordürünün alternatif olanaklarını keşfettiklerini düşünmek mümkündür. Ancak gözden kaçırılmaması gereken nokta; freskoda taban bordürünün sahneyi çerçeveleyen, tamamlayıcı niteliğinin ortadan kalkmasıdır. Çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi fresko bezemede çerçeve bordürü sahneyi dört yandan kuşatır. Mozaik bezemede ise sahnenin alt kısmında çerçeve bordürünün uzantısı olmadığından bu açık taban bordürü yoluyla kapatılıyordu. Böylelikle, fresko bezemede taban bordürünün sahneyi çerçeveleme işlevinden çıkarıldığını ve nispeten bağımsız bir öğe haline geldiğini söyleyebiliriz.

Örnekleri gözden geçirdiğimizde taban bordürünün ikonoklazma sonrası dönemde belirgin ve standart bir eleman olarak çerçeveleme sistemi içerisine yerleştirildiğini görürüz. Taban bordürünü resim programının bütünlüğü içerisinde gözlemleyebildiğimiz örnekler de genel olarak ikonoklazma sonrası dönemden

günümüze ulaşmış anıtlardır (K.no: 78, 82, 151, 163, 173, 187). Fakat taban bordürünün erken dönemde de kullanıldığını gösteren örnekler vardır. Kıbrıs'ta 6. yüzyıla tarihlenen Panagia Angeloktistos Kilisesi (Şekil 2.21) ile 5. yüzyıla tarihli Selanik Hosios David Kilisesi'nin (K.no: 14) apsis mozaikleri bu örnekler arasında sayılabilir.

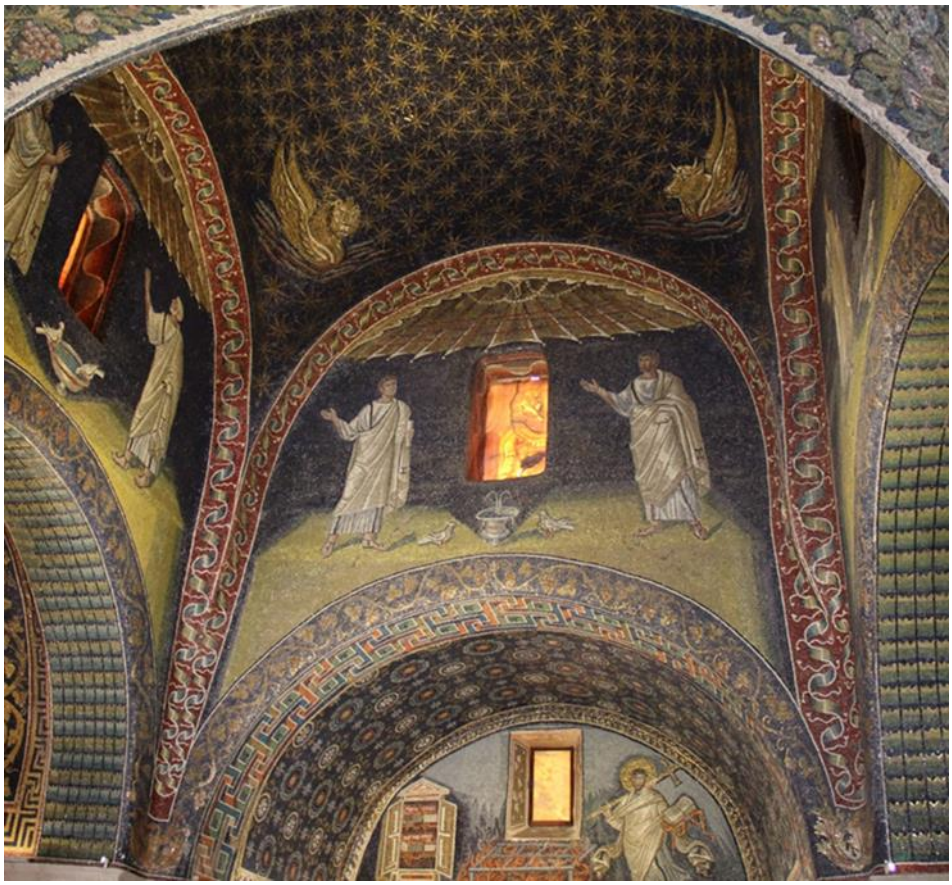
2.4.3 Yapısal bordür

Bizans kilisesinde resim programını oluşturan sahnelerin yer aldığı mimari birimlerin veya strüktürel elemanların sınırları boyunca yerleştirilen, öncelikli işlevleri mimarinin strüktürel özelliklerini resimsel olarak okunabilir hale getirmek olan bordürleri '*yapısal bordür*' olarak tanımlıyoruz. Yapısal bordür doğrudan mimari strüktüre bağlı olarak biçimlenir. Strüktüre bağlı olarak kimi zaman yatay doğrultuda yerleştirilmiş olsalar da aslında bir düşey bölümleme aracı gibi gözükmektedirler.

Anıtsal resimde program mimari yüzeye yerleştirilir ve mimari bölümlemenin izin verdiği ölçüde sahnelerin gruplandırılması, mimari birimler üzerine uygun biçimde dağıtılması gerekir. Birkaç resmin yerleştirildiği bir birim yapısal bordür yoluyla kendine ait bir bütünlüğe kavuşmaktadır. Ravenna'da 5. yüzyıla tarihli Galla Placidia Mozolesi'nin kubbeli merkez alanında alt kısımdaki kemerlerin birleştiği bölgeden başlayarak yukarı doğru uzanan; kırmızı renkli, dalgalı kurdela motifli bordür bunun en belirgin örneklerinden biridir (Şekil 2.29). Bu bordür üst kısımdaki pandantiflere ulaştığında kollara ayrılır ve pandantifler arasında dört yanda oluşan lünetleri çevreler. Böylelikle yapının merkez biriminin strüktürel özellikleri resimsel olarak tanımlanmıştır. Galla Placidia Mozolesi örneği bizlere yapısal bordürün ikinci bir işlevini de gösterir. Bu yapısal bordür üstteki lünetlerin etrafını da dolanarak lünetlerde yer alan sahneler için çerçeve bordürüne dönüşmektedir. Bir yandan da aynı bordür tek bir şerit halinde tüm lünetleri dolanarak yapının belli bir bölümünde (örneğimizde kubbeli merkez birimi) yerleşik sahnelerin gruplandırılması ve birimin kendi içinde bir bütünlüğe sahip olmasını sağlamıştır. Yapısal bordürün bu ikili işlevi Bizans anıtsal resminde sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Bir mimari birimin yapısal bordür yoluyla kendi içerisinde bütünlüğe kavuşması ve diğer birimlerden ayrılması Kariye narteks mozaiklerinde daha karmaşık bir düzen içerisinde gerçekleştirilmiştir. Örneğin yedi tonozlu birimden oluşan Kariye dış

narteksinde mozaikler tonozlara ve tonozlar altında oluşan lünetlere dağıtılmıştır (Plan 25). Burada her bir tonozlu birimde, farklı süsleme tasarımına sahip bir yapısal bordür kullanılarak birimin kendi içerisindeki bütünlüğünün ve diğer birimlerden ayrımının sağlandığı görülmektedir (K.no: 201-207). Tonozlu birimin yapısından dolayı buradaki yapısal bordür; üsttteki kubbesel tonozun kenarları ve aşağı doğru uzanarak birimleri birbirinden ayıran kemerlerin sınırları boyunca dolanır. Böylelikle resimsel kabuk altında gizlenmiş birimin strüktürel özellikleri tanımlanabilir hale gelmiştir. Her bir yapısal bordür içerisinde de; biri tonoz ve ikisi lünetlerde olmak üzere en az üç sahne gruplandırılmıştır. Bu gruplandırma içerisinde iki lünet sahnesi kendi farklı resim çerçevelerine sahipken, tonoza yerleştirilmiş sahne için yapısal bordür doğrudan resim çerçevesine dönüştürülmüştür (Şekil 2.30).



Şekil 2.29 : Yapısal bordür, Galla Placidia Mozolesi, güney yönüne bakış, Ravenna, 5. yy.

Yapısal bordür yoluyla her zaman mimari birimlerin birbirinden ayrımı değil, bazen ilişkilendirilmelerinin amaçlandığı da görülmektedir. Hosios Loukas Manastırı

Katholikon narteksindeki mozaiklerde bu tür bir uygulama karşımıza çıkmaktadır. Çapraz tonozlu üç birim olarak düzenlenmiş nartekste (Plan 15), bu üç birimin tamamında tonozların ve kemerlerin sınırlarını dolanan tek bir yapısal bordür kullanılarak (K.no: 93), tonozlu birimlerin strüktürel detayları vurgulandığı gibi aynı zamanda birimler arasında bir bütünlük de sağlanmıştır.



Şekil 2.30 : Yapısal bordür, Kariye, dış narteks, 1315-1321.

Tıpkı çerçeve bordürü ve taban bordürü örneklerinde karşılaştığımız gibi yapısal bordürün kullanımında da mozaik ve fresko arasında farklılıklar görülmektedir. Freskoda hem resimlerin hem de mimari strüktürün çerçevelenmesi için çoğunlukla tek-tip, kırmızı renkli basit bordürler kullanılmıştır. Genel olarak yapısal bordür de bu tek-tip çerçeveleme düzenine eklemlenmiştir. Elbette fresko bezemeli yapıların strüktürel özellikleri de çerçeveler yoluyla tanımlanıyordu. Ancak çerçeve kuşakları arasında farklı süsleme tasarımları ile sağlanan ayrım fresko bezemenin tek-tip bordürlerden oluşan çerçeveleme düzeni içinde yok edilince bu farklı kuşakların seçilebilmesi de güçleşmektedir.

Bununla birlikte, görünüşe göre Bizanslı ustalar bazı durumlarda yapısal bordürü alternatif bir kullanımla fresko dekorasyona uyarlamışlardır. Tek-tip çerçeveleme araçlarının kullanıldığı fresko bezemeli bir yapı içerisinde özellikle belli birimlerin veya sahnelerin vurgulanması gerektiğinde yapısal bordür işlevsel bir şekilde kullanılmış gibi gözükmektedir. Örneğin; Kariye Güney Şapeli'nde, programın odağını oluşturan apsisteki Anastasis sahnesi üzerine bu türden bir bordür yerleştirilmiş olduğu görülür. Bunun, apsisi mekan içerisindeki ayrıcalıklı bir alan ve Anastasis sahnesini de program içerisindeki ayrıcalıklı bir sahne olarak tanımladığını düşünebiliriz. Benzer yapısal bordür kullanımlarını Kurbinovo'daki 1191 tarihli Aziz Georgios Kilisesi apsisinde (K.no: 146) ve 11. yüzyıla tarihlenen Göreme Karanlık Kilise'deki bazı sahnelerde de görmekteyiz (K.no: 119, 121, 125).



Şekil 2.31 : Yapısal bordür, Kariye, Güney Şapel, 1315-1321.

Yapısal bordür doğrudan mimari ile ilişkili bir çerçeveleme elemanı olduğundan strüktürel yapıya bağlı olarak farklı düzenlemeler içerisinde biçimlenerek karşımıza çıkabilir. Kubbe, tonoz ve lünetlerden oluşan karmaşık bir üst örtü sistemine sahip bir orta dönem yapısı ile ahşap çatı örtülü klasik bir erken dönem bazilikasında aynı şekilde düzenlenmiş yapısal bordürlerle karşılaşmak olası değildir. Karmaşık bir üst

örtü sistemi ve mekanlar düzenine sahip bir kilisede birimler arasındaki organizasyon ve artikülasyon elbette daha sofistike biçimde düzenlenmiş, belirgin mimari çerçeveleme araçları gerektirebilir. Ahşap çatı örtülü, karşılıklı duvarları ve apsisi haricinde resimlenebilir yüzeyleri oldukça sınırlı bir bazilikada ise elbette bu denli belirgin yapısal bordürlere gereksinim duyulmayabilirdi. Örneğin; Ravenna'daki bir 6. yüzyıl yapısı San'Apollinare Nuovo Bazilikası'nda nefi ayıran sütun dizileri üzerinde yer alan duvarlarda bulunan mozaikler için uzunlamasına duvarın dış hatlarını dolanan oldukça basit bir yapısal bordür kullanıldığı görülmektedir (K.no: 34).

2.5 Proskinetarion Çerçeve

Bizans anıtsal resminde çoklu-çerçeve sistemiyle oluşturulan genel program düzenlemesi dışında, doğrudan tapınmayla ilişkili *proskinetarion* olarak bilinen bir çerçeve formu da geliştirilmişti. Özellikle 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan *proskinetarion çerçeve* daha çok templonun etrafını kuşatan; İsa, Meryem ya da kilisenin patron azizi gibi en çok saygı gösterilen ikonların çerçevelenmesi için kullanılmıştır (Bouras & Kazhdan, 1991, vol. III, s. 1739). Mermer veya kimi zaman alçı malzemeden yapılan bu çerçevelerin üst kısımları genelde iki yandaki ince sütunlara oturan yuvarlak ya da üç-dilimli bir kemer ile sonlanırdı. 1164'e tarihlenen Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde, templonun güney kanadındaki proskinetarion (Şekil 2.32) ve 13. yüzyıla tarihlenen Mistra Metropolis Kilisesi'nde templonun güney ve kuzey kanatlarındaki proskinetarionlar bu formun en ideal örnekleri arasındadır (Kalopissi-Verti, 2006, s. 115-116, Fig. 15-16).

Bununla birlikte, bir süre sonra Kıbrıs'ta Panagia Phorbiotissa Kilisesi'nin 14. yüzyılda yapılmış proskinetarionu gibi fresko taklitler de ortaya çıkmıştır. (Şekil 2.33). Başlangıçta templon ile ilişkili olsa da, proskinetarionların kullanımının süreç içerisinde Kariye dış narteksindeki örneklerde de gördüğümüz gibi yapının başka bölümlerine de yayıldığını gözlemlemekteyiz (Kalopissi-Verti, 2006, s. 123 vd., Fig. 33).



Şekil 2.32 : Proskinetarion çerçeve, Aziz Panteleimon, Aziz Panteleimon Kilisesi, naos, Nerezi, 1164 (Kalopissi-Verti, 2006, s. 121, Fig. 4).



Şekil 2.33 : Proskinetarion çerçeve, Meryem ve Vaftizci Yahya (sol), İsa (sağ), Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, templon, Kıbrıs, 1332-1333. (Carl vd., 2012, s. 237, Fig. 6.16).

3. ÇERÇEVELEMEDE YAPISAL KOŞULLAR

Önceki bölümde çerçevenin ortaya çıkışının resim sanatında düzenli alanın keşfine koşut bir süreç olduğunu ve ayrıca çerçevenin kendine ait bir formu olmadığını; çevrelediği yüzeyin yapısına göre biçimlendiğini belirtmiştik. Bu denklemden yola çıkarak çerçevenin yapılandırılması ile yüzeyin karakteri arasında doğrudan bir ilişki olduğunu düşünmemiz mümkündür. Çerçeve ve yüzey arasındaki ilişki bir form ilişkisi olmakla birlikte yapısal bir ilişki olarak da kendini gösterir. Bizans kiliselerinin iç mekanlarını kaplayan anıtsal resim sanatında yüzey, *mimari uzam*dır. Uzam dilimizde *mekân* sözcüğü ile de karşılanmakta ve "*uzayın sınırlanmış parçası*" olarak tanımlanmaktadır (Sözen & Tanyeli, 1999, s. 157). Bununla birlikte, uzam salt fiziksel bir kitle olarak anlaşılmamalıdır. Sözen ve Tanyeli (1999, s. 157) uzamın salt fiziksel bir kitle olmayı aşan niteliğini şöyle açıklamaktadırlar; "… *mekân (*uzam*) bir mimari ürünün dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı onun sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanır.*"

Bu tanımdan hareket ederek, bireyin uzam içerisindeki etkinliğinin uzamın algılanışı açısından belirleyici bir özellik kazandığı da söylenebilir. Bununla birlikte, Bizans kilisesinde uzamı karakterize eden bir diğer unsur da; dekorasyonun niteliği gibi gözükmektedir. Uzamın dekorasyonla birlikte bir karaktere kavuştuğu veya dekorasyonun niteliğinin uzama ilişkin algıyı belirlediği yönünde bazı gözlemler yapılabilmektedir. Görünüşe göre Bizans kilisesinde dekorasyon konusundaki tercihler resimleme için temelde iki farklı uzam karakteri ya da uzam kavrayışı ortaya çıkarmış ve muhtemelen buna koşut olarak da çerçevelemede iki farklı model geliştirilmiştir.

3.1 Bizans Kilisesinde Dekorasyon ve Uzam

Bizans kilisesinde dekorasyonun başlıca alanı şüphesiz duvarlar ve üst örtü sistemini oluşturan elemanlar olmak üzere mimari yapının kendisiydi. Dolayısıyla resim programının yerleşimi ve çerçevelenmesi mimari yapı ile sıkı bir koordinasyonu gerektiriyordu. Daha önce de kısaca açıklamaya çalıştığımız gibi mimari formlar bazen doğrudan sahneler için çerçevelenmiş yüzeyler sunmaktaydı. Hatta, muhtemelen mimarlar ve ressamlar arasında sahneler için uygun biçimde çerçevelenmiş yüzeyler oluşturmak adına bir işbirliği söz konusuydu (Ousterhout, 2016, s. 259-269). Ancak mimari formlar aracılığıyla yapının tümünü bölümlemek, resimler için çerçevelenmiş yüzeyler oluşturmak elbette mümkün değildi.

Ayrıca Bizans kilisesinde dekorasyon ya da iç mekan bezemesi elbette sadece resimlerden oluşmayabiliyor; içerik, malzeme, teknik, anlatımın niteliği vb. nedenlerle yapıdan yapıya değişiyor, hatta kimi zaman bir yapının bölümleri arasında bile farklılıklar ortaya çıkabiliyordu. Görünüşe göre bu farklılıkların mimari ve uzamın algılanışı ile bağlantılı olarak çerçeveleme açısından çok ciddi sonuçları olmuş ve dekorasyonun yapısına bağlı olarak iki farklı çerçeveleme modeli geliştirilmiştir. Bunlardan biri; daha çok mozaik bezemede karşımıza çıkan *mimari karakterli çerçeveleme*, diğeri ise çoğunlukla fresko resimde gözlemlenen *resimsel karakterli çerçeveleme*dir. Ancak iki farklı çerçeveleme düzeninin ortaya çıkışı basitçe mozaik ile fresko arasındaki bir teknik farklılığa indirgenmemelidir. Bu daha çok iki tekniğin ve dekorasyon formunun yapısal gereklilikleri sonucu ortaya çıkan; uzamın algılanışı veya kavranışındaki bir farklılığa işaret eder gibi gözükmektedir.

Bilindiği üzere, Bizans anıtsal resminde yaygın olarak mozaik veya fresko kullanılırdı. Mozaik genelde mermerle birlikte kullanılır[11], tıpkı 11. yüzyılda inşa edilen Hosios Loukas Manastırı Katholikonu'nda görülebileceği gibi; geniş duvar yüzeyleri mermerle kaplanırken yapının üst kısımları mozaikle bezenirdi (Şekil 2.7). Fresko bezemede ise mozaikteki gibi kaplamalar kullanılmaz ve bu nedenle resim programı

[11] Dekorasyonda mermer ve mozaik birleşiminin bir istisnası 14. yüzyıl başına tarihlenen Selanik Kutsal Havariler Kilisesi'dir. Yapının naosunda üst kısımlar mozaiklerle, alt kısımlar ise freskolar ile bezenmiştir. Bunun Bizans kilise dekorasyonunda bir dönüşüme işaret edip etmediği tartışılmıştır. Ancak bugün üzerinde uzlaşılan yorum, başlangıçta mermer levhalar ile kaplanması planlanan yüzeylerin tasarımın ileri aşamasında ortaya çıkan ekonomik sorunlar nedeniyle mermer yerine freskolarla kaplanmış olduğudur (Nikonanos, 1986, s. 10-11).

yapının bütününe kesintisiz biçimde yayılırdı (Şekil 3.1) (Ousterhout, 2016, s. 254-256).

Fresko ve mozaik arasında, duvar kaplaması kullanılması ya da kullanılmamasından kaynaklanan bu farklılık, iki farklı uzam karakterinin oluşmasına veya başka bir ifadeyle uzamın iki farklı şekilde kavranışına yol açmış ve bu durum çerçevelemeyi de yapısal olarak etkilemiştir.

Uzamsal karakterdeki farklılaşma yapısal bir etkiyle aslında çerçevelemede temelden bir değişikliğe yol açmıştır; çerçeve formlarında radikal bir dönüşüme neden olduğu gibi, görünüşe göre kimi zaman süslemeye olan yaklaşımı ve motif tercihlerini de belirleyici bir sonuç yaratmıştır. Çoklu-çerçeve sisteminin yapısında da ciddi ve çok belirgin şekilde gözlemlenebilen değişiklikler meydana gelmiştir.



Şekil 3.1 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, doğu yönüne bakış, Kıbrıs, 1192.

3.1.1 Heterojen uzam – mimari karakterli çerçeveleme

Bizans kilisesinde mozaik hemen her zaman mermer kaplamalar ile birlikte kullanılırdı. Bu durumda yapının yan duvarları mermerlerle kaplandığından resim programı ancak yapının üst kısımlarına; üst örtü sistemini oluşturan elemanlar (kubbe, tonoz, lünet, niş vb.) üzerine yerleştirilebiliyordu. Böylelikle ortaya; birbirlerini desteklemek üzere eklemlenmiş, mimari tarafından yapısal olarak çerçevelenmiş birimlerden oluşan, derinliğine yayılma özelliğine sahip bir *heterojen uzam* çıkmıştır. Lünet, tromp ve tonoz gibi bu formlar üzerine açık fiziksel sınırları nedeniyle çoğu zaman sadece bir sahne ya da tasvir yerleştirilebilirdi. Aynı zamanda bu birimlerin kenarlarının, mozaik tanelerinin yerleştirilebilmeleri için yuvarlatılması (*bullnose edge / border*) gerekirdi ki; bu teknik detay belirgin çerçeve profillerinin ortaya çıkmasını sağladı (Underwood, 1967, vol. I, s. 173).

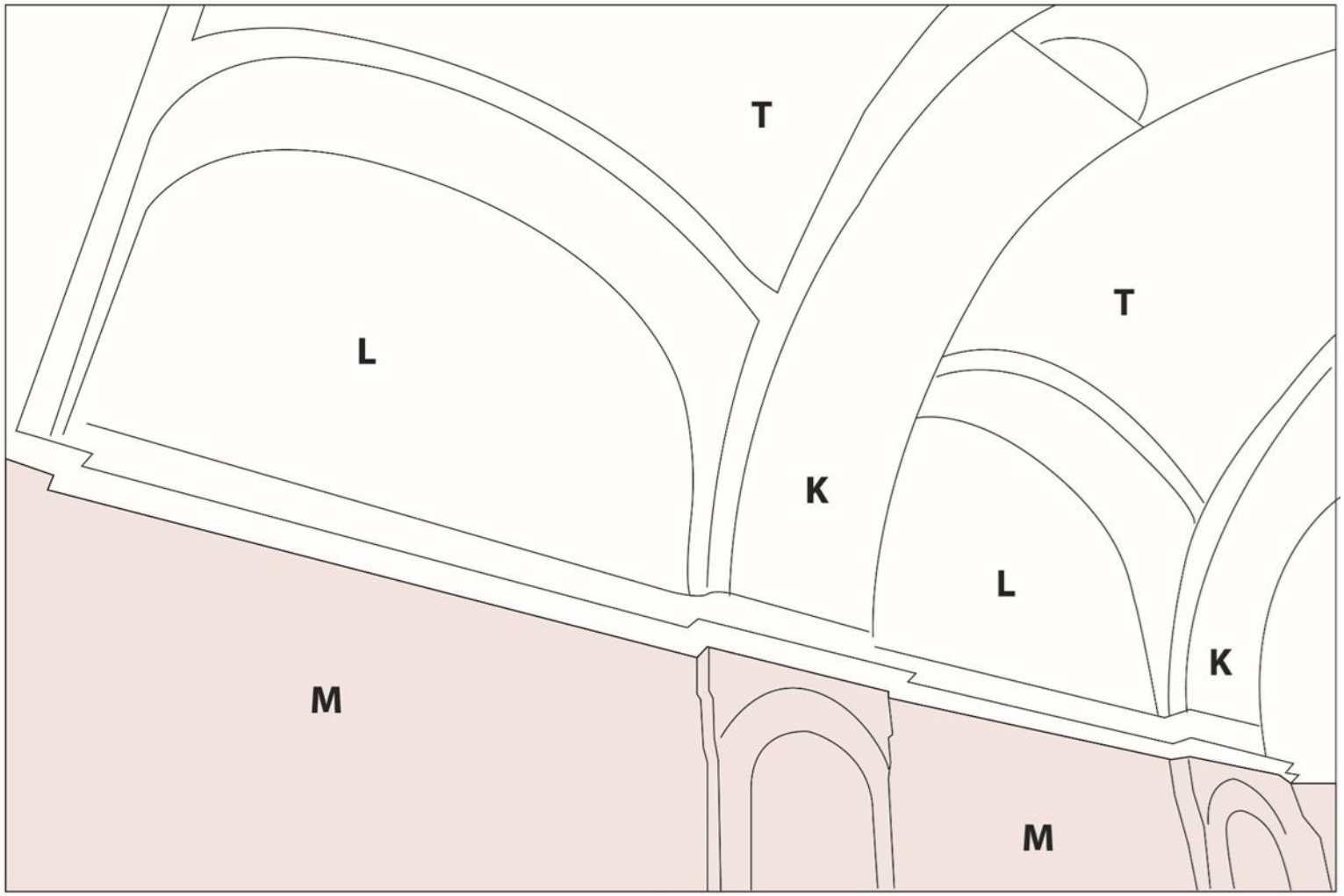
Mimarinin sağladığı fiziksel destek sayesinde heterojen uzamda çerçeveler çok daha çarpıcı bir etki yaratmıştır. Duvarlarda kullanılan mermer kaplamalar da yüzeyde seviye farklılıklarına neden olur ve bölümlenmiş yüzey algısını güçlendirir. Çünkü mermer kaplamaların kullanıldığı bir iç mekanda kornişler teknik açıdan fresko bezemeli bir yapıya nazaran daha fazla çıkıntılı olmak zorundaydı (Ousterhout, 2016, s. 249). Bu bir bakıma genelde korniş üzerine yerleştirilen mozaik bezemenin kaplama seviyesinden daha da geride konumlanışına ve doğal bir derinliğe de yol açardı. Gerçekten de bugün mozaik ve mermerlerle süslenmiş bir yapıya girdiğimizde, bu bizde çok parçalı bir mekan-yüzey izlenimi oluşturur (G 16).

Heterojen yüzey yapısını en iyi gözlemleyebileceğimiz örneklerden biri Kariye dış narteksidir. Kubbesel tonozlu birimlerden oluşan dış nartekste sahneler tonozlara ve tonozların altındaki lünetlere dağıtılmıştır (Şekil 3.2). Burada sahnelerin çerçevesini oluşturan şey aslında lünet ya da tonozun mimari tarafından belirlenen fiziksel sınırlarıdır. Doğrudan mimari tarafından bölümlenmiş olan bu yüzey farklı formlara sahip parçalardan oluşan bir bütün yapısı göstermekteydi (Şekil 3.3). Çerçeveleme düzeni ise doğrudan mimari formların çerçeveleme için sunduğu olanakları referans almaktadır. Geriye kalan sadece mimarinin bu çerçeveleme özelliğinin çerçeve bordürleri ile vurgulanması ve resimsel ortama uyarlanması idi. Bu çerçeveleme modeli doğrudan mimari bölümlemeyi temel aldığından; mimari karakterli çerçeveleme şeklinde tanımlanması uygun olacaktır.



Şekil 3.2 : Heterojen uzam, tonoz-lünet sistemi, Kariye, dış narteks, 1315-1321.

Heterojen uzamda sahnelerin yan yana, bitişik düzende yerleştirilmeleri söz konusu değildi. Çünkü heterojen uzam içerisinde, yapısı gereği fiziksel kesintiler ve bölünmeler vardı. Bir yan duvar üzerinde; bitişik bir şekilde, fiziksel olarak da birbirleriyle bağlantılı olarak yerleştirilebilecek iki sahne, heterojen uzamda ancak; örneğin biri tonozda diğeri lünette olmak üzere, form açısından birbirinden oldukça farklı birimlerden oluşan, karmaşık uzamsal bağıntılar ile kurulmuş bir yüzeye yerleştirilebiliyordu (Şekil 3.2, 3.3).



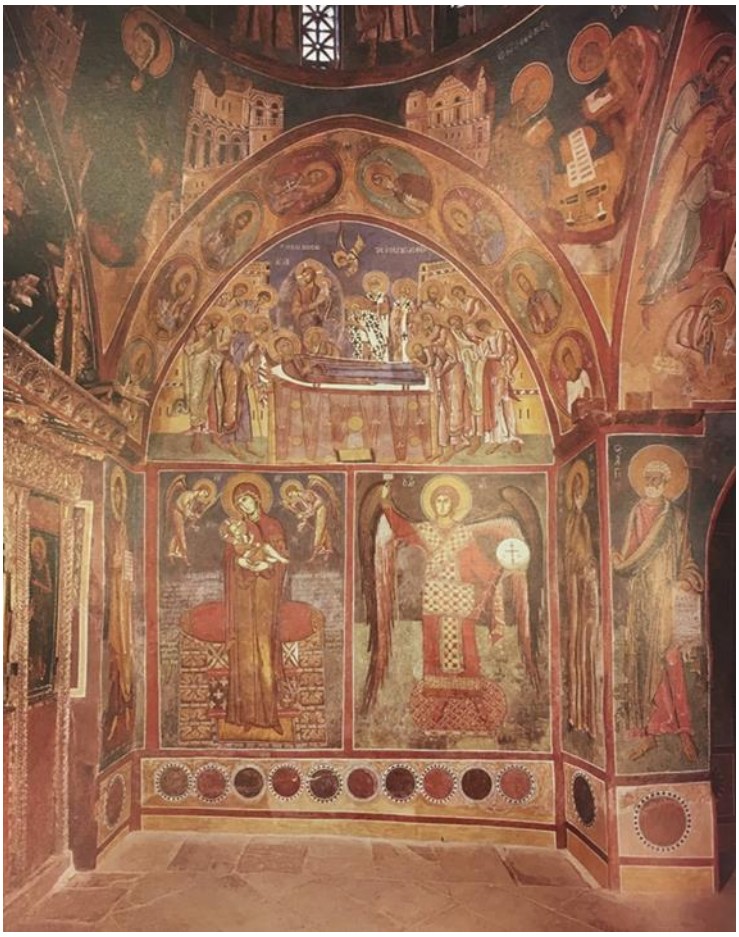
Şekil 3.3 : Heterojen uzam; **T**: tonoz, **L**: lünet, **K**: kemer, **M**: mermer kaplamalar (Kariye dış narteks model alınmıştır).

3.1.2 Homojen uzam – resimsel karakterli çerçeveleme

Fresko bezemede ise duvarlar için kaplama elemanı kullanılmadığından resim programı yapının tüm yüzeylerine kesintisiz biçimde yayılır[12]. Dolayısıyla uzam şimdi herhangi bir fiziksel bölünmeye maruz kalmamış; kesintisiz, homojen bir uzam olarak karşımıza çıkar (Şekil 3.4). Elbette freskoyla bezenmiş yapının da üst örtü sistemi elemanları gibi mimari tarafından bölümlenmiş yüzeyleri vardı. Ancak duvarlarda kaplama kullanılmadığından yapının alt ve üst kısımlarındaki yüzeyler bir bütün haline gelmişti. Bu durumda muhtemelen herhangi bir mimari bölümlemenin olmadığı düz ve kesintisiz biçimde uzanan yan duvarların sunduğu homojen yapı belirleyici oldu ve resimsel alanın bütünü bu yapıya uyarlandı. Freskolu bir yapının tonoz, kubbe, lünet gibi mimari tarafından bölümlenmiş veya çerçevelenmiş birimleri görüldüğü kadarıyla artık heterojen uzamlı bir yapıdakiler gibi farklı formlara ve nispeten de olsa özerkliğe sahip birimler olarak anlaşılmamış olmalıdır. Çünkü, örneğin Kariye'de tonozlu birim ile içerisindeki lünet ve kemerleri çevreleyen üç farklı bordür yerine (Şekil 2.17, 2.18), freskolu yapıda basitçe düzenlenmiş tek bir bant, şebeke düzeni halinde tüm işlevleri yerine getirebiliyordu (Şekil 3.4, 3.8). Dolayısıyla heterojen uzamda birimlerin farklılığını temel alan bir strateji söz konusu iken, homojen uzamda tek-tipleşmeyi temel alan, farklılığın yadsındığı bir yaklaşım benimsenmiştir. Burada önemli olan nokta belki de fiziksel gerekliliklerle birlikte aslında bir kavrayış sorunuydu ve Bizanslı ustalar görünüşe göre fresko dekorasyonun doğası gereği ortaya çıkan olanakları bu şekilde kavramış veya yorumlamışlardı. Heterojen uzamda farklı parçalardan oluşan bütün yerine homojen uzam *kesintisiz bir bütün* (Şekil 3.5), fiziksel bölümlemeye maruz kalmamış (veya sınırlı ölçüde maruz kalmış) bir bütün olarak kavranmıştır ve bu kavrayış içerisinde çerçeveleme için mimariden sınırlı düzeyde yararlanıldığı görülmektedir. Ida Sinkević 1164 tarihli Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi üzerine yaptığı çalışmada (2000) bu bağlamda benzer bir sonuca ulaşmıştır. Aziz Panteleimon Kilisesi küçük boyutlu, haç planlı ve kubbeli bir kilisedir ve iç mekanı freskolarla kaplanmıştır (Plan 19, G 19). Sinkević'e göre, Aziz Panteleimon'un fresko çevrimi "mimari bölümlemeyi ihlal ederek, ondan sınırlı

[12] Otto Demus (1964) mozaikten freskoya geçişi ve fresko dekorasyonun yüzeyin tümüne yayılışını orta Bizans kilise dekorasyonunu temel alarak oluşturduğu 'klasik dekorasyon sisteminin' çözülüşü olarak görmekteydi (s. 61-62).

düzeyde yararlanan bir biçimde yerleştirilmişti ve programatik olarak kesintisiz bir bütün halinde tasarlanmış resimsel bir uzam oluşturuyordu" (s. 29).



Şekil 3.4 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, doğu birimi güney duvarı, Kıbrıs, 1192.

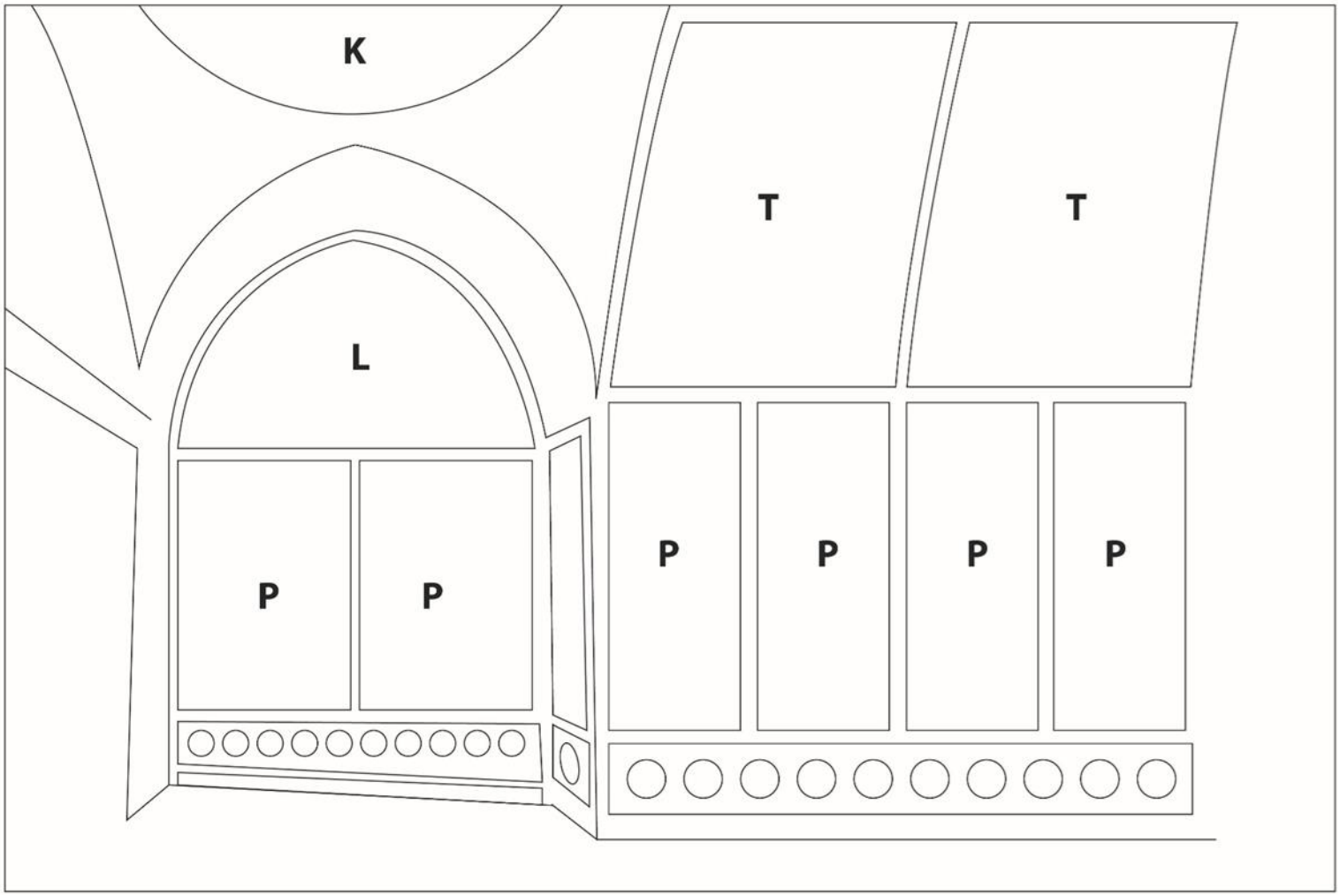
Böylelikle, fresko resimlerin çerçevelemesinde mimariden sınırlı ölçüde yararlanıldığından, mimarinin fiziksel desteğinden yoksun, daha çok resimsel araçlarla oluşturulmuş yapay çerçeve kurguları ortaya çıkmıştır.

1192 tarihli Panagia Arakiotissa Kilisesi'nde fresko bezemeli bir yapının homojen bir bütün kavrayışıyla tasarlanmış uzamını gayet iyi bir şekilde gözlemleyebiliriz (Şekil 3.1). Panagia Arakiotissa Kilisesi'nde yan duvarlar için mermer kaplama kullanılmamış ve yapının üst örtü sistemi ile yan duvarları homojen bir bütün olarak ortaya çıkmıştır. Çerçevelemede mimariden sınırlı ölçüde yararlanılabilmektedir. Çünkü yapı, örneğin Hosios Loukas Manastırı Katholikonu (Plan 15, G 15) veya

Kariye narteklerine göre daha basit bir mimari düzenleme göstermektedir. Kilise batı yönündeki beşik tonozlu birim ile bunun önünde yer alan kubbeli alan ve apsis kısmından oluşur (Plan 20, G 20). Bu düzenleme içinde mimarinin imge için uygun çerçeveleme olanakları sunduğu alanlar kubbe, kubbeli alanın kuzey ve güney bölümlerinde oluşan lünetler ve apsis yarım kubbesidir (Şekil 3.1, 3.4). Diğer alanlarda; yan duvarlar ve beşik tonozda çerçeveleme için mimariden yararlanma olanağı yoktur. Dolayısıyla bu alanlar için resimsel araçlar kullanılarak yapay bir bölümlemeye gitmek gerekmektedir. Oysa karşıt biçimde, örneğin Kariye'nin dış narteksi yedi tonozlu birimden oluşur. Her bir tonozlu birim ise; biri tonoz yüzeyi, ikisi lünet olmak üzere mimari tarafından çerçevelenmiş en az üç alana sahiptir (Plan 25, G 25).

Panagia Arakiotissa Kilisesi'nde çerçeveleme açısından Kariye'deki olanaklar söz konusu olmadığı için, bütün bir uzamın; kırmızı renkli, basit çerçeve bantlarından yapay resimsel araçlarla oluşturulmuş bir sistem içerisinde organize edildiğini görürüz. Örneğin doğudaki kubbeli birimin güney duvarı üzerine üç betimleme yerleştirilmiştir (Şekil 3.4). Üst kısımdaki Meryem'in Ölümü sahnesini çerçevelemek için lünetin fiziksel sınırlarından yararlanıldığı görülüyor. Lünetin altında kalan ve yan duvarın bir uzantısı olan geniş dikdörtgen alana ise iki sahne yerleştirilmek istenmiştir. Ancak bu iki sahnenin çerçevelenip birbirinden ayrılmasında mimari herhangi bir olanaktan yararlanma şansı yoktur. Bu nedenle alt kısımdaki dikdörtgen alanın bölümlenmesi ve çerçevelenmesi için boyanmış kırmızı bantlarla yapay ve daha geometrik bir düzenleme yapılmıştır. Lünetin fiziksel sınırları da alt kısımdaki bu yapay bölümleme düzeni içerisine eklemlenmiştir.

Bu noktada mimari formlardaki farklılıklarla birlikte, uzamın kavranışı veya algılanışı bağlamında ortaya çıkan bir farklılığın da altı çizilmelidir. Yine Panagia Arakiotissa Kilisesi kubbeli biriminin güney duvarındaki lünet ile (Şekil 3.4) Kariye narteklerindeki lünetlerin çerçeveleme düzenleri (Şekil 2.17, 2.18) karşılaştırıldığında uzama ilişkin bu kavrayış farkı açıkça görülebilir. Kariye'de lünet ve bağlantılı olduğu birimlerin çerçevelenmesi için üç farklı bordür kullanılmıştır. Mimari formlardaki benzerliklere bakarak aynı düzenlemenin Panagia Arakiotissa'daki lünet için de yapılabileceğini düşünebiliriz. Ancak bu yapılmamış, uzam tek-tip çerçeveleme araçları ile homojen bir yapıya dönüştürülmüştür. Bizce bu, teknik ve fiziksel şartlarla birlikte bir kavrayış farklılığına da işaret etmektedir.



Şekil 3.5 : Homojen uzam; **K**: kubbe, **L**: lünet, **T**: tonoz, **P**: yan duvar panelleri (Panagia Arakiotissa Kilisesi model alınmıştır.)

3.1.3 Çerçeve form ve işlevlerinde uzamsal karaktere bağlı değişiklikler

Uzamın karakteri ya da kavranışıyla ilişkili bu iki farklı uygulama çerçevelemenin yapısı, tasarımı ve işlevleri açısından bazı değişikliklere neden oldu. Heterojen uzamda gözlemlenen mimari karakterli çerçevelemede, yüzey zaten mimari tarafından sınırlandırılmış birimlerden oluştuğundan (örneğin bir lünet) betimleme ve dolayısıyla çerçevesi görece daha özerk bir alana sahip oluyordu. Program içerisindeki sahneler genelde benzer süsleme tasarımına sahip çerçeve bordürleri ile çevrevelenebilirdi ancak mimari bölümleme nedeniyle bunlar arasında fiziksel bir bağlantı ya da süreklilik yoktu. Örneğin Kariye'nin iç narteksinde, lünetlerde yer alan tüm sahneler meander motifli çerçeve bordürlerine sahiptir (K.no: 179). Ancak lünetlerin arasına denk gelen kemerler nedeniyle yüzey kesintiye uğramış ve sahneler arasında bağlantı kalmamıştır (Şekil 3.6). Bu nedenle, sahnelerin birbirleri ve aynı zamanda program ile ilişkilendirilmeleri zorunluluğu; -ki resim çerçeveleri fiziksel sınırlılıkları nedeniyle bunu sağlayamıyordu-, uzamın farklı birimlerini birbiri ile ilişkilendiren yapısal bordür ve taban bordürü gibi araçların önemi arttırmış olmalıdır.

Kariye'nin narteks mozaikleri üzerinden örnekleyecek olursak (Şekil 2.17, 2.18); lünete yerleştirilmiş sahne iki yandan kemerlerin yarattığı fiziksel sınır nedeniyle diğer lünetteki sahne ile herhangi bir bağlantıya sahip değildi. Bu lünetin bulunduğu tonozlu birimi çevreleyen yapısal bordür böylelikle çevresi ile herhangi bir bağlantısı bulunmayan sahneyi tonozlu birimin programına (ki bu birim toplamda üç sahne içeriyordu) eklemler. Ancak tonozlu birimin de narteksin bütüncül programına eklemlenmesi gerekir ve yapısal bordür de kendi uzantısı yoluyla bunu sağlamaktan uzaktır. Çünkü bir aşamadan sonra mimari bölümleme nedeniyle narteksin bütünüyle bağlantısını yitirmektedir. Bunun için görünüşe göre üçüncü bir çerçeveleme elemanı; taban bordürü devreye girmiştir. Mekanı boydan boya dolanan, kesintisiz tek bir kuşak olarak tasarlanan bu taban bordürü yoluyla da tonozlu birimler birbirlerine eklemlenmiş olur.

Homojen uzamın bir özelliği olarak karşımıza çıkan resimsel karakterli çerçevelemede ise durum bunun tersine dönmüş gibi görünmektedir. Öncelikle duvarlarda kaplama kullanılmadığından resimleme için çok geniş bir alan ortaya çıkmış ve yapının bütünü kesintisiz bir yüzey olarak tasarlanmıştır. Çok sayıda sahnenin geniş ve kesintisiz bir yüzey üzerine yerleştirilmesi zorunluluğu ortaya *şebeke* (grid) düzeninde bir çerçeveleme yapısı çıkarmıştır (Şekil 3.8). Geniş ve kesintisiz yüzey nedeniyle,

özellikle yan duvarlarda, mimari formlara bağımlı olmayan daha yapay olarak düzenlenmiş çerçeve formları görürüz. Mimari formlar tarafından çerçevelenmiş yüzeyler de uzamın kesintisiz kavranışı nedeniyle bu şebeke düzenine eklemlenmiştir. Bunun sonucu olarak, çerçeve bordürü şebeke düzeni içerisinde mimari tarafından yapısal olarak desteklenmiş özerkliğini yitirir. Çerçevelerin tasarımı da heterojen uzamdaki örneklere oranla oldukça basitleşir ve çerçevelemede genellikle ince, kırmızı renkli basit bantlar kullanılır.

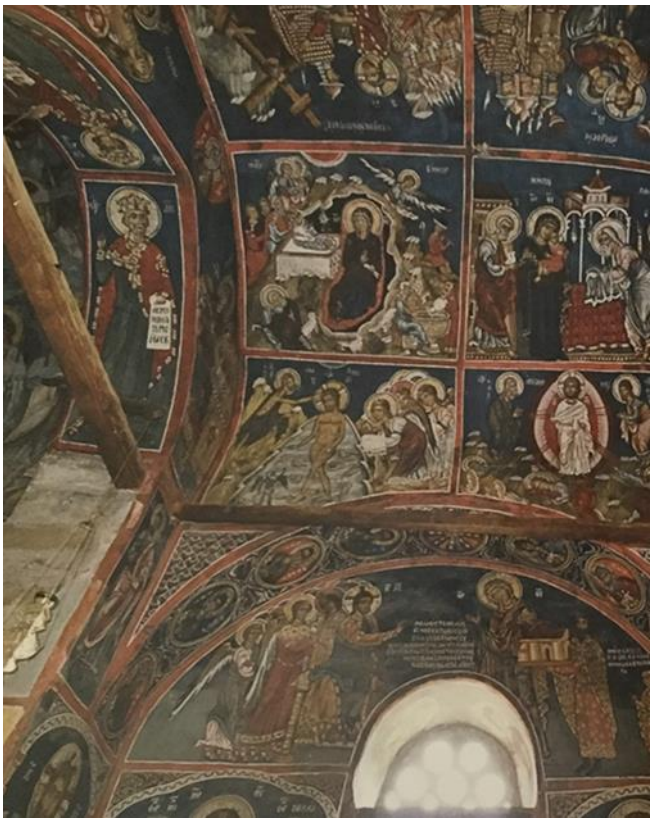


Şekil 3.6 : Kariye, iç narteks, 1315-1321.

Elbette bunun istisnaları vardır. Bazı örneklerde bu ince kırmızı bantlar arasına geniş ve oldukça süslemeli bordürler yerleştirildiği görülür. Ancak bu tür istisnalar resim programı ile mimari arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanıyormuş gibi gözükmektedir. Örneğin Robert Ousterhout Aksaray'daki Çanlı Kilise freskolarında, freskoda nadiren görülen (ki Kapadokya bölgesi için de üniktir) oldukça geniş ve süslemeli çerçeve bordürlerini tespit etmişti (Şekil 3.7). Yapı erken 11. yüzyılda inşaa edilmiş dekorasyonuna ise muhtemelen 11. yüzyıl ortalarında başlanmıştı. Ousterhout'a göre çerçevelerde gözlenen ünik nitelikler mimari yüzey ile program arasındaki uyumsuzluğun, yapı ustaları ile ressamlar arasındaki uyumsuzluğun bir sonucudur. Ressamlar da muhtemelen Konstantinopolis gibi büyük bir merkezden gelmişlerdi. Dolayısıyla Ousterhout'un bulguları yüzey ve resim programı arasındaki uyumsuzluğun sonucunun çerçevelemeye yansımasını göstermektedir (Ousterhout, 2005, s. 46, 51, 60-61, 75-76, Pl. 7-11).



Şekil 3.7 : Çerçeve bordürü, Çanlı Kilise, naos, güney duvarı, Aksaray, 11. yy.



Şekil 3.8 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos merkez birimi, güney duvarı ve tonozu, Kıbrıs, 1332-1333 (Carr vd., 2012, 264, Fig. 6.37)

Benzer bir durum, Sultanahmet'teki Azize Euphemia Kilisesi'nin 13. yüzyıla tarihlenen freskolarında da gözlenir. Burada da muhtemelen programın yüzeye simetrik yerleşimi için geniş bordürler kullanılmıştır (Akyürek, 2002, s. 101-102). Ancak bu tür istisnai olarak adlandırabileceğimiz durumlarda bile dikkat çekilmesi gereken şey; doğrudan sahneye eklemlenerek onu kuşatan resim çerçevesinin yine kırmızı basit bantlardan oluştuğudur. Süslemeli geniş bordürler ise bu basit bantlar arasına yerleştirilmiştir. Dolayısıyla fresko bezemede süslemeli bordürlerin en azından ana çerçeveleme sistemi içerisinde ikincil bir konuma geldiklerini, bazı durumlarda; örneğin programın simetrisini sağlama ya da boş kalan uzamları doldurma gibi işlevlerde kullanıldıklarını söylememiz mümkündür.

Anıtsal resimde uzamın karakterindeki farklılaşma çerçeve bordürlerinin yapısında bir değişikliğe yol açtığı gibi çoklu-çerçeve sisteminin diğer elemanları taban bordürü ve yapısal bordürün kullanımında da bazı farklılıklara neden olmuştur. Önceki bölümde de kısaca değindiğimiz gibi programı yatay düzlemde katmanlara ayırmak için taban bordürü kullanılmıştır. Taban bordürü genellikle mekanı boydan boya, kesintisiz biçimde dolanan tek bir bordür olarak tasarlanır ve daha çok mozaik dekorasyonda mermer kaplamalar ile mozaik resimleri içeren katmanlar arasına yerleştirilirdi. Fresko bezemede mermer kaplama kullanılmadığından ilk bakışta taban bordürüne olan gereksinim de ortadan kalkmış gibi görünebilir. Ancak bazı durumlar taban bordürünün fresko dekorasyonda alternatif amaçlarla kullanılmış olduğunu bizlere göstermektedir. Örneğin mozaik dekorasyonu taklit eden bazı uygulamalar Kariye Güney Şapeli'nde gördüğümüz gibi taban bordürü türünden çerçeveleme araçlarının kullanımını da beraberinde getirmiştir (Şekil 2.27). Başka bir alternatif kullanım ise öyküsel ve ikonik tasvirlerin programın farklı katmanları olarak tanımlanması ve yatay düzlemde bunların ayrılması için geniş taban bordürlerinin kullanılmasıydı. Bu uygulamayı da Studenica Manastırı'ndaki Joachim ve Anna Kilisesi'nde görmüştük (Şekil 2.28). Charles Bouleau ise (1963) bu tür bordürleri *friz çerçeveler* olarak ele almaktadır (s. 31 vd.). Bouleau'nun friz çerçeve tanımı bizlere en azından taban bordürü türünden kesintisiz biçimde uzanan çerçeve araçlarının işlevleri üzerine anlamlı bir açıklama sunmaktadır: "Frizler iki yandan, sağ ve sol yandan açık olan çerçevelerdir. Yanlarının açık olması, içerdikleri formlara bir hareket özgürlüğü sağlar. Bu nedenle friz çerçeveler içerisinde tercih edilen temaların çoğu zaman bir yürüyüş ya da geçit töreni içermesi şaşırtıcı değildir." (s. 31). 6. yüzyılda yapılmış,

Ravenna'daki Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası'nda nefin bir duvarında İsa'ya, diğer duvarında ise Meryem'e doğru ilerler biçimde gösterilmiş aziz ve azizeler korosunu içeren mozaiklerin hemen üzerine yerleştirilmiş meander bezemeli taban bordürü işlevsel olarak tam da böyle bir açıklamayı haklı çıkarır durumdadır (Şekil 3.9).



Şekil 3.9 : Azizeler Korosu, Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos, kuzey nef duvarı, Ravenna, 6. yy.

Uzamsal karakterdeki farklılaşma doğrudan mimari strüktür ile ilişkili yapısal bordürlerin kullanımlarını da etkilemiş gibi görünmektedir. Heterojen uzamda, mimari karakterli çerçeveleme yapısı içerisinde yüzey mimari tarafından fiziksel olarak bölümlenmiş ve uzamsal biçimde dağılmış birimlerden oluştuğundan farklı birimlerin artikülasyonunu sağlamak için yapısal bordür vazgeçilmez bir araç gibi gözükmektedir. Ancak homojen uzamda; kesintisizce uzanan, mimari bölümlemeden nispeten de olsa bağımsız yüzey tasarımında artikülasyon için yapısal bordürün varlığına muhtemelen bu denli ihtiyaç duyulmuyordu. Şebeke düzenindeki çerçeveleme sistemi, birimler arası artikülasyonu da sağlıyor ve mimari strüktürü tanımlama işlevini de yerine getiriyordu. Bu sorunlar da şebeke düzeninde çözüme kavuşunca, süsleme tasarımı ve genişliği ile baskın karakterdeki bir yapısal bordüre ihtiyaç duyulmamış olsa gerektir. Bununla birlikte, fresko dekorasyonun doğasındaki bazı sorunların aşılması için kimi zaman yapısal bordür türünden çerçeveleme

araçlarına başvurulmuş gibi gözükmektedir. Homojen uzam yapısı, tek-tip çerçeveleme araçlarının kullanımı ve mimari bölümlemeden yararlanılmaması gibi nedenler fresko bezemenin genelinde bir tek-düzeliği de beraberinde getirmişti. Böylesi bir tek-düzelik sorununu Otto Demus Kariye Güney Şapeli üzerinden freskodaki renk kullanımını temel alarak tespit etmektedir. Demus'a göre (1975) "freskonun renk paleti bir şekilde monokrom (*tek-renkli*) olmaya eğilimlidir. Bu fresko bezemede bir homojenlik yarattığı gibi aynı zamanda bir tek-düzelik de yaratmaktadır" (s. 109). Demus'un saptaması freskodaki çerçeveleme araçları için de geçerlidir. Ancak, elbette fresko dekorasyonda da hem mimari yapı hem de resim programı içerisinde bir hiyerarşi söz konusuydu. Bu nedenle yapı içerisinde belli birimlerin veya sahnelerin hiyerarşik olarak öne çıkarılması gerektiğinde yapısal bordürlerden yararlanılmış gibi gözükmektedir. Önceki bölümde de belirtmiş olduğumuz gibi, Kariye Güney Şapel apsisindeki Anastasis sahnesi (Şekil 2.31), Göreme Karanlık Kilise'deki İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesi (K.no: 119) ve Panagia Arakiotissa Kilisesi kubbesindeki Pantokrator tasvirini (K.no: 143) çevrelemek ve program içerisinde öne çıkarmak için genel çerçeveleme düzeninin dışında yapısal bordür türünden araçlar kullanılmış olduğunu düşünebiliriz.

Uzamsal karakterdeki yapısal farklılığa bağlı olarak, freskoda çerçevelemenin tek-tip çerçeveleme araçları ile sağlanması çoklu-çerçeve sisteminin ortadan kalkıp kalkmadığı sorusunu akla getirebilir. Fakat çoklu-çerçeve sistemi heterojen uzamdaki görünümü ve yapısından farklı olsa bile, homojen uzamda da varlığını sürdürür. Bununla birlikte görünürlüğünün ve etkinliğinin zayıfladığı açıktır. Çoklu-çerçeve sistemi kendisini ilk elden farklı süsleme tasarımlarına sahip bordürlerden oluşan yapısı ile açığa vurur. Ancak yapmış olduğumuz tanımlamalar dikkate alındığında, bunların farklı süsleme tasarımlarından ziyade farklı işlevler temel alınarak açıklandığı görülecektir. Freskoda sistemin içerdiği tüm çerçeveleme gereksinimleri için tek-tip çerçeveler kullanılsa da işlevsel yapı öyle ya da böyle varlığını sürdürmektedir. Sahnenin etrafında yer alan ve dolayısıyla çerçeve bordürü işlevini yerine getiren bir bordür, kesintisizce uzanarak üstteki tonozun sınırlarına ulaştığında artık yapısal bir bordür olarak tanımlanabilecektir. Kuşkusuz ki bu bordür, genelde mozaik bezemede farklı süsleme tasarımı ile düzenlenmiş olması nedeniyle çerçeveleme sisteminin diğer elemanlarından kolaylıkla ayırt edilebilen, göz alıcı bir yapısal bordür değildir.

Freskonun tek-tip düzeni içerisinde artık onun tanımlanabilmesini sağlayan şey süslemeleri değil, doğrudan işlevidir.

Tarihsel metinlerde Bizanslıların, çerçevelemede homojen ve heterojen uzam kavrayışı kaynaklı iki düzenleme arasındaki farklılıklara duyarlı olduklarına işaret eden ifadelere rastlarız. Örneğin, Kariye'nin 14. yüzyıldaki banisi Theodoros Metokhites narteksledeki mozaikleri anlatırken "tavana aralıklarla yerleştirilmiş" ifadesini kullanıyordu (Featherstone, 2011, s. 200)[12] ki bu; heterojen uzamda, mimari karakterli çerçevelemede ortaya çıkan görünümü özetleyen bir ifade kabul edilebilir.

Çerçevelemede mozaik ya da fresko tercihinden kaynaklanıyormuş gibi gözüken bu farklılıkların aslında doğrudan uzamın karakteriyle ilişkili olduğunu gösteren açık kanıtlar vardır. Örneğin Ravenna'daki Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası mozaiklerinde kullanılan çerçeveler bu bağlamda iyi bir karşılaştırma olanağı sunar. Bu 6. yüzyıl yapısında mozaikler nefleri ayıran sütun dizileri üzerinde yükselen duvarlarda yer almaktadır. Dekorasyonda mozaik kullanılmış olsa da çerçeveleme freskodaki şebeke düzenine benzemektedir (Şekil 3.10). Çünkü mozaikler kesintisizce uzanan homojen bir yüzeye yerleştirilmişlerdi ve büyük olasılıkla yüzeyin bu karakteri nedeniyle çerçevelemede tek-tip bantlardan oluşan şebeke düzeni tercih edilmişti. Ernst Kitzinger'in altını çizdiği gibi (1995) Sant'Apollinare Nuovo'daki bu çerçeveleme düzeni fiziksel (yapısal) bir özden yoksundu (s. 63). Bu aslında resimsel karakterli çerçevelemenin geneli için geçerli olabilecek bir vurgudur.

Bu bağlamda Hosios Loukas Katholikonu kuzey ve güney şapelleri ile kriptasında yer alan freskolar karşıt bir örneği temsil eder gibi gözükmektedir (K.no: 94-104). Yapının mozaikleri ile çağdaş olan ve 11. yüzyılda yapılan bu freskoların Bizans sanatı tarihi içerisinde fresko bezeme açısından en istisnai örneği oluşturduklarını söylemek yanlış olmaz. Katholikonun yan şapelleri tonoz örtülü dar ve uzun birimlerdir (Plan 15, Şekil 3.11). Kripta ise dört sütunlu kare-içinde-haç planın bir çeşitlemesidir ve 11 çapraz tonozlu birimden oluşur (Chatzidakis, 1997, s. 70-72, Fig. 76; Connor, 1991, Fig. 2). Bu örneklerde fresko bezemeye özgü olarak görünen; kırmızı basit bantlardan oluşan şebeke düzenindeki çerçeveleme sistemi terk edilmiştir. Özellikle çerçevelerdeki renk tercihleri, mermer taklidi bezemeler, yoğun süsleme detayları ile geniş ve süslemeli

[12] (1039) "Hoş ve göz alıcı çoğu altın yaldız, tessera işleri var orada: tavana aralıklarla yerleştirilmiş,…" Aktarım için bkz: J. M. Featherstone, "Metokhites'in Şiirleri ve Khora", Kariye Camii Yeniden (The Kariye Camii Reconsidered), İstanbul, 2011, 189-213, s. 200.

yapısal bordürlerin kullanımı Hosios Loukas freskolarını, freskodaki genel çerçeveleme prensiplerinden açık biçimde farklı kılmaktadır.



Şekil 3.10 : San'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos, kuzey duvarı, Ravenna, 6. yy.



Şekil 3.11 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, güney şapel, Yunanistan, 11. yy.

Hosios Loukas freskolarında gözlenen bu farklılıklar için birkaç gerekçe ileri sürülebilir. Herşeyden önce Hosios Loukas'ta dekorasyonun ünik üslubuna ve mozaik ile freskoların dekorasyonda tutarlı bir bütün olarak ele alındığına dikkat çekilmiştir Bu üslup özgün nitelikleri nedeniyle 'Hosios Loukas üslubu' (*Hosios Loukas style*) olarak değerlendirilmiştir (Connor, 1991, s. 58). Mozaik ve fresko farklı etkiler yaratan teknikler olsalar bile, Hosios Loukas'ta pek çok ortak özelliğe sahiptirler. Bunu en açık biçimde renk tercihlerinde gözlemleyebiliriz. Hosios Loukas mozaiklerinde genelde koyu renkler veya koyu tonların tercih edildiği tespit edilebilir. Özellikle naosun köşelerindeki birimlerde yer alan mozaiklerin çerçevelerinde bu durum çok daha belirgindir (K.no: 84-87). Bu köşe birimlerin uzantıları olan şapellerin ve kriptanın freskolarında da genelde koyu renkler hakimdir.

Öte yandan Hosios Loukas freskolarında karşımıza çıkan farklılıklar uzamın karakteri ile de ilişkiliymiş gibi gözükür. Hem şapeller hem de kriptada resimlerin yerleştirildiği yüzeyler farklı parçalardan oluşan heterojen bir uzam yapısı gösterirler. Şapellerde imgeler tonoz, lünet ve kemer (Şekil 3.11); kriptada ise yine tonoz ve lünet gibi mimari tarafından fiziksel olarak bölümlenmiş yüzeyler üzerine yerleştirilmiştir. Dolayısıyla resimlerin yerleşimi heterojen uzamda geçerli prensiplerce yönlendirilmiştir ve bu doğal olarak çerçevelemeye de yansımıştır. Örneğin; Hosios Loukas güney şapelinde tonozun ortasındaki haç tasviri madalyon şeklinde kahverengi bir çerçeve ile, bunun hemen dışındaki yıldızlı gökyüzü betimlemesi ise siyah ve beyaz bantlardan oluşan kare şeklindeki farklı bir çerçeve ile kuşatılmıştır. Bunların etrafında tonoz alanının kenarları ise geçme motiflerinden oluşan geniş bir yapısal bordür ile çevrelenmiştir. Tonozun altında yer alan lünetlerin ise mermer taklidi detaylara sahip bordürler ile çerçevelendiği görülmektedir. Yine mermer taklidi bezemeye sahip bir bordür lünet sahnelerinin altında taban bordürü olarak kullanılmıştır. Kemer içerisinde de yonca motifleriyle bezenmiş bir yapısal bordür yer almaktadır. Carolyn L. Connor Hosios Loukas freskolarının çerçeveleme detaylarındaki farklılıklara kripta freskoları özelindeki gözlemleriyle daha önceden dikkat çekmiştir. Connor'a göre (1991) genelde freskoda sahneler bantlar şeklinde yerleştirilirken, Hosios Loukas kriptasındaki freskolar bu yaygın uygulamanın dışındadır ve bunlar anıtsal ikonlar gibi çerçevelenmişlerdir (s. 62). Connor'un bu değerlendirmesini heterojen uzamdaki çerçeveleme pratiklerine denk düşen bir ifade olarak okumamız mümkündür.

Dolayısıyla Hosios Loukas freskolarında çerçeveleme açısından ortaya çıkan ve göreceli olarak istisnai olarak tanımlayabileceğimiz uygulamalar bir yandan dekorasyon programında belli bir tutarlılık isteğiyle ilişkili olabileceği gibi bir yandan da uzamın karakteri ile ilişkili gibi görünmektedir.

3.2 Mimari, Resim ve Çerçevelemenin Gelişimi

Yukarıdaki bölümlerde uzamın karakteri ve çerçeveleme arasındaki ilişkiyi açıklamış ve anıtsal resimde, resimsel uzamın doğrudan mimarinin kendisi olduğundan bu nedenle de çerçevelemenin mimari yapı ile çok yakın ilişki içerisinde olduğundan bahsetmiştik. Çerçevelemeye etki eden diğer bir faktör de elbette dekorasyonun ya da resim programının yapısıydı. Bu nedenle mimari ve resim arasındaki ilişkinin, uyum veya uyumsuzluğun çerçevelemeye de doğrudan yansıyacağını düşünmemiz olasıdır ki; Robert Ousterhout'un Çanlı Kilise özelindeki tespitlerinden hareketle buna kısaca değinmiştik. Çalışmamızın başlangıcında anıtsal resimde çerçeveyi tekil bir öğe olarak değil bir sistem olarak, bütünlüklü bir yapı olarak; Bizans kilise dekorasyonunun asli bir unsuru olarak tanımlamış, bunu temel alarak anıtsal resimde çerçevelemenin; çok-işlevli ve çok-parçalı bir yapı olduğunu açıklamaya çalışmıştık.

Bizans sanatı ve mimarlığının tarihsel gelişimi içerisinde orijinal bir Bizans kimliğinin ikonoklazma sonrası dönemde ortaya çıktığı genel bir uzlaşı ile kabul edilmektedir. Buna paralel olarak çerçevelemenin de, ikonoklazma dönemini takiben belli bir standartlaşma süreci ile birlikte daha programatik çözümler içeren bir gelişme gösterdiği söylenebilir. Bizans anıtsal resmine özgü çerçeveleme sisteminin önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığımız başlıca nitelikleri aslında erken dönemdeki anıtlardan itibaren gözlemlenebilmektedir. Ancak mimari, resim ve çerçeve arasında organik bir uyum ve bütünlüklü bir tasarım ikonoklazma döneminden sonra açık biçimde kendini göstermektedir. Bu durum, tabii ki öncelikle mimaride erken dönem yapılarına göre daha küçük ölçekli; mekan tasarımı açısından bir merkezileşme eğilimi gözeten, resimleme için de daha uygun yüzeyler sunan, kare-içinde-haç plan ve çeşitlemelerinin; sonrasında da resim sanatında az-çok belli standartlar içeren bütüncül bir programın ortaya çıkışıyla ilgili olsa gerektir.

3.2.1 Erken dönem (IV-VIII. yüzyıllar)

Bizans sanatının erken dönemi, resim ve mimarlıkta ortaya çıkan yeni gereksinimleri karşılamak üzere girişilen arayışların yönlendirdiği, deyiş yerindeyse bir oluşum süreciydi. Bu dönemde özellikle kilise yapıları için sıklıkla tercih edilen form Roma mimarlığı kökenli bazilikaydı. Çalışmamız kapsamında resim programları ile birlikte incelediğimiz yapıların bir kısmını da bazilikalar oluşturur. Diğer bir grup yapı ise başlangıçta mozole, vaftizhane vb. gibi amaçlarla yaptırılmış olup daha sonradan kiliseye çevrilen merkezi planlı yapılardır.

Bazilika aslında resimleme ve resimsel yüzey olanakları açısından en azından orta dönemin kare-içinde-haç planlı yapılarına oranla sınırlı olanakları bulunan bir yapı türüydü. Bir bazilikanın resimlemeye uygun yüzeyleri genelde apsis ve nefleri ayıran sütun dizileri üzerinde yer alan duvarlardı. Üst örtüde bir tonoz-kubbe sisteminin henüz gelişmemiş oluşu ve ahşap çatıların kullanılışı resimleme açısından yapının elverişli yüzeyleri arasında bir bağlantı sorunu da yaratıyordu (Demus, 1964, s. 45).

Dönemin önemli yapılarından biri olan Roma'daki Santa Maria Maggiore Bazilikası 5. yüzyılın ortalarında yapılmıştır ve mozaik programı bazı kayıplara rağmen varlığını korumaktadır. Bazilikalarda sıkça göreceğimiz üzere yapının mozaikleri apsiste ve nefleri ayıran sütun dizileri üzerindeki duvarlarda yer almaktadır. Apsis alınlığı (*triumphal arch*) üzerinde İsa'nın Yaşamı'ndan sahneleri içeren mozaikler yer alır. Sahneler apsis alınlığının iki yanında düşey dörder sıra halinde yerleştirilmişlerdir. Burada sahneler arasında herhangi bir çerçeveleme aracı kullanılmamış olduğunu gözlemlemek ilginçtir (Kitzinger, 1995, s. 66-67, fig. 127-128). Nef duvarlarında yer alan mozaikler ise göçertme alanlar içerisine her bir alanda iki sahne altlı-üstlü olacak şekilde yerleştirilmiş ve böylece iki sahne birlikte çerçevelenmiştir. Ancak bu sahneleri kuşatan orijinal Bizans çerçeveleri 16. yüzyılda kaldırılıp yerine bugünkü yaldızlı ştuko çerçeveler eklenmiş olduğundan asıl çerçeveleme elemanlarını gözlemleme şansımız bulunmamaktadır[13] (Spain, 1969, s. 266-275).

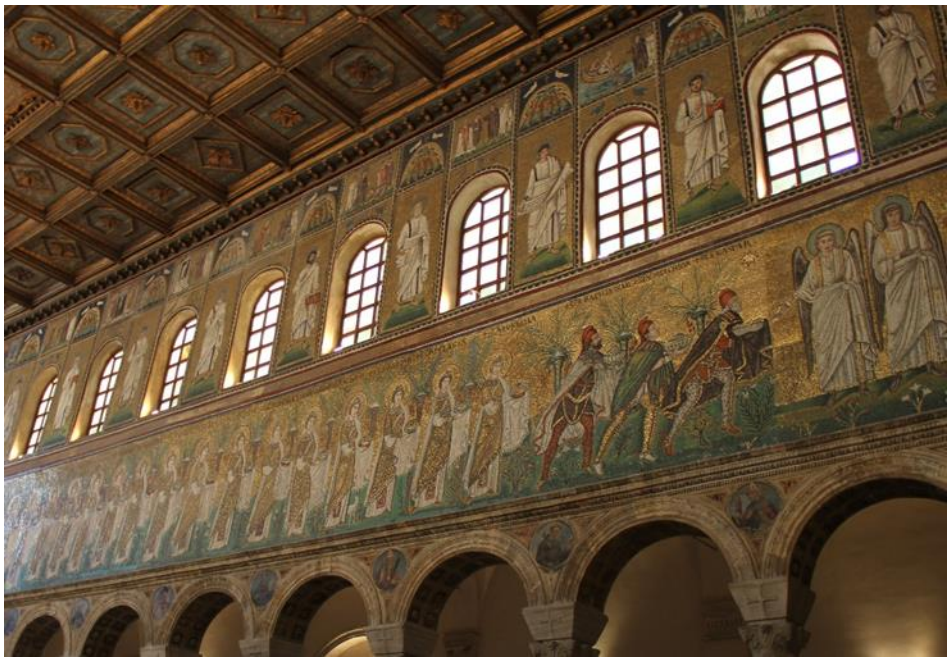
Ravenna'da bulunan, 6. yüzyıla tarihli Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası ise günümüze ulaşan mozaik programı ve bütünlüklü çerçeveleme düzeni ile konumuz

[13] Ancak kilisenin dekorasyonuyla ilgili günümüze ulaşan çizimlerde bu çerçevelerin yanlardaki burgu sütunlar üzerine oturan alçak bir alınlığa sahip (*tabernacle* formu) mimari-plastik elemanlar olduğu görülmektedir (Milburn, 1988, s. 110)

açısından iyi bir değerlendirme olanağı sunmaktadır[14]. Yapının mozaik programı nefi ayıran sütun dizileri üzerindeki kuzey ve güney duvarları üzerinde yer alır. Nef duvarlarında yer alan bu mozaikler üç yatay bant şeklinde düzenlenmişlerdir (Şekil 3.12). Bu yatay düzenlemenin Ortodoks teolojinin hiyerarşik yapısına karşıt biçimde Ariusçu teolojinin yataylığı ile ilişkili olduğu ileri sürülmüştür (Tomasztczuk, 2005, s. 45 vd.). Kesintisiz bir bant şeklindeki en alt bölüm batıdan doğuya uzanan uzun bir seremoni içerisinde görülen tasvirler içerir (Şekil 3.9). Üstteki iki katman ise dikdörtgen çerçeveler ile şebeke düzeninde bölümlenmiş; alt kısma kutsal kişi tasvirleri, üst kısma İsa'nın Yaşamı'ndan sahneler yerleştirilmiştir (Şekil 3.10). Sant' Apollinare Nuovo'da homojen resimsel uzamda çerçevelemenin tipik bir örneğini görürüz. Tüm sahneler tek-tip bir çerçeve bordürüyle oluşturulmuş şebeke düzeni içerisinde, oldukça geometrik bir şekilde düzenlenmişlerdir. Çerçeveler de basit deniz kabuğu motiflerinin diziminden oluşan oldukça yalın bir tasarıma sahiptir (Şekil: 2.20, K.no: 35).

Bu yapıyla çağdaş olan ve yine Ravenna'da bulunan Sant'Apollinare in Classe Bazilikası'nda ise daha farklı bir çerçeveleme anlayışı vardır. Sant'Apollinare in Classe'de sadece apsis mozaikleri günümüze ulaşmıştır. Apsisteki 6. yüzyıla ait orijinal mozaik dekorasyon korunmuştur ancak bu programa 7. ve 12. yüzyıllar arasında yeni eklentiler yapılmış ve ayrıca yapı çok sayıda restorasyon sürecinden geçmiştir (Hawort, 1960, s. 223-224). Ama her halükarda 6. yüzyıla ait genel prensiplere sadık kalındığı söylenebilir (Deliyannis, 2010, s. 266). Sant'Apollinare in Classe'de çerçeveleme açısından açıkça gözlemlenebilecek şey; Sant'Apollinare Nuovo'daki yalınlıktan giderek uzaklaşıldığıdır (K.no: 37-44). Sant'Apollinare Nuovo'nun oldukça yalın bir tasarıma sahip tek-tip bordürlerinin yerini burada; çeşitli boyutlarda, çok sayıda ve farklı süsleme tasarımlarına sahip bordür almıştır (Şekil 3.13). Çoğu zaman bu çok sayıdaki bordürü çoklu-çerçeve sistemi içerisinde işlevsel olarak tanımlamak bile zorlaşır. Bunun getirdiği bir sonuç ise programın tüm öğelerinin giderek daha fazla kaynaşması ve kolay ayrımlanamaz bir bütün haline gelmesidir.

[14] Yapı 6. yüzyılda Ariusçu Gotlar tarafından yaptırılmış ve mozaiklerle bezenmişti. Aynı yüzyılın ortalarında Bizans Ravenna'ya hakim olunca kilisenin mozaiklerinde Ortodoks teolojinin gereklerince bazı değişiklikler yapıldığı tespit edilmiştir. Ancak bunlar programın temel tasarımını ve çerçevelemeyi etkileyen değişiklikler değildir (Hawort 1960, s. 184-185).



Şekil 3.12 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, kuzey nef duvarı, Ravenna, 6. yy.



Şekil 3.13 : Sant'Apollinare in Classe Bazilikası, apsis alınlığı, Ravenna, 6. yy.

Apsis gibi özellikle bazilikal planlı yapı için dominant bir unsur olan, oylumlu yüzeye sahip bir birimde sahnelerin yerleşimi ve çerçevelenmesi, nef duvarları türünden kesintisizce uzanan düz yüzeylere sahip birimlere nazaran çok daha karmaşık

çözümler gerektiyor gibi gözükmektedir. Ayrıca Sant'Apollinare in Classe'de mozaik programı apsis alınlığını da içerecek şekilde genişletilmiştir (G 9). Bu iki farklı yüzeyin sahnelerin yerleşimi açısından birbirlerine eklemlenmeleri de bazı zorluklar yaratmış gibidir. Sahneler sembolik açıdan belki bir bütünlüğe sahipti. Ancak kompozisyon düzeni ve boyutlar açısından aralarında bir tutarlılık yoktur. Üstelik yukarıda belirttiğimiz gibi 6. yüzyıl programına sonradan bazı eklemeler de yapılmıştı. Dolayısıyla programdaki bu tutarsızlıklar çerçevelemeye de yansımış olmalıdır. Tutarsızlıkların yarattığı açıkları gidermek adına da birbirinden süsleme ve boyutlar açısından farklı çok sayıda çerçeveleme aracı kullanılmış gibi görünmektedir.

Selanik'teki Aziz Demetrios Kilisesi ise mozaikleri ve çerçeveleme detayları açısından Bizans sanatında belki de örneği olmayan özgün bir yapıdır. 5. yüzyılda inşa edilmiş bu bazilikanın mozaikleri yapının çeşitli bölümlerine yerleştirilmiş bağımsız panel resimleridir. Bunların tarihi 5. yüzyıldan 9. yüzyıla değin uzanmaktadır[15]. Bu panel resimleri bütünlüklü bir programın parçaları olmadığından çerçevelemede de anıtsal resimdeki genel anlayış ile bağdaşık bir düzen görülmemektedir. Gerçekten her bir panelin farklı şekilde çerçevelendiği görülür ve bunlar arasında çerçeveleme yoluyla sağlanmış bir ilişki veya artikülasyon bulunmamaktadır (K.no: 21-30).

Bazilikal planlı yapılar dışında, konumuz açısından da en önemli yapılardan biri kuşkusuz Ravenna'da bulunan Galla Placidia Mozolesi'dir. Michael Grant'a göre (1998) Galla Placidia'nın mozaik dekorasyonu çağdaşları arasında oldukça farklıydı ve ilk kez bir yapının resim programı mimarisi ile bu denli uyum içerisindeydi (s. 110). 5. yüzyıl ortasına tarihlenen yapı küçük boyutlu, serbest haç planlı ve kubbe örtülüdür (Plan 4). İç mekan duvarların üst kısımlarından itibaren mozaiklerle kaplanmıştır. Yapının planı ve boyutları itibariyle iç mekanda resim programının dağılımı açısından oldukça uygun yüzeyler yaratılmıştır. Oldukça zengin ve birbirinden farklı motiflere sahip çerçeveler mimari strüktürü tanımlar ve resimler için düzlemler oluşturur. Sahneler, fiziksel sınırları mimari tarafından kesin biçimde belirlenmiş simetrik bir düzen içerisinde yerleştirilmişlerdir. İç mekanda farklı alan ve

[15] Yapının günümüze ulaşamayan ama yine 5. yüzyıla ait başka mozaikleri de vardı. Bunlar 20. yüzyılın başındaki tamir ve restorasyon çalışmalarında ortaya çıkarılmıştır. Bu mozaikler kuzey iç nefin arkadları üzerinde yer alıyordu. Ancak bunlar da daha sonraki dönemde yok olmuşlardır. Bununla birlikte W. S. George bu mozaiklerin çizimlerini yapmış ve suluboya örneklerini çıkarmıştır. Bunun için bkz: Robin S. Cormack, "The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: A Re-Examination in the Light of the Drawings of W. S. George", The Annual of the British School at Athens, Vol. 64 (1969), 17-52 ve Charalambos Bakirtzis (vd), Mosaics of Thessaloniki : 4th to 14th Century, Kapon Editions, Athens 2012, 128-179.

yüzeylerin ayrımı çerçeveler tarafından açık biçimde sağlanmıştır. Dekorasyon genel anlamıyla çerçeveler ve çerçevelenmiş alanlar arasındaki karşıtlığa dayanmaktadır (Kitzinger, 1995, s. 54-55). Galla Placidia'daki uygulama tam anlamıyla bir 'heterojen uzam' düzenlemesidir. Mozaikler yapının üst örtü sistemiyle ilişkili formları üzerine dağıtılmıştır. Yüzey, merkez alanın üstünü örten pandantifli tonoz ile başlar ve bu tonozun altındaki kare alanın dört yanına yerleştirilmiş birer lünet ile aşağı doğru uzanır. Kırmızı renkli, kurdela motifli yapısal bordür bu alanın kenarlarını dolanarak tonoz alanını aşağıdaki lünetlerden ve lünetleri de birbirlerinden ayırır ama aynı zamanda da birime bir bütünlük kazandırır (G 4, K.no: 15). Program alt kısımda haç kollarını oluşturan beşik tonozlarda ve bu beşik tonozlu alanların ucuna yerleştirilmiş lünetlerde yer alan mozaikler ile devam etmektedir. Bu açıdan Galla Placidia Mozolesi'nde ortaya çıkan çerçeveleme düzenini, orta Bizans döneminde tonoz, lünet, ve kemerler sistemini temel alarak geliştirilen program ve buna bağlı çerçeveleme düzeninin erken dönemdeki bir proto-tipi olarak görmemiz mümkündür.

Galla Placidia'daki çerçeve tasarımı ve motifleri de yeni bir anlayışın ürünü gibi gözükmektedir (K.no: 15-19). Bunların süsleme tasarımları açısından da yalın bir anlayışla ele alındıkları söylenebilir. Ancak bu yalınlık Sant'Apollinare Nuovo çerçevelerindeki türden soyut bir yalınlık değildir. Sant'Apollinare Nuovo çerçeveleri altın-yaldız soyut bir arka-fon üzerinde yapısal bağıntılardan yoksun biçimde yüzer gibidirler. Galla Placidia çerçeveleri ise mimarinin fiziksel desteği ve süslemenin çerçeve alanı üzerindeki yoğun dokusu ile daha maddesel bir yapı gösterir ve daha kesin bir ayrım işlevi sağlar.

Yine 6. yüzyılda yapılmış olan ve Ravenna'da bulunan San Vitale'de ise Galla Placidia'daki çerçeveleme prensiplerinden bir hayli uzaklaşıldığı gözlenmektedir. Resim programının organizasyonu yine oldukça süslemeli ve belirgin çerçeveler ile sağlanmış, mimari strüktür ve resimlerin yerleştirildiği düzlemler çerçeveler yoluyla tanımlanmıştır. Ancak San Vitale'de Galla Placidia'daki simetri ve açıklıktan eser yoktur. Yapının mozaik programı apsis bölümünde yer almaktadır. Bu bölüm yarım kubbe örtülü apsis nişi ve önüne yerleştirilmiş oldukça yüksek, çapraz tonozlu bir birimden oluşur (Plan 10, G 10). Apsisi oluşturan bu iki birim, mimari düzenleme açısından birbirleriyle uyumlu değilmiş gibi görünmektedir ve bu uyumsuzluk muhtemelen yüzeylerin artikülasyonunda da bir sorun yaratmıştır. Mimari formlar çok detaylıdır ve bir simetriden de ancak sınırlı düzeyde bahsedilebilir. Aynı simetri

sorunu ve yerleşimdeki düzensizlikler sahnelerin yüzeye dağılımında da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; apsis yarım kubbesine küre üzerinde oturan bir İsa tasviri etrafında melekler ve azizler olmak üzere yerleştirilmiştir. Bunun altında yer alan üç kemerli pencere açıklıklarının iki yanına İmparator İustinianos ve İmparatoriçe Theodora'yı mahiyetleri ile birlikte gösteren mozaikler eklenmiştir. Program buradan apsis önündeki çapraz tonozlu birimin yüzeylerine doğru uzanır. Bu bölümde program İbrahim'in İshak'ı Kurban'ı ve İncil yazarlarının tasvirleri ile devam eder. Bu çapraz tonozlu birimin mozaiklerin yerleştirildiği kuzey ve güney duvarları alt ve üst kısımlardan kemerli açıklıklarla kesilmektedir. Orta kısımda dikdörtgen bir alan içerisine karşılıklı birer lünet yerleştirilmiştir. Bu lünetlerin dikdörtgen alan içerisindeki yerleşimleri simetrik değildir. Bu nedenle, simetriden uzak uyumsuz yüzeylerin ve yine aynı şekilde dağıtılmış sahnelerin yarattığı düzensizlikleri gidermek, artikülasyonu ve bütünlüğü sağlamak için muhtemelen çok sayıda ve birbirlerinden farklı yapı ve boyutta bordür kullanılmış ve bu da doğal olarak bir karmaşaya yol açmıştır (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 : San Vitale, apsis kuzey bölümü, Ravenna, 6. yy.

Örneğin; İmparator İustinianos ve Mahiyeti'ni gösteren mozaiğe baktığımızda (K.no: 50); sahnenin alt kenarında mücevher taklidi bezemelere sahip çerçeve bordürü dışında

genişlikleri birbirinden farklı tam dört farklı bordürün yerleştirildiğini görürüz. Bu pek örneğine rastlamadığımız uygulamada, kullanılan dört farklı bordür program genelindeki taban bordürü veya yapısal bordür gibi araçların uzantıları olarak görülebileceği gibi düzensiz yüzey ve yerleşim ilişkileri sonucu ortaya çıkan boşluklarda dolgu amacıyla kullanılmış bordürler olarak da değerlendirilebilirler. Aynı zamanda San Vitale'nin resim programında süslemenin çok yoğun biçimde kullanımı çerçeveleme sonucu ortaya çıkan karmaşayı daha ileri bir aşamaya taşımış gibi görünmektedir.

Ernst Kitzinger (1995) San Vitale'nin resimsel uzamını bütünleştirilmiş (*unified*) bir uzam olarak tanımlıyordu (s. 98). Bu, çalışmamızda kullandığımız homojen uzam tanımına yakın görünmektedir. Ancak San Vitale'nin homojen uzamı; fresko bezemeli bir yapının ya da Sant'Apollinare Nuovo'nun homojen uzamı değildir. Ancak, özellikle mimariden hareket edilirse San Vitale'de yüzeyin aslında heterojen bir karakterde olduğu anlaşılacaktır. Bununla birlikte yapısal olarak heterojen karakterli olan bu uzam resimsel araçların kullanımıyla homojen bir hale getirilmiş gibi gözükmektedir. Uzamın homojenleştirilmesi için programda muhtemelen yoğun süsleme ve çok sayıda çerçeve şeridi kullanılarak; alan, çerçeve ve süsleme arasındaki ayrım yok edilerek, deyiş yerindeyse bir karmaşa yaratılarak ayrımlanamaz parçalardan oluşan bir bütünlüğü sağlama yoluna gidilmiştir. Kitzinger'e göre (1995) "San Vitale programı düzenli bir açıklıktan ve basitlikten uzaktı, çünkü İustinianos dönemi sanatçıları bütünlüğü ve birliği fiziksel süreklilik ve karşılıklı bağlantılar olarak algılıyorlardı" (s. 98).

Erken dönemdeki bir başka yapı grubu; genelde dairesel planlı ve kubbe örtülü, vaftizhane vb. amaçlarla inşa edilmiş yapılardır. Bu tür yapılarda resim programı çoğunlukla kubbede yer almaktadır (Plan 2, 5, 7; G 2, 5, 7). Sahnelerin yerleşiminde kubbenin sunduğu yüzey yapısına bağlı olarak dairesel bantlar şeklinde bir bölümleme yapılmıştır. Çerçeveleme araçları da bu düzene göre biçimlenmiş ve çerçeve olarak daha çok dairesel bordürler kullanılmıştır (K.no: 7-10, 20-21, 32-33). Burada yine, özellikle Ravenna'da bulunan iki yapı; Ortodokslar ve Ariusçular vaftizhanelerinde çerçeveleme açısından belki de doğrudan teolojik farklılıkları referans alan tezat uygulamalar ile karşılaşmak dikkat çekicidir. İki yapı arasında elbette bir yüzyıllık bir tarih farkı vardır. Ancak her iki yapının kubbe mozaikleri benzer bir ikonografi ve düzenleme gösterir; kubbe merkezinde İsa'nın Vaftizi sahnesi ve bunun etrafının bir

azizler ya da havariler topluluğu ile sarılması (G 5, 7). Bununla birlikte çerçeveleme iki yapıda oldukça farklı yollar izlemektedir. Ortodokslar Vaftizhanesi Sant'Apollinare in Classe ve San Vitale'de karşımıza çıkan çok sayıda çerçeve bordürü ve yoğun süslemenin hakim olduğu karmaşık düzenin bir yüzyıl önceki temsilcisi gibi görünür. 6. yüzyılda yapılmış Ariusçular Vaftizhanesi'nde ise çerçeveleme açısından yine Ariusçular tarafından yapılmış başka bir anıt olan Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası'ndaki karmaşadan uzak, yalın ve açık anlayışın devam ettirildiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla buradaki karşılaştırma teolojik yaklaşım ile resim ve çerçeveleme arasında bir bağıntı olup olmadığı üzerine yeni tartışmalara imkan veren bir zemin sağlamaktadır.

3.2.2 Orta dönem (IX-XII. yüzyıllar)

843 yılında ikonoklazmanın sona ermesi Bizans sanatında yeni ve parlak bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu dönemi takip eden süreçlerde mimarlık ve sanat açısından en dikkat çekici gelişmeler: kilise planlarında merkezileşmeye doğru bir eğilim ile kare-içinde-haç plan ve çeşitlemelerinin yaygınlaşması; dekorasyonda resmin giderek daha fazla yer almaya başlaması ve az-çok tutarlı bir resim programının oluşturulmasıdır. Günümüze ulaşan örneklerden de anlaşılacağı üzere yeni kilise yapılarının çoğu erken dönem yapılarına göre oldukça küçük boyutlu manastır kiliseleri idi. Mekanların üstünü örtmek için kubbe, tonoz, lünet ve kemerlerden oluşan karmaşık bir örtü sistemi geliştirilmişti. Bu sistem Bizans kilisesinde resimlemeye ve hiyerarşik bir düzenlemeye oldukça uygun yüzeyler sunuyor, yapıların küçük boyutları ikonların seyirciyle iletişimi açısından önemli avantajlar sağlıyordu. Orta dönemle birlikte sıklıkla karşılaşacağımız bir başka önemli gelişme ise erken dönemin aksine fresko dekorasyonun yaygınlaşmasıdır. Fresko resminin gelişimi çerçeveleme açısından yeni uygulama ve çözümleri de beraberinde getirmiştir.

Orta dönemin dikkat çekici yapılarından birisi, çerçevelemede farklı uygulamaların bir arada görüldüğü Göreme'deki Tokalı Kilise'dir. 10. yüzyıla tarihlenen bu kilise planı itibariyle dönem içerisinde bir farklılık gösterir. Eski ve Yeni Tokalı olmak üzere birbirine eklemlenmiş iki yapıdan oluşur. Eski Kilise beşik tonoz örtülü basit bir birimden oluşurken bunun doğu kısmı yıkılarak, daha geniş beşik tonozlu ve üç apsisli Yeni Kilise eklenmiştir (Wharton, 1986, s. 29-32). Yapının freskoları da bu iki birimin

yüzeylerine dağıtılmıştır. Tokalı Kilise'de çerçeveleme açısından fresko dekorasyona özgü prensipler hakim olmakla birlikte bazı farklı uygulamalar da karşımıza çıkmaktadır. Freskoda sıklıkla gördüğümüz kırmızı renkli basit bantlardan oluşan şebeke düzeninde çerçeveleme Tokalı Kilise'de de kullanılmıştır. Ancak programın gereksinimlerine uygun farklı çözümler de söz konusuydu. Bu farklı çözümler Yeni Kilise'nin ana mekanını oluşturan beşik tonozlu birimin kuzey ve güney lünetlerinde açıklıkla gözlenebilir. Bu lünetler düşey olarak üç katman halinde düzenlenmiş, katmanlar üç oyma kornişle ayrılmıştı. En alt katman kesintisiz tek bir bant halindeyken, üst katmanlar haç kolu şeklinde oyularak dört bölüme ayrılmıştır. Haç kollarının altında kalan ikinci katman nişler şeklinde oyularak Aziz portreleri yerleştirilmiş (Şekil 3.15), taklit kornişler, haç kolları ve lünetin dış sınırında süslemeli bordürler kullanılmıştır (Wharton, 1986, Fig. 60-61). Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında Tokalı Kilise'de heterojen bir uzam elde edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Bunun belki de yapının kayaya oyma bir kilise olması ile de ilgisi vardı. Çünkü bu tür yapılarda mimari strüktürün de oyma veya göçertmeler yoluyla vurgulanması gerekiyordu.

Böylelikle Tokalı Kilise'de uzamsal açıdan heterojen ve homojen niteliklerin yan yana olduğu karma bir uygulamadan söz edilebilir. Duvar yüzeyinde nişler yoluyla mimari bir çerçeve yaratma yoluna gidilmiştir. Bu mimari çerçevenin elemanlarını vurgulamak için de freskoda pek sık görülmeyen süslemeli bordürler kullanılmıştır. Öyküsel sahnelerin yerleşimi için kullanılmayan nişlerin aziz tasvirleri için tercih edildiğini ve bunların bir anlamda proskinetarion çerçevelere benzediklerini söyleyebiliriz. Benzer bir uygulama yine Göreme'deki Karanlık Kilise'de de görülmektedir (K.no: 114).

Göreme'de 10. yüzyıl sonuna tarihlenen El Nazar Kilisesi plan, sahnelerin yerleşimi ve çerçeveleme bakımından Tokalı'ya göre daha simetrik ve tutarlı bir düzen gösterir. Yapı serbest haç planlı küçük bir naosa sahiptir (Plan 14, G 14). Yine freskoya özgü ince kırmızı bantlar çerçeveleme sisteminin ana unsurudur. Ancak özellikle strüktürel elemanları ve bazı birimleri vurgulamak için süslemeli bordürler kullanılmıştır (K.no: 71-72). Bu süslemeli bordürler kubbe eteğinde ve kubbeyi taşıyan kemerler üzerinde yoğunlaşmıştır (Şekil 3.16). El Nazar'da Tokalı'ya benzer bir nişler düzenlemesi yoktur. Bunun yerine haç kolları ve apsis kısmında oldukça derin, pencere benzeri nişler açılmıştır ve bazı nişlerin alınlıkları süslemeli bordürler ile çerçevelenmiştir

(K.no: 75). Ancak bu nişler fresko bezemelerini çoğunlukla kaybettiklerinden tam bir gözlem yapılamamaktadır.



Şekil 3.15 : Yeni Tokalı Kilise, kuzey lüneti, Göreme, 10. yy.



Şekil 3.16 : El Nazar Kilisesi, naos, kuzey haç kolu, Göreme, 10. yy.

Tokalı Kilise ile birlikte El Nazar Kilisesi'nde gözlemlediğimiz şey mimari ve resimsel karakterli çerçeveleme elemanlarının bir arada kullanımıdır. Bu belki de, 10. yüzyılın kayaya oyma kiliselerinde, resimlerin çerçevelenmesi ile birlikte gerçek mimari detaylara ilişkin algılar yaratmak üzerine kurgulanmıştı. Dikkat edilirse, özellikle El Nazar Kilisesi'nin kubbe eteği ve kemerlerinde oymalar yoluyla belirgin profiller yaratılmaya çalışıldığı görülebilecektir.

10. yüzyıl Bizans anıtsal resminde, yukarıdaki iki yapının gösterdiği üzere homojen ve heterojen uzama ilişkin çerçeveleme stratejileri bir arada kullanılırken, muhtemelen daha spesifik ve belirgin çerçeveler oluşturmak için homojen uzama mimari müdahalelerde bulunulurken, 11. yüzyıl boyunca daha homojen ve kesintisiz bir uzam elde etmeye yönelik bir eğilimin varlığı kendini açık olarak gösterir. Yine Göreme'de, kayaya oyma bir yapı; Karanlık Kilise fresko programıyla 10. yüzyıldaki girişimlerden giderek uzaklaşan bu yeni 11. yüzyıl yaklaşımının iyi korunmuş örneklerinden biridir. 11. yüzyıl ortalarına tarihlenen bu yapı kare-içinde-haç planlıydı ve altısı kubbe, üçü tonoz örtülü dokuz birimden oluşuyordu (Plan 17). Freskonun kırmızı basit bantlardan oluşan şebeke düzenindeki çerçeveleme sistemi burada tam anlamıyla uygulanmış, yapının iç mekanındaki tüm yüzeyleri ve resim programı bu şebeke düzeni içinde artiküle edilmişti (G 17). Süsleme tümüyle ana çerçeveleme sisteminin dışına çıkarılmış ve yapının bazı birimlerini vurgulamak üzere bazen çerçeve bazen ise dolgu elemanı olarak ayrıcalıklı biçimde kullanılmıştı. Örneğin yapının kubbeli merkez birimi şebeke düzeninin kırmızı bantları ile çerçevelenmekle birlikte aynı zamanda geometrik motifli kalın bir bordür ile de kuşatılmıştı (K.no: 125). Karanlık Kilise'de fresko bezemenin doğası gereği oluşan homojen uzama, Tokalı Kilise veya El Nazar Kilisesi'ndeki oranda herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Belki yalnızca bazı mekan birimlerinin ya da sahnelerin program içerisindeki ayrıcalıkları yine resimsel araçlar kullanılarak vurgulanmış gibi gözükmektedir (K.no: 119, 121).

Homojen resimsel uzam resimlerin kesintisizce uzanan yüzeyler üzerine yerleştirildiği yapının bir sonucuydu ve freskonun doğası gereği zaten şartları oluşan bir karakterdeydi. Ancak üst örtü sisteminin birbirinden farklı elemanları üzerine dağıtılmış mozaik bezemeli anıtlar da böylesi bir uzamsal yapıya ulaşmak, çok daha katı fiziksel şartların üstesinden gelmeyi gerektiriyordu. 11. yüzyılda Yunanistan coğrafyasında ortaya çıkan üç önemli anıt bu soruna getirdiği özgün çözümlerle Bizans sanatı ve mimarlığındaki çok önemli bir gelişme evresini temsil eder. Bu üç anıt;

Hosios Loukas Manastırı Katholikonu, Daphni Manastırı Kilisesi ve Nea Moni'de dekorasyon üst örtüdeki mozaikler ve duvarlardaki mermer kaplamalardan oluşur. Dolayısıyla resim programının yerleşimi heterojen bir uzamda, mimari formların katı fiziksel gerçekliğine bağımlıdır. Resim programında belirgin olan strateji; naosta yortu sahnelerinden oluşan bir programı tam bir çevrim döngüsü içerisinde yerleştirebilmekti. Anlatım açısından ise görünüşe göre katı biçimde izole edilmiş sahnelerden oluşan bir yapı değil, çevrim döngüsü içerisinde akıcı bir ritimle sahneler arasında sürekli bir geçişlilik hedeflenmişti. Bu nedenle sahneleri katı biçimde kapalı hale getirecek bir çerçeve tasarımından da kaçınılması gerekmekteydi. Geleneksel kare-içinde-haç planlı bir yapıda bu yortu sahnelerinin yerleştirilebileceği alanlar ancak çok sonradan Fethiye Camii Güney Şapeli'nde göreceğimiz gibi haç kollarını oluşturan tonozlu birimlerin lünetleri olabilirdi (Belting, 1978, Pl. B) (Şekil 3.17). Ancak bu türden bir mimari düzen yortu sahnelerin tam bir çevrim döngüsü içinde yerleştirilmelerine ve mimari bölümleme nedeniyle aralarında bir geçişliliğe imkan vermeyecekti. Bu nedenle, üst örtüde mimari bölümlemeyi en az düzeye indirmek için muhtemelen zeminde daha merkezileşmiş, sekizgen (*oktagon*) ya da sekiz destekli bir plan tercih edilmiş olmalıdır.



Şekil 3.17 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, kubbe ve haç kollarında oluşan lünetler, İstanbul, 1310 civarı.

Yortu sahnelerinin yerleşimi için planlanan alan kubbeye geçiş öğeleriydi. Pandantif sahneler için uygun bir yerleşim olanağı sunmadığından kubbeye geçişte tromplar kullanılmış olmalıdır[16]. Cyril Mango'ya göre (2006) "tromplu kilise tasarımı hiç kuşkusuz iç mekânları bütünleştirmek ve 4 yerine 8 destek noktası vererek kubbenin çapını büyütmek amacını taşıyordu" (s. 172). Köşelere yerleştirilen tromplar ana yönlerde ya nişler ya da kemerlerle ilişkilendirilmiştir. Böylelikle sahneleri birbirine bağlamak üzere kesintisiz uzanan, akıcı bir uzam hedeflenmiştir. Ancak her halükarda bunlar mimari tarafından katı biçimde çerçevelenmiş birimlerdi ve bu katı fiziksel çerçeve yapısı akıcı bir döngüye engeldi. Mimarinin bu katı fiziksel gerçekliğini kırmak için görünüşe göre resimsel araçlar yoluyla iki çözüm geliştirilmiştir. Birincisi; resimsel uzamın tümünü, boydan boya altın yaldızla kaplayarak kesintisiz, homojen, soyut bir arka-fon oluşturmak ve mimarinin katı materyal yapısını çözmekti (Şekil 3.17). İkincisi ise mimari formların; tromp, kemer vb.'lerinin cephesel etkisini aşmak için katı biçimde sınırlayıcı niteliği olmayan, akıcı bir çerçeve formu oluşturmak yoluyla bakışı yönlendirmekti.



Şekil 3.18 : Nea Moni, naos, kuzey-batıya bakış (Connor 2016: 36, Fig. 1.27)

[16] Robert Ousterhout 11. yüzyıl yapılarında yortu programının naosa yerleşimleriyle mimarideki değişiklikler arasındaki ilişkiyi Nea Moni özelinde incelemektedir (Ousterhout, 1992, s. 48-60).

Bu strateji 11. yüzyıl başında, Hosios Loukas Manastırı Katholikonu'nda kubbeye geçişi sağlayan dört köşe trompu ve dört ana yöndeki kemerlerin artikülasyonu ile sağlandı (Plan 15, G 15). Amaç çevrimin yapısına uygun dairesel bir döngü oluşturmaktı. Döngüsel akışı vurgulamak ve sahneler arasında katı biçimde sınırlayıcı bir ayrımı engellemek için yeni tür bir çerçeve formu geliştirilmiş yahut daha önceden kullanılmış bir çerçeve formu yeniden devreye sokulmuş gibi gözükmektedir[17]. Bu form önceki bölümlerde *şeritli bordür* olarak açıklamaya çalıştığımız bordür tipidir. Yeni çerçeve formu kesin ve katı bir ayrım sağlamak yerine akıcı bir dinamizmle sahneler arasındaki geçişi ve döngüyü kolaylaştıran bir formdu (K.no: 81, 90, 105-110, 128, 132-133). Yortu sahnelerini naosta kesintisiz bir çevrim döngüsü içerisinde yerleştirmek için uzamın homojenleştirilmesi gerekiyordu ve bu birkaç adımda gerçekleştirilmişti: mimari olarak kubbenin altında oluşturulmuş, yatay bir döngü içerisinde birbirine eklemlenen bir tromplar, nişler ya da kemerler sistemi (Şekil 3.19); resimsel yüzeyin kesintisiz biçimde altın yaldızla kaplanmış olması, soyut ve sürekli-akıcı bir arka-fon oluşturulması; çerçevelerde detaylarda küçük değişikliklerle birlikte tasarımı benzer, tek-tip ve geçirgen bir çerçeve formunun yaratılması. Aynı zamanda çoklu-çerçeve sisteminin bir parçası olan ve mimari birimleri birbirinden ayıran yapısal bordür de görünüşe göre ortadan kaldırılmıştır[18].



Şekil 3.19 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güneye bakış, Yunanistan, 11. yy.

[17] Şeritli bordür olarak tanımladığımız bu bordür tipi çok erken bir dönemde, 4. yüzyılda yine kesintisiz, homojen bir uzamsal yapıya sahip Santa Costanza'nın ambülatuvar mozaiklerinde de kullanılmıştır (K.no: 1).

[18] Aslında yapılan şey yapısal bordürün ortadan kaldırılması değil, tek bir bordürün hem çerçeve bordürü hem de yapısal bordür olarak ikili bir işlevle kullanılmasıydı (K.no: 81).

Bu yeni tür çerçevede; çerçeve iki yanından kalın kontur çizgileri içine alınmış ve ancak böylelikle kendine ait bir alana sahip olmuştu. Bunun dışında resimsel yüzeyi bütünüyle kaplayan altın yaldız arka-fonu paylaşır, yani uzamın bütünüyle çerçeve arasında bir geçişlilik vardır. Çerçevede kullanılan süsleme motifleri ise zemin ve konturlardan kopuk, gerçek bir yerleşimden uzak, altın yaldız fonun üzerinde yüzen elemanlar gibi dağıtılmışlardı (K.no: 81). Oysa ki, narteks mozaiklerindeki sahneler için tercih edilen çerçeveler tasarım açısından çok daha farklıydı. Doula Mouriki (1980/1981) naosta kullanılan çerçevelerden bahsetmemekle birlikte nartekste kullanılan katı geometrik bezemeli çerçevelerin (K.no: 88, 89) yapının bu biriminde sahneler arasında kararlı bir kesinti yarattığını ileri sürmektedir (s. 83). Dolayısıyla farklı tasarımlara sahip çerçeve formlarının tercihi aslında bilinçli bir girişim gibi gözükmektedir. Böylelikle naostaki yortu sahneleri arasında dinamik ve akıcı bir geçiş hedeflenmişken, nartekste her bir sahnenin bağımsızlığını (*self-contained image*) öne alan bir çerçeveleme stratejisi uygulanmış olduğu söylenebilir. Resimsel anlatımın yapısına bağlı olarak Bizanslı ustaların çeşitli formlardaki çerçeveler yoluyla bir yapının bölümleri arasında bile farklı çerçeveleme stratejileri uygulamış oldukları açıktır.

1042-1055 yıllarına tarihlenen Sakız Adası'ndaki Nea Moni ise oldukça özgün çözümleri ile Hosios Loukas'ın ilk kez bu denli belirgin biçimde ortaya koyduğu 11. yüzyıl karakteristiği; *uzamın homojenleştirilmesi* stratejisinin çok daha gelişkin bir evresini temsil eder. Plan açısından Nea Moni de Hosios Loukas ile benzer özellikler gösterir. Bu, daha da merkezileşmiş, kare bir naos üzerinde sekiz destekle taşınan bir kubbeye sahip, kubbeli oktagon planıydı (Plan 16). Fakat Hosios Loukas'tan farklı olarak köşelerdeki tromp nişleri yanında ana yönlerde de dört niş daha oluşturularak daha fazla sahnenin yerleşimi için uygun bir alan yaratılmıştı (Şekil 3.18, G 16). Robert Ousterhout'a göre (1992) Nea Moni naosunda mimari açıdan gözlenen yenilikler deneysel bir girişimin sonucuydu ve doğrudan mozaik dekorasyonla ve yortu çevrimi için döngü sağlayacak bir resimsel kuşak oluşturulması ile ilgiliydi (s. 48). Ernst Kitzinger ise (1988) sekizgenin (*oktagon*) merkezi vurgusu nedeniyle Nea Moni resimsel uzamının gerçekten yortu çevriminin döngüsel yerleşimi için en iyi çözümlerden biri olduğuna işaret etmekte ve nihai kaynağı ne olursa olsun yapının özellikle mozaik dekorasyon için tasarlanmış gibi gözüktüğünü belirtmektedir (s. 57-58).

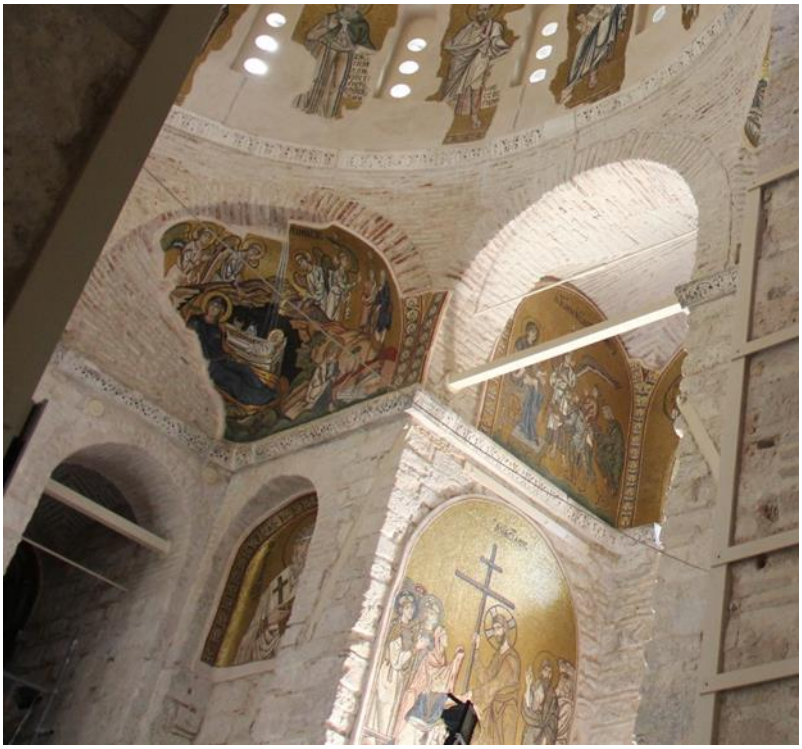
Nea Moni naosunda kullanılan çerçeveler de Hosios Loukas'la birlikte görmeye başladığımız yeni tür çerçeve formunda, şeritli bordür formunda tasarlanmışlardır. Kullanılan motifler değişmekle birlikte temel çerçeve formu aynı kalmaktadır (K.no: 105-110). Resimsel uzam yine tümden altın yaldız bir arka-fon ile kaplanmış, çerçeve alanı ise kalın kırmızı konturlarla ayrılmıştır. Motiflerde ise Hosios Loukas'ın irileşmiş ve geometrik bir düzende işlenmiş bitkisel düzenlemeleri yerine daha zarif bitkisel motifler kullanılmış ve yine Hosios Loukas'ın aksine motifler birbirine bağlantılı hale getirilmiştir (K.no: 81, 106-108).

Doula Mouriki'ye göre (1980/1981) Nea Moni'de tromp ve nişlerin birbirlerine eklemlenmesi ile oluşturulmuş, kemerli çerçeveler altındaki yortu sahnelerinin ritmik bir şekilde birbirini izlemesi, bir ikonastasis kirişi üzerinde ikonların düzenlenişine benzemekteydi (s. 90). Mouriki ayrıca, Nea Moni'nin naos ve narteksindeki çerçeveleme stratejileri arasında var olan farklılığı da tespit etmektedir. Öyle ki, narteks mozaikleri naostakilere göre daha az anıtsal karakterdeydi ve daha çok freskoya benzemekteydi. Narteksteki çerçevelerin önemsizleştirilmiş fonksiyonu da bu benzerliği arttırmaktaydı (Mouriki, 1985, s. 250). Örneğin narteksteki İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması sahnesinde belirgin çerçeveleme araçları yerine freskodaki gibi ince kırmızı şeritler kullanılmıştır (Mouriki, 1985, vol. II, Fig. 94).

11. yüzyılın sonuna tarihlenen[19] ve Atina'da bulunan Daphni Manastırı Kilisesi'nde de benzer çerçeveleme stratejileri kimi değişikliklerle sürdürülmüş gibi gözükmektedir. Daphni'de de plan zeminde kareydi ve sekiz ayakla desteklenen bir kubbe ile örtülüydü (Plan 18, G 18). Naosta, köşelerde yer alan dört tromp içerisine dört yortu sahnesi yerleştirilmişti. Hosios Loukas ve Nea Moni'den farklı olarak Daphni'de resim programı naosu dört ana yönden saran çapraz tonozlu birimlerin üst kısımlarındaki lünetlere yerleştirilmiş mozaikler ile alt kısımlarına yerleştirilmiş ve mermer çerçeveler ile çerçevelenmiş yortu sahneleri de içermekteydi (Şekil 3.20). Daphni'de mozaik dekorasyonun başlıca özelliklerinden biri; programın yerleşimindeki bütünlük (*unity*) ve onun mimari ile olan oldukça uyumlu ilişkisiydi (Mouriki, 1980/1981, s. 95). Daphni naos mozaiklerinde kullanılan çerçeve bordürleri

[19] Yapının ve mozaiklerin tarihlendirilmesiyle ilgili 11. yüzyıl sonu ya da 1100 civarı şeklinde genel bir uzlaşı vardır. Ancak 2005 tarihli bir yayında teknik bir çalışmaya dayanılılarak 1153 gibi geç bir tarih olasılığı ortaya konmuştur. Bkz: George Pantazis, Maria Papathanassiou, "On the Date of Katholikon of Daphni Monastery: A New Approach Based on Its Orientation", Mediterranean Archaeology and Archaeometry, Vol. 5, No 1, 2005, 63-72.

de diğer iki yapıdakilere benzer formdaki şeritli bordürlerdir (K.no: 128, 132-133). Fakat Daphni narteksinde yer alan mozaikler için, tıpkı Hosios Loukas örneğinde görmüş olduğumuz gibi farklı bordürler; motif dolgulu bordür türünden bordürler kullanılmıştır (K.no: 135).



Şekil 3.20 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, güney-doğu köşe, Atina, 11. yy.

Daphni naosunda daha fazla yortu sahnesine yer açmak, muhtemelen de 12 Yortu programını eksiksiz uygulamak üzere resim programı tromplara ek olarak kubbeli mekanın kuzey ve güney yönünde yer alan çapraz tonozlu birimlere doğru genişletilmişti. Bu birimlerin üst kısımlarında yer alan doğu ve batı lünetlerine birer, alt kısımdaki duvarlarına da yine doğu ve batı yönünde birer sahne eklenmiştir. Yerleşim ve çerçevelerine bakarak bu sahnelerin üç katman şeklinde düzenlendiği söylenebilir. Tromp sahneleri için, spiral şeklinde dal kıvrımları içerisine yerleştirilmiş çiçek motiflerinden oluşan tek-tip bir bordür kullanılmıştır (K.no: 133). Ancak her bir sahne yine de kendine ait bir çerçeve bordürüne sahiptir. Çapraz tonozlu birimlerin üst kısımdaki lünetlerinde ise çiçek motifleri içeren tek bir bordür tüm lünetlerin etrafını dolanır (Şekil 3.21). Muhtemelen birimin yapısal özellikleri nedeniyle alan yetersizliği

oluşmuş, tek bir bordür tüm sahneler tarafından çerçeve bordürü olarak paylaşılmıştır. Bu birimlerin alt kısmında, duvarların mermer ile kaplanmış olmasından dolayı sahneleri çerçevelemek için mermer çerçeveler kullanılmış gibi gözükmektedir (K.no: 134).



Şekil 3.21 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, güney-doğu köşe, Atina, 11. yy.

Dolayısıyla 11. yüzyıla tarihlenen bu üç yapı resim programı ve çerçeveleme stratejileri bağlamında bilinçli ve ortak bir eğilimin varlığını ortaya koymaktadır. Bu, belki de litürjik gerekliliklerle ilişkili biçimde resimsel anlatıda hedeflenen amaca bağlı olarak naos planı ve örtü sisteminde yeni mimari elemanların kullanımı ile çerçevelemede yeni bir strateji ve bordür formunun geliştirilmesi ile kendini göstermektedir. Dikkat çekici bir başka nokta, özellikle Hosios Loukas ve Daphni'de gördüğümüz gibi naos ve narteklerde farklı tasarımlara sahip bordürler yoluyla farklı çerçeveleme stratejileri uygulanmasıdır. Bunun nedeni naosta programı litürjiyle, narteklerde ise öyküsel sahneler aracılığıyla tarihsel bir anlatı formuyla ilişkilendirme isteği olabilir.

Bizans sanatı tarihinin orta döneminde, 12. yüzyıldan itibaren çoğunlukla fresko bezemeli anıtlar karşımıza çıkmaktadır. Maria Marchiori (2001) belki de buradan hareketle 11. yüzyıl yapılarında sıklıkla kullanılmış süslemeli çerçeve bordürlerinin 12. yüzyıldan itibaren kaybolduğunu ve bunun yerine basit renk bantlarından oluşan şebeke düzeninde bir çerçeveleme sisteminin Bizans kilise dekorasyonunda norm haline geldiğini ileri sürmektedir. Elbette 11. yüzyıldan itibaren resimsel uzamın homojenleştirilmesi ve buna paralel bir çerçeve formunun geliştirilmesi genel bir eğilimdi ve freskoda ortaya çıkan sonuç bu eğilimin ileri bir aşaması olarak yorumlanabilir. Ancak freskoda ortaya çıkan ve Marchiori'nin *norm* olarak tanımladığı durum süslemedeki veya bordürlerdeki bir dönüşümden ziyade temelde fresko dekorasyona özgü uzamsal yapı ile ilgilidir. Unutmamak gerekir ki, 11. yüzyıl anıtlarında gözlemlenen fenomen, heterojen bir uzamın resimsel tekniklerin kullanımı yoluyla homojenleştirilmesi eğilimi idi. Oysa homojen uzam fresko dekorasyonun doğasının bir gereğiydi.

Ida Sinkević de (2000, s. 56) bu şebeke düzeninin erken dönemden beri bilinmekle birlikte kilise dekorasyonuna ikonoklazmayı takip eden dönemde girdiğini ve 12. yüzyılın ikinci yarısında özellikle popüler kompozisyonal bir araç olduğunu belirtir. Sinkević'in de işaret ettiği üzere tek-tip bantlarla oluşturulmuş şebeke çerçeveleme düzeni çok erken dönemlerden itibaren karşımıza çıkmaktadır. Hatta, ilk Hıristiyan yapısı olarak bilinen Dura Europos'un 3. yüzyıla tarihlenen sinagog resimlerinin çerçevelenmesinde de benzer bir anlayışı görürüz (Moormann, 2011, s. 189-201, Fig. 107, 109-113). Dura Europos Sinagogu'nda da freskolar kesintisizce uzanan duvarlar üzerine yerleştirilmiştir ve duvar yapısı nedeniyle uzam homojen niteliklidir. Dolayısıyla çerçeveleme için de tek-tip bantlardan oluşan bir şebeke düzeni ortaya çıkmıştı. Benzer bir uygulama, çok daha basitleştirilmiş haliyle Hıristiyan katakomplarının resim programlarında da sıklıkla görülmektedir (Finney, 1994, s. 146 vd., Fig. 6.6 - 6.20).

Çerçevelemede homojen uzama ve freskoya özgü bu eğilimler 12. yüzyılda yapılmış üç yapıda; 1164 tarihli Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi (Plan 19, G 19, K.no: 136-137); 1191 tarihli Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi (P 21, G 21, K.no: 144-150) ve Kıbrıs'taki 1192 tarihli Panagia Arakiotissa Kilisesi'nde (P 20, G 20, K.no: 139-141) açıklıkla gözlenebilmektedir. Ancak bu gelişmeler Marchiori ve Sinkević'in işaret ettiği üzere dönem içerisinde ortaya çıkan gelişmeler olarak yorumlanabilirse de, daha

çok fresko dekorasyonun yapısı ve bunun sonucu çerçeveleme için geliştirilen çözümler ile ilişkilidir. Bu yapılarda, fresko dekorasyonun doğası gereği uzamın homojen kavranışı; mimari bölümlemeden nispeten bağımsız biçimde, resimsel araçlarla oluşturulmuş yapay bir bölümlemeyi, kırmızı basit bantlardan oluşan şebeke düzeninde çerçevelemeyi beraberinde getirmiştir. Ancak spesifik durumlarda bu şebeke düzeninin dışına çıkılmıştır. Panagia Arakiotissa Kilisesi kubbesindeki Pantokrator tasviri (K.no: 143) veya Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin apsisinin (K.no: 146) örneklediği gibi program içerisinde belli birim ya da tasvirler üzerinde spesifik bir vurgu oluşturulmak istendiğinde genel düzenden farklı ve detaylı çerçeveleme araçları tercih edilmiştir.

3.2.3 Geç dönem (XIII-XV. yüzyıllar)

Erken ve orta dönemin aksine Bizans sanatının 13. ve 15. yüzyıllarını içeren geç dönemi, başkent Konstantinopolis'ten günümüze ulaşan anıtların varlığıyla konumuz açısından hayli önem kazanmaktadır. Bu dönem aynı zamanda sanat ve mimarlıkta *Palaiologos canlanması* olarak da tanımlanan bir sürece denk gelmektedir. Resimsel anlatıma ilişkin bazı spesifik çözümler ve çerçeve bordürlerinin tasarımında bazı yenilikler görülmekle birlikte, çerçevelemede özellikle orta dönemde geliştirilmiş olan prensiplerin varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

İstanbul'da Pammakaristos Manastırı'nın (Fethiye Camii) 14. yüzyıl başında eklenmiş olan Güney Şapeli mozaik dekorasyonunu kısmen de olsa korumuştur. Yapı kare-içinde-haç planlı ve kubbeli, küçük boyutlu bir yapıdır (Plan 22). Resim programı naosta duvarların üst kısımlarından itibaren yerleştirilmiş mozaiklerden oluşmaktadır (G 22). Anlatım açısından programın birkaç farklı katman üzerinden kurgulandığı söylenebilir. Buna bağlı olarak da farklı çerçeveleme modelleri geliştirilmiştir.

Örneğin yapının kubbe mozaiklerinde, güney-doğu lünetindeki İsa'nın Vaftizi sahnesi (K.no: 158) veya güney-batı köşedeki aziz tasvirlerinde (K.no: 159) gözlenenden daha farklı çerçeveleme detayları vardır. Kaburgalı biçimde düzenlenmiş kubbenin merkezinde, madalyon içerisinde bir Pantokrator tasviri yer alır. Kaburgalar arasındaki nişlere, her nişte bir tane olmak üzere toplamda on iki peygamber tasviri yerleştirilmiştir. Pantokrator'u kuşatan dairesel bordür (K.no: 160) dışında kubbede başka herhangi bir bordür kullanılmamıştır (Şekil 3.22). Hans Belting (1978) kubbe

mozaiklerindeki bu duruma dikkat çekmiş ve burada tasvirlerin kesintisiz-sürekli bir yüzeydeymiş (*continuous surface*) ya da onları içeren bütünlüklü bir uzamdaymış gibi (*unified space*) gibi yerleştirildiklerini belirtmiştir (s. 83).



Şekil 3.22 : İsa ve Peygamberler, Fethiye Camii, Güney Şapel, İstanbul, 14. yy.



Şekil 3.23 : İsa ve Ataları, Kariye, iç narteks, güney kubbe, İstanbul, 1315-1321.

Bu kubbe düzenlemesi, örneğin Fethiye Camii Güney Şapeli'den kısa bir süre sonra yapılan Kariye iç narteksinin kuzey kubbesiyle (Şekil 3.23) karşılaştırıldığında uzama yaklaşımdaki farklılık açık biçimde gözlenebilecektir. Kariye'de de kaburgalı bir kubbe kullanılmış ve böylece mimarinin çerçeveleme olanaklarından yararlanılmıştır. Ancak sadece mimari olanaklarla yetinilmemiş, kaburga hatları üzerine yerleştirilen süslemeli bordürler ile (K.no: 185, 186) uzam her bir tasvir için belirgin şekilde bölümlenmiştir.

Yapıdaki diğer mozaiklerde ise; özellikle de öyküsel sahneler ve aziz tasvirlerinde, heterojen uzamda mimari karakterli çerçevelemenin gerekleri yerine getirilmiş ve çok daha belirgin çerçeve formları kullanılmıştır. Yapıdaki yortu çevriminden günümüze ulaşmış olan tek sahne olan İsa'nın Vaftizi'nde kullanılan çerçeve buna örnektir (K.no: 158). Sahne güney haç kolunun doğu lünetine yerleştirilmiştir. Çerçeve olarak kıvrık dal bezemeli kırmızı bir bordür kullanılmış ve bu bordür iki yandan beyaz şeritler içerisine alınmıştır. Sahnenin alt kısmında ise mozaikten bir taban bordürü kullanılmamış, bunun yerine sahneyi yükseltmek için boş ya da boyanmış bir şerit oluşturulmuştur (Belting, 1978, Fig. V). Çapraz tonoz örtülü haç kolu birimlerinde, aynı eksendeki lünetlere yerleştirilmiş yortu sahneleri hemen tamamen harap olduklarından yortu sahneleri arasında çerçeveler ile sağlanmış olası bir ilişki veya artikülasyonu gözlemleyemiyoruz. Ancak her halükarda 11. yüzyıl yapılarının naoslarında gözlenen anlayışın terk edildiğini düşünmek mümkündür. Çünkü Fethiye Camii Güney Şapeli'nde yortu çevriminin dairesel bir döngü şeklinde yerleşimini sağlamak adına herhangi bir mimari düzenleme görülmemektedir. Çapraz tonozlu birimlerde oluşan lünetleri düşündüğümüzde bunlar herhalde kendi içine kapalı panel resimleri (*self-contained image*) gibi tasarlanmış olmalıydılar. Çerçeve bordürlerinin tasarımı da 11. yüzyıldakine benzer; akıcı ve döngüsel bir anlatı formunun amaçlanmadığına işaret eder. İsa'nın Vaftizi'ni kuşatan çerçevede gördüğümüz gibi bu 11. yüzyılın geçirgen formlu şeritli bordürlerinden uzak bir çerçeve formudur (K.no: 158-159). Ancak Fethiye Camii Güney Şapeli'nde karşımıza çıkan bu çerçeve formu, örnekse Hosios Loukas narteksindeki geometrik bezemeli, motif bordürü olarak tanımladığımız tasarımların (K.no: 88, 89) katılığından da uzaktır ve yeni tür bir form ortaya koymaktadır. Bu yeni form, motif veya konturlardan ziyade renk unsurunun baskın olduğu bir yapı gösterir. Çerçeveyi iki yandan kuşatan kontur çizgileri varlığını sürdürse de artık orta dönem örneklerindeki kadar güçlü bir unsur

değildir. Çerçeve alanını oluşturan şey, zemini tamamen örten, çoğu zaman koyu tonların tercih edildiği bir renk katmanıdır. Altın yaldız ise artık fon değil, motifi ortaya çıkaran bir unsurdur ya da başka bir deyişle motif artık altın yaldızla işlenmektedir. Bu bordür formunu çalışmamızın önceki bölümlerinde *renk dolgulu bordür* olarak tanımlamıştık.

Benzer bir bordür köşelerdeki tonozlu birimlerde, birimin strüktürel detaylarını vurgulayan yapısal bordür olarak kullanılmıştır (K.no: 159). Üst kısımdaki İsa'nın Vaftizi sahnesinin ve alt kısımda yer alan tonozlu birimin aynı tipteki bir bordür ile çerçevelenmesi, Hans Belting tarafından (1978) tek bir bordürün ikili (*dual*) bir işlevi yerine getirdiği şeklinde yorumlanmıştır (s. 82).

Fethiye Camii Güney Şapeli'nde, çerçeveleme düzeninin bize gösterdiği şey; 11. yüzyıl yapılarının naoslarında yortu sahnelerin tam döngüsel bir yerleşimi için girişilen yüzeyin homojenleştirilmesi stratejisinin, en azından yortu programının naosta yerleşimi açısından terk edildiğidir. Bunun bir nedeni kilisenin odağının naostan tekrar apsise dönüşümü olabilir. Çünkü 11. yüzyıl yapılarında naosa yönelik bilinçli vurgu ve bunun için mimari tasarımda yapılan değişiklikler apsisi yapı içerisinde zor algılanabilir, ikincil konumdaki bir birim durumuna getirmiştir. Gerçekten Hosios Loukas, Nea Moni ve Daphni gibi yapılarda naosların yeni tasarımları nedeniyle apsis; izole edilmiş, özel bir mimari vurgu taşımayan, neredeyse naosun ucunda gizlenmiş, algılanamaz bir birime dönüştürülmüştü. Doula Mouriki (1980/1981) Nea Moni özelinde apsisin naostan tamamen ayrıldığına ve önemsizleştiğine vurgu yapmaktadır (s. 90). Oysa ki Fethiye Camii Güney Şapeli'nde apsisin yeniden naosla ilişkilendirildiğini ve güçlü bir odak olarak ortaya çıktığını görürüz. Burada apsisin genişliği de dikkat çekicidir ve belki de apsisin iki yanındaki prothesis ve diakonikon bölümleri bu nedenle oldukça dar koridorlar olarak tasarlanmıştır (Plan 22).

Elbette ölçek açısından Fethiye Camii Güney Şapeli ve 11. yüzyıl yapılarını karşılaştırmak sorunlu da olabilir. Çünkü 11. yüzyıl yapıları büyük manastır komplekslerinin ana kiliseleriydi (*katholikon*). Fethiye Camii Güney Şapeli ise son dönem mimarisinin bir özelliği olarak manastırın ana kilisesine eklenmiş bir şapeldi. Bu tür yapılar genelde Bizans yüksek aristokrasisi üyelerinin baniliğinde yapılır ve onların mezarlarını da içerirdi. Dolayısıyla program açısından Bizans'ın gömü gelenekleri ve ölümden sonraki kurtuluş inancıyla yakından ilişkiliydiler (Belting,

1978, s. 77). Belki de bu nedenle, yortu programından ziyade Fethiye Camii Güney Şapeli'nin apsisinde gördüğümüz gibi anıtsal bir Deesis sahnesini öne çıkarma isteği söz konusu olmuştu. Bu sahneyi apsiste uzamsal bir kuruluş içerisinde oluşturabilmek için de oldukça özgün kompozisyon ve çerçeveleme çözümleri geliştirildiğini çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde açıklamaya çalışacağız.

Dönem içerisinde fresko dekorasyonlu kiliselerde çerçeveleme için freskoya özgü geleneksel pratikler sürdürülmüştür. Sırbistan'da Studenica Manastırı bünyesinde yer alan 1313-1314 tarihli Joachim ve Anna Kilisesi fresko dekorasyona özgü çerçeveleme pratiklerini oldukça rafine bir biçimde ortaya koymaktadır. Burada da kırmızı basit renk bantlarından oluşan şebeke düzeni ana çerçeveleme sistemini oluşturur (G 23). Bu düzenin dışında süslemeli geniş bordürler, muhtemelen gereksinimlere göre bu ana çerçeveleme sistemine eklemlenmiştir. Bunlardan biri üç yatay katman halinde düzenlenmiş resim programında birinci ve ikinci katmanlar arasına yerleştirilmiş geniş bir taban bordürüdür (K.no:163, 166-167). Bu taban bordürü iç mekanda tüm yüzeyleri kesintisiz biçimde dolanır. Alt kısmına Azizler ve Kilise babaları gibi ikonik tasvirler yerleştirilmiş, üstündeki iki katman ise öyküsel sahnelere ayrılmıştır. Dolayısıyla resim programının öyküsel ve ikonik öğeleri iki katman halinde düzenlenmiş ve bu katmanların farklılığı süslemeli bir taban bordürü ile tanımlanmıştır. İkinci bir süslemeli bordür ise kubbeyi taşıyan kemerlerin içerisine yerleştirilmiş geniş bir bordürdür ve üç-boyutlu yanılsama yaratacak şekilde düzenlenmiş geometrik motiflere sahiptir (K.no: 164). Bu tür üç-boyutlu yanılsamalar yaratan motiflerle tasarlanmış bordürlerin mimarinin materyal yapısını çözücü ektiler yarattığını Ernst Kitzinger (1995) Galla Placidia mozaikleri özelinde tespit etmektedir (s. 56).

1310-1314 yıllarına tarihlenen Selanik Kutsal Havariler Kilisesi temelde heterojen uzama özgü mimari karakterli çerçeveleme pratiklerini sürdürür. Ancak çerçevelemede kullanılan bordürlerin tasarımında bazı yenilikler gözlenmektedir. Bununla birlikte, özellikle mozaiklerin çok harap olması nedeniyle programın tam bir değerlendirmesini yapmak güçleşmektedir. Yapı kare-içinde-haç planlı kubbe örtülü bir çekirdek ile bunu doğu hariç üç yönden kuşatan bir ambülatuvardan oluşmaktadır (Plan 24). Resim programı naosta duvarların üst kısımlarına yerleştirilmiş mozaikler ve alt kısımlar ile yapının diğer birimlerine dağılmış freskolardan oluşur.

Naos mozaikleri; kubbe, haç kollarını oluşturan beşik tonozlar ve köşelerdeki küçük tonozlu birimlerde yer almaktadır (G 24). Mozaikler çoğunlukla harap olmuştur ama çerçeve detayları kısmen de olsa gözlemlenebilmektedir. Kubbe mozaikleri neredeyse tamamen yok olduğundan buradaki çerçeveleme düzenini gözlemleyemiyoruz. Sadece kubbe eteğine yerleştirilmiş geometrik motiflerle süslü, geniş taban bordürünün bir kısmı kalmıştır (K.no: 168). Kubbeyi taşıyan kemerlerin kenarlarına yerleştirilmiş bir yapısal bordür naos programındaki başlıca çerçeveleme elemanı olarak görünür ve aynı zamanda haç kollarını örten beşik tonozlara yerleştirilmiş yortu sahneleri için de çerçeve bordürü işlevi görmektedir (K.no: 169). Haç kolları üzerindeki her bir beşik tonozun uçlarına karşılıklı olarak iki sahne yerleştirilmiştir. Muhtemelen yapısal koşullar nedeniyle simetrik bir çerçeveleme düzeninin geliştirilemediği söylemek mümkündür. Haç kollarının beşik tonozlarına yerleştirilen sahnelerin bir yanı yapısal bordür, diğer yanı ise bundan farklı bir çerçeve bordürü (K.no: 170-171) ile kuşatılmıştır. Beşik tonozun uçlarında yer alan iki sahnenin ayrımı için ortada herhangi bir çerçeveleme aracı kullanılmamış, tonozun yapısından yararlanılmış ve ortaya sadece geniş bir madalyon eklenmiştir. Bu yortu sahnelerinin alt kenarlarının taban bordürü türünden bir çerçeve üzerine yerleştirildikleri açıktır. Yapının güney-batı köşesindeki kalıntılardan bunu anlayabiliyoruz (G 24). Ancak tam bir tanımlama yapmak mümkün olmamaktadır. Naosun köşelerinde yer alan tonozlu birimler ise görünüşe göre biraz daha farklı ve kendi içlerinde tutarlı çerçeveleme elemanlarına sahiptir. Güney-batı tonozlu birimin güney lünetine yerleştirilmiş Aziz Eustratios tasviri bu düzeni iyi biçimde örnekler (K.no: 173-175). Tasvir alt kenarda genişçe bir taban bordürü üzerine oturtulmuştur. Çerçeve bordürü olarak da taban bordürü motifini tekrarlayan ama daha küçük ölçekli bir bordür kullanılmıştır.

Selanik Kutsal Havariler Kilisesi'nde çerçeveler açısından dikkat çekici olan şey, çerçeve form ve süslemelerinde göze çarpan değişikliklerdir. Çerçevelerde oldukça grift biçimde düzenlenmiş bitkisel motif dizilerinin tüm alanı kapladıklarını ve genelde koyu renkler kullanılmasıyla daha katı bir ayrım yaratabilecek bir form geliştirildiğini düşünebiliriz (K.no: 172). Bu bordür formu *motif dolgulu bordür* olarak tanımladığımız örnekler sınıfına dahil edilebilir. Ancak motiflerin işlenişinde açık bir değişim göze çarpmaktadır. Motiflerin betimlenmesinde orta dönemdeki çizgisel ve stilize yaklaşım (K.no: 86-89) terk edilmiş, yerine renk tonlamaları ve soyutlamaya dayanan bir eğilim hakim olmuş gibi gözükmektedir. 11. yüzyılda Hosios Loukas'tan

sonra pek örneğini görmediğimiz mazgal motifli taban bordürü formu da burada tekrar karşımıza çıkmaktadır (K.no: 78, 82, 173).

Kutsal Havariler Kilisesi naosunun yüzey açısından kısıtlı olanakları belki de çerçevelemede düzenden ve açıklıktan uzak bir görünüme yol açmıştı. Çünkü, dar beşik tonozlu haç kollarının kuşattığı kubbeli bir naosta sahnelerin yerleşimi için uygun ve yeterli sayıda yüzey yoktu. Bu tür yetersizlikler çerçevelemede de simetrik ve düzenli olmaktan uzak uygulamaları beraberinde getirmiş olmalıdır. Ancak bu mimari tasarım; resimlemede sorun oluşturan kısımlara yapılan yerinde müdahaleler veya bir narteks formatına uyarlanması sonucu Kariye'de hem resimleme hem de çerçeveleme açısından başarılı bir sonuç vermiş gibi gözükmektedir.

1315-1321 tarihli Kariye'de resim programı iç ve dış narteksteki mozaikler ile Güney Şapel'de yer alan freskolardan oluşmaktadır. Yapının iç narteksi dört, dış narteksi ise yedi birimden oluşur. Bu birimlerden iç narteksin kuzey ve güney uçlarında yer alanlar kubbe örtülü, diğer alanlar ise tonoz örtülüdür (Plan 25). Elbette Kariye'de mozaik programı narteksle rde yer aldığından bir naosa göre oldukça farklı bir düzenlemeye sahip olması gerektiğini düşünmek mümkündür. Ancak Selanik Kutsal Havariler Kilisesi naosunun kubbeli birimini Kariye nartekslerindeki tonozlu birimlerle karşılaştırdığımızda, en azından temel tasarımda açık benzerlikler de göze çarpmaktadır. Selanik'te mozaik programı kubbeden başlıyor, pandantifler üzerinden üç yöndeki haç kollarını oluşturan beşik tonozlar üzerine yayılıyordu (Şekil 3.24). Bu formül Kariye nartekslerini oluşturan birimlerde; ölçek biraz küçültülerek, kubbe yerine öyküsel sahnelerin yerleşimi için uygun bir mimari oluşturan kubbesel tonoz kullanılarak, haç kolları yerine kuzey-güney doğrultusunda geniş kemerler ve doğu-batı doğrultusunda lünetler yerleştirilerek uyarlanmış gibi gözükmektedir (Şekil 3.25).

Selanik'te bordür motiflerinin tasarımında ortaya çıkan yeni yaklaşım Kariye mozaiklerinde kullanılan bordürlerde de gözlenir. Bunun yanında mimari çerçevenin oluşumunda da Selanik ve Kariye arasında bir yakınlık söz konusudur. Nartekslerin resim programının yerleşimi açısından oldukça uygun bir mimari çerçeve sunması, elbette Kariye'de anıtsal resimdeki çoklu-çerçeve sistemini bütünlüklü bir anlayışla uygulama açısından çok elverişli bir ortam yaratmıştır.

Kariye'nin dört birimden oluşan iç narteksinde kuzey-doğu, güney ve güney-batı lünetleri hariç[20] diğer sahnelerin hepsinde çerçeve bordürü olarak aynı meander motifli bordür kullanılmıştır (K.no: 179). Her bir tonoz ya da kubbe örtülü birimde ise farklı süsleme tasarımına sahip yapısal bordür kullanılarak birimlerin birbirlerinden farklılığı vurgulanmıştır (K.no: 178, 180-183).



Şekil 3.24 : Kutsal Havariler Kilisesi, naos, kubbe, Selanik, 1310-1314.

Narteksteki tüm sahnelerin alt kenarı mekanı boydan boya dolanan bir taban bordürü üzerine oturmaktadır (K.no: 187). Böylelikle yapısal bordürler tonozlu birimleri kendi içinde bütünlüklü bir hale getirirken, taban bordürü de tüm mekanı kesintisiz biçimde dolanarak narteksin tüm birimlerini bir bütün olarak tanımlamaktadır. Yedi tonozlu birimden oluşan dış nartekste düzenleme benzer olmakla birlikte, özellikle çerçeve bordürlerinde renk ve bezeme açısından bazı farklılıklar vardır. Çerçeve bordürlerinde çiçekli kıvrık dal bezemeye sahip bordürler tercih edilmiştir (K.no: 192-200). Bunlardan kuzey lüneti ve Güney Şapel önündeki iki birimin lünetlerinde kullanılan bordürler mavi ve yeşil renklerle düzenlenmişken, diğerleri kırmızı renkle düzenlenmiştir. Kıvrık dal bezemenin işlenişinde de her bir tonozlu birimde farklılıklar

[20] Kuzey-doğu ve güney-batı lünetleri bulundukları birimlerin kubbe örtülü olması ve buradaki yapısal özelliklerden dolayı birimlerin yapısal bordürleri ile çerçevelenmişlerdir (K.no: 178, 183).

söz konusudur. Çerçeve bordürleri dışında yapısal bordür ve taban bordürünün uygulanışı ise iç narteks ile benzerlik gösterir (K.no: 201-207, K.no: 217-218). Dış narteks çerçevelerindeki bir diğer farklılık ise çerçeve bordürleri ve yapısal bordürlere Fethiye Güney Şapeli'nde gördüğümüz gibi, dalga motifli ince beyaz bir şeridin eklenmesidir (K.no: 198, 201). Dolayısıyla Kariye'nin iç ve dış narteksleri arasında çerçeveler açısından uygulama birliği olmadığı gibi, dış narteksin kendi içerisinde de en azından detaylarda farklılıklar vardır. Çerçeve bordürlerinin tasarımında detaylarda ortaya çıkan farklılıklar dış narteksi oluşturan tonozlu birimlerin birbirine eşit olmayan boyutları ile ilişkilendirilebilir (Plan 25). Birimlerin farklı boyutları nedeniyle lünetlerin boyutlarında da farklılıklar oluşmuştur. Dolayısıyla sahneler için yeterli alanı elde etmek adına bazı birimlerde çerçeve bordürleri diğerlerine nazaran daha ince düzenlenmiş gibidir (K.no: 193, 195). Süsleme motiflerinin yerleşimi de bordürlerin genişliğine göre tasarlanmış ve bunun sonucu süsleme detaylarında bazı farklılıklar ortaya çıkmış olmalıdır.



Şekil 3.25 : Kariye, iç narteks, İstanbul, 1315-1321.

İç ve dış narteks arasındaki açık farklılıklar ise farklı atölye pratiklerine işaret ediyor olabileceği gibi, tasarımda bir zaman farkını da gösteriyor olabilir. Özellikle dış nartekstekı uygulamalar Fethiye Güney Şapeli ile bir yakınlık göstermektedir. Bu da

iki yapıda aynı atölyenin ya da sanatçıların çalışmış olma olasılığını akla getirmektedir. Kariye narteksinde kullanılan taban bordürü ve özellikle de yapısal bordürlerin (K.no: 180-183, 202-207) ise Selanik Kutsal Havariler Kilisesi'ndeki örneklerle (K.no: 169-172) olan yakınlığı gözden kaçmamaktadır.

Kariye'nin narteks mozaikleri ile çağdaş olan Güney Şapel freskoları ise fresko dekorasyona özgü çerçeveleme düzenini gösterir. İç mekanda tüm yüzeyi kaplayan freskoların çerçevelenmesinde kırmızı renkli basit bantlardan oluşan şebeke düzeni karşımıza çıkmaktadır (K.no: 219, 224). Bu ana sisteme kimi yerde süslemeli geniş bordürler eklenerek çerçevelemedeki tek-düzelik giderilmiş ve programın hiyerarşik olarak önde gelen katmanları vurgulanmıştır (K.no: 221-223).

Freskoya özgü çerçeve düzenlemesini gözlemleyeceğimiz bir diğer yapı Kıbrıs'ta bulunan Panagia Phorbiotissa Kilisesi'dir. Yapı aslında 12. yüzyıl başında yapılmış ve resimlenmiş ancak 1332-1333 yıllarında mimarideki küçük değişikliklerle birlikte resim programı da yeniden ele alınmıştır. 1332-1333 çalışmalarında yapının naos tonozu yeniden düzenlenmiş ve yarı-dairesel orijinal beşik tonoz yerine daha gösterişli, ortada daha dik bir açıyla birleşen (sivri tonoz) bir tonoz yerleştirilmiştir (Şekil 3.8, G 26). Mimarideki bu tür değişikliklerin nedeni muhtemelen daha kesintisiz bir yüzey elde etmekti (Carr, 2012, s. 233). Annemarie W. Carr (2012) tonozdaki bu değişiklikleri sahneler için daha homojen bir resimsel uzam yaratmak ve kırmızı bantlardan oluşan şebeke (*grid*) çerçeveleme sistemini daha kusursuz biçimde uygulamakla ilişkili olarak tartışmaktadır (s. 261 vd.). Carr'ın tespitlerinden çıkarabileceğimiz sonuç; fresko bezemede ortaya çıkan homojen uzam yapısına rağmen, resimlerin uygun şekilde, kesintisiz biçimde yerleşimi için kimi zaman mimariye de müdahale edilerek yeni ve bilinçli deneyler yapıldığıdır.

3.3 Çerçeve ve Süsleme

Bizans anıtsal resminde süsleme çoğu zaman çerçevenin ayrılmaz bir parçası olarak kullanıldı. Bu ilişki özellikle mozaik bezemede çok daha belirgindi. Böylelikle Bizans çerçevesi içerdiği süslemeler nedeniyle bir anlamda dekoratif bir araca da dönüşmüştü.

Bu açıdan bakıldığında bir Bizans kilisesinde resimler dışındaki, figüratif olmayan süsleme programı genelde çerçeveler üzerinde yer almaktaydı.

Grekçe'de *kosmos* terimi hem evren (evrensel düzen) hem de süsleme anlamlarını içermektedir (della Dora, 2016, s. 63). Düzen, çerçeve ve süsleme arasındaki bu terminolojik ilişki konumuz bağlamında kayda değerdir. Gerçekten süslemenin bazı durumlarda dekoratif özelliklerini aşıp bir organizasyon aracına dönüştüğü görülmüştür (Kitzinger, 1995. s. 55-56). Bazen de mekanın algılaşına ilişkin yanılsamalar üretmek adına süslemenin işlevsel olarak kullanıldığı ileri sürülmüştür. Örneğin Ursula Kammer (2003) Galla Placidia Mozolesi'ndeki süsleme motiflerini incelerken, "özellikle de küçük boyutlu yapılarda iç yüzey süslemelerinin ayrıntılı oluşunun uzamı genişletiyormuş gibi bir algı yarattığı" sonucuna varmıştı (s. 19).

Bizans anıtsal resminde süslemede kullanılan motifler ağırlıklı olarak bitkisel motiflerdi (Mouriki, 1985, s. 191). Ancak geometrik motifler de süsleme repertuarında kayda değer bir öneme sahipti.

Erken dönemde motif repertuarı genişti ve motiflerin çoğunluğu açıkça antik kökenliydi. Örneğin Santa Costanza Mozolesi'nin ambülatuvar tonozundaki mozaikleri çevreleyen, spiral geçmelerden oluşan bordür (K.no: 1) Roma sanatında 2. yüzyıldan beri kullanılan bir modeldi (Stern, 1958, s. 195). Meander ve çelenk bordürler gibi antik dönemin oldukça bildik formlarını da bu dönemin çerçeve süslemelerinde sıkça görmek mümkündür (K.no: 18, 19, 36; K.no: 8, 47-49).

Süsleme motiflerinin seçiminde amaçlarla veya anlatımla uyuşan, bilinçli tercihlerin yapılıp yapılmadığı ya da çerçeve ile süsleme tasarımı arasında bir bağıntı olup olmadığına ilişkin somut verilerden yoksunuz. Gerçi Ursula Kammer (2003) Galla Placidia Mozolesi'nde kullanılan bazı süsleme motiflerini yapının işlevi ile (mezar anıtı, gömü gelenekleri) değerlendirerek belli bir bağlama oturtmaya çalışmıştır (s. 72-95). Örneğin; güney kemeri iç kısmında kullanılan polikrom üç-boyutlu meander bordür dönemin yazma İncillerinde sıkça görülen bir motifti ve tonoz lünetindeki Aziz Lawrance tasviriyle birlikte (ki sahnede bir dolabın içerisinde dört Kanonik İncil ve aynı zamanda Aziz'in elinde de bir kitap yer alıyordu) Kitap'ın kurtuluştaki rolüne gönderme yapmaktaydı (Şekil 3.26) (Kammer, 2003, s. 72). Ancak süsleme seçimindeki bu tür tematik ilişkileri daha fazla geliştirebilecek kanıtlara sahip değiliz.

Bazı motiflerin ise yapıların belli bölümlerinde daha sık biçimde kullanıldıklarını görebiliriz. Örneğin; çelenk (K.no: 8, 32, 47-49) vb. sık dokulu bitkisel bordürler daha çok tonoz ve kubbe gibi bölümlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu tür motif dizileri, belki de uygulama açısından yapıların bu bölümlerinde daha uygun seçenekler sunuyorlardı. Çelenk bordürlerin kökeni geç antik altarları süsleyen çelenklerdi ve bunlar sonradan bir Hıristiyan motifi haline getirilmişti (Frantz, 1934, s. 67). Kökeni itibariyle zaten dairesel formlu olan bu motifin kubbe gibi dairesel birimlerde kullanımı yapısal açıdan uygun bir tercih gibi gözükmektedir.



Şekil 3.26 : Aziz Lawrance (öndeki kemer içerisinde meander bordürü), Galla Placidia, güney haç kolu lüneti, Ravenna, 5. yy.

Apsis nişlerine yerleştirilmiş sahneler için grift bitkisel düzenlemelerin yer aldığı, sahneyi katı biçimde sınırlayıcı niteliği güçlü bordürler tercih edildiği görülmektedir. Selanik'teki Hosiod David (K.no: 12) ve Kıbrıs'taki Panagia Angeloktistos (K.no: 61) Kiliselerinin apsislerinde kullanılan çerçeveler buna örnektir. Hosios David'teki apsis mozaiği iki farklı bant ile kuşatılmıştı. Bunlardan kemer alınlığında bulunan daha geniş bordür kuğu tasvirleri ve aralara yerleştirilmiş kaplar ve bitkiler içeriyordu (Nasrallah, 2010, s. 367). Panagia Angeloktistos'ta ise tek ve geniş bir bordür apsis sahnesini çerçevelemektedir. Bu bordür ördek, papağan ve geyik tasvirleri içerir. Bunlar akantus yaprakları ile sarılı çeşmeler etrafına yerleştirilmişlerdir. Bordürün tepedeki orta noktasında ise madalyon içinde bir haç vardır. Dolayısıyla tasarım

Hıristiyan ve helenistik öğeleri birleştirmektedir (G 11, K.no: 61) (Stylianou, 1997, s. 48-49).

Erken dönem içerisinde kullanılan geometrik tasarımlı bordürler içerisinde en sık rastlanan örneklerden biri mücevher taklidi bezemelere sahip bordürlerdir (K.no: 2, 33, 38, 43, 46). Gillian Mackie (1995) bu tür bezemeyi *mücevherli zincir* (jewelled chain) olarak tanımlamaktadır (s. 175, Fig. 13). Diğer bordürlerin ölçüleri ile karşılaştırdığımızda mücevherli zincir bordürlerin daha ince yapılı şeritler olduğunu görürüz. Öyle ki Sant'Apollinare in Classe'nin apsisindeki haç için daha güçlü bir çerçeveleme sağlamak adına bu tip bordür iki dizi halinde düzenlenmiştir (K.no: 43). Mücevherli zincir bordürler özellikle Ravenna anıtlarında, 6. yüzyıldan itibaren yaygın bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır (Frantz, 1934, s. 66).

Antik sanattan alınan kimi motifler bazen yeni bir ortama ya da ölçeğe göre alternatif olarak tasarlanabiliyordu. Örneğin Galla Placidia'nın kuzey ve güney lünetlerindeki sahneleri çerçeveleyen dalga motifli bordür bunlardan biridir (K.no: 17). Bu motifin tarihi M.Ö. 5. yüzyıldaki çakıl mozaiklere kadar ulaşır. Motif daha çok başka bordür motifleri ile bir kombinasyon halinde ve ayrıca tek bir dizi halinde kullanılırdı. Galla Placidia'da iki dizi halinde geniş bir bordür olarak kullanımı yeni bir uygulama gibi gözükmektedir (Kammer, 2003, s. 42) (Özügül, 1996, s. 22-23, Resim 3.3, 3.6, 3.7). Bu durum temel tasarımın çerçeve bordürünün genişliğine uygun hale getirilmesi sonucu ortaya çıkmış olabilir.

Çerçeveler için motif seçimi ya da tasarımında uzamın karakteri ile bir ilişki varmış gibi gözükmektedir. Dikkat edilirse homojen uzamda ve resimsel karakterli çerçevelemede kullanılan çerçeve bordürleri süsleme ve tasarım açısından diğerlerine göre oldukça yalındır. Bu durumun en açık örneklerini; Sant'Apollinare Nuovo mozaiklerinin deniz tarağı motifi ve basit şeritlerle düzenlenmiş çerçeveleri ile (K.no: 35) Santa Costanza'da kullanılan spiral geçmeli bordürde (K.no:1) görebiliriz. Bunlar çoğunlukla ikinci bölümde açıklamaya çalıştığımız 'şeritli bordür' grubuna giren örneklerdir. Hosios David (K.no: 12) ve Galla Placidia'daki (K.no: 17) bazı bordürlerle yapılacak bir karşılaştırma bunların farklılıklarını açıkça ortaya çıkarır. Karşılaştırma yaparken dikkat çekilmesi gereken bir başka konu da kompozisyonun niteliği olmalıdır. Örneğin Hosios David (G 3) ve Santa Costanza apsis mozaikleri (G 1, K.no: 3-6) gibi yoğun kompozisyonları, yalın bir tasarıma sahip, sınırlandırma açısından görece daha zayıf nitelikli bordürlerle çerçeveleme imkanı olmasa gerektir.

Orta dönemde Bizans sanatı ve mimarlığında ortaya çıkan gelişmeler çerçevelere ve süslemeye de yansımış gibi gözükmektedir. Günümüze resim programları ile ulaşan anıtları gözden geçirdiğimizde çerçevelerde kullanılan süsleme motiflerinde de bazı değişiklikler ortaya çıktığını görmekteyiz. Aynı zamanda dönem içerisinde fresko bezemenin giderek yaygınlaşması süslemenin kullanımında çok daha farklı eğilimleri gündeme getirmiştir.

Erken dönemde, mimari ve yüzey ile program arasındaki uyumsuzlukların sahnelerin yerleşimi ve çerçevelenmesi açısından bazı sorunlar yarattığını önceki bölümlerde tartışmıştık. Bu sorunların giderilmesi, resimlerin yüzeylere bütünlüklü biçimde entegre edilebilmesi için çok sayıda ve çeşitli boyutlarda bordür kullanılıyor; bu da, San Vitale ve Sant'Apollinare in Classe mozaiklerinin çerçevelenmesinde gördüğümüz gibi açıklıktan ziyade bir karmaşa görünümü yaratıyordu. Çünkü, mimari ve resim arasında henüz, geliştirilmiş organik bir ilişki söz konusu değildi ve bu durum, muhtemelen dekorasyonun tasarımında bütünlüklü bir uygulamaya imkan vermiyordu. İkonoklazmanın kapanışından itibaren belli standartların oluşması, mimari ve resmin organik bir ilişki içerisinde evrimi ve resim programının yerleşimi için daha uygun yüzeyler sunan kilise plan şemalarının geliştirilmesi; hatta, örneğin Hosios Loukas gibi 11. yüzyıl anıtlarında resim programının doğrudan mimari tasarıma yön vermesi gibi gelişmeler çerçevelemede de daha açık ve rafine uygulamaları beraberinde getirmiş gibi gözükmektedir. Çoklu-çerçeve sisteminin üç farklı çerçeve kuşağından oluşan yapısı bir norm haline gelmişti. Yapısal koşullara ve resimsel anlatıma bağlı olarak kimi zaman değişiklikler söz konusu olsa da temelde az-çok tutarlı çerçeveleme pratiklerinin geliştirildiği söylenebilir. Fresko dekorasyonda da homojen uzamsal yapının bir uzantısı olarak iç-içe geçmiş tek-tip çerçevelerden oluşan şebeke düzeni çerçevelemenin temel prensibiydi. Çerçevelemede kullanılan bordürlerin tasarım ve boyutları da belli standartlara ulaşmıştı. Bu dönemden itibaren San Vitale'deki gibi, farklı tasarım ve genişliklere sahip çok sayıda bordürün kullanıldığı örneklerle karşılaşmamaktayız. Bu gelişmeler programa çerçeveleme açısından bir açıklık ve simetri de getirmiştir. Süsleme tercihleri ve tasarımı da doğal olarak bu gelişmelerden payını almış gibi gözükmektedir.

Erken dönemdeki motiflerin bazıları orta dönemde halen tercih ediliyordu ama bazılarının kullanımı görünüşe göre giderek terk edilmekteydi. Örneğin; erken

dönemin popüler çelenk motifi, iki 9. yüzyıl yapısı; Selanik Ayasofyası'nın kubbesinde (K.no: 65) ve İstanbul'daki Ayasofya'nın apsisindeki Meryem ve Çocuk İsa (K.no: 66, 67) sahnesinde kullanıldıktan sonra başka herhangi bir örnekte karşımıza çıkmaz.

Mücevherli zincir bezemeli bordürler de Kapadokya'daki bazı anıtlar (K.no: 72, 75, 121) dışında artık karşımıza çıkmamaktadır. Zaten bu türden, oldukça ince çerçeve bantlarının kullanımı orta dönemde fresko bezeme haricinde tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak, örneğin meander gibi erken dönemde de sıkça görülen, çok erken tarihli bir motifin kullanımı halen devam ediyordu (K.no: 80, 92).

Orta dönemde kullanılan çerçeve süslemelerinde görülen başlıca eğilim ise motif ve tasarım açısından az-çok bir standartlaşmanın ortaya çıkmasıydı. Örneğin çelenk ile beraber erken dönemde karşımıza çıkan natüralistik denebilecek sık yaprak, meyve ya da çiçek dizileri yerine çok daha stilize bir anlayışla ele alınmış kıvrık dal ve çiçek kombinasyonları yaygın biçimde görülmeye başlandı (K.no: 79, 83, 90, 114, 116).

Stilizasyon yanında motifler fark edilir derecede irileşmiş ve düz biçimde betimlenmeye başlamışlardı. Bu özellikler onları önceki örneklere göre çok daha çarpıcı hale getirmişti (Marchiori, 2001, s. 108). Geometrik motiflerde de benzer bir dönüşüm gözlendi ve kırık çizgilerle oluşturulmuş mazgal ya da zigzag temelli desenlere sahip bordürlerin çok sayıda çeşitlemesi yapıldı (K.no: 77, 78, 105, 125).

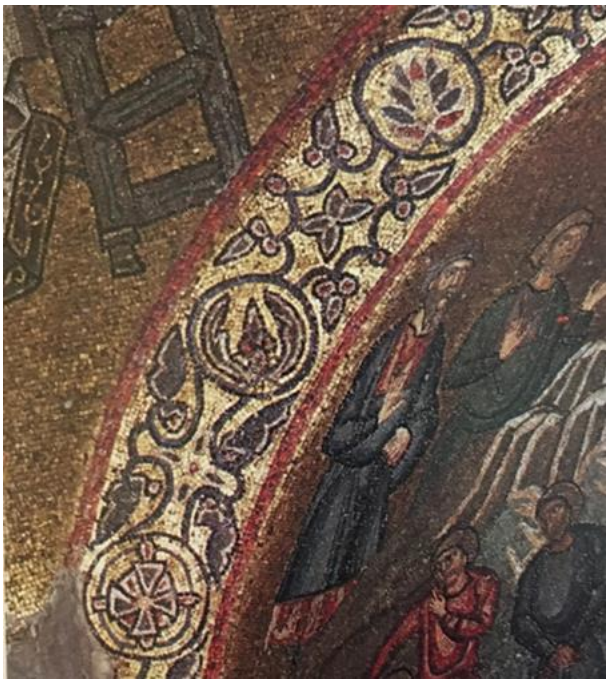
11. yüzyıl içerisinde, Yunanistan'daki Hosios Loukas, Nea Moni ve Daphni gibi anıtların mozaik dekorasyonunda, çerçevelerde ortaya çıkan yenilik bir anlamda süslemeye de yansımış gibi gözükmektedir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu 11. yüzyıl anıtları kendilerine özgü bir süsleme repertuarı da oluşturmuş denebilir. Motif seçkisinin yanında çerçeve formuna bağlı olarak (önceden belirttiğimiz gibi bunlar şeritli bordürlerden oluşuyordu) tasarımda da ortak bir eğilim göze çarpmaktadır. Motiflerin zeminle (*background*) herhangi bir bağlantısı yoktur. Bu onlara soyut zemin üzerinde akıcı bir form sağlıyordu. Bu açıdan örneğin Santa Costanza (K.no: 1) ve Sant'Apollinare Nuovo'daki (K.no: 35) çerçeveler ile yapısal benzerlikleri vardır. Kimi zaman motiflerin kendi aralarında da bir bağlantı yoktu. Bu durum en iyi Hosios Loukas'ın naosundaki yortu sahneleri için kullanılan çerçevelerde görülebilir (K.no: 81). 11. yüzyıl çerçeve süslemelerinde göze çarpan bir başka gelişme floral motiflerin

çeşitlemeleri ve kullanımındaki artıştır. Bunların çok sayıdaki çeşitlemeleri ve kombinasyonları yapılmıştır (K.no: 81, 86, 90, 114, 133).

Bu üç anıtta çerçeve süslemelerinde motif seçkisi ve tasarımı açısından bir farklılık ve çeşitlilik söz konusudur. Ancak özellikle tasarım ve yapı olarak gözden geçirildiklerinde bunların ortak bir kaynaktan, repertuardan ya da atölye pratiklerinden ortaya çıktığına ilişkin bazı ipuçları yakalanabilir. Örneğin Hosios Loukas narteksinin merkez mekanı batı lünetindeki bordür ile Nea Moni'nin naosunda, güney nişinde yer alan İsa'nın Vaftizi sahnesini çerçeveleyen bordürün karşılaştırılması ortak pratik ve modeller konusunda bir fikir verebilir. Hosios Loukas örneğinde, iki yandaki lotus motifleri tarafından düğümlenen dairesel geçmeler içerisine; haçlar, altı-yapraklı çiçekler ve Sasani palmetleri alternatif olarak dizilmiştir (Şekil 3.27). Lotus motiflerinin bu şekilde, daireler ile dönüşümlü biçimde sıralanarak diziler oluşturulması da antik dönemden beri örnekleri görülebilen bir düzenlemedir (Özügül, 1996, s. 59-60, Resim 3.58). Nea Moni örneğinde ise, genel şemanın temel alındığı, fakat bu sefer; altı yapraklı çiçek yerine daha natüralist bir yaprak ve çiçek motifinin geldiği, daireler içerisindeki ana motiflerin bağlantılarının da stilize dal kıvrımı ve yapraklar ile oluşturulmuş haç ya da sekizgen düzenlemelerle sağlandığı görülür (Şekil 3.28). Tasarım şemasının temelindeki bu benzerlik ortak bir kaynağa-modele ya da bir atölye pratiğine işaret ediyor olabilir.



Şekil 3.27 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, merkez batı tonozu, Yunanistan, 11. yy.

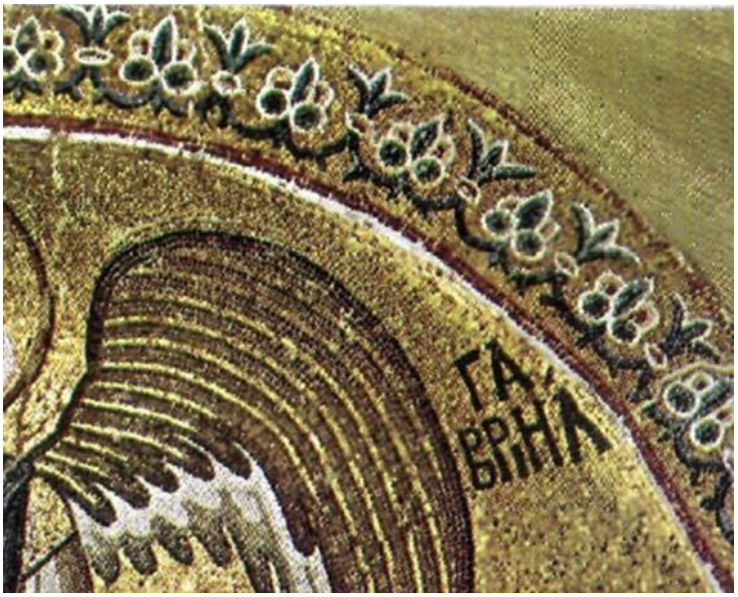


Şekil 3.28 : Nea Moni, naos, güney nişi, Yunanistan, 1042-1055.

Bazen bir yapının kendi içerisinde bile temel bir şemanın çeşitlemelerine rastlamak mümkün olabilmektedir. Örneğin 11. yüzyıl sonuna tarihlenen Daphni Manastırı Kilisesi'nin bema lünetlerindeki Başmelek tasvirlerini çerçeveleyen bordür ile narteks sahnelerini çerçeveleyen bordür bu açıdan karşılaştırılabilir. Bema güney lünetinde yer alan Başmelek Gabriel mozaiği, altın yaldız zemin üzerine yapraklı çiçekle alternatif olarak dizilmiş düğümlü lotus dizisinden oluşan bir bordüre sahiptir (Şekil 3.29). Aynı motif dizisi narteks mozaiklerinde bu sefer kırmızı zemin üzerine uygulanmıştır (Şekil 3.30). Sadece bema çerçevesindeki beş yapraklı çiçek motifi nartekste üç yapraklı bir çiçek ile değiştirilmiştir. Bir önceki bölümde 11. yüzyıl yapılarında naos ve narteks çerçevelerinde, anlatıya bağlı olarak değişiklikler ortaya çıktığını açıklamaya çalışmıştık. Görünüşe göre Daphni'de süslemedeki temel bir tasarım anlatımdaki gereksinimlere göre, farklı forma sahip bir çerçeve oluşturacak şekilde düzenlenerek uygulanmıştır.

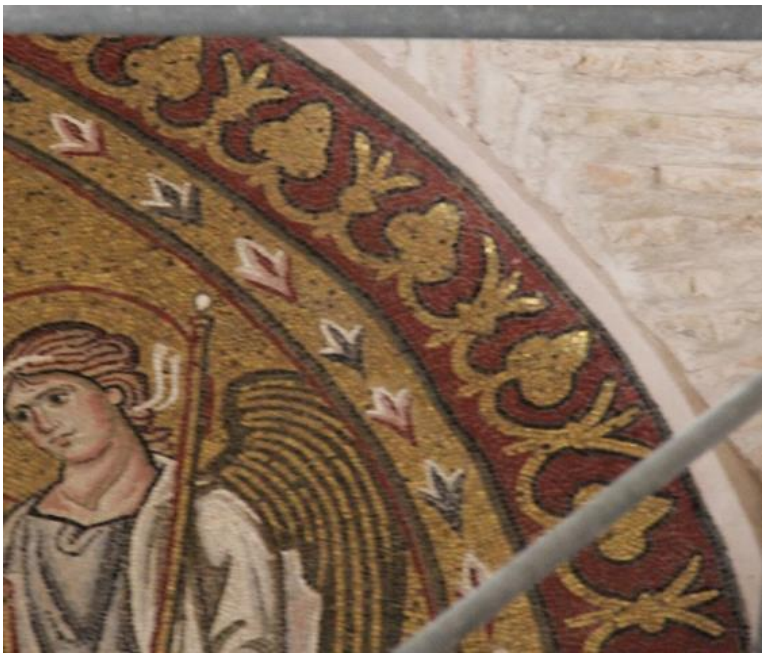
11. yüzyılda çerçeve süslemeleri için geometrik motifler de kullanıldı. Bunlar arasında en sık karşımıza çıkanlar mazgal ya da zigzag temelli çeşitlemeler, baklavalar, meanderler ve daha çok kubbe dekorasyonunda kullanılan gökkuşağı bordürlerdir. Mazgal-zigzag tasarımına dayanan düzenlemeler bunlar içerisinde en yaygın motif grubu olarak görülür. Mozaik dekorasyonda özellikle 11 ve 12. yüzyıllarda popüler bir

tasarım olarak tercih edildikleri görülmektedir (Frantz, 1934, s. 49). Bunların çok sayıda çeşitlemeleri yapılmıştır ve kimi zaman da bitkisel motiflerle alterne edilerek kullanılmışlardır (K.no: 84, 87). Baklava motiflerinin de çoğu zaman bitkisel motifler ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bunların en iyi örnekleri Hosios Loukas narteksinde görülebilecektir (K.no: 88-89). Geometrik motiflerin özellikle de Hosios Loukas'ta yaygın olarak ve çok sayıda çeşitlemeleri ile birlikte kullanıldığı gözden kaçmaz. Ancak Hosios Loukas'tan sonra geometrik motiflerin varlığı oldukça azalmıştır. Nea Moni ve Daphni'de kubbelerde yer alan gökkuşağı bordür (K.no: 105, 130) ve birkaç örnek dışında neredeyse geometrik motiflere rastlanmamaktadır.



Şekil 3.29 : Daphni Manastırı Kilisesi, bema güney lüneti, Yunanistan, 11. yy.

12. yüzyıldan günümüze ulaşan anıtlara baktığımızda bunların resim programlarının çoğunlukla freskodan oluştuğunu görmekteyiz. Fakat fresko bezemede çerçeveler süslemeden arındırılmıştı. Maria Laura Marchiori (2001) bu duruma dikkat çekmiş, "süslemeli bordürlerin kullanımında 11. yüzyıl boyunca bir artış olmasına rağmen 12. yüzyılda bunların basit renk bantlarıyla yer değiştirdiğini ve bunun Bizans kilisesinde bir norm haline geldiğini" ileri sürmüştü (s. 111). Fakat daha önce de açıklamaya çalıştığımız gibi, buradaki asıl dönüşüm çerçevelemede süslemeli bordürlerin kullanılıp-kullanılmaması ötesinde, dekorasyonun yapısında; uzamın karakterinde ortaya çıkan temel bir değişiklik olarak görünmektedir.



Şekil 3.30 : Daphni Manastırı Kilisesi, narteks, Yunanistan, 11. yy.

Fresko çerçevelerde, bazı alternatif amaçlar dışında, süslemenin terk edilmiş olması gerçekten açıklanması güçlük içeren bir soruna işaret etmektedir. Ancak bu konuda gözlemlere dayanarak alternatif görüşler ileri sürmek mümkün olabilir. Fresko dekorasyonda çerçeveleme resimsel karakterlidir ve tüm çerçevelerin birbirleriyle bağlantılı olduğu bir şebeke düzeni gösterir. Daha erken dönemlerden itibaren homojen uzamdaki resimsel karakterli çerçevelemede diğerlerine nazaran daha basit, yalın tasarımlara sahip çerçeveler kullanıldığını görmüştük. Fresko bezeme belki de bu basitleşmenin en uç noktasıydı.

Dikkat edilirse fresko çerçevelemede kullanılan kırmızı renkli bantlar mozaikteki örneklere nazaran oldukça incedir. Bu ince bantların genişlikleri itibariyle süsleme içermeleri zaten güçtür. 10. yüzyılda yapılmış Göreme'deki El Nazar Kilisesi'nin fresko dekorasyonunda süslemeli çerçevelere rastlarız. Bunları gözden geçirmek fresko çerçeve ve süsleme ile ilgili fikir yürütmemize yardımcı olabilir. El Nazar'da belirgin süsleme motifleri içeren çerçeveler genelde yapısal bordür ya da taban bordürü gibi geniş çerçevelerde kullanılmıştır (K.no: 71,76). Çerçeve bordürleri ise yine oldukça ince bantlardan oluşuyordu. Bunlar üzerine ise bantların boyutları nedeniyle beyaz noktalardan oluşan ince bir dizi eklenebilmiştir (K.no: 73-74). Dolayısıyla ince bantlardan oluşan şebeke düzenindeki çerçevelemede, çerçevenin

boyutları nedeniyle süslemenin yerleştirilmesi pek mümkün görülmez. Kırmızı basit bantlardan oluşan bu sistemin giderek süslemeden arındırıldığı ve bunun bir norm haline geldiğini söylemek de mümkündür. Örneğin El Nazar'dan yaklaşık bir yüzyıl sonra yine Göreme'deki Karanlık Kilise'de kırmızı basit çerçeve bantlarından oluşan şebeke düzeninin tamamen yerleştiği söylenebilir (K.no: 117, 121, 122).

Elbette zaman zaman bu basit bantlar sistemi içerisine geniş, süslemeli bordürler eklemlenmişti. Bu belki de pratik bazı gereksinimlerin ya da anlatıma ilişkin gerekliliklerin bir sonucu olabilir. Yoksa fresko bezemeli her yapının resim programında sadece kırmızı basit bantlardan oluşan çerçevelerin kullanıldığını söyleyemeyiz. Örneğin Karanlık Kilise'de süslemeli bordürler kimi yerde şebeke düzenine eklemlenerek program içerisindeki bazı sahneler için daha güçlü bir vurgu elde edilmek istenmiş olabilir (K.no: 119, 121, 125). Ancak mesela Kıbrıs'taki Panagia Arakiotissa Kilisesi'nde program ve çerçeveler neredeyse tamamen (K.no: 139-142), belki kubbedeki Pantokrator tasvirini çerçeveleyen bordür dışında (K.no: 143) süslemeden arındırılmış halde karşımıza çıkmaktadır.

Freskodaki bu eğilimler aşağı-yukarı Bizans tarihinin sonuna kadar (belki de post-Bizans sanatında da) varlığını sürdürmüştür. Çerçevelerde süsleme kullanımı açısından bu kayıtsızlık görünüşe göre aslında homojen uzamın ve resimsel karakterli çerçevelemenin bir özelliğiydi. Süsleme muhtemeldir ki, fresko dekorasyonun doğasında var olan bazı sorunları aşmak üzere, kısıtlı ölçülerde kullanılmıştı. Freskonun yüzeyi bütünlüklü, homojen bir uzam olarak kavrayışı ve tek-tip çerçevelerin kullanılması programın genelinde bir tek-düzelik yaratmaktaydı. Ancak hem mimaride hem de resimsel programın yapısında bir hiyerarşi vardı ve bunun açık hale getirilmesi gerekiyordu. Böylelikle süslemeden arındırılmış çerçeve bordürlerinin aksine, zengin süslemeli bordürler yoluyla yapı içerisindeki önemli birimlerin ya da tasvirlerin öne çıkarıldığını, odak haline getirildiklerini düşünebiliriz.

Bu tür bordürlerde kullanılan motiflerin seçiminde de algılamaya ilişkin bilinçli tercihler yapıldığını gösteren işaretler vardır. Örneğin freskoda kullanılan dekoratif bordürlerde mozaikte pek karşılaşmadığımız formlar ve motifler görürüz. Özellikle korniş, konsol vb. mimari-plastik formların fresko taklitleri ve üç-boyutlu yanılsamalar oluşturacak şekilde düzenlenmiş geometrik tasarımlar bu tür bordürlerde sıkça kullanılmıştır (K.no: 120, 143, 146, 164, 220, 222, 223). Bu detayları da, yine resimsel uzamı homojen olarak tasarlanmış iç mekanda ortaya çıkan tek-düzeliği ve

iki-boyutluluk algısını aşmaya yönelik girişimler olarak değerlendirebilmemiz mümkündür.

Bizans sanatının son döneminde de mozaik bezemede kullanılan çerçeveler göz alıcı süsleme motiflerine sahipti. Bildik motiflerin bazılarının kullanımı devam ederken, motiflerin düzenlenişinde ve çerçeve formlarında bazı farklılıklar da ortaya çıkmıştır.

İstanbul'da 1310 civarına tarihlenen Fethiye Camii'nin Güney Şapeli çerçeve bezemesinde motif ve tasarım açısından birkaç yeniliği birden gündeme getiren bir yapıdır. Örneğin; kubbelerin merkezlerine yerleştirilen Pantokrator ya da Meryem ve Çocuk İsa gibi imgelerin genelde gökkuşağı bordürlerle çerçevelendiğini görmüştük. Fethiye Camii Güney Şapeli kubbesinde ise Pantokrator tasviri için zigzag motifleriyle oluşturulmuş bir bordür kullanılmıştır (K.no: 160). Benzer bir bordür Kariye iç narteksinin kuzey kubbesindeki Meryem ve Çocuk İsa tasvirini çerçevelemek için de tercih edilmiştir (K.no: 176). Motifler açısından ikinci bir yenilik, tam-boy aziz tasvirlerini çerçevelemek için kullanılan dalga motifli ince şeritlerdir (K.no: 153, 156). Bu motifin en son kullanımını, ikili bir dizi halinde 5. yüzyıldaki Galla Placidia Mozolesi'nde görmüştük. Hans Belting (1978) bu dalga motifinin kullanımı bir erken Hıristiyan ya da geç antik motifin Palailogos canlanması olarak görmektedir (s. 68). Orta Bizans dönemi anıtlarında bu motif görülmezken Palailogoslar döneminin Fethiye, Kariye ve Selanik Kutsal Havariler Kilisesi gibi büyük anıtlarında bu motifin tekrar kullanıma sokulduğuna tanık olmaktayız.

Fethiye Camii Güney Şapeli'ndeki bordürlerde sıkça kullanılan bir başka motif ise oldukça stilize edilmiş çiçekli kıvrık dal dizileridir (*rinceau*) (K.no: 155, 157, 159). Bu tip bordürlerin benzerlerini 11. yüzyılda Hosios Loukas'ta görmüştük (K.no: 79-83). Kıvrık dal dizileri Helenistik ve Roma dönemlerinde oldukça sık biçimde karşımıza çıkan bir motiftir ve çok sayıda çeşitlemeleri yapılmıştır (Frantz, 1934, s. 60-61). Anıtsal resimde bordür süslemeleri için ise 14. yüzyıl başından itibaren bunların daha baskın ve yaygın olarak kullanıldıklarını söylememiz mümkündür. Bunlar genelde *renk dolgulu bordür* olarak tanımladığımız sınıfa dahildir. Bordürlerin zeminleri genelde koyu renk mozaik tanelerle kaplanmış ve altın yaldızla oluşturulan motifler giderek tanımlanması güçleşen belli-belirsiz formlar halini almıştır. Oysa Hosios Loukas örneklerinde motif dizilerinin seçilebilirliği çok daha yüksektir. Dolayısıyla 14. yüzyılın başından itibaren süsleme motiflerinde bir soyutlama eğiliminden bahsedilebilir.

Fethiye Camii Güney Şapeli süslemelerindeki bir detay temel tasarım şemaları ya da ortak modeller konusunda anılmaya değerdir. Kubbe eteğinde yer alan mermer korniş üzerindeki motifler gözden geçirildiğinde, Hosios Loukas (Şekil 3.27) ve Nea Moni'de (Şekil 3.28) gördüğümüz; haç, altı yapraklı çiçek ve Sasani palmetlerinden oluşan kombinasyonun aynen uygulandığınız görürüz (Şekil 3.31). Hatta motif Hosios Loukas'taki kombinasyonu neredeyse tekrarlamaktadır. Motifler daireler içine alınmış ve daireler lotus motifleri ile düğümlenen geçmelerle birbirlerine bağlanmıştır.

Bu örnek bizleri bir kez daha süsleme tasarımında ortak şemaların ya da model kitaplarının varlığı konusunda düşünceye sevk etmektedir. İmparatorluğun farklı bölgelerinde benzer şemaların ortaya çıkışı elbette belli geleneklere ve ortak bir süsleme repertuarı olduğuna ilişkin bir işaret olarak kabul edilebilir.



Şekil 3.31 : Mermer korniş, Fethiye Güney Şapel, kubbe, 1310 civarı.

1310-1314 tarihli Selanik Kutsal Havariler Kilisesi mozaik programında çok ciddi kayıplar olsa da, Fethiye Camii Güney Şapeli'ndeki bazı çerçeve süslemelerinde gördüğümüz soyutlama eğiliminin uç düzeye vardığı örneklere sahiptir. Yeni tür bir süsleme tasarımı, stilize kıvrık dallar yerine oldukça grift biçimde düzenlenmiş çiçek ve yaprak dizileri şeklinde karşımıza çıkar (K.no: 169, 172). Motiflerin işlenişinde Bizans'ta sıkça karşılaşabileceğimiz çizgisel üslup, daha çok renk tonlamasına dayanan bir yaklaşımla yer değiştirmiştir.

İstanbul'da 1315-1321 tarihli Kariye narteks mozaiklerinin çerçeveleri ise Selanik Kutsal Havariler'deki bu uygulamaları görünüşe göre Fethiye Camii Güney

Şapeli'ndeki uygulamalar ile bir sentez içerisinde hayata geçirmiştir. Kariye'de mozaik programı elbette önceki iki yapıyla kıyaslanmayacak ölçüde geniştir. Mozaik programı kubbe ya da tonoz örtülü toplamda on bir birimden oluşan narteklere dağıtılmıştır (Plan 25).

İç narteksteki çerçeve bordürlerinde oldukça eski bir motif olan meander bordürler kullanılmış (K.no: 179), yapısal bordürler için ise Selanik Kutsal Havariler'deki bordürlere oldukça benzeyen, grift bitkisel süslemeli tasarımlar tercih edilmiştir (K.no: 180-183). Bu tür süsleme tasarımına sahip yapısal bordürlerin kullanımı dış narteks boyunca sürdürülmüştür (K.no: 201-207). Ancak dış narteksin çerçeve bordürlerinde motif seçkisi ve düzenleme açısından bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Dış narteksin çerçeve bordürlerinde motif olarak Fethiye Camii Güney Şapeli'ndeki örneklere oldukça benzer bir şekilde kıvrık dal dizilerinden oluşan bordürler tercih edilmiştir (K.no: 192-200). Ayrıca yine dış narteksin çerçeve bordürlerine iç narteksten farklı olarak dalga motifine sahip ince beyaz bir şerit eklenmiştir (K.no: 193-195). Bu da yine Fethiye Camii Güney Şapeli'nde karşımıza çıkan bir uygulamadır. Çerçeve bordürüne bu tür ince bir şeridin eklenmesi belki işlevsel bir gereklilikti. Dikkat edilirse iç narteksteki lünet sahnelerinde, lünetin üzerindeki kemer içerisine bitkisel süslemeli geniş, beyaz bir bordür eklendiği görülür (Şekil 3.32). Bu, çerçevelemedeki ayrımları da güçlendiren bir unsurdur. Ancak dış nartekste, lünetlerin üzerindeki kemerler içerisine böylesi geniş bir bordür değil madalyon içerisinde aziz büstleri yerleştirilmişti (Şekil 3.33). Bu nedenle lünet yüzeyi ile kemer iç yüzeyi arasındaki ayrım zayıflamış ve belli belirsiz bir hale gelmişti. Dolayısıyla dalga motifli bu ince şeridin eklenmesiyle iki alan arasındaki ayrım bir parça güçlendirilmiştir. Ancak bu uygulamanın sadece lünetler için değil dış narteksin bütününde uygulandığını görürüz. Böylelikle Kariye dış narteksi ile Fethiye Camii Güney Şapeli arasında atölye pratikleri açısından bizce bir benzerlik göze çarpmaktadır.

Henry Maguire (2012) çerçeve detayları ile ilgili olmamakla birlikte Kariye'de iç ve dış narteksin kemer içlerinde kullanılan bordürler ve süsleme detayları için farklı bir yorum getirmektedir (s. 88-90). Maguire narteklerde kemer içi bezemeleriyle ilgili üç farklı düzenleme tespit etmektedir: birincisi iç nartekste, kemer içinde kullanılan beyaz zemin üzerine yaprak motiflerinin işlendiği bordür; ikincisi dış nartekste kuzeyden başlamak üzere ilk iki tonozlu birimin kemer içlerinde görülen, altın yaldız zemin üzerindeki madalyon aziz portreleri ve üçüncüsü dış narteksin dördüncü ve beşinci

tonozlu birimlerinde görülen yine altın yaldız zemin üzerine yerleştirilmiş, ancak bu defa aralarda hiçbir süsleme detayının kullanılmadığı madalyon aziz portreleriyle doldurulmuş bir kemer içi düzenlemesi (Plan 25).



Şekil 3.32 : Kariye, iç narteks, İstanbul, 1315-1321.



Şekil 3.33 : Kariye, dış narteks, 1315-1321.

Henry Maguire bu farklı düzenlemelerin tesadüfi olmadığını düşünmektedir. İç narteksteki beyaz zemin üzerine yaprak motifleri ile düzenlenmiş geniş bordür bunlar içerisinde en zengin ve çarpıcı bezemelere sahip olandı ve Meryem'in Çocukluğu sahneleri için kullanılmıştı. Bordür zemininde beyaz rengin tercihini Maguire anlamlı bulmakta ve beyaz bir arka fonun Bizans sanatında cennet ile ilişkilendirildiği vurgulamaktadır (Maguire, 2012, s. 89). Dış narteksin kuzeydeki ilk iki biriminde İsa'nın Yaşamı'ndan sahneler yer alır. Burada kemer içleri süsleme içerse de bunlar iç narteksteki kadar çarpıcı değildir. Dış narteksin dördüncü ve beşinci biriminde,

Günahsızların Katli sahnelerinin yer aldığı bölümlerde ise azizlerin madalyon portreleri dışında kemer içi, süsleme motiflerinden tamamen arındırılmıştır. Maguire (2012) buradan hareketle süsleme yoluyla mekanlar ya da birimler arasında bir hiyerarşi yaratıldığını ileri sürmektedir (s. 90).

Kariye dış narteksi ve Fethiye arasında çerçeveleme araçları ve düzenleme açısından ortaya çıkan benzerlikler kıvrık dal bezemeli çerçeve bordürlerinin karşılaştırılması ile daha da ileriye götürülebilir (K.no: 158, 159, 192, 193, 197). Örneğin Fethiye'de kuzey tonozlu birimde kullanılan yapısal bordürün kıvrık dal bezemesi (K.no: 161) ile Kariye dış narteksindeki Vergi İçin Nüfus Sayımı sahnesinin çerçeve bordüründeki bezeme arasında kıvrık dal motifin (K.no: 193) tasarımı ve işlenişi açısından oldukça ciddi bir benzerlik vardır.

Dolayısıyla burada çerçevenin bize sunduğu başka bir olanakla daha karşılaşırız. O da; çerçeve süslemeleri üzerinden motif seçkileri, şema ve tasarım modellerini dikkate alarak resim programlarının oluşturulmasında görev alan atölyeler veya ustaların çalışmaları hakkında gözlemlerde bulunabileceğimiz gerçeğidir.

Kariye ve Fethiye gibi son dönem anıtlarının mozaik programlarında kullanılan çerçevelerde gözlemlenen değişiklikler elbette Bizans sanatının bu dönem içerisindeki eğilimlerinden bağımsız olamazdı. Son dönem resim sanatında kompozisyonların zenginleştiği, çizgisel ve nispeten soyut bir anlayış yerine, resimsel bir yaklaşımın öne çıktığı açık bir gerçektir. Çerçeve süslemeleri ve tasarımı da bu yeni anlayışa bağlı olarak renk tonlamalarının daha baskın olduğu resimsel bir yaklaşımla ele alınmış olmalıdır.

3.4 Çerçeve ve Resimsel Anlatım

Bizans anıtsal resminde çok sayıda imgenin yan yana getirilmesi ile oluşturulan program çerçeveler kullanılarak düzenlenirdi. Bu aslında *imgenin dış sınırlarının* düzenlenişidir ve dolayısıyla çerçevenin de dışsal işlevleri ile ilişkilidir. Bununla birlikte çerçevenin imgenin içeriğine, anlatıma ilişkin düzenleyici ve belirleyici *içsel işlevleri* de vardır. Çerçeve bu işlevini genel olarak resimsel uzamı veya imgenin

mekanını niteleyen, anlatının akışını yönlendiren bir etmen olarak yerine getirir. Programın genel düzeni dışında, bazı imgeler için doğrudan anlatımın yapısı ile ilişkili olarak spesifik anlatı formları amaçlanabiliyor ve bunun için de spesifik çerçeveleme çözümleri geliştiriliyordu. Bu noktada anlatıya özgü çerçeveleme araçları geliştirilmesi yanında, yeri geldiğinde *imgenin çerçevesizleştirilmesi* de ortaya konulan stratejilerden biri gibi görünmektedir. Resim düzleminde yer alan figüratif öğelerin çerçeve ile olan konumlandırma ilişkileri de, özellikle resimsel uzamın ve anlatının yapılandırılmasında önemli bir rol oynamaktaydı. Bu bağlamda, bazı özgün imgelere odaklanarak, Bizans sanatında resimsel anlatım ve çerçeve arasındaki ilişkiyi kısaca tartışmak yararlı olacaktır.

3.4.1 Kapalı uzam – açık uzam

Çerçeve imgenin sınırlarını belirlediği gibi figüratif öğelerle arasındaki konumlandırma ilişkisi yoluyla anlatının gerçekleştiği uzamın niteliğini de belirleyebilir. Bu bağlamdaki bir tartışma için İstanbul'da Ayasofya'nın güney galerisinde bulunan Zoe ve Komnenos mozaikleri iyi birer örnektir. 11. yüzyılda yapılan Zoe mozaiğinde, İmparatoriçe Zoe ve eşi İmparator IX. Konstantinos kompozisyonun merkezinde tahta oturan İsa ile birlikte betimlenmişlerdir (Şekil 3.34). 12. yüzyılda yapılmış Komnenos mozaiğinde ise İmparator II. İoannes, eşi İmparatoriçe İrene ve oğulları Aleksios merkezde yer alan Meryem ve Çocuk İsa ile birlikte görülür (Şekil 3.35). Mozaikler görünüşte benzer bir kompozisyon düzenine sahiptir. Ancak detaylar üzerinden yapılacak yakın bir inceleme iki mozaik arasında, uzamın yapısından anlatımın içeriğine kadar uzanan çok açık farklılıklara işaret etmektedir.

Her iki mozaiğin alt kısımları ciddi tahribatlar nedeniyle bugün görülememektedir. Mozaiklerde figürlerin çerçeve ile olan ilişkileri resimsel uzamın niteliği açısından ilginç sonuçlar vermektedir. Zoe mozaiğinde figürlerin oranlarını, alt çerçeveyi ve kayıp alanın boyutlarını bir arada düşünürsek, imparator çiftinin bacaklarının belli bir kısmının resme dâhil edilmediğini kolayca anlayabiliriz (Kiilerich, 2005, s. 177-178). Yani mozaiğin bu alt sınırı, bir çizgi halinde figürlerin bacaklarının üzerinde bir noktadan geçmekteydi. Bunun resimsel açıdan yarattığı sonuç ise uzamın da kesilmesi veya kapatılmasıdır. Kapalı uzam yapısı nedeniyle artık anlatı, algımızı mozaiğin

fiziksel sınırları dışına çıkmaya zorlayacak herhangi bir *devamlılık önerisi* içermez. Anlatılan her ne ise; tam da çerçevenin içerisinde, karşımızda tüm somutluğu ile gerçekleşen olaydır: İmparatorun İsa'nın şahitliğinde Ayasofya'ya yapmış olduğu bağış! Karşımızdaki kapalı bir uzamsal kuruluş içerisinde, zamansal ve mekansal sınırları kesin, tarihsel bir olaydır.



Şekil 3.34 : Zoe Mozaiği, Ayasofya, güney galeri, 11. yy.

Anlatının bu şekilde kuruluşunda elbette çerçeve tek etmen değildir. İmparator ve İmparatoriçenin ortada bulunan İsa'ya doğru dönük pozisyonları, İsa tasviri için tahta oturan bir tipoloji seçilerek mozaiğin merkezinde güçlü bir odak yaratılması vb. etmenler kapalı uzam algısını güçlendirirler. Kuşkusuz çerçevenin figürler ile olan ilişkisi doğrudan kapalı bir uzam yaratma isteği sonucu tasarlanmış değildir. Bu daha çok kompozisyonun yerleşimi için yeterli alanın olmaması gibi bir sorundan kaynaklanış olmalıdır. Dikkat edilirse, Zoe Mozaiği'nde figürlerin başlarının üzerinde yer alan yazıtlar için pek örneğini görmediğimiz ölçüde geniş bir alan ayrıldığı görülür. Muhtemelen yazıtları yerleştirmek için figürler aşağı doğru itilmiş ve yetersiz alan

nedeniyle figürlerin ayaklarının belli bir bölümü mozaiğe dahil edilmemişti. Böylelikle çerçeve ve figürler arasındaki ilişkinin bir zorunluluk sonucu ortaya çıkmış olduğu düşünülebilir. Bu doğru olmakla birlikte çerçeve ve figürler ilişkisinin resim düzlemi üzerinde, resimsel anlatım açısından bir sonuç yarattığı da doğrudur. Çerçevenin bu pozisyonu pratik bir zorunluluktan kaynaklanmış olmakla birlikte anlatımın yapısıyla da örtüşen bir niteliğe sahiptir.



Şekil 3.35 : Komnenos Mozaiği, Ayasofya, güney galeri, 12. yy.

Aynı değerlendirmeyi Komnenos Mozaiği için yaptığımızda ise karşıt sonuçlarla karşılaşırız. Figürlerin oranlarını ve mozaik içerisindeki pozisyonlarını çerçeveyle birlikte gözden geçirdiğimizde bunların tam-boy portre şeklinde betimlendiklerini düşünebiliriz (Whittemore, 1942, s. 21). Böylelikle figürler ile çerçeve arasında anlatımın bir *devamlılık önerisi* ile geliştirilebileceği bir boşluk ya da alan oluştuğu varsayılabilir. Bu bir *açık uzam* düzenlemesidir. Açık uzam yapısı nedeniyle anlatımın akışı, algımızı mozaiğin fiziksel sınırları dışına yönlendirebilecek bir *devamlılık önerisi* imkanına sahiptir. Gerçekten Zoe Mozaiği'nin aksine Komnenos Mozaiği'nde zamansal ve mekansal sınırları kesin bir anlatı örgüsüyle karşılaşmayız. Mozaikteki

tüm figürler ayakta ve frontal olarak betimlenmişlerdir (Şekil 3.34). İmparatorun elinde bir para kesesi (*apokombion*), İmparatoriçe'nin elinde ise bir rulo vardır. Ama para kesesi ve rulonun merkezde yer alan Meryem ve Çocuk İsa'ya sunumu söz konusu değildir. Hatta İmparator para kesesini neredeyse beline sıkıştırmış gibidir. Mozaikte figürlerin kimlikleri dışında kesin olarak belirlenebilecek hemen hiçbir şey yoktur. İmparator ve İmparatoriçe belli belirsiz bakışlarla Meryem'i takip ediyor gibidirler. Anlatım bizleri, bir devamlılık, süreklilik izleği içerisinde İmparator ve İmparatoriçe'nin Meryem'in eşliğindeki ilerleyişlerine odaklanmamız noktasında yönlendirir. Mozaiğin içeriğini anlamlandırabilmenin yolu artık çerçevenin dışına çıkmak ve tarihsel referanslara başvurmaktır. Bu noktada mozaiğin yapılmış olduğu 1122 tarihinde gerçekleşen olaylar önem kazanır. 1122 yılında İmparator II. İoannes Komnenos ve kardeşi İsaakios arasında bir taht kavgası başlamış ve muhtemelen İsaakios tehlikesine karşı II. İoannes oğlu Aleksios'u müşterek imparator olarak tahta ortak etmiştir. Dolayısıyla mozaik Aleksios'un da kompozisyonda yer alması ile II. İoannes'in hanedan politikasının bir manifestosu haline gelir. Bu açıdan bakıldığında, II. İoannes ve İrene'nin Meryem'in eşliğinde ilerliyor gibi betimlenmeleri, anlatının sınırları belirsiz bir uzamsal yapı içerisinde, bir devamlılık izleği içerecek şekilde kurgulanması, II. İoannes'in iktidarının sınırsızlığı ve oğlu Aleksios yoluyla hanedanın devamlılığının hedeflenmesi gibi politikalarla örtüşmektedir.

Böylesi bir anlatım resim düzleminde ancak bir *açık uzam* yapısı içerisinde gerçekleştirilebilirdi. Açık uzam yapısının kuruluşunda da çerçeve, figürlerle ilişkisi üzerinden çok önemli bir role sahiptir. Zoe Mozaiği'nde çerçevenin figürler ile olan pozisyonu ve uzamı kapatan niteliği belki en başında resimsel anlatıdan bağımsız, alan yetersizliği nedeniyle ortaya çıkan bir durumdu. Ancak Komnenos Mozaiği'nde çerçevenin figürler ile ilişkisi anlatı açısından bilinçli bir tercihi yansıtır. Çünkü iki mozaikte figürlerin yerleşimlerini karşılaştırdığımızda, Komnenos Mozaiği'ndeki figürlerin açık bir uzam yaratmak adına çerçevenin üst kenarına çok daha yakın biçimde yerleştirildikleri görülebilecektir.

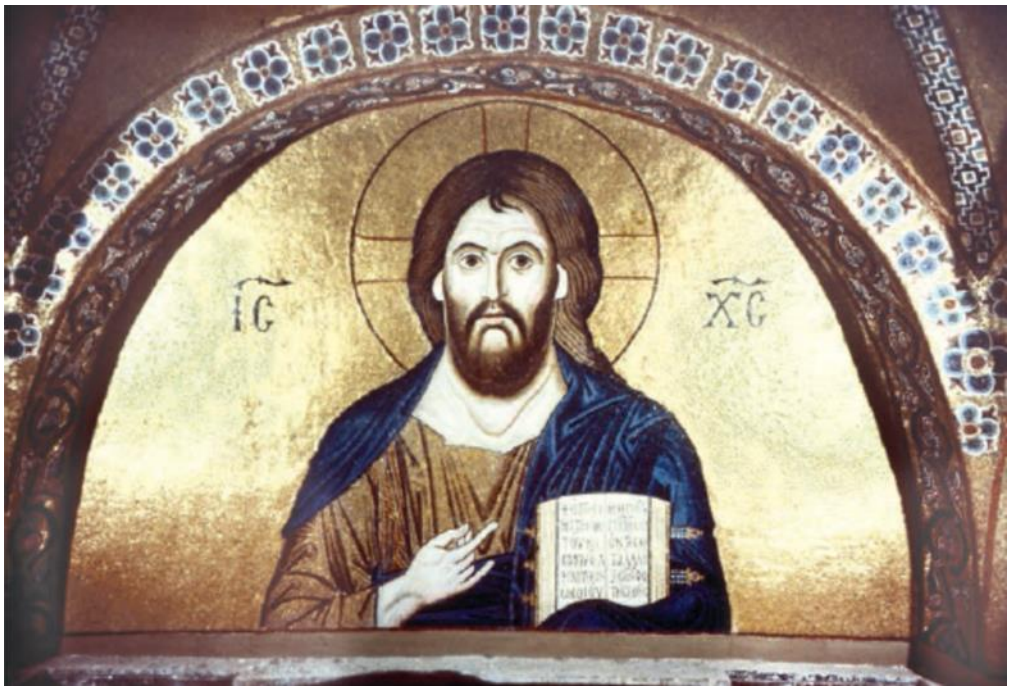
3.4.2 Fiziksel sınırların yıkımı – çerçevesizleştirme

Bizans anıtsal resminde 11. yüzyıl yapılarının naoslarında gördüğümüz gibi anlatımın yapısına uygun çerçeve formları geliştirildiği gibi bazı durumlarda çerçevenin

etkilerini minimize etmek hatta bazen imgeyi çerçevesizleştirmek de görünüşe göre bir çerçeveleme stratejisi olarak uygulanmıştır. Genel olarak çerçevelenmiş bir imgenin kendine yeterli bir bütün olduğu ve bunun imgeye bir önem atfettiği doğrudur. Ancak çerçevelemedeki yegane amaç imgeyi önemli kılma ya da kılmama değildir. Kimi zaman anlatımdaki öncelikler imgenin fiziksel sınırlarının etkisinin azaltılmasını ya da tamamen yıkımını gerektirebilmektedir. Bu stratejiyi anıtsal resimde narteksten naosa geçişi sağlayan kapılar üzerine yerleştirilmiş iki imgeyi, Hosios Loukas Manastırı Katholikonu ve Kariye'deki Pantokrator tasvirlerini inceleyerek açıklamaya çalışacağız.

Hosios Loukas narteksi üç çapraz tonoz örtülü birimden oluşur (Plan 15). Ortadaki birimde naosa geçişi sağlayan kapının üzerindeki lünete bir Pantokrator tasviri yerleştirilmiştir (Şekil 3.36). Narteksteki diğer lünetlerde yer alan öyküsel sahneler incelendiğinde (K.no: 88, 89, 92) Pantokrator tasvirinin daha farklı çerçeveleme detaylarına sahip olduğu görülür. Diğer imgelerin hepsinde resim düzlemi üzerine yerleştirilmiş, sahneyi kuşatan bir çerçeve bordürü kullanılmışken, Pantokrator tasviri için bir çerçeve bordürü kullanılmadığı görülür. Sadece lüneti kuşatan kemer içerisinde bir bordür yerleştirilmiştir (K.no: 90). Çerçevenin veya resim düzlemi üzerine yerleştirilen bu tür bordürlerin derinlik algısını güçlendiren araçlar olduğunu daha önce belirtmiştik. Hosios Loukas narteksindeki Pantokrator için bu tür bir çerçeve kullanılmayarak tasviri katı biçimde sınırlamaktan ve bir derinlik izlenimi yaratmaktan kaçınıldığı görülmektedir. Pantokrator'u içeren lünetin kemer içerisine yerleştirilen bordür (K.no: 90) ise narteksteki öyküsel sahneler için kullanılan ve kesin biçimde sınırlandırıcı etkileri bulunan bordürlerden farklıdır (K.no: 89) ve bir şeritli bordür olarak naosta kullanılan çerçevelere benzemektedir.

Pantokrator tasvirinin boyutları ve özellikle sahnenin alt sınırlarına denk gelen bölümleri incelendiğinde figürün adeta resim düzleminin ön kısmına doğru itildiği ve alt kenara sıkıştırılmış gibi betimlendiği gözden kaçmamaktadır. Hem resim düzleminde bir çerçeve kullanımından kaçınılması hem de tasvirin betimlenme biçimi, yerleşimde bir derinlik önermesi yerine figürün güçlü biçimde ileri doğru çıkışına neden olmaktadır. Sahnenin naosa geçişi sağlayan ana kapı üzerine yerleştirildiğini de düşündüğümüzde, çerçevesizleştirme yoluyla ileri doğru çıkan ve doğrudan izleyiciyle çarpıcı bir karşılamanın hedeflendiği bir Pantokrator imgesi yaratılmak istendiği söylenebilir.

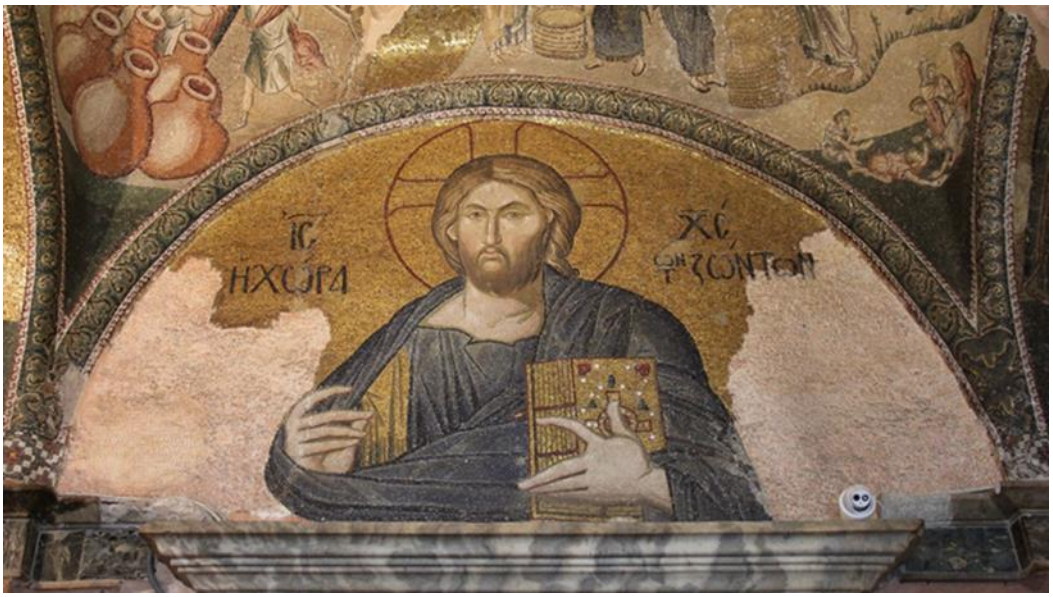


Şekil 3.36 : Pantokrator, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, merkez birim doğu lüneti, Yunanistan, 11. yy. (Andreescu-Treadgold, 2008, s. 134, Fig. 16a)

Benzer bir girişim Kariye'de dış narteksten iç nartekse geçişi sağlayan ana giriş üzerindeki lünette yer alan Pantokrator tasvirinde de görülmektedir. Üstelik Kariye'de çerçevesizleştirme stratejisi mimari çerçeveye de müdahale edilerek gerçekleştirilmiş gibi gözükmektedir. Dış narteksteki lünetlerin tümünün üzeri, derin bir niş oluşturan geniş kemerler ile çevrelenmişken (Şekil 3.37) Pantokrator'un yerleştirildiği lünet oldukça sığ bir niş olarak düzenlenmiştir (Şekil 3.38). Yine, tıpkı Hosios Loukas'ta olduğu gibi narteksteki diğer tüm sahnelerde resim düzlemi üzerinde bir çerçeve bordürü yer alırken, Pantokrator tasviri için bir çerçeve bordürü kullanılmamıştır. Sadece lünet nişini çevreleyen bir yapısal bordür göze çarpmaktadır. Ayrıca mekanı sahnelerin alt kenarları hizasında boydan boya dolanan taban bordürü de, tüm mekan içerisinde sadece bu lünette kesintiye uğrar ve görülmez. Pantokrator'un düzlem üzerindeki yerleşimi de Hosios Loukas örneğindeki detayları hatırlatır. Figür oldukça güçlü ve dinamik bir biçimde betimlenmiş, sahnenin alt kenarına sıkıştırılarak ileri doğru çıkıyormuş gibi bir izlenim sağlanmıştır. Dolayısıyla çerçeve bordürü kullanılmayarak ve ayrıca mimari çerçevelemenin etkisi minimum düzeye indirilerek, ana girişin önünde Pantokrator imgesi ve izleyici arasında doğrudan ve dramatik bir karşılaşma sağlamak adına resimsel uzam ve yapının gerçek uzamı arasındaki fiziksel sınırların yok edilmesi sağlanmıştır.



Şekil 3.37 : Müneccimler Herod'un Huzurunda, Kariye, dış narteks, 1315-1321.



Şekil 3.38 : Pantokrator, Kariye, dış narteks, İstanbul, 1315-1321.

3.4.3 Mimari uzamda kompozisyon

Anıtsal resimde bazen resimsel ya da figüratif öğelerin farklı formlara sahip birkaç yüzey üzerine, örneğin kubbe, pandantif, lünet vb. birimler üzerine dağıtılarak tek bir kompozisyonun oluşturulduğu görülebilir. Bu tür durumlarda kompozisyonun yerleştirildiği farklı düzlemlerin veya bu düzlemler üzerine yerleştirilmiş figüratif öğelerin kompozisyonun gereklerince birbirleriyle ilişkilendirilmeleri yine çerçeveler yoluyla sağlanır. Böylesi bir düzenlemeyi Fethiye Camii Güney Şapeli'nin apsisine yerleştirilmiş Deesis kompozisyonunda görmekteyiz (Şekil 3.39).

Fethiye Camii Güney Şapeli'nde mozaik dekorasyonun birkaç farklı anlatım katmanı halinde düzenlendiğini ve buna uygun olarak farklı çerçeveleme stratejileri uygulandığını önceki bölümde görmüştük. Bu bağlamda, apsiste yer alan Deesis tasviri ise bir kompozisyonun mimari yapıda uzamsal olarak kuruluşu için geliştirilen en özgün çerçeveleme çözümlerinin karşımıza çıktığı bir örnektir.

Bizans mimarisinde apsisler genelde yarım kubbe örtülü birimler olarak tasarlanır. Ancak Fethiye Şapeli'nin apsisi çok istisnai bir biçimde kaburgalı çapraz tonoz ile örtülmüştür. Tonozun altında doğu kısmı çok sığ bir niş olarak düzenlenmiş ve merkezine tahta oturan bir İsa tasviri yerleştirilmiştir. Kuzey ve güney taraflarında ise tonoz yapısı nedeniyle karşılıklı iki lünet oluşturulmuş; birinde Meryem diğerinde ise Vaftizci Yahya betimlenmiştir. Bu lünetler de alışılmışın dışında dar ve uzun düzlemler şeklindedir. Çapraz tonoz yüzeyinde oluşan dört üçgen alana ise madalyonlar içerisinde melek büstleri yerleştirilmiştir. Dolayısıyla betimlemenin uzamsal yerleşimi için özel bir mimari çerçeve geliştirildiği söylenebilir. Ancak bütünlüklü olarak baktığımızda bu heterojen uzamsal bir yapıdır ve kompozisyonun yerleştirildiği düzlemler form açısından birbirinden farklıdır. Farklı düzlemlere dağıtılmış öğeleri tek bir kompozisyonun içeriği olarak tanımlamak için *uzamın homojenleştirilmesi* gerekiyordu. Bunun için bir bakıma 11. yüzyıldaki formüle dönülmüş gibi gözükmektedir. Homojen bir uzam elde etmek için doğudaki niş, lünetler ve çapraz tonozun yüzeyi kesintisiz biçimde altın yaldız ile kaplanmış ve soyut bir arka-fon yaratılarak mimarinin materyal niteliğini çözmek ve mimari çerçevelemenin katı fiziksel etkilerini gizlemek hedeflenmiş olmalıdır. Sahnede taban bordürü dışında belirgin herhangi bir çerçevele aracı da kullanılmamıştır (K.no: 151). Böylelikle mimari ya da resimsel çerçevelerin etkinliği zayıflatılarak kompozisyon için bütünlüklü, homojen bir uzam elde edilmiştir. Ancak yine de bazı sorunlarla

karşılaşılmış gibi gözükmektedir. Bu da, muhtemelen doğu nişinde yer alan İsa ile kuzey ve güney lünetlerinde yer alan Meryem ile Vaftizci Yahya'yı bir Deesis sahnesinin gereği olarak ilişkilendirme sorunu idi. Bu sorunu gidermek için, İsa'nın bulunduğu doğu nişi etrafına çerçeve oluşturacak şekilde bir yazıt yerleştirilmiş gibi gözükmektedir (K.no: 152). Yazıtla oluşturulmuş bu çerçevenin yapısı oldukça farklıdır. Dikkat edilirse altın yaldız zemin üzerine yazıtı oluşturan harflerin yerleştirildiği bu çerçeve alanı kontur çizgileri içine alınmamış ve uzamın her iki yönüne açık bırakılmıştır. Bunun bilinçli bir biçimde yapıldığı, yazıtlı çerçeve kuşağının geçirgen bir form oluşturacak şekilde düzenlendiği düşünülebilir. Bu çerçeve formu niş içerisindeki İsa tasvirini çevresinden açık biçimde yalıtan bir araç değil; onu aslında iki yandaki lünetlere açan, Meryem ve Vaftizci Yahya ile ilişkilendiren bir yapı gösterir. Böylelikle uzamsal bir kuruluş içerisinde dağıtılmış yüzeyler ve farklı düzlemlere yerleştirilmiş figüratif öğeler arasında Deesis sahnesini oluşturabilmek için özgün bir çerçeve formu kullanılarak iletişim sağlanmıştır. Deyiş yerindeyse, bu; tıpkı Hans Belting'in (1978) işaret ettiği gibi "*uzamsal bir triptikon*"dur (s. 83). Mimari uzamda böylesi ünik bir kompozisyonun oluşturulması ancak oldukça özgün çerçeveleme çözümlerinin geliştirilmesi ile mümkün olmuş gibi gözükmektedir.



Şekil 3.39 : Deesis, Fethiye Camii, Güney Şapel, apsis, İstanbul, 1310 civarı.

4. SONUÇLAR

Bizans kiliselerinin iç mekanlarını bezeyen anıtsal resim sanatında; imge, program ve anlatı formlarının düzenlenişinde çerçeve çok önemli bir rol oynar. Bizanslı ustalar çerçevenin pek çok soruna uyarlanabilir yaratıcı işlevselliğinden yararlanarak dekorasyonda özgün çözümler geliştirmişlerdir.

Anıtsal resimde başlıca çerçeveleme araçları süslemeli ya da süslemesiz bordürlerdir. Bunun yanında, kilisenin en çok saygı gösterilen ikonlarını çerçevelemek için kullanılan *proskinetarion çerçeveler*de olduğu gibi, daha spesifik çerçeve gereksinimleri ve bazı yapısal gereklilikler nedeniyle mermerden yapılmış çerçevelerin de kullanıldığı görülmektedir.

Ana çerçeveleme araçları olan bordürler, imgeye dışarıdan eklemlenen bir yapı gösteren klasik bir çerçeveden farklı olarak *imgeyle bütünleşik* (*intra-compositional*) bir çerçeve formu oluştururlar. Bu yapısı nedeniyle Bizans çerçevesi aynı zamanda bir betimsel alana da dönüşmüş ve giderek dekorasyonun asli kategorilerinden biri olarak kendini göstermiştir.

Form ve işlevlerine bakılarak, çerçevelemede kullanılan bordürleri iki farklı şekilde sınıflandırmak mümkündür. Form açısından bordürlerin belli bir estetik anlayışla birlikte, resimsel yapının gereklerine ve anlatımın niteliğine uygun bir biçimde tasarlandıkları görülebilecektir. Bu anlamda; *şeritli bordür*, *motif dolgulu bordür* ve *renk dolgulu bordür* olmak üzere üç farklı tipte bordür tanımlanabilir.

Anıtsal resimde program mimari yapı içerisindeki uygun yüzeylere yerleştirilir. Bu nedenle, çerçevelemede öncelikle mimarinin sunduğu olanaklar geçerlidir. Bu olanakların geliştirilebilmesi için çoğu zaman mimarlar ve ressamlar arasında bir işbirliğine gidildiği görülmektedir. Mimari yapı özellikle üst örtü sisteminde, resimler için uygun biçimde bölümlenmiş ve çerçevelenmiş yüzeyler sunmaktadır. Ancak

bunların da resimsel ortamla uyumlu hale getirilmesi gerekmiştir. Bununla birlikte, mimari bölümlemeden bağımsız yüzeylerin; örneğin geniş yan duvarların bölümlenebilmesi için resimsel araçların kullanımı kaçınılmazdı. Bu tür gereksinimler çerçeve bordürlerinin kullanımını yaygınlaştırmıştır.

Bizans kilisesinde resim programı ikonik ya da öyküsel çok sayıda imgeden oluşur; bunlar karmaşık bir ilişkiler ağı ve hiyerarşik bir düzenleme içerisinde birbirlerine ve mimari yüzeye eklemlenmişlerdir. Bu düzenleme içerisinde, her bir imge kendi çerçevesi ile özerk bir birim olarak tanımlanırken aynı zamanda farklı çerçeve kuşakları ile de programa bağlanmıştır. Ayrıca, yine çerçeveler yoluyla yapının farklı birimlerine yerleştirilmiş imge grupları birbirlerine eklemlenmiş, resimsel kabuğun altında kalan mimarinin strüktürel yapısı resimsel olarak okunabilir hale getirilmiştir. Bu karmaşık organizasyon sonucu anıtsal resimde iç-içe geçmiş farklı işlevlere sahip birkaç çerçeve kuşağından oluşan bir *çoklu-çerçeve sistemi* ortaya çıkmıştır.

Çoklu-çerçeve sisteminin genel olarak üç ana çerçeve kuşağından oluştuğu söylenebilir. Bunlar; doğrudan imgenin sınırlarına bitişip onu kuşatarak çevreleyen uzamdan yalıtan bir *çerçeve bordürü*; programı yatay düzlemde katmanlara ayırmak ve kimi zaman üst kısımlarda yer alan sahnelerin daha iyi görülmelerini sağlamak için kullanılan *taban bordürü* ve sahne gruplarının yerleştirildiği mimari yüzeyleri artiküle eden, mimarinin strüktürel yapısını resimsel olarak okunabilir hale getiren *yapısal bordür* olarak tanımlanabilir. Genel olarak söyleyecek olursak; çerçeve bordürü ile özerk bir birim olarak tanımlanan imge, yapısal bordür yoluyla mekanın (ya da programın) bir bölümüne, taban bordürü yoluyla da bu bölüm mekanın (ya da programın) bütününe bağlanmaktadır. Bu sistemde çerçeve bordürü değişmez bir elemandır, ancak diğer iki elemanın alternatif kullanımı vardır.

Yapısal olarak anıtsal resimde iki farklı çerçeveleme modelinden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri, doğrudan mimarideki fiziksel bölümlemeyi temel alan *mimari karakterli çerçeveleme*, diğeri ise mimari bölümlemeden görece bağımsız, fiziksel özden yoksun yapay bir bölümlemeyi referans alan *resimsel karakterli çerçeveleme*dir. İlk bakışta bu, mozaik ve fresko arasındaki bir fark gibi gözükebilir. Ancak temelde dekorasyonun yapısından, uzamın mozaik ve freskoda ortaya çıkan karakter farklılığından kaynaklanmaktadır.

Mozaik dekorasyonda, yan duvarlar genelde mermer levhalarla kaplandığından sahneler ancak yapının örtü sistemi elemanları üzerinde yerleştirilebilmektedir. Sahnelerin yerleştirildiği bu örtü sistemi; tonoz, lünet, tromp vb. gibi *farklı parçalardan oluşan bir bütün* özelliği gösteren bir *heterojen uzam* yapısı oluşturmaktadır. Uzamın heterojen karakteri nedeniyle çerçeveleme temelde mimari bölümlemeye dayanır ve bu durum *mimari karakterli çerçeveleme* yapısının temelini oluşturur.

Fresko bezemede ise duvarlarda kaplama kullanılmadığından resimler yapının tüm yüzeylerine kesintisiz biçimde yayılır. Böylelikle yapının örtü sistemi ve yan duvarları bir bütün halinde kavranmıştır. Bu da *kesintisiz bir bütün* olarak tasarlanmış *homojen uzam* olarak tanımlanabilir. Mimari bölümlemeden sınırlı ölçüde yararlanılabildiği için çerçeveleme resimsel araçların kullanımıyla oluşturulmuş yapay bir bölümlemeyi temel almaktadır. Bu özelliği nedeniyle de *resimsel karakterli çerçeveleme* şeklinde tanımlanabilir.

Uzamsal karaktere ve iki çerçeveleme modeline bağlı olarak çoklu-çerçeve sisteminin yapısında ve bileşenlerinin kullanımında belirgin farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Heterojen uzamda çerçevelerin tasarım ve işlevleri belirgin bir ayrım ve farklılaşma eğilimini referans almaktadır. Bu ayrım renk kombinasyonları ve farklı süsleme tasarımları ile daha da güçlendirilir. Mimarinin sağladığı fiziksel destek sayesinde çerçeveleme çok daha belirgin bir etki yaratır. Homojen uzamda ise çerçeveleme bir tek-tipleşme eğilimi gösterir. Farklı tasarımlı çerçeve kuşakları yerine şebeke (*grid*) düzeninde birbirine eklemlenmiş tek-tip bantlardan oluşan bir yapı görülür. Süsleme oldukça basitleşir. Hatta giderek fresko bezemede çerçeveler süslemeden arındırılmış ve basit renk bantlarına dönüşmüşlerdir.

Çerçevelemedeki bu temel özellikler Bizans sanatının erken döneminden itibaren gözlenebilmektedir. Ancak ikonoklazma sonrasında Bizans sanatında ortaya çıkan gelişmeler ile mimari ve resim arasında giderek belirginleşen organik ilişkinin, çerçevelemede de belli norm ve standartların yerleşmesini sağladığı açıktır.

Bizans anıtsal resminde, çerçeve; resim programının organizasyonunun yanı sıra resimsel anlatının gereklerine de uyarlanabilen, anlatı formlarının düzenlenişine de katkı yapan bir araç olarak kendini göstermektedir. Bu noktada girişilen deneyler giderek Yunanistan bölgesindeki 11. yüzyıl anıtlarının naoslarında yortu çevrimini

tam bir çevrim döngüsü içerisinde yerleştirebilmek için mimari tasarımdaki yeni uygulamalar ile birlikte, yeni bir çerçeve formunun; *şeritli bordür*ün keşfini de beraberinde getirmiştir. Bu yeni bordür formuyla hedeflenen; imgeyi katı bir sınırlama etkisiyle çevreleyen uzamdan ayırmak değil, mimari bölümlemenin katı fiziksel etkinliğini çözmek ve ritmik bir akışla imgeyi çevresiyle, diğer imgelerle ilişkilendirmek gibi gözükmektedir.

Bununla birlikte anlatımın yapısına bağlı olarak bir yapının veya resim programının farklı bölümlerinde ve hatta kimi zaman tek bir imge için bile farklı çerçeveleme çözümleri geliştirildiğine tanık oluruz. Örneğin Hosios Loukas Manastırı Katholikon naosunda yortu programını oluşturan sahneler için yukarıda belirttiğimiz türden şeritli bordürler tercih edilmişti. Ancak nartekste yer alan öyküsel sahneleri çerçevelemek için daha katı ve kesin bir ayrım sağlayan bordür tipleri (motif dolgulu bordür) kullanılmıştı. Muhtemelen naos programı litürji ile ilişkiliydi. Narteks programı ise daha içine kapalı (*self-contained*) tarihsel anlatılar şeklinde kurgulanmıştı.

Çerçeve ve süsleme arasında her zaman yakın bir ilişki olmuş ve giderek Bizans çerçevesi, özellikle mozaik bezemede dekoratif bir unsur haline gelmiştir. Süslemede motif seçkisi ve tasarımın salt dekoratif ve keyfi bir tutum olmadığı; kimi zaman uzamın yapısı ve çerçevelemedeki gereksinimlere göre belli tercihler yapıldığı görülebilmektedir. Mimari karakterli çerçevelemede; bordürler oldukça zengin ve detaylı bezemelere sahiptirler. Bu nedenle hem estetik hem de işlevsel olarak belirgin bir etki yaratırlar. Çoklu-çerçeve sisteminin bileşenlerini oluşturan bordürler farklı süslemeler ile tasarlanır ve aralarındaki ayrım böylece daha da belirgin bir hale gelir. Resimsel karakterli çerçevelemede ise süsleme ve tasarım çok daha yalındır. Hatta giderek fresko bezemede çerçeve süslemeden arındırılmış ve basit renk bantlarına dönüşmüştür. Böylelikle çerçevelemede bir tek-tipleşme ortaya çıkmıştır.

Süslemede motif seçkisi ve tasarım, uzamın karakteri ve mekanın algılanışına ilişkin yönlendirmelerle de ilişkiliymiş gibi görünür. Heterojen uzamda üç-boyutlu mimari formlar (lünet, tonoz) içerisine yerleştirilen sahneler bir derinlik algısı; mimarinin materyal niteliğini çözen bir algı yaratırlar. Buna karşılık süsleme tasarımı çoğu zaman düz ve iki-boyutludur. Böylelikle süsleme, mimarinin materyal niteliğini de vurgulayan bir araca dönüşür. Freskoda ise tek-tip çerçeveleme araçlarının kullanımı ve homojen uzamsal yapı nedeniyle mekan içerisinde bir tek-düzelik ortaya çıkmaktadır. Bunu aşmak için zaman zaman korniş, konsol vb. mimari-plastik formları

taklit eden bezemeler ile üç-boyutluluk yanılsaması oluşturan geometrik tasarımlar kullanılmıştır. Dolayısıyla bordür süslemelerindeki tercihlerin keyfi bir tutumdan ziyade bilinçli girişimleri yansıttığı söylenebilir.

Resim programının yapı içerisindeki organizasyonunda çerçevenin oynadığı rol, onun dışsal işlevlerini ifade eder. Bununla birlikte çerçevenin bir resmin anlatı formatını hatta kimi zaman anlamını doğrudan etkileyen içsel işlevleri de vardır. Çerçeve bu işlevini çoğunlukla resimsel uzamı veya anlatının mekanını niteleyerek yerine getirir. Ayasofya'nın güney galerisinde bulunan Zoe ve Komnenos mozaiklerinde görmüş olduğumuz gibi, çerçeve ve resim düzlemindeki figürler arasındaki konumlandırma ilişkileri sonucu *kapalı-uzam* ve *açık-uzam* olmak üzere iki farklı uzam yapısı, iki farklı anlatı formu ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle iki mozaik arasında konu ya da anlam açısından da bir farklılık olduğu sonucu varılabilmektedir. Dolayısıyla çerçeve anlatı formatını yönlendirici işleviyle, anlatı yapılarını çözümlemeye odaklanan çalışmalar için de bir yöntemsel araç haline gelmektedir.

Bizans sanatında spesifik anlatı formları oluşturulurken çerçeveleme kadar *çerçevesizleştirme*-nin de bir strateji olduğu açıkça görülmektedir. Hosios Loukas ve Kariye'de narteksler den naosa geçişi sağlayan kapılar üzerindeki Pantokrator tasvirlerinde çerçevesizleştirme yoluyla resimsel uzam ve gerçek uzam arasındaki sınırlar yok edilerek imgeyle izleyicinin aynı uzamda doğrudan ve dramatik bir karşılaşması hedeflenmiştir. Fethiye Camii Güney Şapeli'nin apsisindeki Deesis sahnesini, mimari uzamın farklı parçalarına dağıtılmış bir kompozisyon olarak kurabilmek için de benzer bir strateji izlenmiş gibi gözükmektedir.

Çerçevenin bugüne kadar Bizans sanatı çalışmalarında ihmal edilen bir konu olduğu açıktır. Çalışmamızın sonuçları ise çerçevenin yapısı ve işlevleri dışında da Bizans sanatındaki pek çok araştırmaya kaynaklık edebileceğini göstermektedir. Bizans kilise dekorasyonunun genel sorunlarına ilişkin çalışmalarda çerçeveler çok farklı açılımlar sağlayabilir. Süsleme konusuna da çerçeve ile ilişkisi bağlamında yeniden eğilmenin yararlı olacağı görülebilmektedir. Motifler ve çerçeve tasarımındaki benzerliklerden yola çıkılarak bazı yapılar ve bölgeler arasında yeni ilişkiler kurulabilmektedir. Böylelikle ortak atölye pratiklerinden, süslemede kullanılan şemaların kaynaklarına, motif ve temalardaki dönüşüm süreçlerine ve belki de usta-sanatçılara değin bir dizi bulguya ulaşmamız, yeni yöntemsel kurgular geliştirmemiz mümkün olabilecektir.

KAYNAKLAR

Akyürek, Engin (2002). *Khalkedon'lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet'teki Kilisesi*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Andreescu-Treadgold, Irina (2009). Some Considerations on the Eleventh-Century Byzantine Wall-Mosaics of Hosios Loukas and San Nicolo Di Lido. *Musiva et Sectilia 4*, 115-167.

Aristotle, Mentzos (2001-2002). Reflections on the Interpretation and Dating of the Rotunda of Thessaloniki, *EGNATIA 6*: 57-83.

Ayverdi, İlhan (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

Babić, Gordana (1987). *Kraljeva Crkva u Studenici*. Beograd: Republički Zavod za Zaštitu Spomenika Kulture.

Bakirtzis, Charalambos (ed.) (2012). *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 14th Century*. Athens: Kapon Editions.

Bakirtzis, Charalambos & Pelli Mastora (2011). Are the Mosaics in the Rotunda into Thessaloniki Linked to Its Conversion to A Christian Church?, *Niš and Byzantium*, Miša Rakocija (éd.), 9' Symposium: Niš 2011, 33-45.

Belting, Hans, vd. (1978). *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*. Washington : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

Bouleau, Charles (1963) *The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art*, New York: Dover Publications.

Bouras, Laskarina (1991). "Icon Frames", *The Oxford Dictionary of Byzantium*. A. Kazhdan vd. (eds.), New York: Oxford University Press, *Vol. II*, 974.

Bouras, Laskarina & Alexander Kazhdan (1991). "Proskinetarion", *The Oxford Dictionary of Byzantium*. A. Kazhdan vd. (eds.), New York: Oxford University Press, *Vol. III*, 1739.

Carr, Annemarie Weyl & Andréas Nicolaïdès (eds.) (2012). *Asinou Across Time : Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa - Cyprus*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Chatzidakis, Nano (1997). *Hosios Loukas: Byzantine Art in Greece*. Athens: Melissa Publications House.

Connor, Carolyn L. (1991). *Art and Miracles in Medieval Byzantium: The Crypt at Hosios Loukas and Its Frescoes*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Connor, Carolyn L. (2016). *Saints and Spectacle : Byzantine Mosaics in Their Cultural Setting*. New York: Oxford University Press.

Cormack, Robin S. (1969). The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: A Re-Examination in the Light of the Drawings of W.S. George. *The Annual of the British School at Athens, Vol. 64*, 17-52.

Cormack, Robin S. (1980/1981). The Apse Mosaics of S. Sophia at Thessaloniki. *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetai*reias, ser. 4, *10*, 111-136.

Crowther, Paul. (2009). *Phenomenology of The Visual Arts (even the frame)*. Stanford, California: Stanford University Press.

Deliyannis, Deborah Mauskopf (2010). *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Demus, Otto (1964). *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston, Massachusetts: Boston Books.

Demus, Otto (1975) The Style of Kariye Djami and its Place in the Development of Paleologan Art, *The Kariye Djami*, Ed. P. A. Underwood (ed.), *Vol. 4*, 107-160, Bollingen Series, Princeton University Press, New Jersey.

Derrida, Jacques (1987). *The Truth in Painting*, Geoffrey Bennington & Ian McLeod (trans.), Chicago-London: The University of Chicago Press.

Dimitrova, Elizabeta (2016). *The Church of St. George at Kurbinovo*, Skopje.

Dora, Veronica della (2016). *Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium*, Cambridge: Cambridge University Press.

Erdihan, Yavuz (2010). *Ayasofya'da Bulunan Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. (YL Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Evans, H.C. vd. (1997). *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Eyice, Semavi (1980). *Son devir Bizans mimârisi: İstanbul'da Palaiologos'lar Devri Anıtları*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Featherstone, J. M. (2011). Metokhites'in Şiirleri ve Khora, *Kariye Camii, Yeniden (The Kariye Camii Reconsidered)*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 189-213.

Finney, P.C. (1994) *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. New York-Oxford, Oxford University Press.

Foulias, Andreas M. (2012). *The Church of Our Lady Angeloktisti at Kiti*, Larnaka. Nicosia.

Frantz, M.A. (1934). Byzantine Illuminated Ornament: A study in Chronology, *The Art Bulletin*, *Vol. 16*, No. 1, 42-101.

Gasset, José Ortega y (1990). Meditations on the Frame, *Perspecta: Theater, Theatricality, and Architecture*, Andrea L. Bell (trans.), *Vol. 26*, 185-190.

Gerstel, Sharon E.J. (1999). *Beholding the Sacred Mysteries : Programs of the Byzantine Sanctuary*. Washington: University of Washington Press.

Gombrich, Ernst Hans (1984). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London: Phaidon Press.

Grant, Michael (1998). *From Rome to Byzantium: The Fifth Century AD*. Routledge: New York.

Hawkins, E. J. W., & Cyril Mango (1972). The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Church Fathers in the North Tympanum. *Dumbarton Oaks Papers 26*, 3–41.

Hawort, Dale Keith (1960). *Early Christian Walls and Ceilings Mosaics from Italy: A stylistic Analysis*. (Ph.D. Thesis). State University of Iowa.

Hoddinott, R. F. (1963). *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia: A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*. New York: St. Martin's Press.

Holloway, R. Ross (2004). *Constantine and Rome*. New Haven and London. Yale University Press.

Hurwit, Jeffrey (1977). Image and Frame in Greek Art, *American Journal of Archaeology*, *Vol. 81*, No.1, 1-30.

Kalopissi - Verti, Sophia (2006). The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception. *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, S. E. J. Gerstel (ed.), Washington D.C: Dumbarton Oaks, 107-134.

Kammer, Regina Maria Ursula (2003). *Reconsidering the Ornamental Mosaics of the Mausoleum of Galla Placidia*. (MA Thesis). San Jose State University.

Kant, Immanuel (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul, İdea Yayınevi.

Kiilerich, Bente (2001). Savedoff, Frames, and Parergonality, *Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 59*, no. 3, 320-323.

Kiilerich, Bente (2005) Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia, *Acta Ad Archaelogiam Et Artıvm Historiam Pertinentia*, *XVIII*: 175–203.

Kitzinger, Ernst (1988). Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art. *Cahiers Archéologiques*, *36*: 51–73.

Kitzinger, Ernst (1995). *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Kordi, Sotiria (2014). *The Chora Parekklesion As A Space of Becoming*, (Ph.D. Thesis), The University of Leeds.

Kourkoutidou – Nikolaidou E., A. Tourta (1997). *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Athens: Kapon Editions 1997.

Lazarides, Paul (1987). *The Monastery of Daphni: Brief Illustrated Archaeological Guide*. Athens: Editions Hannibal.

Mackie, Gillian (1995). Abstract and Vegetal Design in the San Zeno Chapel, Rome: The Ornamental Setting of an Early Medieval Funerary Programme, *Papers of the British School at Rome, Vol. 63,* 159-182.

Mackie, Gillian (2003). *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*. Toronto: University of Toronto Press.

Maguire, Henry, (2012). *Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature*. New York: Oxford University Press.

Mainstone, R. J. (1988). *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*. New York: Thames and Hudson.

Mango, Cyril (1972) *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*, New Jersey: Englewood Cliffs.

Mango Cyril & Ernest J. W. Hawkins (1965). The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried out in 1964, *Dumbarton Oaks Papers, Vol. 19,* 113-151.

Mango, Cyril (2006). *Bizans Mimarisi*, (çev.) Mine Kadiroğlu, Ankara.

Marchiori, Maria Laura (2001). *San Vincenzo ai Volturno and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy*, M.A. Thesis, University of Victoria.

Marin, Louis (1994). The Frame of Representation and Some of Its Figures, *On Representation*, Stanford: Stanford University Press, 352-372.

Mastora, Pelli – Konstantinos T. Raptis (2008). The Re-discovery of Painted Mortar Frames of Wall Mosaics: Presentation, Examination and Evaluation as Integral Parts of the Mosaic Decoration, *Proceedings of the 10th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics*, Palermo 20-26 October 2008, 490-495.

Milburn, Robert (1988). *Early Christian Art and Architecture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Moormann, Eric M. (2011). *Divine Interiors: Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries*, Amsterdam: AmsterdamUniversity Press.

Moss, Elizabeth Yoder (2016). *Framing the Holy: Revetments on Late Byzantine Icons* (Ph.D. Thesis). University of Toronto.

Mouriki, Doura (1980/1981). Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, *Dumbarton Oaks Papers*, *Vol. 34/35*, 77-124.

Mouriki, Doula (1985). *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. The Commercial Bank of Greece, Athens 1985.

Nasrallah, Laura Salah (2005). Empire and Apocalypse in Thessaloniki: Interpreting the Early Christian Rotunda, *Journal of Early Christian Studies 13* (4): 465–508.

Nasrallah, Laura Salah (2010). Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaics of Moni Latomou. Laura Nasrallah, Charalambos Bakirtzis, and Steven J. Friesen (eds), *From Roman to Early Christian Thessalonikē: Studies in Religion and Archaeology*, Harvard Theological Studies 56, Cambridge, MA: Harvard University Press, 361-396.

Nicolaidès, Andréas (1996). L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude Iconographique des Fresques de 1192. *Dumbarton Oaks Papers*, *Vol. 50*, 1-137.

Nikonanos, Nikos (1986). *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies.

Ousterhout, Robert (1992). Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni, *Journal of the Society of Architectural Historians*, *Vol. 51*, No. 1, 48-60.

Ousterhout, Robert (1995) The Virgin of the Chora, *The Sacred Image East and West*, Leslie Brubaker & Robert Ousterhout (ed.), Urbana, IL: University of Illinois Press.

Ousterhout, Robert (2002). *Sanatsal Açıdan Kariye Camii*. İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Ousterhout, Robert (2005). *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, Washington D.C: Dumbarton Oaks Studies XLII.

Ousterhout, Robert (2016) *Bizans'ın Yapı Ustaları*, Fügen Yavuz (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Özügül, Ayşın (1996). *Antik Döşeme Mozaiklerinde Bordür Motifleri*. (Y. Lisans), İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.

Pantazis, George & Maria Papathanassiou (2005). On the Date of Katholikon of Daphni Monastery: A New Approach Based on Its Orientation. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, *Vol. 5*, No 1, 63-72.

Peers, Glenn (2004). *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium, University Park*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Pelekanidis, Stylianos & Manolis Chatzidakis (1985). *Kastoria: Byzantine Art in Greece*, Athens: Melissa Publication House.

Platt, Verity, Michael Squire (2017). Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction, *The Frame in Classical Art: A Cultural*

History, V.J. Platt, M.J. Squire (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 3–99.

Rasmussen, Mikael Bøgh (1999). Traditio Legis?, *Cahiers Archéologiques 47*, 5-37.

Reiner, Friederike (2008). *Die Panagia Arakiotissa von Lagoudera, Zypern: Bildstrategien im Kirchenraum*, Diplomarbeit, Universitat Wien.

Restle, Marcell (1969). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*. Shannon : Irish University Press, 1969.

Sinkević, Ida (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme*, Patronage. Wiesbaden: Reichert.

Spain, Suzanne (1969). *The Program of the Fifth Century Mosaics of Santa Maria Maggiore* (Ph.D. Thesis). New York University.

Squire, Michael (2017). Framing the Roman "still life": Campanian Wall-painting and the Frames of Mural Make-believe. *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, V.J. Platt, M.J. Squire (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 188-253.

Stern, Henry (1958). Les Mosaïques de L'église de Sainte-Constance à Rome. *Dumbarton Oaks Papers*, *Vol. 12*, 159-218.

Stylianou, A., Judith A. Stylianou (1997). *The Painted Churches of Cyprus*. Nicosia: Leventis Foundation.

Tanyeli, Uğur & Metin Sözen (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tarasov, Oleg (2011). *Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich*. London: Reaction Books.

Thomas, John & Angela Constantinides Hero (2000). *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*. Dumbarton Oaks studies 35. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Tomasztczuk, Daria Olana (2005). *Theodoric the Great's Palace Church of Christ the Redeemer at Ravenna, the later Sant'Apollinare Nuovo*. (MA Thesis). Montreal: McGill University.

Tükel, Uşun (1989). Resim Göstergebiliminin Bazı Sorunları, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, *C. 2*, 9-15.

Underwood, Paul A. (1966). *The Kariye Djami*. New York: Pantheon Books.

Url-1<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/rome /costanza/0006.jpg, erişim tarihi: 20.12.2016.

Url-2<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm /italy/rome/costanza/0020.jpg, erişim tarihi: 20.12.2016.

Url-3<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b /The_Mausoleum_of_Costanza_%28Constantina%29_ %28VII%29_%287556340590%29.jpg, erişim tarihi: 22.12.2016.

Url-4<ttps://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b
/Santa_Costanza._Mosaic_del_S._VII_
%E2%80%9CTraditio_Legis%E2%80%9D_adjusted.JPG
erişim tarihi: 23.12.2016.

Url-5<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a
/Roma_Costanza_mosaic_chiavi.JPG, erişim tarihi: 23.12.2016.

Url-6< https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karanl
%C4%B1k_Kilise#/media/File:Karanlik_kilise_10.jpg
erişim tarihi: 20.09.2018.

Url-7<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karanl%C4
%B1k_Kilise#/media/File:G%C3%B6reme_OpenAir_
Museum_Dunkle_Kirche_2_11_2004.jpg,
erişim tarihi: 20.09.2018.

Url-8<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karanl%C4
%B1k_Kilise#/media/File:Karanlik_kilise_10.jpg,
erişim tarihi: 20.09.2018.

Url-9< https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Freski_
vo_Sv._Pantelejmon_od_Nerezi_015.JPG,
erişim tarihi: 20.09.2018.

Url-10<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_
in_St._Panteleimon%27s_Church,_Nerezi#/media/File:
Freski_vo_Sv._Pantelejmon_od_Nerezi_0115.JPG
erişim tarihi: 20.09.2018.

Url-11<http://www.srpskoblago.org/Archives/Studenica/Kings/Pictures/Interior/
erişim tarihi: 20.09.2018.

Vojvodic, Dragan (2016). Родословне представе и идеја прародитељства у манастиру Студеници (Genealogical Concepts and the Idea of Ancestry in the Studenica Monastery)", *Studenica Monastery: 700 Years of the King's Church*, L. Maksimovic, V. Vukasinovic (eds.), Belgrade, 253 – 265.

West, Lisa Onontiyoh (2003). *Re-evaluating the Mausoleum of Galla Placidia*. (MA Thesis). Louisiana State University.

Wharton, Annabel Jane (1986). *Tokalı Kilise: Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.

Whittemore, Thomas (1942). *Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Paris :Oxford University Press.

Winfield, David C. (1968). Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study, *Dumbarton Oaks Papers,Vol. 22*, 61-139.

Winfield, David & June Winfield (2003). *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Yenipınar, Şahin & Seracettin Şahin (1998). *Paintings of the Dark Church*. İstanbul: A Turizm Yayınları.

EKLER

EK A : Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler Kataloğu

EK B : Sözlük

YAPI LİSTESİ

1. Santa Costanza Mozolesi (350 civarı)
2. Rotonda, Selanik, (4. yy.)
3. Hosios David Kilisesi, Selanik, (5. yy.)
4. Galla Placidia Mozolesi, Ravenna, (5. yy.)
5. Ortodokslar Vaftizhanesi, Ravenna, (5. yy.)
6. Aziz Demetrios Kilisesi, Selanik, (5. yy.)
7. Ariusçular Vaftizhanesi, Ravenna, (6. yy.)
8. Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, Ravenna, (500-540)
9. Sant'Apollinare Classe Bazilikası, Ravenna, (6. yy.)
10. San Vitale Kilisesi, Ravenna, (6. yy.)
11. Panagia Angeloktistos Kilisesi, Kıbrıs, (6. yy.)
12. Ayasofya, Selanik, (7.- 8. yy.)
13. Ayasofya, İstanbul, (532-537)
14. El Nazar Kilisesi, Göreme, (10. yy.)
15. Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, Yunanistan, (11. yy.)
16. Nea Moni, Katholikon, Sakız Adası, Yunanistan, (1042-1055)
17. Karanlık Kilise, Göreme, (11. yy.)
18. Daphni Manastırı Kilisesi, Atina, Yunanistan, (11. yy. sonu)
19. Aziz Panteleimon Kilisesi, Nerezi, Makedonya, (1164)
20. Panagia Arakiotissa Kilisesi, Lagoudera, Kıbrıs, (1192)
21. Aziz George Kilisesi, Kurbinovo, Makedonya, (1191)
22. Fethiye Camii, Güney Şapeli, İstanbul, (1310 civarı)
23. Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, Sırbistan, (1313-1314)
24. Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, (1310-1314)
25. Kariye, İstanbul, (1315-1321)
26. Panagia Phorbiotissa Kilisesi, Asinou, Kıbrıs, (1105-1106)

PLAN LİSTESİ

Plan 1 : Santa Costanza Mozolesi (Holloway, 2004, s. 95, Fig. 3.33)

Plan 2 : Rotonda (Bakirtzis & Mastora, 2011, s. 34, Fig. 1)

Plan 3 : Hosios David Kilisesi (Hoddinott, 1963, s. 174, Fig. 184)

Plan 4 : Galla Placidia Mozolesi (Deliyannis, 2010, s. 75, Fig. 16)

Plan 5 : Ortodokslar Vaftizhanesi (Deliyannis, 2010, s. 90, Fig. 21)

Plan 6 : Aziz Demetrios Kilisesi (Hoddinott, 1963, s. 128, Fig. 59)

Plan 7 : Ariusçular Vaftizhanesi (Hawort, 1960, s. 168, Fig. 22)

Plan 8 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası (Tomasztczuk, 2005, Fig. 2)

Plan 9 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası (Haworth, 1960, s. 231, Fig. 32)

Plan 10 : San Vitale Kilisesi (Deliyannis, 2010, s. 227, Fig. 78)

Plan 11 : Panagia Angeloktistos Kilisesi (Foulias, 2012, s. 17, Fig. 10)

Plan 12 : Ayasofya, Selanik (Kourkoutidou vd., 1997, s. 199, Fig. 239)

Plan 13 : Ayasofya, İstanbul (Mainstone, 1988, s. 271)

Plan 14 : El Nazar Kilisesi (Restle, 1969, vol. II, I)

Plan 15 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, (Andreescu-Treadgold, 2009, s. 123, Fig. 1)

Plan 16 : Nea Moni (Ousterhout, 1992, s. 4, Fig. 2)

Plan 17 : Karanlık Kilise (Yenipınar & Şahin, 1998, s. 13)

Plan 18 : Daphni Manastırı Kilisesi (Pantazis vd., 2005, s. 67, Fig. 3)

Plan 19 : Aziz Panteleimon Kilisesi (Sinkević 2000: 190, Pl. 1)

Plan 20 : Panagia Arakiotissa Kilisesi (Stylianou vd. 1997: 181, Fig. 99)

Plan 21 : Aziz George Kilisesi (Krstevska, 2015, Fig. 4)

Plan 22 : Fethiye Camii, Güney Şapeli (Belting vd., 1978, Pl. A)

Plan 23 : Joachim ve Anna Kilisesi (Babić, 1987, s. 28, Fig. 8)

Plan 24 : Kutsal Havariler Kilisesi (Bakirtzis vd., 2012, s. 300, Fig. 7)

Plan 25 : Kariye (Underwood, 1966, Fig. 1)

Plan 26 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi (Carr vd., 2012, s. 4, Fig. 3)

GENEL FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

G 1 : Santa Costanza Mozolesi, kuzey niş ve tonoz (Url-1)

G 2 : Rotonda, kubbe mozaikleri

G 3 : Hosios David Kilisesi, apsis mozaiği

G 4 : Galla Placidia Mozolesi, güney-doğu yönüne bakış

G 5 : Ortodokslar Vaftizhanesi, kubbe mozaikleri

G 6 : Aziz Demetrios Kilisesi, kuzey-batı yönüne bakış

G 7 : Ariusçular Vaftizhanesi, kubbe mozaikleri

G 8 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos, kuzey duvarı

G 9 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

G 10 : San Vitale Kilisesi, apsis

G 11 : Panagia Angeloktistos Kilisesi, apsis (Dumbarton Oaks Arşivi)

G 12 : Ayasofya, Selanik, apsis

G 13 : Ayasofya, İstanbul, apsis

G 14 : El Nazar Kilisesi, naos

G 15 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güneye bakış

G 16 : Nea Moni, naos, kuzey-batıya bakış (Connor 2016: s. 36, Fig. 1.27)

G 17 : Karanlık Kilise, naos, kuzey-doğu yönüne bakış

G 18 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, güney-doğu köşeye bakış

G 19 : Aziz Panteleimon Kilisesi, naos, güney-doğu yönüne bakış, (Sinkević, 2000, s. 127, Fig. XI)

G 20 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, apsise bakış, (Dumbarton Oaks Arşivi)

G 21 : Aziz George Kilisesi, naos, apsise bakış (Dimitrova, 2016, s. 12)

G 22 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, güney-doğu yönüne bakış

G 23 : Joachim ve Anna Kilisesi, naos, kuzey-doğu yönüne bakış

G 24 : Kutsal Havariler Kilisesi (Bakirtzis vd., 2012, s 327, Fig. 43)

G 25 : Kariye, dış narteks, güney yönüne bakış

G 26 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, doğu yönüne bakış
(Carr vd., 2012, s. 3, Fig. 2)

RESİM LİSTESİ

Katalog no 1 : Santa Costanza Mozolesi, ambülatuvar tonozu (Url-2)
Katalog no 2 : Santa Costanza Mozolesi, ambülatuvar tonozu (Url-3)
Katalog no 3 : Santa Costanza Mozolesi, güney apsis nişi (Url-4)
Katalog no 4 : Santa Costanza Mozolesi, güney apsis nişi (Url-4)
Katalog no 5 : Santa Costanza Mozolesi, kuzey apsis nişi (Url-5)
Katalog no 6 : Santa Costanza Mozolesi, kuzey apsis nişi (Url-5)
Katalog no 7 : Rotonda, Selanik, kubbe
Katalog no 8 : Rotonda, Selanik, kubbe
Katalog no 9 : Rotonda, Selanik, kubbe
Katalog no 10 : Rotonda, Selanik, kubbe
Katalog no 11 : Rotonda, Selanik, kubbe
Katalog no 12 : Hosios David Kilisesi, apsis
Katalog no 13 : Hosios David Kilisesi, apsis
Katalog no 14 : Hosios David Kilisesi, apsis
Katalog no 15 : Galla Placidia Mozolesi, kubbe ve kubbe lünetleri
Katalog no 16 : Galla Placidia Mozolesi, naos, kemer alınlıkları
Katalog no 17 : Galla Placidia Mozolesi, naos, kuzey haç kolu lüneti
Katalog no 18 : Galla Placidia Mozolesi, naos, doğu haç kolu lüneti
Katalog no 19 : Galla Placidia Mozolesi, naos, batı haç kolu lüneti
Katalog no 20 : Ortodokslar Vaftizhanesi, kubbe
Katalog no 21 : Ortodokslar Vaftizhanesi, kubbe
Katalog no 22 : Aziz Demetrios Kilisesi, kuzey nef batı duvarı
Katalog no 23 : Aziz Demetrios Kilisesi, güney nef batı duvarı
Katalog no 24 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki güney payesinin kuzey yüzü
Katalog no 25 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki güney payesinin kuzey yüzü
Katalog no 26 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki güney ayağı doğu yüzü (Kourkoutidou-Nikolaidou & Tourta, 1997, s. 164, Fig. 164)
Katalog no 27 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki güney ayağı batı yüzü

Katalog no 28 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki kuzey ağayı batı yüzü

Katalog no 29 : Aziz Demetrios Kilisesi, ana nef batı duvarı

Katalog no 30 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki kuzey ayağının güney yüzü

Katalog no 31 : Aziz Demetrios Kilisesi, apsis önündeki kuzey ayağının güney yüzü

Katalog no 32 : Ariusçular Vaftizhanesi, kubbe

Katalog no 33 : Ariusçular Vaftizhanesi, kubbe

Katalog no 34 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, ana nefin kuzey ve güney duvarları

Katalog no 35 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, ana nef kuzey duvarı

Katalog no 36 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, ana nef kuzey duvarı

Katalog no 37 : Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, ana nef kuzey duvarı

Katalog no 38 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

Katalog no 39 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

Katalog no 40 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis kemer alınlığı

Katalog no 41 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

Katalog no 42 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

Katalog no 43 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

Katalog no 44 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis

Katalog no 45 : Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis kemer alınlığı

Katalog no 46 : San Vitale Kilisesi, apsis

Katalog no 47 : San Vitale Kilisesi, apsis çapraz tonozu

Katalog no 48 : San Vitale Kilisesi, apsis çapraz tonozu

Katalog no 49 : San Vitale Kilisesi, apsis çapraz tonozu

Katalog no 50 : San Vitale Kilisesi, apsis

Katalog no 51 : San Vitale Kilisesi, apsis

Katalog no 52 : San Vitale Kilisesi, apsis

Katalog no 53 : San Vitale Kilisesi, kuzey ve güney lünetleri

Katalog no 54 : San Vitale Kilisesi, apsis

Katalog no 55 : San Vitale Kilisesi, apsis

Katalog no 56 : San Vitale Kilisesi, apsis kemeri

Katalog no 57 : San Vitale Kilisesi, apsis kemeri

Katalog no 58 : San Vitale Kilisesi, apsis kemeri

Katalog no 59 : San Vitale Kilisesi, apsis kemeri

Katalog no 60 : San Vitale Kilisesi, apsis kemeri

Katalog no 61 : Panagia Angeloktistos Kilisesi, apsis (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 62 : Panagia Angeloktistos Kilisesi, apsis (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 63 : Panagia Angeloktistos Kilisesi, apsis (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 64 : Ayasofya, Selanik, apsis

Katalog no 65 : Ayasofya, Selanik, kubbe

Katalog no 66 : Ayasofya, İstanbul, apsis (Mango & Hawkins, 1965, Fig. 17)

Katalog no 67 : Ayasofya, İstanbul, bema kemeri (güney) (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 68 : Ayasofya, İstanbul, naos, kuzey tympanum duvarı (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 69 : Ayasofya, İstanbul, iç narteks, merkez tonoz lüneti

Katalog no 70 : Ayasofya, İstanbul, güney galeri doğu duvarı

Katalog no 71 : El Nazar Kilisesi, naos, kuzey haç kolu

Katalog no 72 : El Nazar Kilisesi, naos, kubbe

Katalog no 73 : El Nazar Kilisesi, naos, batı haç kolu tonozu

Katalog no 74 : El Nazar Kilisesi, naos, batı haç kolu tonozu

Katalog no 75 : El Nazar Kilisesi, naos, güney haç kolu doğu nişi

Katalog no 76 : El Nazar Kilisesi, naos, batı haç kolu lüneti

Katalog no 77 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, apsis

Katalog no 78 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, apsis

Katalog no 79 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, apsis

Katalog no 80 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, apsis güney nişi

Katalog no 81 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı tromp

Katalog no 82 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, kuzey-batı tromp

Katalog no 83 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, apsis, güney lünet

Katalog no 84 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı tonozlu birim

Katalog no 85 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı tonozlu birim

Katalog no 86 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı tonozlu birim

Katalog no 87 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, kuzey-batı tonozlu birim

Katalog no 88 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, batı lüneti

Katalog no 89 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, güney-batı lünet

Katalog no 90 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, doğu lüneti

Katalog no 91 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, batı lüneti

Katalog no 92 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, kuzey lüneti

Katalog no 93 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, narteks, güney tonozlu birim

Katalog no 94 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 95 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 96 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 97 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 98 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 99 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 100 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 101 : Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güney-batı şapeli

Katalog no 102 : Hosios Loukas Manastırı, kripta, (Chatzidakis, 1997, Fig. 77)

Katalog no 103 : Hosios Loukas Manastırı, kripta, (Chatzidakis, 1997, Fig. 80)

Katalog no 104 : Hosios Loukas Manastırı, kripta, (Chatzidakis, 1997, Fig. 85)

Katalog no 105 : Nea Moni, Katholikon, prothesis, (Mouriki, 1985, Fig. 2)

Katalog no 106 : Nea Moni, Katholikon, naos, güney nişi (Mouriki, 1985, Fig. 16)

Katalog no 107 : Nea Moni, Katholikon, naos, güney-batı tromp (Mouriki, 1985, Fig. 24)

Katalog no 108 : Nea Moni, Katholikon, naos, batı nişi (Mouriki, 1985, Fig. 32)

Katalog no 109 : Nea Moni, Katholikon, naos, kuzey-batı tromp, (Mouriki, 1985, Fig. 42)

Katalog no 110 : Nea Moni, Katholikon, naos, kuzey niş (Mouriki, 1985, Fig. 48)

Katalog no 111 : Nea Moni, Katholikon, iç narteks, merkez tonozlu birim (Mouriki, 1985, Fig. 117d)

Katalog no 112 : Nea Moni, Katholikon, iç narteks, kubbe

Katalog no 113 : Nea Moni, Katholikon, iç narteks, kubbe (Mouriki, 1985, Fig. 118b)

Katalog no 114 : Nea Moni, Katholikon, iç narteks, kubbe (Mouriki, 1985, Fig. 118b)

Katalog no 115 : Karanlık Kilise, apsis, (Yenipınar & Şahin, 1998, s. 61)

Katalog no 116 : Karanlık Kilise, apsis, (Yenipınar & Şahin, 1998, s. 61)

Katalog no 117 : Karanlık Kilise, naos, doğu duvarı güney lüneti

Katalog no 118 : Karanlık Kilise, naos, doğu duvarı güney lüneti

Katalog no 119 : Karanlık Kilise, naos, güney duvarı orta lüneti (Yenipınar & Şahin, 1998, s. 77)

Katalog no 120 : Karanlık Kilise, naos, batı duvarı güney lüneti

Katalog no 121 : Karanlık Kilise, naos, batı duvarı orta lüneti

Katalog no 122 : Karanlık Kilise, naos, batı duvarı orta kısmı önündeki tonoz

Katalog no 123 : Karanlık Kilise, naos, merkez kubbe (Url-6)

Katalog no 124 : Karanlık Kilise, apsis önü kubbe (Url-7)

Katalog no 125 : Karanlık Kilise, naos, merkez kubbe (Url-8)

Katalog no 126 : Karanlık Kilise, narteks, kuzey tympanum (Yenipınar & Şahin, 1998, s. 25)

Katalog no 127 : Daphni Manastırı Kilisesi, bema tonozu

Katalog no 128 : Daphni Manastırı Kilisesi, bema güney lüneti

Katalog no 129 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, kuzey-batı tonozlu birim

Katalog no 130 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, kubbe

Katalog no 131 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, kubbe

Katalog no 132 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos

Katalog no 133 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, kuzey-doğu tromp

Katalog no 134 : Daphni Manastırı Kilisesi, naos, kuzey tonozlu birim

Katalog no 135 : Daphni Manastırı Kilisesi, narteks, güney-doğu lüneti

Katalog no 136 : Aziz Panteleimon Kilisesi, apsis, bema (Url-9)

Katalog no 137: Aziz Panteleimon Kilisesi, naos, kuzey haç kolu, batı duvarı(Url-10)

Katalog no 138 : Aziz Panteleimon Kilisesi, kuzey batı şapeli, kuzey duvarı (Sinkević, 2000, Fig. LXVI)

Katalog no 139 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, apsis (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 140 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, batı birimi, tonoz kuzey kısmı (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 141 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, merkez birimi, batı paneli (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 142 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, batı birimi, tonoz (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 143 : Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, kubbe (Dumbarton Oaks Arşivi)

Katalog no 144 : Aziz George Kilisesi, apsis

Katalog no 145 : Aziz George Kilisesi, apsis

Katalog no 146 : Aziz George Kilisesi, apsis

Katalog no 147 : Aziz George Kilisesi, naos, kuzey duvarı

Katalog no 148 : Aziz George Kilisesi, naos, güney duvarı

Katalog no 149 : Aziz George Kilisesi, naos, kuzey duvarı

Katalog no 150 : Aziz George Kilisesi, naos, batı duvarı

Katalog no 151 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, apsis

Katalog no 152 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, apsis

Katalog no 153 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, diakonikon

Katalog no 154 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, kuzey dehliz tonozu

Katalog no 155 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, güney dehliz tonozu

Katalog no 156 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, kubbe güney-batı ayağı kemeri

Katalog no 157 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, güney dehliz tonozu

Katalog no 158 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, güney-doğu lüneti

Katalog no 159 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, güney-batı tonozlu birim

Katalog no 160 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, kubbe

Katalog no 161 : Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, kuzey tonozlu birim

Katalog no 162 : Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, apsis (Url-11)

Katalog no 163 : Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, apsis (Url-11)

Katalog no 164 : Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos, batı kemeri (Url-11)

Katalog no 165 : Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos, kuzey duvarı (Url-11)

Katalog no 166 : Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos, güney duvarı (Url-11)

Katalog no 167 : Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos, kuzey duvarı (Url-11)

Katalog no 168 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, kubbe (Bakirtzis, 2012, s. 323, Fig. 34)

Katalog no 169 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, kubbe

Katalog no 170 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, batı tonozu

Katalog no 171 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, kuzey tonoz

Katalog no 172 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, güney-batı tonozlu birim (Bakirtzis, 2012, s. 350, Fig. 74)

Katalog no 173 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, güney-batı tonozlu birim

Katalog no 174 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, güney-batı tonozlu birim

Katalog no 175 : Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, naos, güney-batı tonozlu birim (Bakirtzis, 2012, s. 347, Fig. 69)

Katalog no 176 : Kariye, iç narteks, kuzey kubbe

Katalog no 177 : Kariye, iç narteks, kuzey kubbe

Katalog no 178 : Kariye, iç narteks, kuzey kubbe, doğu lüneti

Katalog no 179 : Kariye, iç narteks, kuzey kubbeli birim, doğu lüneti

Katalog no 180 : Kariye, iç narteks, kuzey kubbeli birim

Katalog no 181 : Kariye, iç narteks, 2. tonozlu birim

Katalog no 182 : Kariye, iç narteks, 3. tonozlu birim

Katalog no 183 : Kariye, iç narteks, güney kubbe

Katalog no 184 : Kariye, iç narteks, güney kubbe

Katalog no 185 : Kariye, iç narteks, güney kubbe

Katalog no 186 : Kariye, iç narteks, güney kubbe

Katalog no 187 : Kariye, iç narteks, güney kubbe

Katalog no 188 : Kariye, iç narteks, güney kubbeli birim

Katalog no 189 : Kariye, iç narteks, kuzey lünet

Katalog no 190 : Kariye, iç narteks, güney lünet

Katalog no 191 : Kariye, iç narteks, güney lünet

Katalog no 192 : Kariye, dış narteks, 1. tonozlu birim, kuzey lüneti

Katalog no 193 : Kariye, dış narteks, 1. tonozlu birim, doğu lüneti

Katalog no 194 : Kariye, dış narteks, 2. tonozlu birim, doğu lüneti

Katalog no 195 : Kariye, dış narteks, 4. tonozlu birim, doğu lüneti

Katalog no 196 : Kariye, dış narteks, 5. tonozlu birim, doğu lüneti

Katalog no 197 : Kariye, dış narteks, 6. tonozlu birim, batı lüneti

Katalog no 198 : Kariye, dış narteks, 6. tonozlu birim, güney lüneti

Katalog no 199 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, güney lüneti

Katalog no 200 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lüneti

Katalog no 201 : Kariye, dış narteks, 1. tonozlu birim

Katalog no 202 : Kariye, dış narteks, 2. tonozlu birim

Katalog no 203 : Kariye, dış narteks, 3. tonozlu birim

Katalog no 204 : Kariye, dış narteks, 4. tonozlu birim

Katalog no 205 : Kariye, dış narteks, 5. tonozlu birim

Katalog no 206 : Kariye, dış narteks, 6. tonozlu birim

Katalog no 207 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim

Katalog no 208 : Kariye, dış narteks, 1. tonozlu birim, batı lünet

Katalog no 209 : Kariye, dış narteks, 2. tonozlu birim, batı lünet

Katalog no 210 : Kariye, dış narteks, 3. tonozlu birim, batı lünet

Katalog no 211 : Kariye, dış narteks, 4. tonozlu birim, batı lünet

Katalog no 212 : Kariye, dış narteks, 5. tonozlu birim, batı lünet

Katalog no 213 : Kariye, dış narteks, 6. tonozlu birim, güney lünet

Katalog no 214 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, batı lünet

Katalog no 215 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet

Katalog no 216 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet

Katalog no 217 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet

Katalog no 218 : Kariye, dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet

Katalog no 219 : Kariye, Güney Şapel, güney duvarı

Katalog no 220 : Kariye, Güney Şapel, güney lüneti

Katalog no 221 : Kariye, Güney Şapel

Katalog no 222 : Kariye, Güney Şapel

Katalog no 223 : Kariye, Güney Şapel

Katalog no 224 : Kariye, Güney Şapel

Katalog no 225 : Kariye, Güney Şapel

Katalog no 226 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 227 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 228 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 229 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 230 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 231 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 232 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 233 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 234 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 235 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 236 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 237 : Kariye, Güney Şapel, kubbe

Katalog no 238 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, narteks tonozu,
(Carr vd., 2012, s. 132, Fig. 5.11)

Katalog no 239 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, narteks tonozu,
(Carr vd., 2012, s. 134, Fig. 5.12)

Katalog no 240 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, narteks, batı kemeri
(Carr vd., 2012, s. 143, Fig. 5.23)

Katalog no 241 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, narteks, doğu lüneti,
(Carr vd., 2012, s. 177, Fig. 5.37)

Katalog no 242 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, narteks, güney duvarı
(Carr vd., 2012, s. 198, Fig. 5.55)

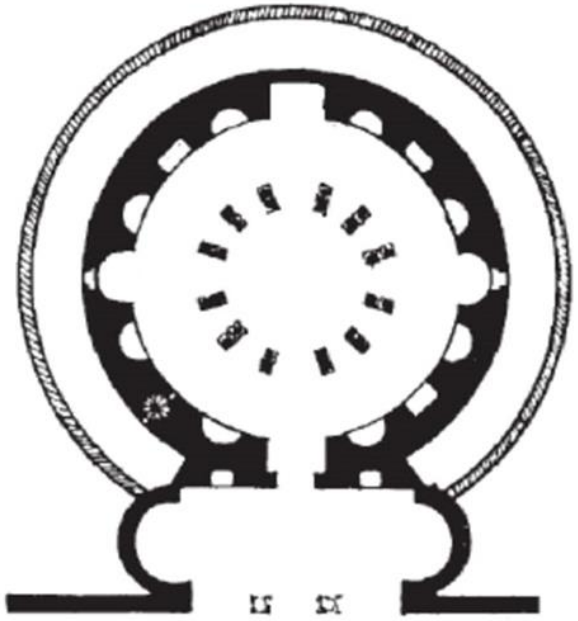
Katalog no 243 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, doğu kemeri
(Carr vd., 2012, s. 224, Fig. 6.10)

Katalog no 244 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, merkez bölümü güney ayağı
(Carr vd., 2012, s. 247, Fig. 6.24)

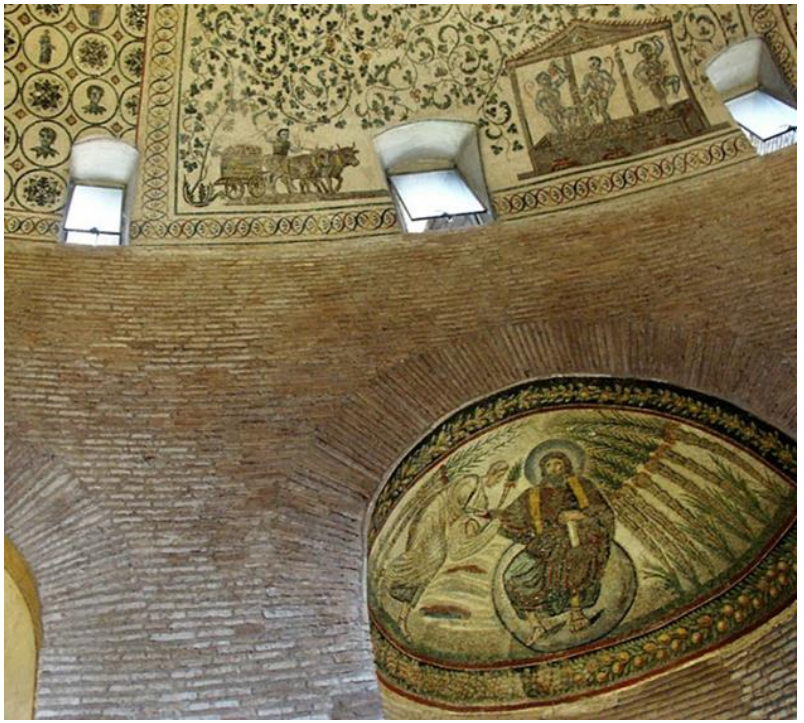
Katalog no 245 : Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, tonoz kuzey bölümü
(Carr vd., 2012, s. 281, Fig. 6.46)

Yapı: Santa Costanza Mozolesi, Roma, 350 civarı

Bibliyografya: Hawort, 1960, s. 21-33; Holloway, 2004, s. 93-104; Mackie, 2003, s. 145-153; Stern, 1958, s. 157-218.



Plan 1: Santa Costanza Mozolesi (Holloway, 2004, s. 95, Fig. 3.33)



G 1: Santa Costanza Mozolesi, kuzey niş ve tonoz



Katalog no: 1[1] (S. Costanza)

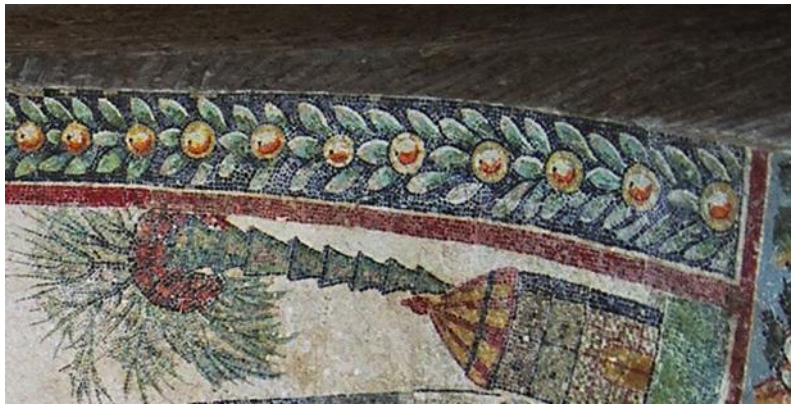
Bul. yer: Ambülatuvar tonozu[2]
Tarih: 350 civarı[3]
Teknik: Mozaik
Sahne: Bağ bozumu
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 2 (S. Costanza)

Bul. yer: Ambülatuvar tonozu[4]
Tarih: 350 civarı (?)[5]
Teknik: Mozaik
Sahne: Bitki ve kuş tasvirleri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

[1] Aynı bordür ambülatuvarda bulunan tüm sahnelerin etrafının kesintisiz biçimde dolanmaktadır.
[2] Stern'in yaptığı bölümlemeye göre X. numaralı tonozda yer almaktadır. Bu bölümleme için bkz: Stern, 1958, s. 194-296.
[3] Mozaikler Papa XVI. Gregorius döneminde, 1836-1843 yıllarında kapsamlı bir restorasyon geçirmiştir. Restorasyon sonucu detaylarda bazı farklılıklar ve tasarımda kimi basitleştirmeler söz konusu olsa da mozaiklerin ve tasarımın temel karakterinin bozulmadığı düşünülmektedir. (Stern, 1958, s. 192; Holloway, 2004, s. 94).
[4] Stern'in yaptığı bölümlemeye göre VI. ve VIII. numaralı tonozların birbirine bakan kenarlarında kullanılmıştır.
[5] Tarihlendirme tartışmalıdır. Bu bördürün 4. yüzyıldan sonraki bir dönemde yapıldığı, ancak önceden var olan bordürün kopyası olduğu düşünülmektedir (Stern, 1958, s. 193).



Katalog no: 3[6] (S. Costanza)

Bul. yer: Güney apsis nişi
Tarih: 6. yy.[8]
Teknik: Mozaik
Sahne: Traditio Legis[9]
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 4[7] (S. Costanza)

Bul. yer: Güney apsis nişi
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Traditio Legis
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel

[6] Mozaiğin ağır restorasyonlar geçirdiği tespit edilmiştir. 17. yüzyılda yapılmış çizimlere bakıldığında bugünkünden bazı farklılıklar görülmektedir. Olası bir restorasyon Kardinal Veralli'nin 1620'de yaptırmış olduğu çalışmalar esnasında yapılmış olmalıdır (Rasmussen, 1999, s. 23).
[7] Dipnot 6, 8 ve 9'da verilen bilgiler bu bordür için de geçerlidir.
[8] Tarihlendirme konusunda 4. yüzyılın ikinci yarısından 8. yüzyıla değin çeşitli tarihler önerilmiştir (Hawort, 1960, s. 25-26). Teknik çalışmalar ise ilk dekorasyondan daha geç bir tarihi, olasılıkla da 6. yüzyılı onaylamaktadır (Mackie, 2003, s. 153).
[9] Traditio Legis; kanunların ya da emirlerin verilmesi olarak adlandırabilir. İsa'yı elinde bir rulo tutar iken, etrafında Petrus ya da Paulus ve ya her ikisiyle birlikte gösteren bir dizi sahne bu isimle anılmaktadır (Carr, 1991, vol. III, s. 2102).



Katalog no: 5[10] (S. Costanza)

Bul. yer: Kuzey apsis nişi
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Musa'ya On Emrin Verilmesi (?)[12]
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



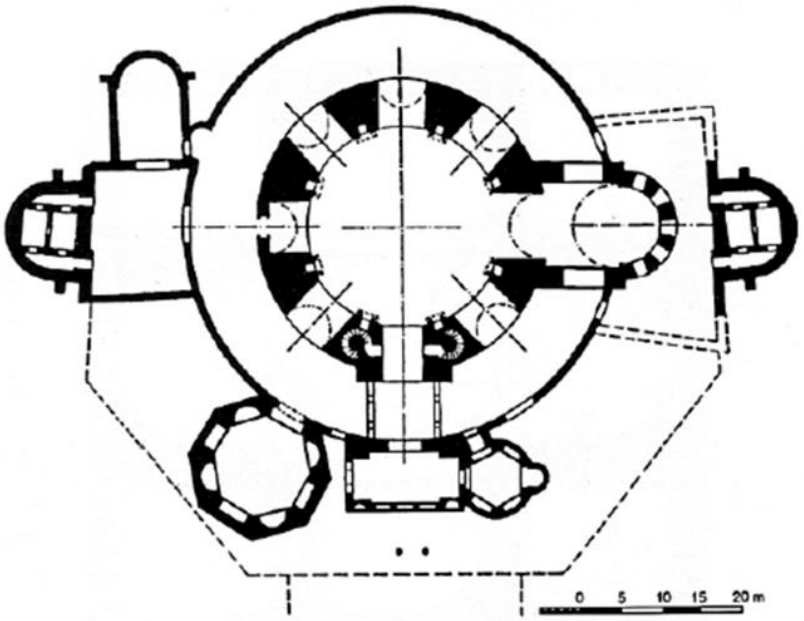
Katalog no: 6[11] (S. Costanza)

Bul. yer: Kuzey apsis nişi
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Musa'ya On Emrin Verilmesi
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel

[10] Dipnot 6 ve 8'de verilen bilgiler bu bordür için de geçerlidir.
[11] Dipnot 6, 8 ve 12'de verilen bilgiler bu bordür için de geçerlidir.
[12] Sahnenin konusu tartışmalıdır. İsa'nın Anahtarları Petrus'a Vermesi ya da Musa'ya On Emrin Verilmesi olabileceği ileri sürülmüştür (Hawort, 1960, s. 26). Rasmussen'in yaptığı analize göre (1999, s. 28), yandaki figürün Petrus'tan ziyade Musa olduğuna ilişkin daha fazla kanıt bulunmaktadır.

Yapı: Rotonda, Selanik, 4. yy.

Bibliyografya: Bakirtzis & Mastora, 2011, s. 33-45; Mentzos, 2001/2002, s. 57-83; Nasrallah, 2005, s. 465-508.



Plan 2: Rotonda (Bakirtzis & Mastora, 2011, s. 34, Fig. 1)



G 2: Rotonda, kubbe mozaikleri



Katalog no: 7 (Rotonda)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Göğe Yükselişi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



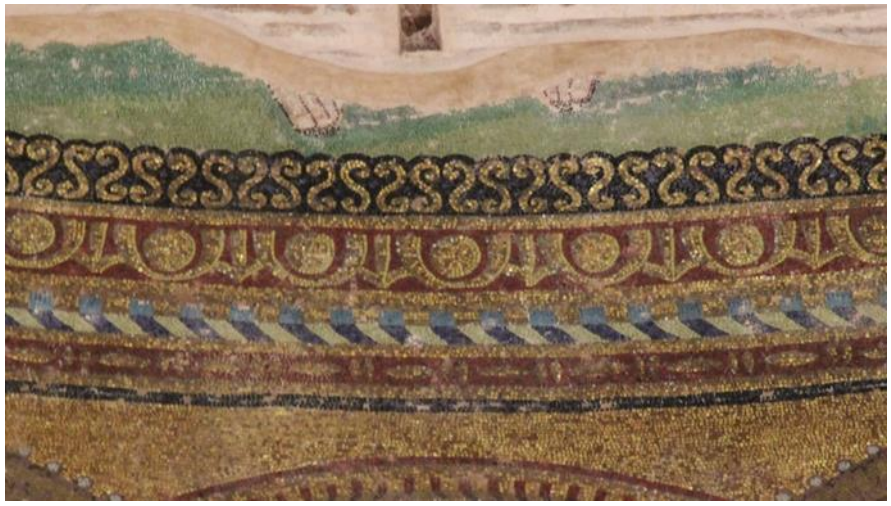
Katalog no: 8 (Rotonda)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Göğe Yükselişi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



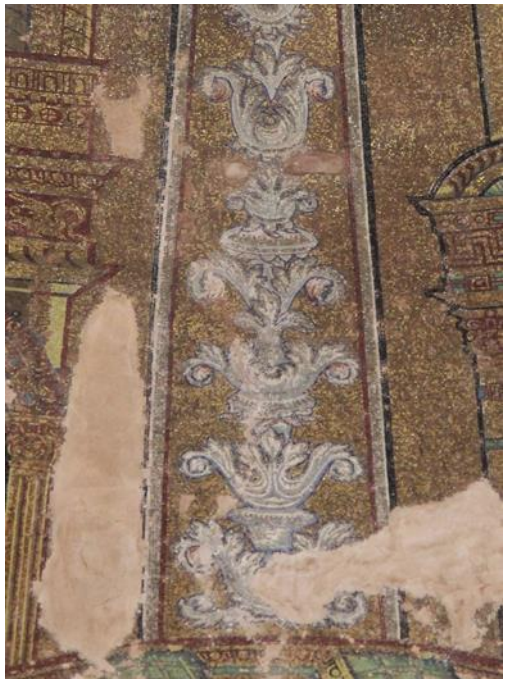
Katalog no: 9 (Rotonda)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Göğe Yükselişi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 10 (Rotonda)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri, mimari betimlemeler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

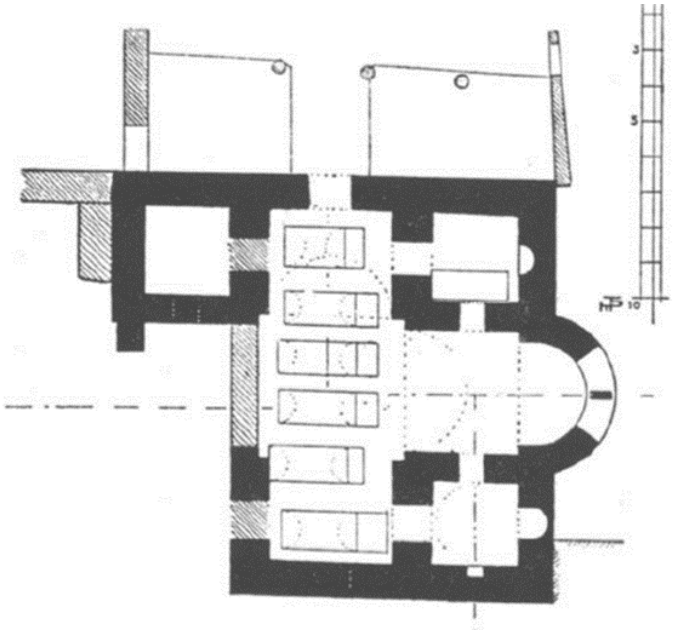


Katalog no: 11 (Rotonda)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri, mimari betimlemeler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel

Yapı: Hosios David Kilisesi, Selanik, 5. yy.

Bibliyografya: Kourkoutidou & Nikolaidou, 1997, s. 91-99; Nasrallah, 2010, s. 361-396.



Plan 3: Hosios David Kilisesi (Hoddinott, 1963, s. 174, Fig. 184)



G 3: Hosios David Kilisesi, apsis mozaiği



Katalog no: 12 (H. David)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Teofani
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel, kuş tasvirleri



Katalog no: 13 (H. David)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Teofani
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

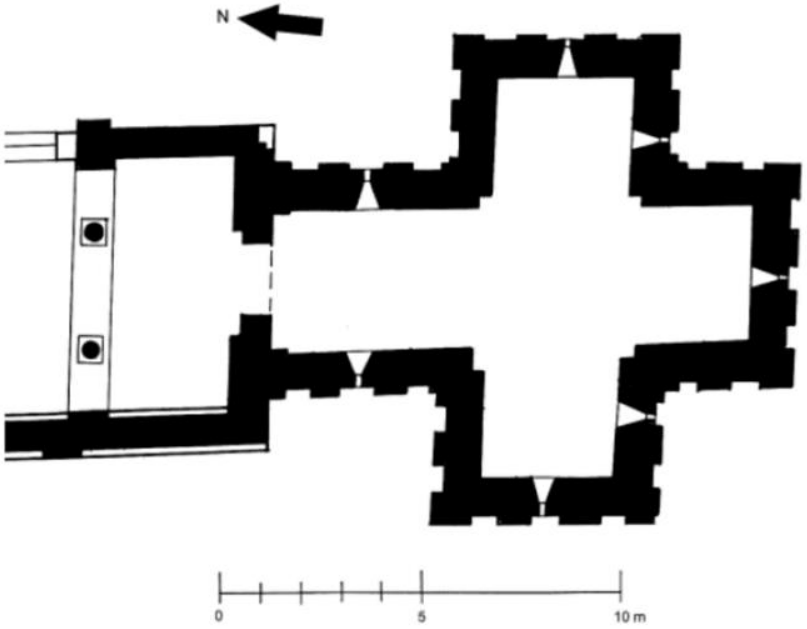


Katalog no: 14 (H. David)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Teofani
Tür: Taban bordürü
Süsleme: yok (yazıt)

Yapı: Galla Placidia Mozolesi, Ravenna, 5. yy.

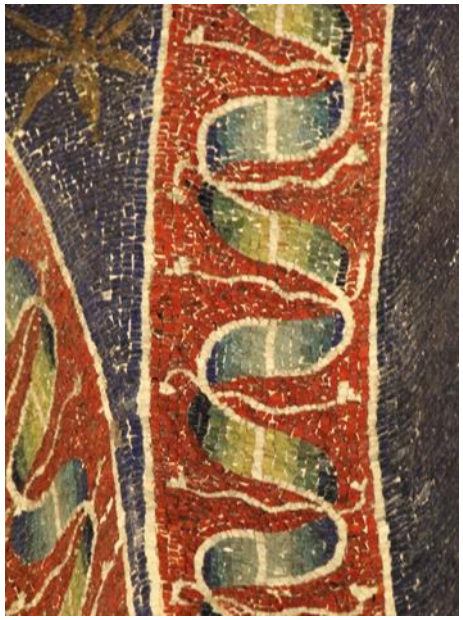
Bibliyografya: Deliyannis, 2010, s. 74-84; Hawort, 1960, s. 126-141; Kammer, 2003; West, 2003.



Plan 4: Galla Placidia Mozolesi (Deliyannis, 2010, s. 75, Fig. 16)



G 4: Galla Placidia Mozolesi, güney-doğu yönüne bakış



Katalog no: 15 (G. Placidia)

Bul. yer: Kubbe ve kubbe lünetleri
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Yıldızlı gökyüzü ve Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 16 (G. Placidia)

Bul. yer: Naos, kemer alınlıkları
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür, taban bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 17[13] (G. Placidia)

Bul. yer: Naos, kuzey haç kolu lüneti
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İyi Çoban
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 18[14] (G. Placidia)

Bul. yer: Naos, doğu haç kolu lüneti
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Sarmaşıklar arasında havuzdan su içen geyikler
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

[13] Aynı bordür güney haç kolu lünetinde bulunan Aziz Lawrance sahnesi için resim çerçevesi olarak ve aynı zamanda kuzey ve güney haç kolları için yapısal bordür olarak kullanılmıştır.
[14] Aynı bordür doğu haç kolu için yapısal bordür olarak kullanılmıştır.



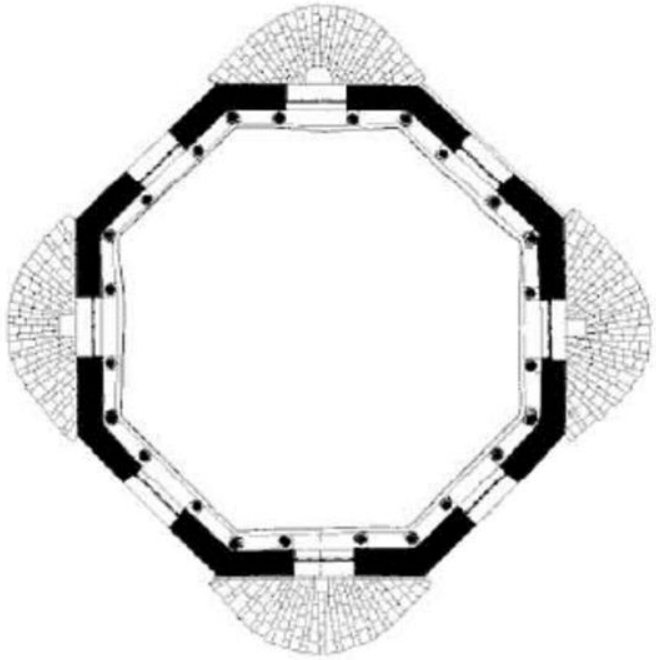
Katalog no: 19[15] (G. Placidia)

Bul. yer: Naos, batı haç kolu lüneti
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Sarmaşıklar arasında geyikler
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

[15] Aynı bordür batı haç kolu için yapısal bordür olarak kullanılmıştır.

Yapı: Ortodokslar Vaftizhanesi, Ravenna, 5. yy.

Bibliyografya: Hawort, 1960, s. 142-155; Deliyannis, 2010, s. 88-100.



Plan 5: Ortodokslar Vaftizhanesi (Deliyannis, 2010, s. 90, Fig. 21)



G 5: Ortodokslar Vaftizhanesi, kubbe mozaikleri



Katalog no: 20 (Ortodokslar Vaftizhanesi)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Vaftizi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

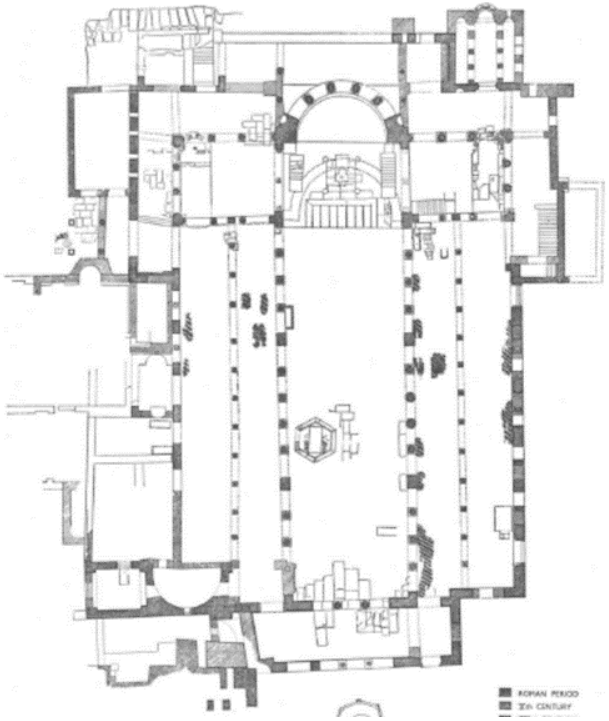


Katalog no: 21 (Ortodokslar Vaftizhanesi)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Havari tasvirleri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

Yapı: Aziz Demetrios Kilisesi, Selanik, 5. yy.

Bibliyografya: Bakirtzis vd., 2012, s. 128-179; Cormack, 1969, s. 17-52; Kourkoutidou-Nikolaidou & Tourta, 1997, s. 153-170.



Plan 6: Aziz Demetrios Kilisesi (Hoddinott, 1963, s. 128, Fig. 59)



G 6: Aziz Demetrios Kilisesi, kuzey-batı yönüne bakış



Katalog no: 22 (A. Demetrios)

Bul. yer: Kuzey nef batı duvarı
Tarih: 5. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Demetrios ve Trompet Çalan Melek
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 23 (A. Demetrios)

Bul. yer: Güney nef batı duvarı
Tarih: 5.-6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Demetrios, Çocuklar ve Ebeveynleri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



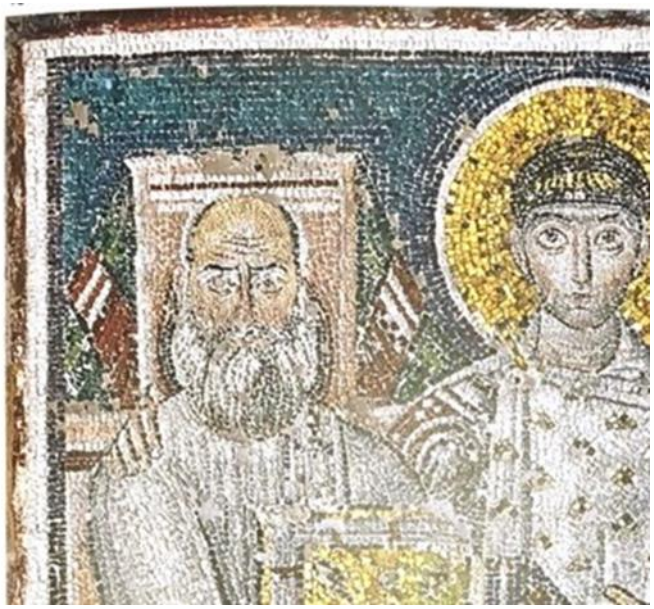
Katalog no: 24 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki güney payesinin kuzey yüzü
Tarih: 7. yy. ortası
Teknik: Mozaik, fresko
Sahne: Aziz Demetrios, Selanik Piskoposu ve Şehir Yöneticisi Leo
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 25 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki güney payesinin kuzey yüzü
Tarih: 7. yy. ortası
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Demetrios, Selanik Piskoposu ve Şehir Yöneticisi Leo
Tür: Çerçeve bordürü, taban bordürü
Süsleme: yok (yazıt)



Katalog no: 26 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki güney ayağı doğu yüzü
Tarih: 7. yy. ortası
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Demetrios ve Bir Diyakoz
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 27 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki güney ayağı batı yüzü
Tarih: 7. yy.
Teknik: Mozaik, fresko
Sahne: Aziz Sergios tasviri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 28 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki kuzey ağayı batı yüzü
Tarih: 7. yy.
Teknik: Mozaik, fresko
Sahne: Aziz Georgios ve İki Çocuk
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 29 (A. Demetrios)

Bul. yer: Ana nef batı duvarı
Tarih: 7 – 8. yy.
Teknik: Mozaik, fresko
Sahne: Aziz Demetrios ve Dört Rahip
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 30 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki kuzey ayağının güney yüzü
Tarih: 7 – 9. yy.
Teknik: Mozaik, fresko
Sahne: Meryem ve Aziz Theodoros
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

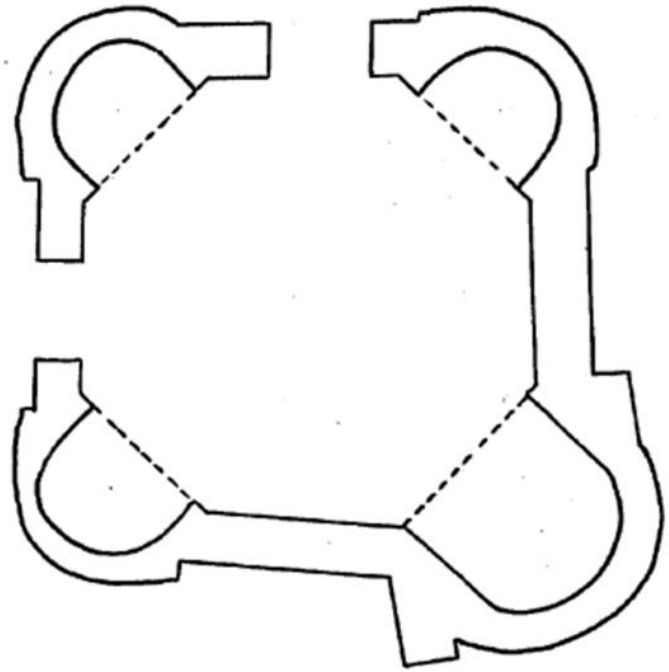


Katalog no: 31 (A. Demetrios)

Bul. yer: Apsis önündeki kuzey ayağının güney yüzü
Tarih: 7 – 9. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Aziz Theodoros
Tür: Çerçeve bordürü, taban bordürü
Süsleme: yok

Yapı: Ariusçular Vaftizhanesi, Ravenna, 6. yy.

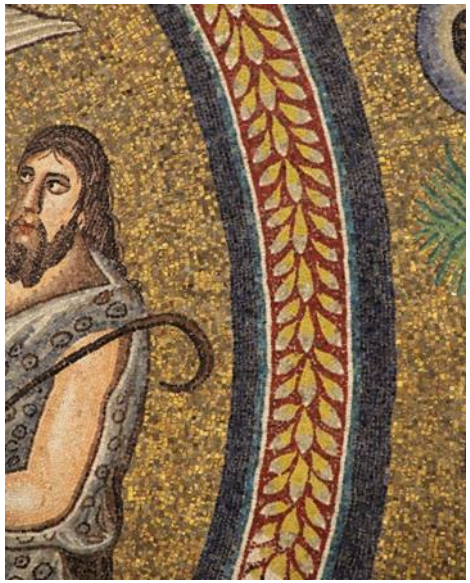
Bibliyografya: Deliyannis, 2010, s. 177-187; Hawort, 1960, s. 156-170.



Plan 7: Ariusçular Vaftizhanesi (Hawort, 1960, s. 168, Fig. 22)



G 7: Ariusçular Vaftizhanesi, kubbe mozaikleri



Katalog no: 32 (Ariusçular Vaftizhanesi)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 6. yy.[16]
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Vaftizi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



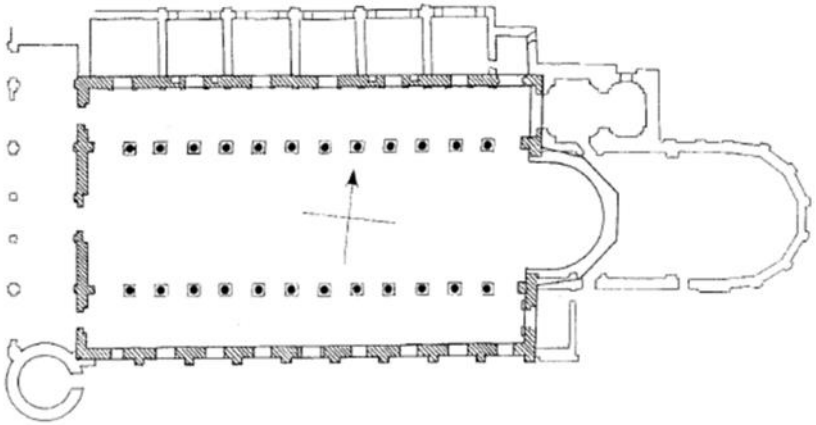
Katalog no: 33 (Ariusçular Vaftizhanesi)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Havari tasvirleri
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

[16] Mozaikler çeşitli restorasyon süreçleri geçirmiş ve bunlar bazen tarihlendirmeye ilişkin tartışma yaratmıştır. Bu restorasyonların en erken tarihlisinin 8. yüzyılda yapıldığı tespit edilmiştir. Buradan hareketle Galassi mozaiklerin bazı kısımları ile ana bordürü kuşatan mavi bandın bir 8. yüzyıl ürünü olduğunu ileri sürmüştür. Ancak bu pek kabul görmemiştir (Hawort, 1960, s. 158-160). Mozaikler 17. yüzyılda ve 19. yüzyılın ortalarında da restorasyon geçirmişlerdir. Ancak bunların dekorasyonun bütünlüğünü etkilediği söylenemez (Deliyannis, 2010, s. 181).

Yapı: Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, Ravenna, 500-540

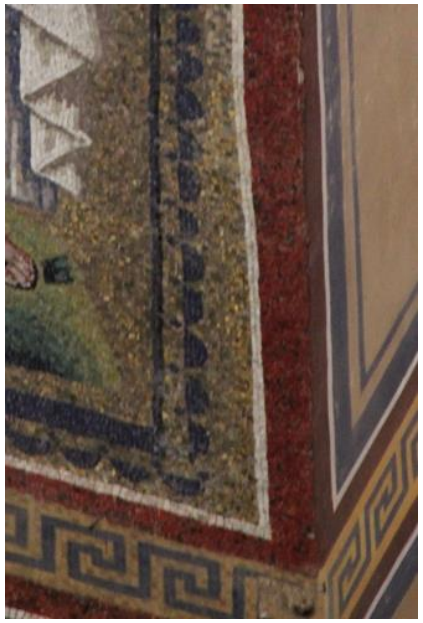
Bibliyografya: Deliyannis, 2010, s. 146-174; Hawort, 1960, s. 180-197; Tomasztczuk, 2005.



Plan 8: Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası (Tomasztczuk, 2005, Fig. 2)



G 8: Sant'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos, kuzey duvarı



Katalog no: 34 (S. Nuovo)

Bul. yer: Ana nefin kuzey ve güney duvarları
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Mucizeleri, İsa'nın Çilesi, Kutsal Kişi tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: yok



Katalog no: 35 (S. Nuovo)

Bul. yer: Ana nef kuzey duvarı
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Kana Düğünü
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 36 (S. Nuovo)

Bul. yer: Ana nef kuzey duvarı
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Mucizeleri, İsa'nın Çilesi, Kutsal kişi tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

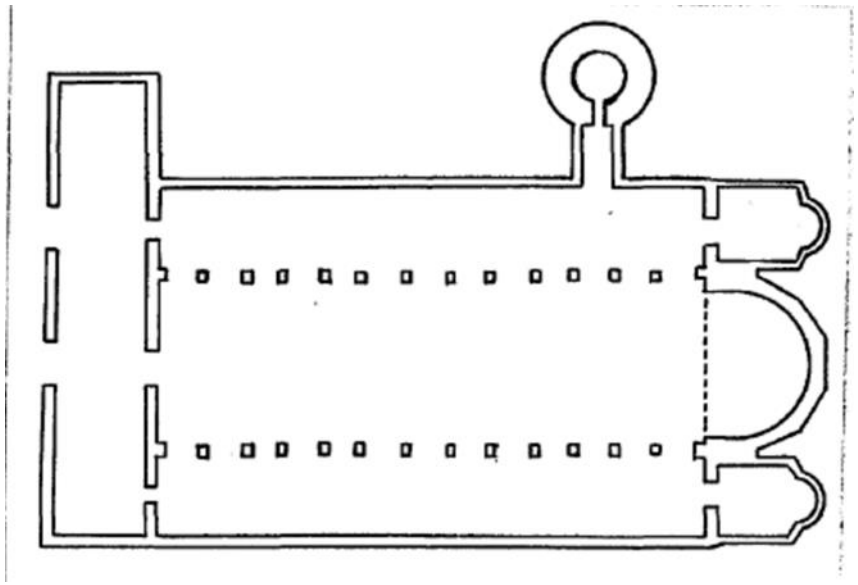


Katalog no: 37 (S. Nuovo)

Bul. yer: Ana nef kuzey duvarı
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa, Dört Melek, Müneccimlerin Tapınması, Azizeler Korosu
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

Yapı: Sant'Apollinare Classe Bazilikası, Ravenna, 6. yy.

Bibliyografya: Deliyannis, 2010, s. 259-274; Hawort, 1960, s. 221-233.



Plan 9: Sant'Apollinare Classe Bazilikası (Haworth, 1960, s. 231, Fig. 32)



G 9: Sant'Apollinare Classe Bazilikası, apsis



Katalog no: 38 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Lukas
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 39 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Başkalaşım
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 40 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis kemer alınlığı
Tarih: 6. - 7. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa büstü ve İncil yazarı sembolleri, 12 kuzu tasviri, Palmiye ağacı betimlemeleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



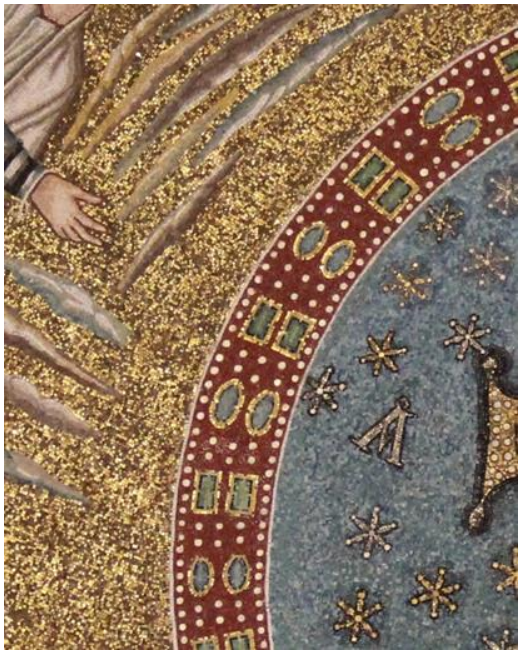
Katalog no: 41 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Başkalaşım
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 42 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 7. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Başkalaşım
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 43 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Başkalaşım
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 44 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 7. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İmparator IV. Konstantinos'un Başpiskopos Reparatus'a İmtiyazlar Belgesini Sunması
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

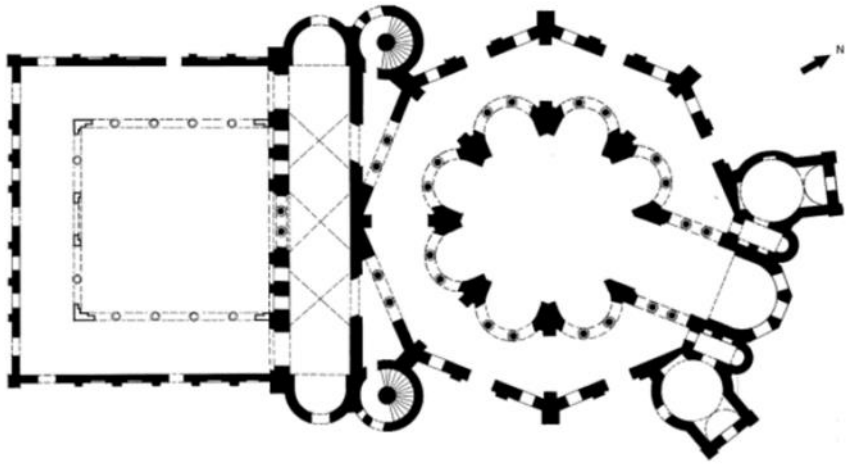


Katalog no: 45 (S. Classe)

Bul. yer: Apsis kemer alınlığı
Tarih: 6 - 7. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Luka
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

Yapı: San Vitale Kilisesi, Ravenna, 6. yy.

Bibliyografya: Deliyannis, 2010, s. 223-250; Hawort, 1960, s. 198-220; Kitzinger, 1995, s. 81-98; Von Mizener, 1981.



Plan 10: San Vitale Kilisesi (Deliyannis, 2010, s. 227, Fig. 78)



G 10: San Vitale Kilisesi, apsis



Katalog no: 46 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Markos
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 47 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis çapraz tonozu
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Tanrı'nın Kuzusu
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 48 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis çapraz tonozu
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Melek tasvirleri ve süslemeler
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel, kuş tasvirleri



Katalog no: 49 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis çapraz tonozu
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Melek tasvirleri ve süslemeler
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



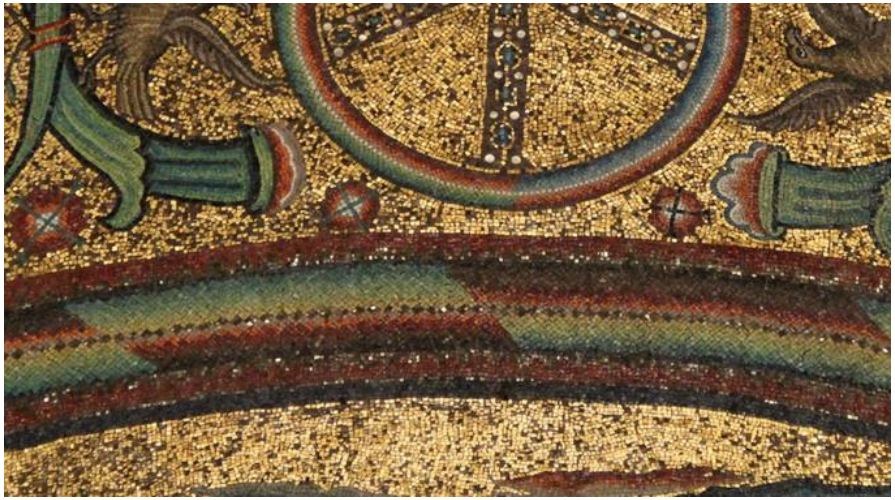
Katalog no: 50 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İmparator Iustinianos ve Mahiyeti
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 51 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa, Melekler ve Azizler
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel, geometrik



Katalog no: 52 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa, Melekler ve Azizler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 53 (S. Vitale)

Bul. yer: Kuzey ve güney lünetleri
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İbrahim'in İshak'ı Kurbanı ve Üç Melek
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 54 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İmparatoriçe Theodora ve Mahiyeti
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 55 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İmparatoriçe Theodora ve Mahiyeti
Tür: Taban bordürü
Süsleme: yok



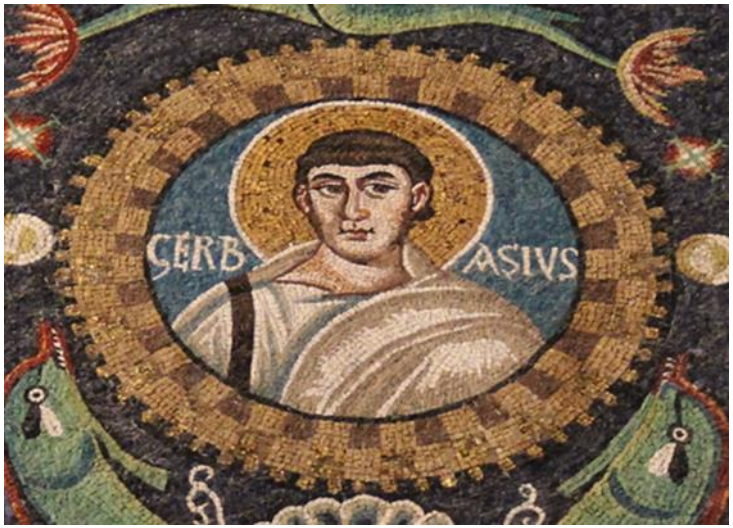
Katalog no: 56 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis kemeri
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Madalyon içerisinde havari tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 57 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis kemeri
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Madalyon içerisinde havari tasvirleri
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 58 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis kemeri
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Gerbasius
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 59 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis kemeri
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Havari Andreas
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

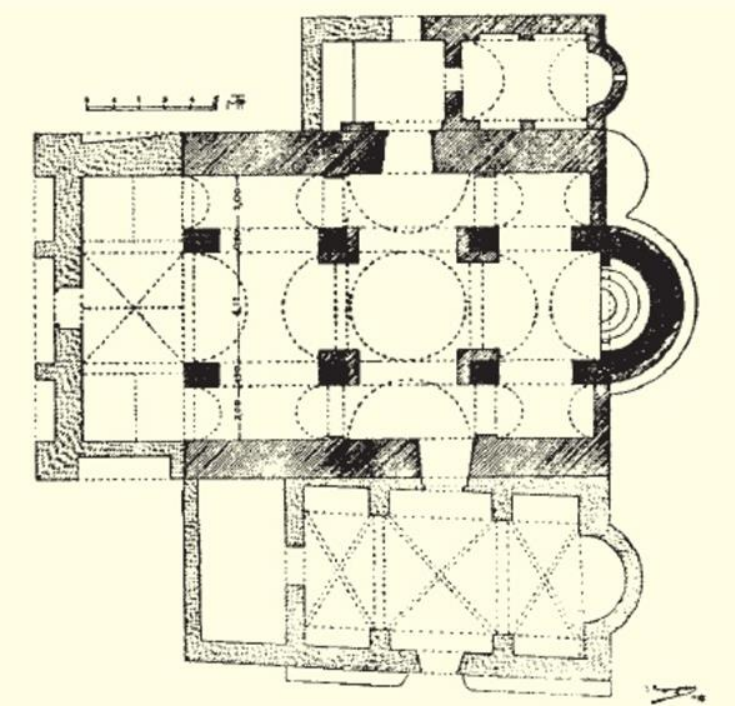


Katalog no: 60 (S. Vitale)

Bul. yer: Apsis kemeri
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa tasviri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

Yapı: Panagia Angeloktistos Kilisesi, Kıbrıs, 6. yy.

Bibliyografya: Foulias, 2012; Stylianou vd., 1997, s. 49 -51.



Plan 11: Panagia Angeloktistos Kilisesi (Foulias, 2012, s. 17, Fig. 10)



G 11: Panagia Angeloktistos Kilisesi, apsis



Katalog no: 61 (P. Angeloktistos)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa, Başmelekler Mikhail ve Gabriel
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel, kuş tasvirleri



Katalog no: 62 (P. Angeloktistos)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa, Başmelekler Mikhail ve Gabriel
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel, geometrik

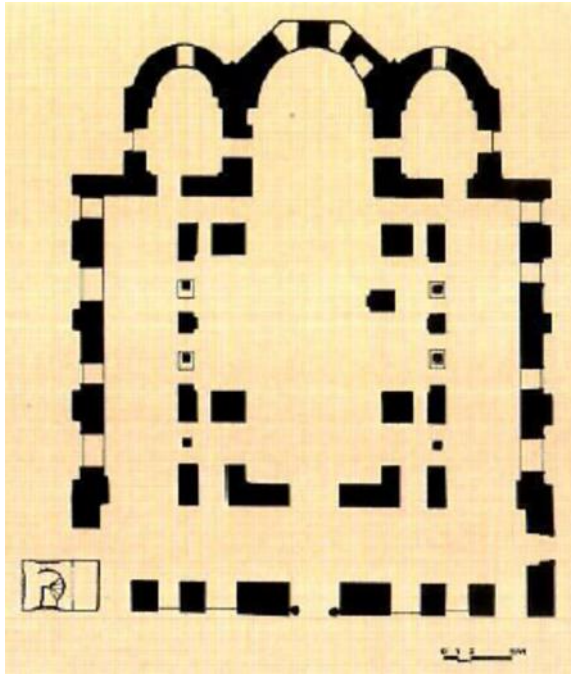


Katalog no: 63 (P. Angeloktistos)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 6. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa Başmelekler Mikhail ve Gabriel
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik

Yapı: Ayasofya, Selanik, 7.- 8. yy.

Bibliyografya: Bakirtzis, 2012, s. 238-295; Cormack, 1981, s. 111-136.



Plan 12: Ayasofya, Selanik (Kourkoutidou vd., 1997, s. 199, Fig. 239)



G 12: Ayasofya, Selanik, apsis



Katalog no: 64 (Ayasofya, Selanik)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 9. yy.[17]
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



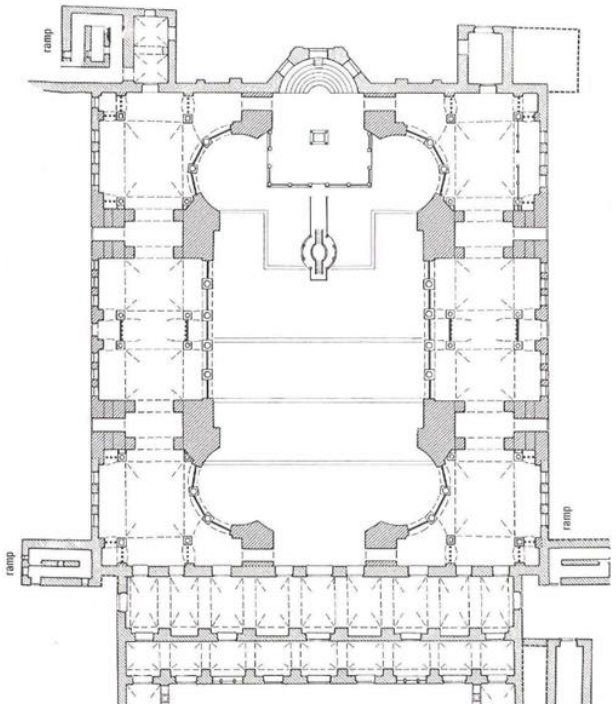
Katalog no: 65 (Ayasofya, Selanik)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 9. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Göğe Yükselişi
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel

[17] Tarihlendirme tartışmalıdır ve 9. yy'dan 12. yy'a çeşitli öneriler yapılmıştır. Aynı zamanda mozaiğin en az iki yapım evresi içerdiği de düşünülmekteydi. Ancak yapılan restorasyon çalışmaları sonucu mozaiğin tek bir evreye ait olduğu anlaşılmıştır. Tarih konusunda da 9. yy. sonunda yapıldığına ilişkin genel bir uzlaşı vardır (Bakirtzis, 2012, s. 256).

Yapı: Ayasofya, İstanbul, 532-537

Bibliyografya: Erdihan, 2010, s. 73-80; Mango & Hawkins, 1965, s. 113-151; Mango & Hawkins, 1972, s. 3-41; Whittemore, 1942.



Plan 13: Ayasofya, İstanbul (Mainstone, 1988, s. 271)



G 13: Ayasofya, İstanbul, apsis



Katalog no: 66 (Ayasofya, İstanbul)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 9. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 67 (Ayasofya, İstanbul)

Bul. yer: Bema kemeri (güney)
Tarih: 9. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Başmelek Gabriel
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 68 (Ayasofya, İstanbul)

Bul. yer: Naos, kuzey tympanum duvarı
Tarih: 9. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Ioannes Khrysostomos
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 69 (Ayasofya, İstanbul)

Bul. yer: İç narteks, merkez tonoz lüneti
Tarih: 9. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa ve İmparator VI. Leon
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

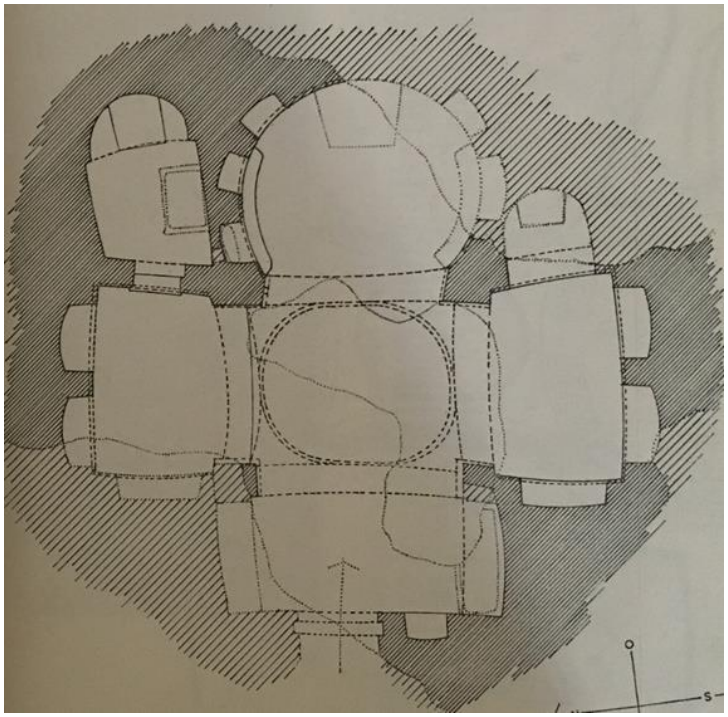


Katalog no: 70 (Ayasofya, İstanbul)

Bul. yer: Güney galeri doğu duvarı
Tarih: 1028-1042
Teknik: Mermer
Sahne: İsa, İmparator IX. Konstantinos ve İmparatoriçe Zoe
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

Yapı: El Nazar Kilisesi, Göreme, 10. yy.

Bibliyografya: Restle, 1969, vol. I, s. 20 vd.; vol. II, illust: 1-20.



Plan 14: El Nazar Kilisesi (Restle, 1969, vol. II, I)



G 14: El Nazar Kilisesi, naos



Katalog no: 71 (El Nazar)

Bul. yer: Naos, kuzey haç kolu
Tarih: 10. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel, geometrik



Katalog no: 72 (El Nazar)

Bul. yer: Kubbe
Tarih: 10. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Göğe Çıkış
Tür: Çerçeve bordürü, taban bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 73 (El Nazar)

Bul. yer: Batı haç kolu tonozu
Tarih: 10. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: İsa'nın Vaftizi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 74 (El Nazar)

Bul. yer: Naos, batı haç kolu tonozu
Tarih: 10. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: İbrahim Peygamber
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 75 (El Nazar)

Bul. yer: Naos, güney haç kolu doğu nişi
Tarih: 10. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: ?
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

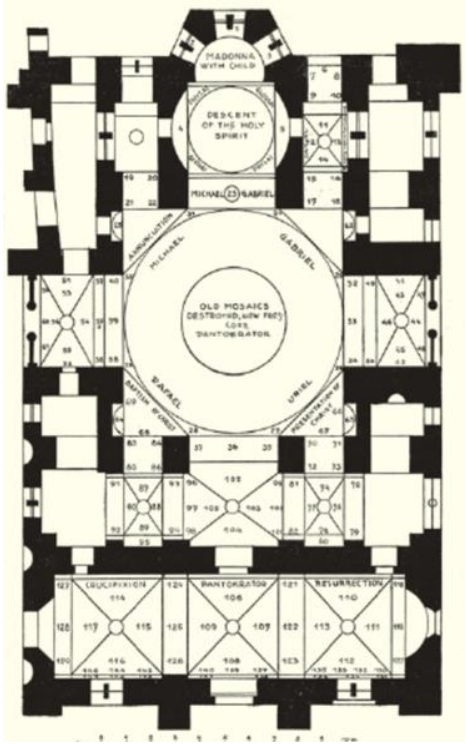


Katalog no: 76 (El Nazar)

Bul. yer: Naos, batı haç kolu lüneti
Tarih: 10. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: İsa'nın Başkalaşımı
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel, geometrik

Yapı: Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, Yunanistan, 1010-1020

Bibliyografya: Andreescu-Treadgold, 2009, s. 115-168; Chatzidakis, 1997; Connor, 2016; Mouriki, 1980/1981, s. 77-124.



Plan 15: Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, (Andreescu-Treadgold, 2009, s. 123, Fig. 1)



G 15: Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, naos, güneye bakış



Katalog no: 77 (H. Loukas)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 78 (H. Loukas)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 79 (H. Loukas)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 80 (H. Loukas)

Bul. yer: Apsis güney nişi
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Athanasios
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 81[18] (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı tromp
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Tapınağa Takdimi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 82 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, kuzey-batı tromp
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Vaftizi
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik

[18] Aynı bordür naos kuzey-batı, kuzey-doğu ve güney-doğu tromplarında yer alan Meryem'e Müjde, İsa'nın Vaftizi ve İsa'nın Doğumu sahneleri için de resim çerçevesi olarak kullanılmıştır.



Katalog no: 83 (H. Loukas)

Bul. yer: Apsis, güney lünet
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 84 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 85 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



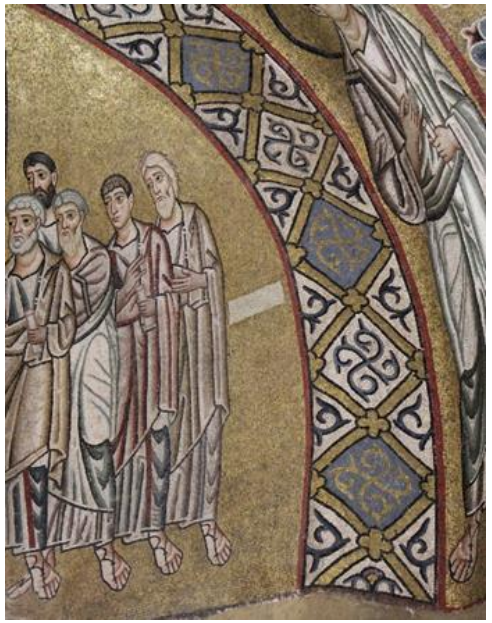
Katalog no: 86 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Nikon Metanoeite
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel, geometrik



Katalog no: 87 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, kuzey-batı tonozlu birim
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



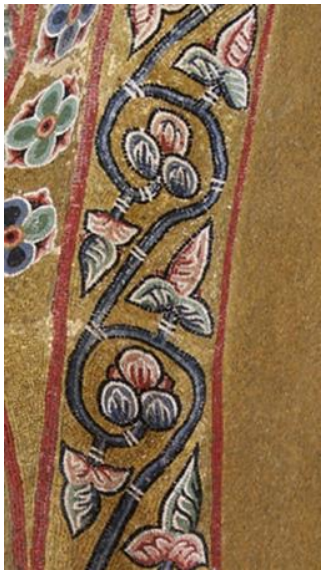
Katalog no: 88 (H. Loukas)

Bul. yer: Narteks, batı lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Şüpheci Thomas
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik, bitkisel



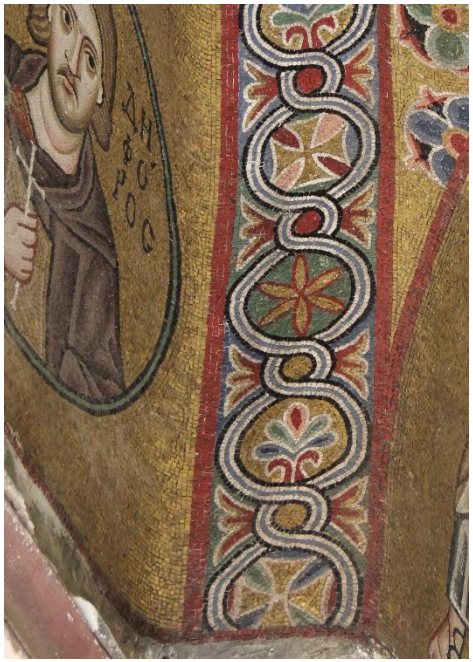
Katalog no: 89 (H. Loukas)

Bul. yer: Narteks, güney-batı lünet
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Anastasis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 90 (H. Loukas)

Bul. yer: Narteks, doğu lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 91 (H. Loukas)

Bul. yer: Narteks, batı lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik, bitkisel



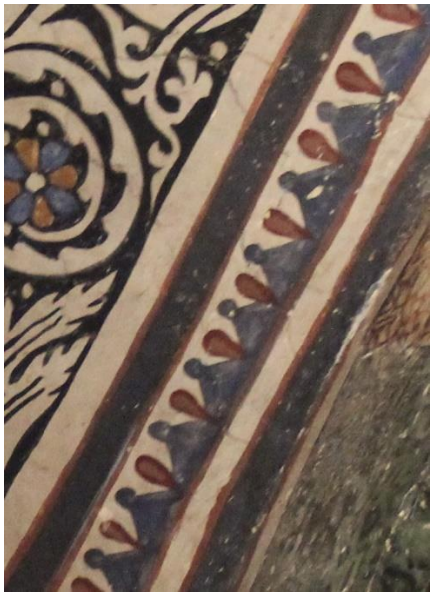
Katalog no: 92 (H. Loukas)

Bul. yer: Narteks, kuzey lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Havarilerin Ayaklarını Yıkaması
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 93 (H. Loukas)

Bul. yer: Narteks, güney tonozlu birim
Tarih: 11. yy.
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 94 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapel
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



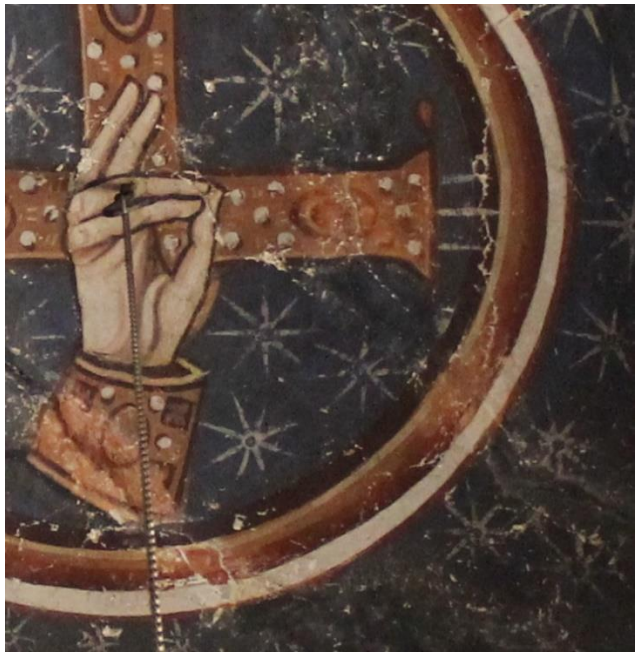
Katalog no: 95 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapel
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



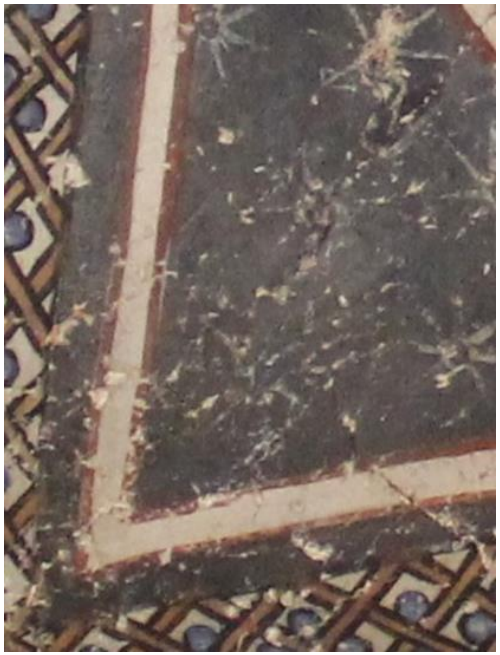
Katalog no: 96 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapel
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasviri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 97 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapel
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Haç ve takdis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



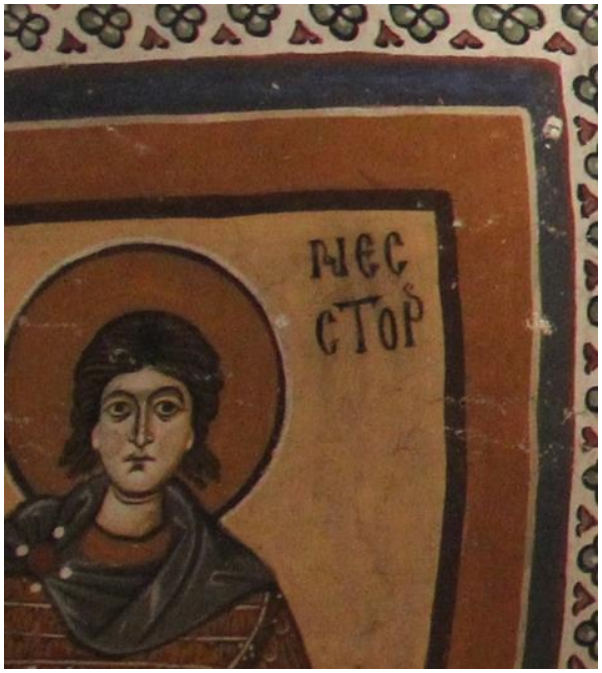
Katalog no: 98 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapeli
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Haç ve takdis
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: yok



Katalog no: 99 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapeli
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Haç ve takdis
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 100 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapeli
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Nestor
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 101 (H. Loukas)

Bul. yer: Naos, güney-batı şapeli
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Nestor
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 102 (H. Loukas)

Bul. yer: Kripta
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 103 (H. Loukas)

Bul. yer: Kripta
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Kudüs'e Giriş
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

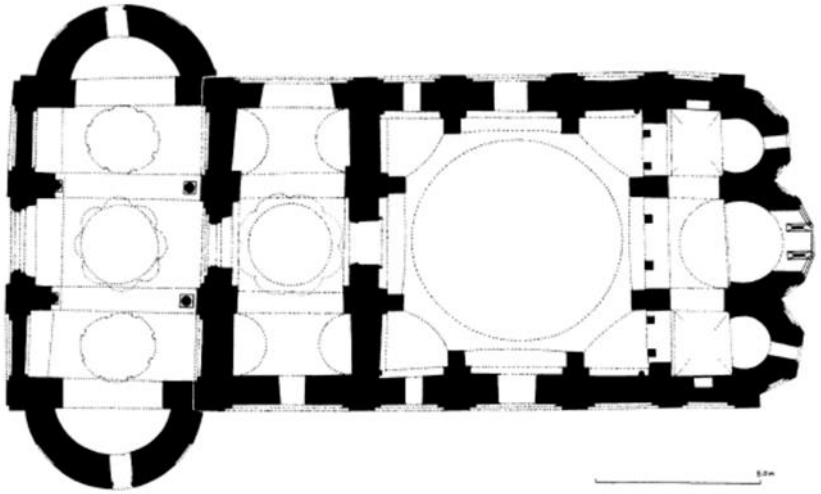


Katalog no: 104 (H. Loukas)

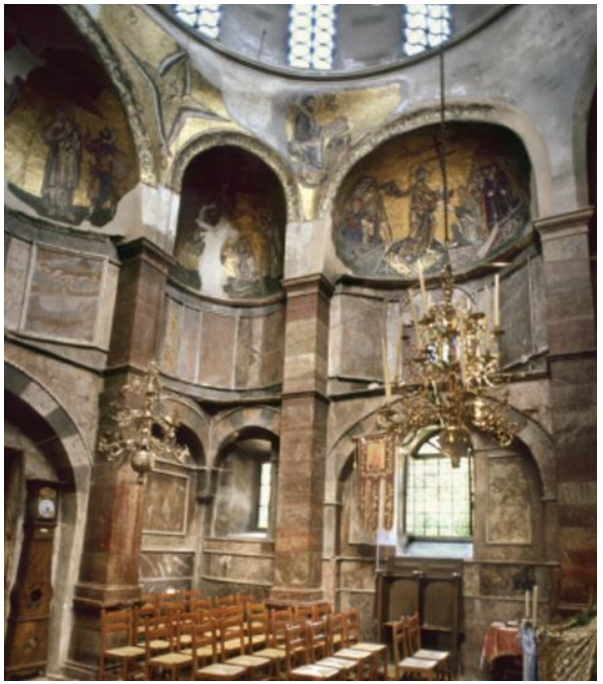
Bul. yer: Kripta
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

Yapı: Nea Moni, Katholikon, Sakız Adası, Yunanistan, 1042-1055

Bibliyografya: Mouriki, 1985; Ousterhout, 1992, s. 48-60.



Plan 16: Nea Moni (Ousterhout, 1992, s. 4, Fig. 2)

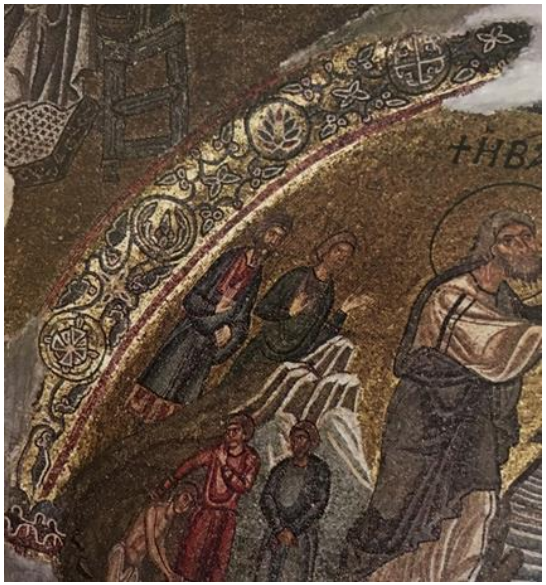


G 16: Nea Moni, naos, kuzey-batıya bakış (Connor 2016: s. 36, Fig. 1.27)



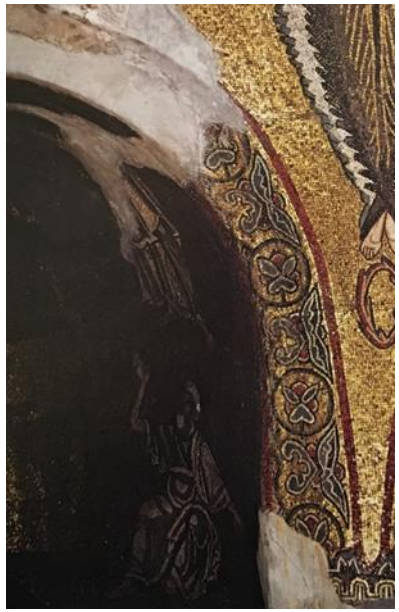
Katalog no: 105 (Nea Moni)

Bul. yer: Prothesis
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Başmelek Mikhail
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 106 (Nea Moni)

Bul. yer: Naos, güney nişi
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Vaftizi
Tür: Resim çerçevesi
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 107 (Nea Moni)

Bul. yer: Naos, güney-batı tromp
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Başkalaşımı
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 108 (Nea Moni)

Bul. yer: Naos, batı nişi
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Çarmıhta İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



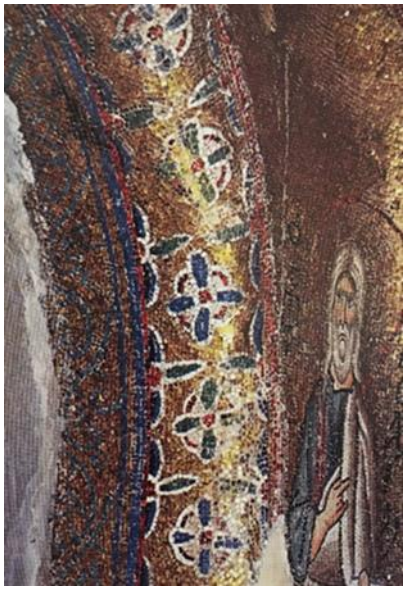
Katalog no: 109 (Nea Moni)

Bul. yer: Naos, kuzey-batı tromp
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Çarmıhtan İndiriliş
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 110 (Nea Moni)

Bul. yer: Naos, kuzey niş
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Anastasis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 111 (Nea Moni)

Bul. yer: İç narteks, merkez tonozlu birim
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Peygamber İsaiah
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 112 (Nea Moni)

Bul. yer: İç narteks, kubbe
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 113 (Nea Moni)

Bul. yer: İç narteks, kubbe
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

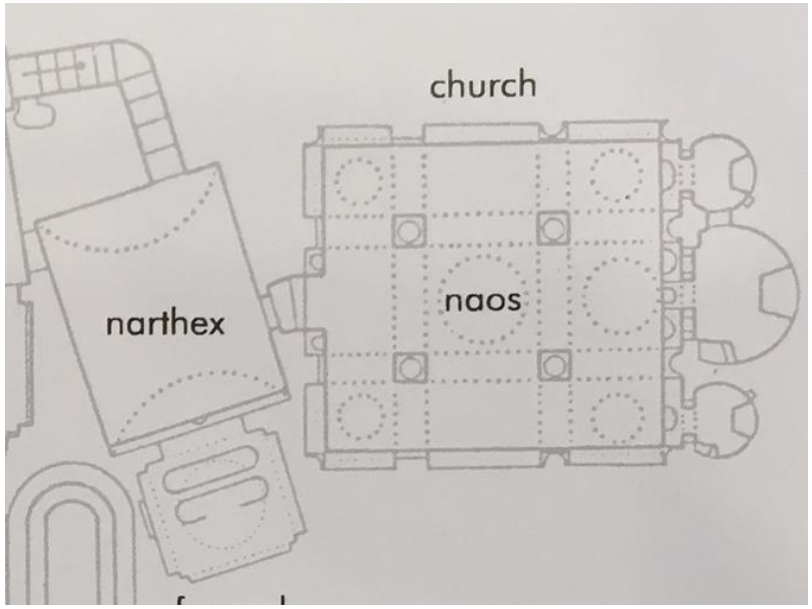


Katalog no: 114 (Nea Moni)

Bul. yer: İç narteks,
Tarih: 1042-1055
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel

Yapı: Karanlık Kilise, Göreme, 11. yy.

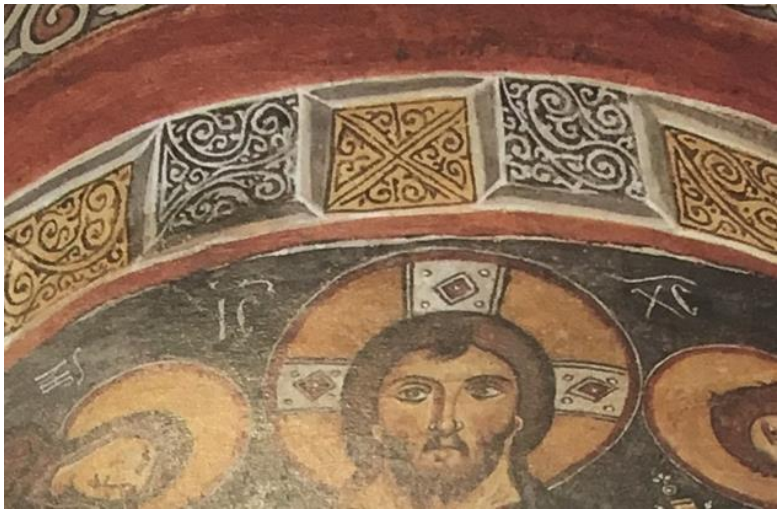
Bibliyografya: Restle, 1969, vol. I, s. 56-58, vol. II, XXII, s. 218-244; Yenipınar & Şahin, 1998.



Plan 17: Karanlık Kilise (Yenipınar & Şahin, 1998, s. 13)



G 17: Karanlık Kilise, naos, kuzey-doğu yönüne bakış



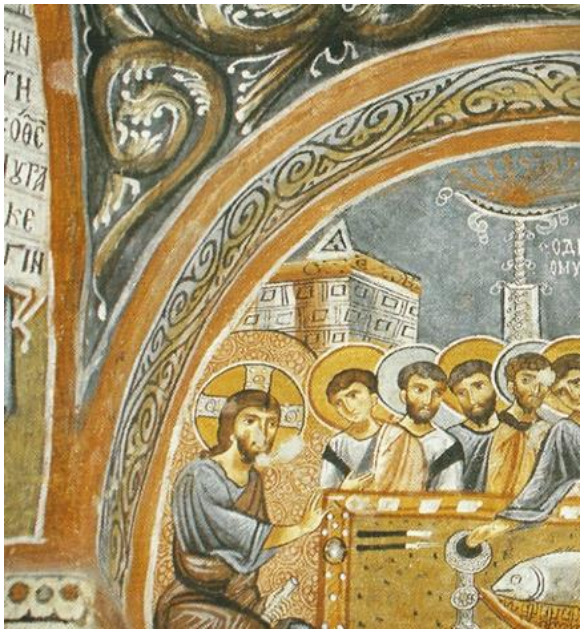
Katalog no: 115 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Deesis
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 116 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Deesis
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 117 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, doğu duvarı güney lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Son Akşam Yemeği
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 118 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, doğu duvarı güney lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Son Akşam Yemeği
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 119 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, güney duvarı orta lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Çarmıhta İsa
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 120 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, batı duvarı güney lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Lazarus'un Diriltilmesi
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik, bitkisel



Katalog no: 121 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, batı duvarı orta lüneti
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: İsa'nın Başkalaşımı
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 122 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, batı duvarı orta kısmı önündeki tonoz
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Kudüs'e Giriş
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 123 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, merkez kubbe
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Pantokrator İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok (yazıt)



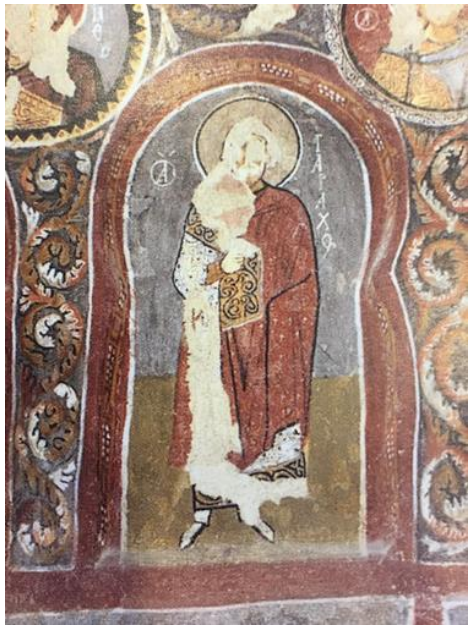
Katalog no: 124 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Apsis önündeki kubbe
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 125 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Naos, merkez kubbe
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Madalyon içerisinde aziz büstleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik

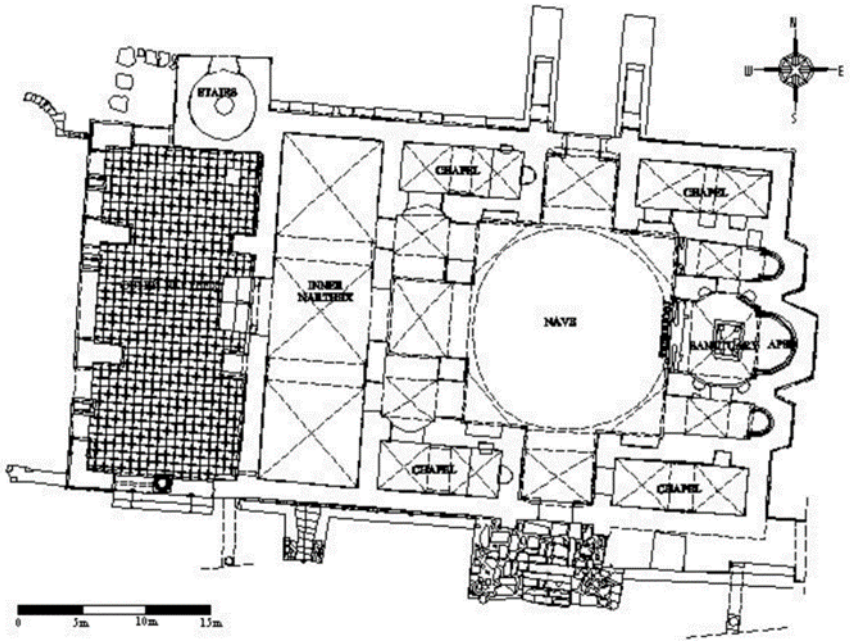


Katalog no: 126 (Karanlık Kilise)

Bul. yer: Narteks, kuzey tympanum
Tarih: 11. yy.
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Tarachus
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

Yapı: Daphni Manastırı Kilisesi, Atina, Yunanistan, 11. yy. sonu

Bibliyografya: Lazarides, 1997; Mouriki, 1980/1981, s. 77-124.



Plan 18: Daphni Manastırı Kilisesi (Pantazis vd., 2005, s. 67, Fig. 3)



G 18: Daphni Manastırı Kilisesi, naos, güney-doğu köşeye bakış



Katalog no: 127 (Daphni)

Bul. yer: Bema tonozu
Tarih:11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 128 (Daphni)

Bul. yer: Bema güney lüneti
Tarih:11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Başmelek Mikhail
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 129 (Daphni)

Bul. yer: Naos, kuzey-batı tonozlu birim
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 130 (Daphni)

Bul. yer: Naos, kubbe
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 131 (Daphni)

Bul. yer: Naos, kubbe
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Peygamberler
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



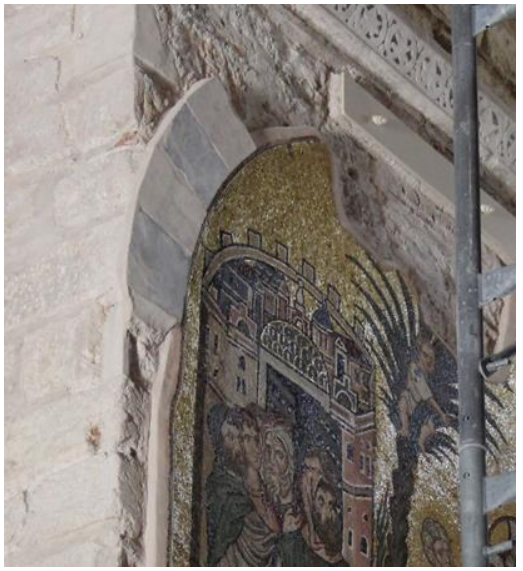
Katalog no: 132 (Daphni)

Bul. yer: Naos
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Harun Peygamber
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 133 (Daphni)

Bul. yer: Naos, kuzey-doğu tromp
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem'e Müjde
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 134 (Daphni)

Bul. yer: Naos, kuzey tonozlu birim
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Kudüs'e Giriş
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

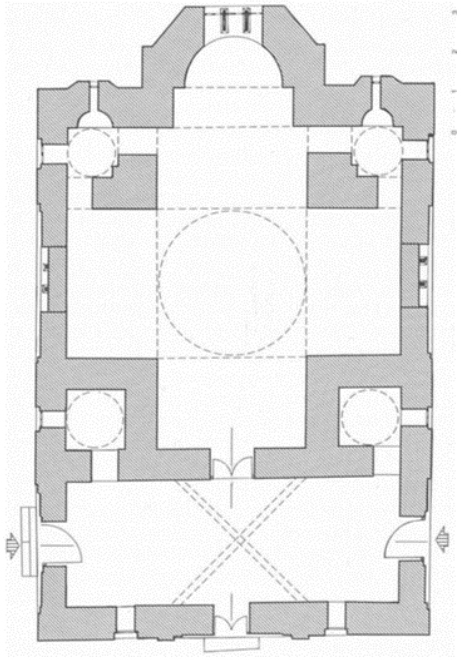


Katalog no: 135 (Daphni)

Bul. yer: Narteks, güney-doğu lüneti
Tarih: 11. yy. sonu
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem'e Müjde, Meleğin Meryem'i Beslemesi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel

Yapı: Aziz Panteleimon Kilisesi, Nerezi, Makedonya, 1164

Bibliyografya: Mouriki, 1980/1981, s. 77-124; Sinkević, 2000.



Plan 19: Aziz Panteleimon Kilisesi (Sinkević 2000: 190, Pl. 1)



G 19: Aziz Panteleimon Kilisesi, naos, güney-doğu yönüne bakış, (Sinkević, 2000, s. 127, Fig. XI)



Katalog no: 136 (A. Panteleimon)

Bul. yer: Apsis, bema
Tarih: 1164
Teknik: Fresko
Sahne: Havarilerin Komünyonu, Azizler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 137 (A. Panteleimon)

Bul. yer: Naos, kuzey haç kolu, batı duvarı
Tarih: 1164
Teknik: Fresko
Sahne: Çarmıhtan İndiriliş
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

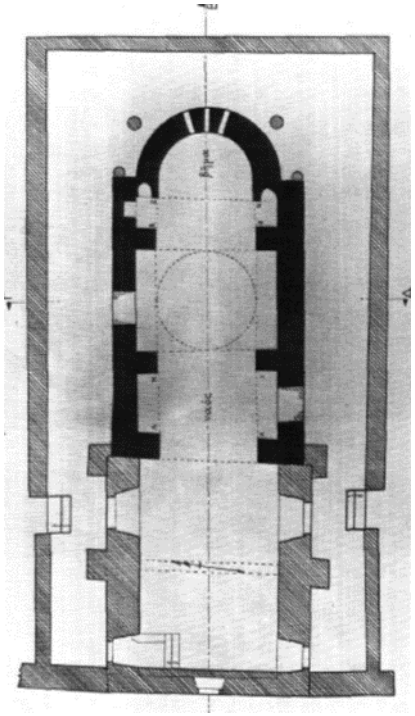


Katalog no: 138 (A. Panteleimon)

Bul. yer: Kuzey batı şapeli, kuzey duvarı
Tarih: 1164
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Blasios
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

Yapı: Panagia Arakiotissa Kilisesi, Lagoudera, Kıbrıs, 1192

Bibliyografya: Nicolaides, 1996, s. 1-137; Stylianou vd., 1997, s. 157-185; Winfield vd., 2003.



Plan 20: Panagia Arakiotissa Kilisesi (Stylianou vd. 1997: 181, Fig. 99)



G 20: Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, apsise bakış, (Dumbarton Oaks Arşivi)



Katalog no: 139 (P. Arakiotissa)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1192
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem, Çocuk İsa ve Melekler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 140 (P. Arakiotissa)

Bul. yer: Naos, batı birimi, tonoz kuzey kısmı
Tarih: 1192
Teknik: Fresko
Sahne: Anastasis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



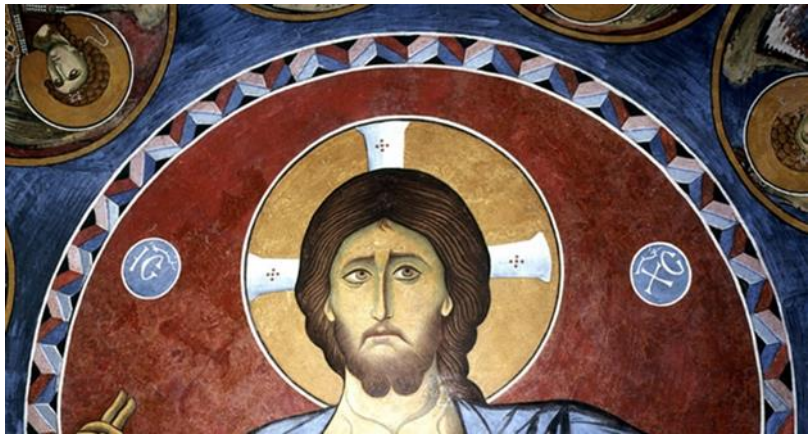
Katalog no: 141 (P. Arakiotissa)

Bul. yer: Naos, merkez birimi, batı paneli
Tarih: 1192
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem Arakiotissa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 142 (P. Arakiotissa)

Bul. yer: Naos, batı birimi, tonoz
Tarih: 1192
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Viktor
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

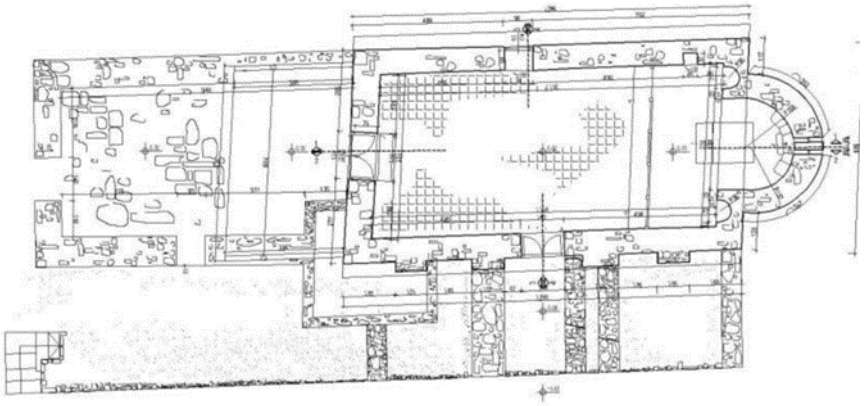


Katalog no: 143 (P. Arakiotissa)

Bul. yer: Naos, kubbe
Tarih: 1192
Teknik: Fresko
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

Yapı: Aziz George Kilisesi, Kurbinovo, Makedonya, 1191

Bibliyografya: Dimitrova, 2016; Gerstel, 1999; Mouriki, 1980/1981, s. 77-134.



Plan 21: Aziz George Kilisesi (Krstevska, 2015, Fig. 4)

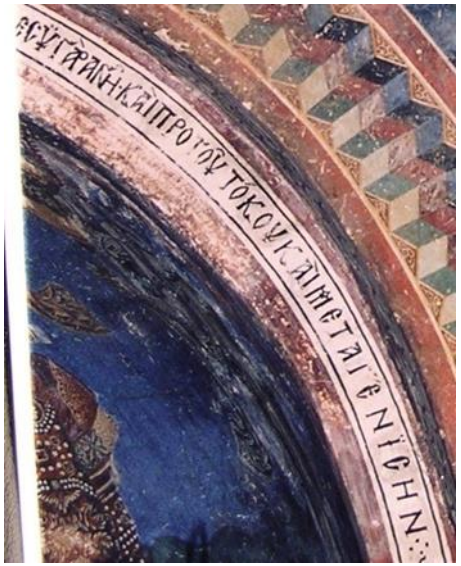


G 21: Aziz George Kilisesi, naos, apsise bakış (Dimitrova, 2016, s. 12)



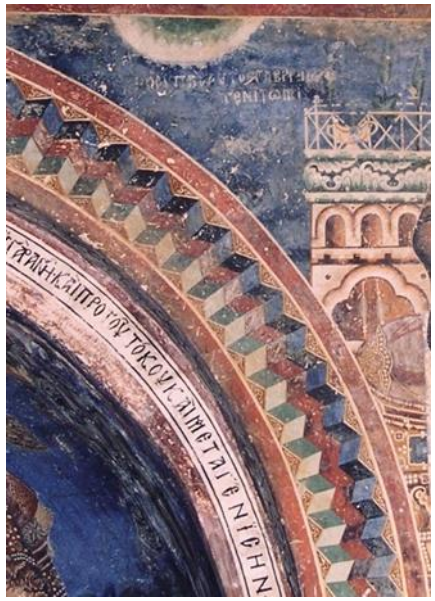
Katalog no: 144 (A. George)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem, Çocuk İsa ve Melekler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



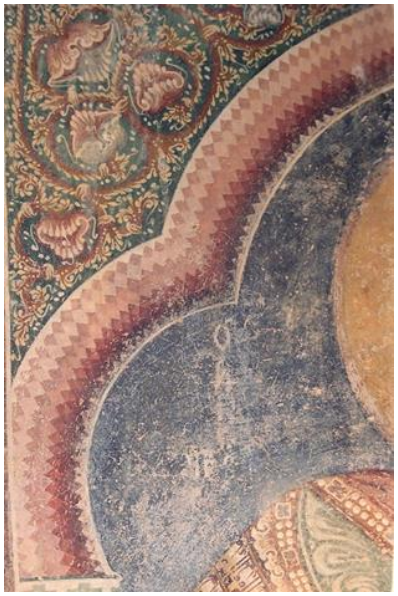
Katalog no: 145 (A. George)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem, Çocuk İsa ve Melekler
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: yok (yazıt)



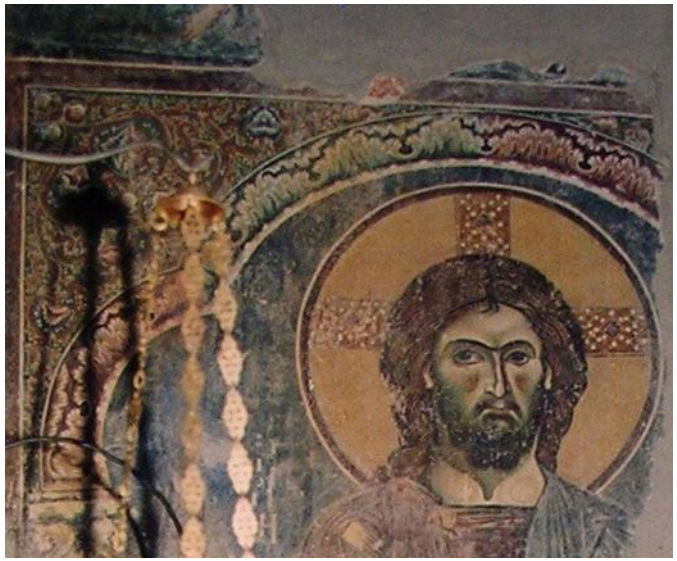
Katalog no: 146 (A. George)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem, Çocuk İsa ve Melekler
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



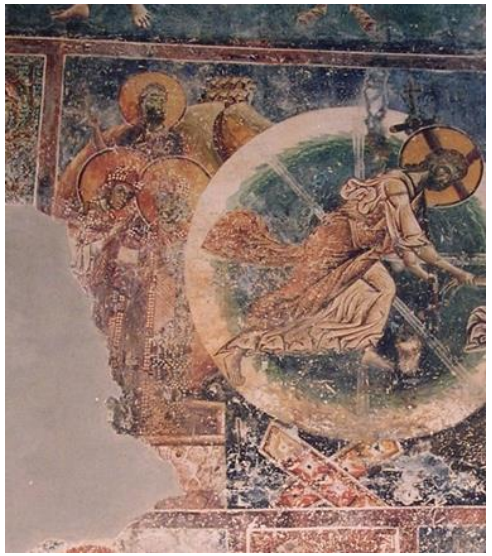
Katalog no: 147 (A. George)

Bul. yer: Naos, kuzey duvarı
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Georgios
Tür: Proskinetarion
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 148 (A. George)

Bul. yer: Naos, güney duvarı
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: İsa tasviri
Tür: Proskinetarion
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 149 (A. George)

Bul. yer: Naos, kuzey duvarı
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: Anastasis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

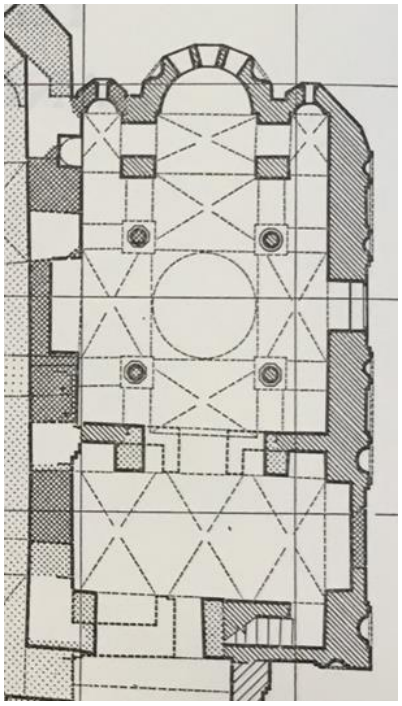


Katalog no: 150 (A. George)

Bul. yer: Naos, batı duvarı
Tarih: 1191
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem'in Ölümü
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

Yapı: Fethiye Camii (Pammakaristos Manastırı Kilisesi), Güney Şapeli, İstanbul, 1310 civarı

Bibliyografya: Eyice, 1963, s. 21-25; Belting vd., 1978.



Plan 22: Fethiye Camii, Güney Şapeli (Belting vd., 1978, Pl. A)

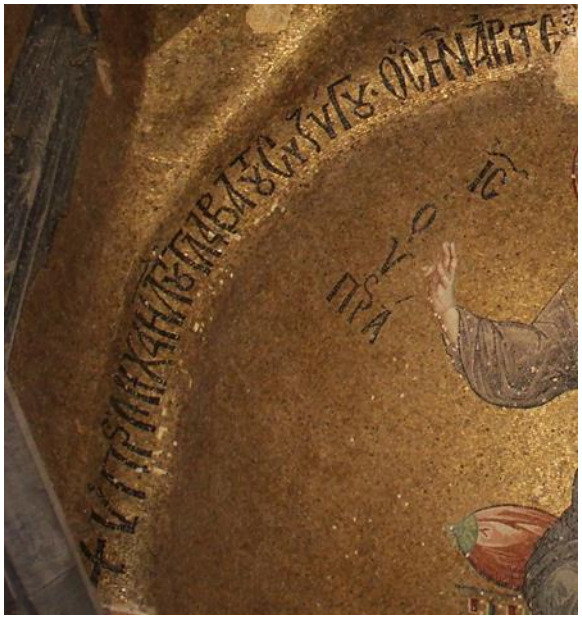


G 22: Fethiye Camii, Güney Şapeli, naos, güney-doğu yönüne bakış



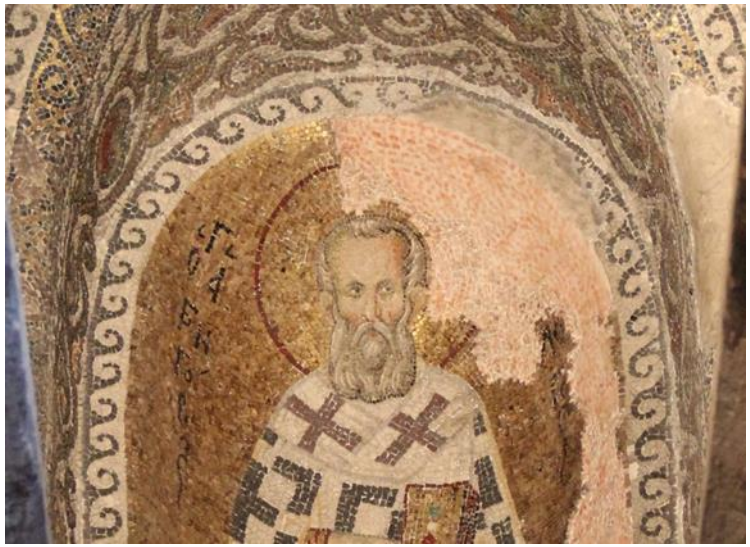
Katalog no: 151 (Fethiye)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Deesis
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel



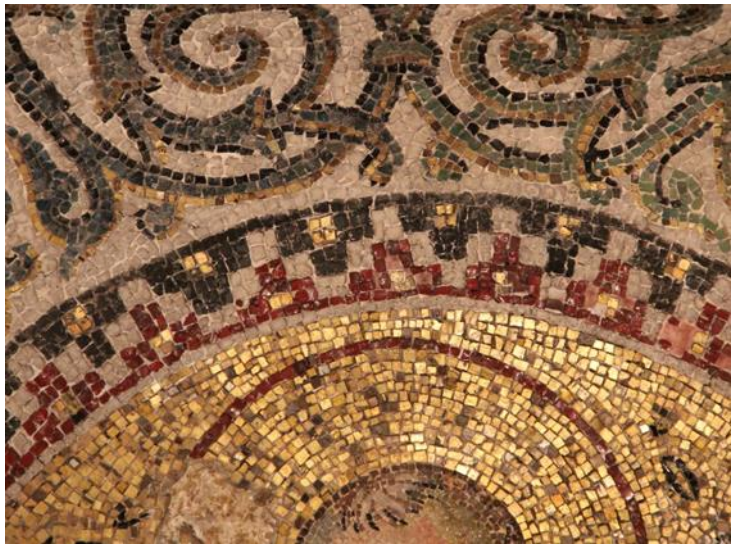
Katalog no: 152 (Fethiye)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa Hyperagathos
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok (yazıt)



Katalog no: 153 (Fethiye)

Bul. yer: Diakonikon
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Teolog Gregorios
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



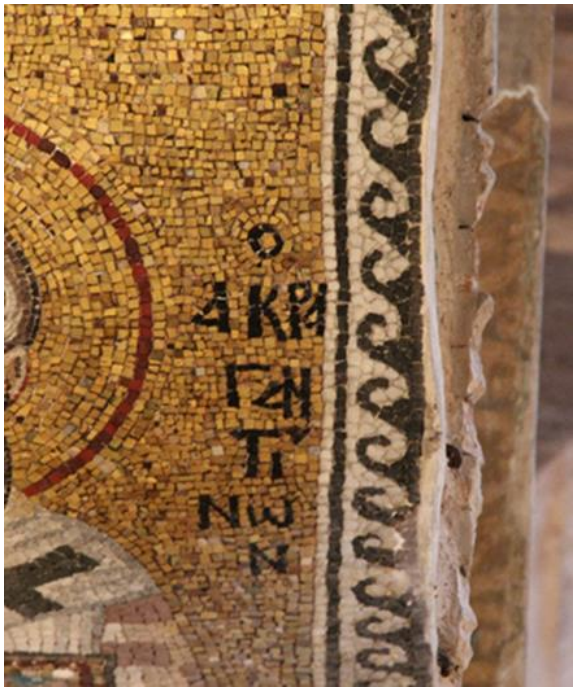
Katalog no: 154 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, kuzey dehliz tonozu
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Ignatios Theophoros
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 155 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, güney dehliz tonozu
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 156 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, kubbe güney-batı ayağı kemeri
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Gregorios Agrigentum
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



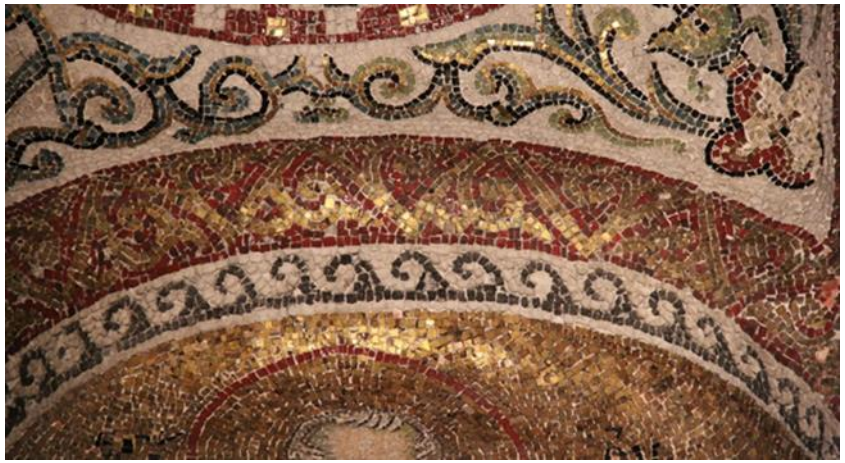
Katalog no: 157 (Fethiye)

Bul. yer: Güney dehliz tonozu
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Haç ve bitkisel süslemeler
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 158 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, güney-doğu lüneti
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Vaftiz
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 159 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 160 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, kubbe
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

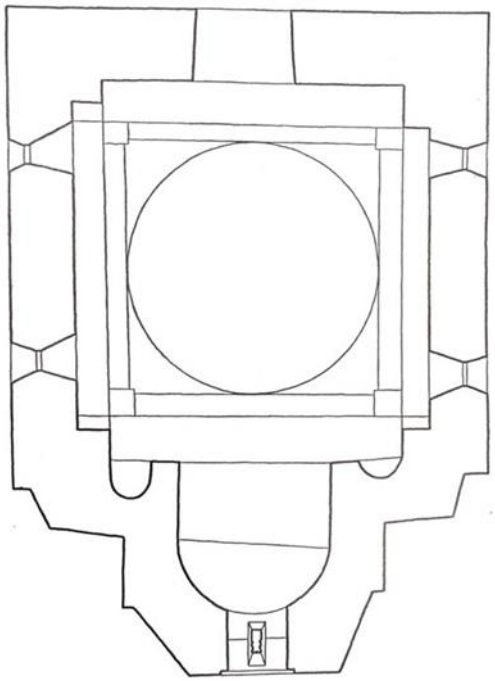


Katalog no: 161 (Fethiye)

Bul. yer: Naos, kuzey tonozlu birim
Tarih: 1310 civarı
Teknik: Mozaik
Sahne: Haç ve bitkisel süslemeler
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel

Yapı: Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, Sırbistan, 1313-1314

Bibliyografya: Babić, 1987; Dragan, 2016, s. 253-265.



Plan 23: Joachim ve Anna Kilisesi (Babić, 1987, s. 28, Fig. 8)



G 23: Joachim ve Anna Kilisesi, naos, kuzey-doğu yönüne bakış



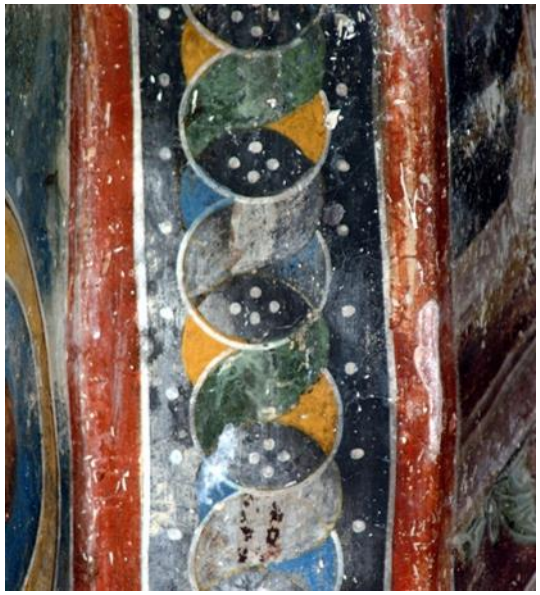
Katalog no: 162 (Studenica)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1313-1314
Teknik: Fresko
Sahne: Havarilerin Kominyonu
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 163 (Studenica)

Bul. yer: Apsis
Tarih: 1313-1314
Teknik: Fresko
Sahne: Havarilerin Kominyonu
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 164 (Studenica)

Bul. yer: Naos, batı kemeri
Tarih: 1313-1314
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 165 (Studenica)

Bul. yer: Naos, kuzey duvarı
Tarih: 1313-1314
Teknik: Fresko
Sahne: Anastasis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 166 (Studenica)

Bul. yer: Naos, güney duvarı
Tarih: 1313-1314
Teknik: Fresko
Sahne: -
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel bordür

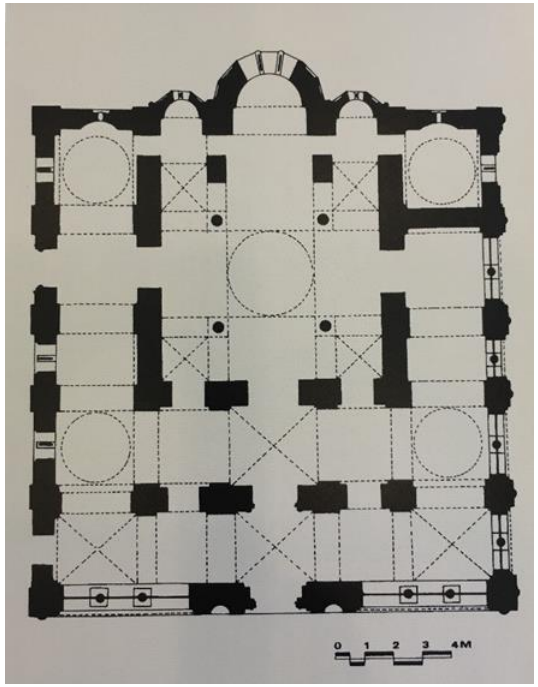


Katalog no: 167 (Studenica)

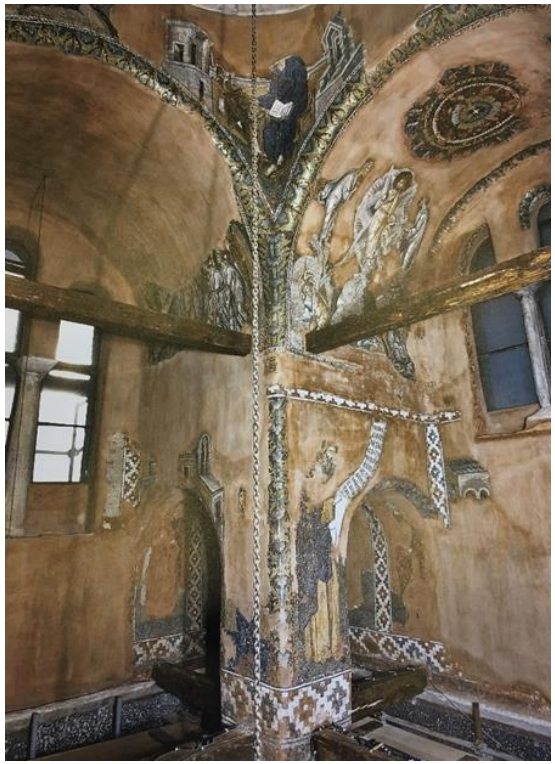
Bul. yer: Naos, kuzey duvarı
Tarih: 1313-1314
Teknik: Fresko
Sahne: -
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Bitkisel bordür

Yapı: Kutsal Havariler Kilisesi, Selanik, 1310-1314

Bibliyografya: Bakirtzis vd., 2012, s. 296-354; Nikonanos, 1986.



Plan 24: Kutsal Havariler Kilisesi (Bakirtzis vd., 2012, s. 300, Fig. 7)



G 24: Kutsal Havariler Kilisesi (Bakirtzis vd., 2012, s 327, Fig. 43)



Katalog no: 168 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, kubbe
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: Pantokrator, İsa'nın Ataları
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 169 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, kubbe
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: İncil Yazarları
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



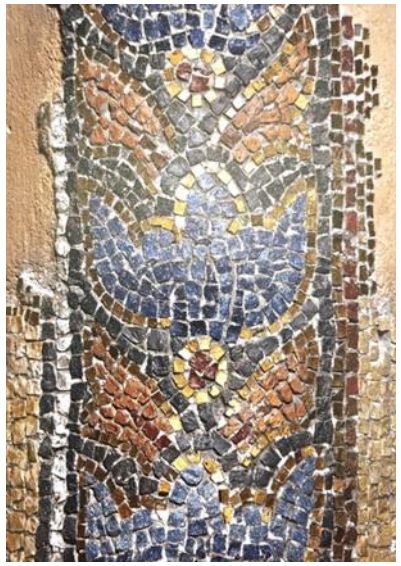
Katalog no: 170 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, batı tonozu
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Göğe Yükselişi, Kudüs'e Giriş
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 171 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, kuzey tonoz
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: Anastasis, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



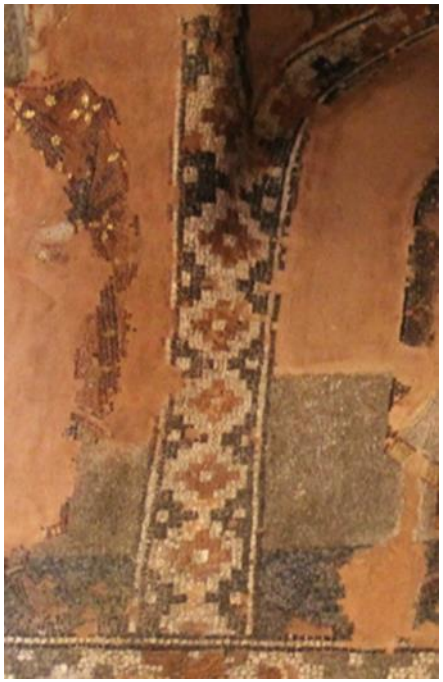
Katalog no: 172 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 173 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Eustratios
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 174 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Eustratios
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

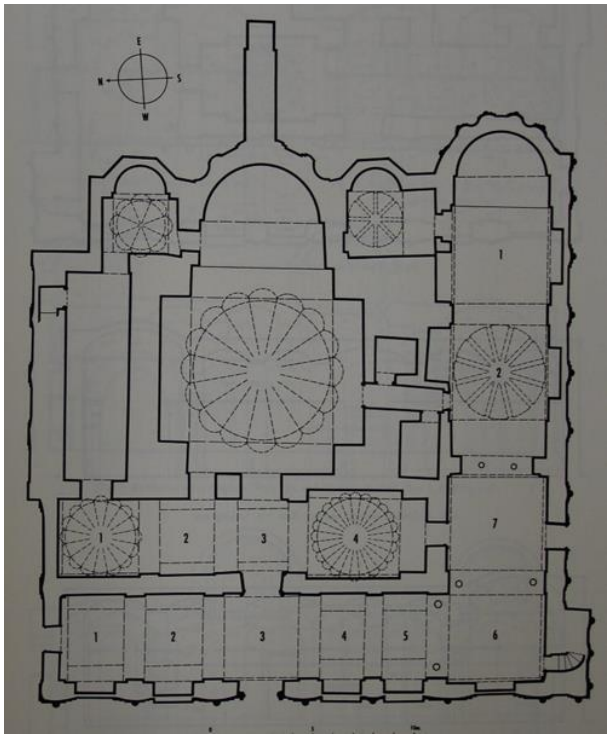


Katalog no: 175 (Kutsal Havariler)

Bul. yer: Naos, güney-batı tonozlu birim
Tarih: 1310-1314
Teknik: Mozaik
Sahne: Aziz Eustratios
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik

Yapı: Kariye (Khora Manastırı Kilisesi), İstanbul, 1315-1321

Bibliyografya: Ousterhout, 2002; Underwood, 1966.



Plan 25: Kariye (Underwood, 1966, Fig. 1)



G 25: Kariye, dış narteks, güney yönüne bakış



Katalog no: 176 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, kuzey kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 177 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, kuzey kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem'in Ataları
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 178 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, kuzey kubbe, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Meryem'e Müjde, Joachim Kırda
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 179 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, kuzey kubbeli birim, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Yusuf'un Meryem'den Ayrılışı
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 180 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, kuzey kubbeli birim,
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 181 (Kariye)

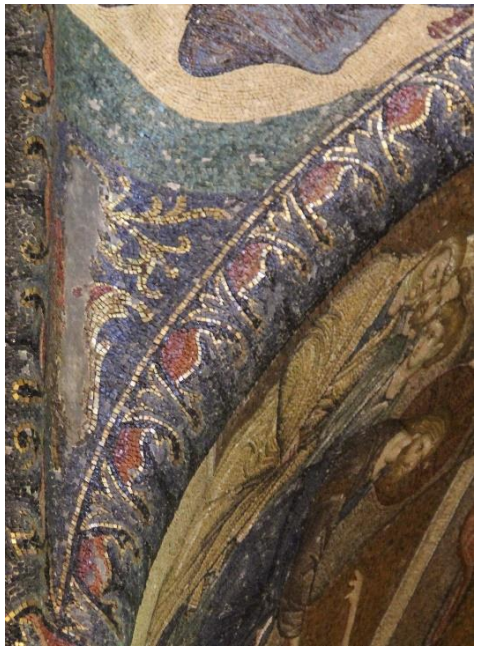
Bul. yer: İç narteks, 2. tonozlu birim[1],
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel

[1] Tonozlu birimler yapının planı (Plan 25) üzerinde berlitildiği şekilde numaralandırılmıştır.



Katalog no: 182 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, 3. tonozlu birim,
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



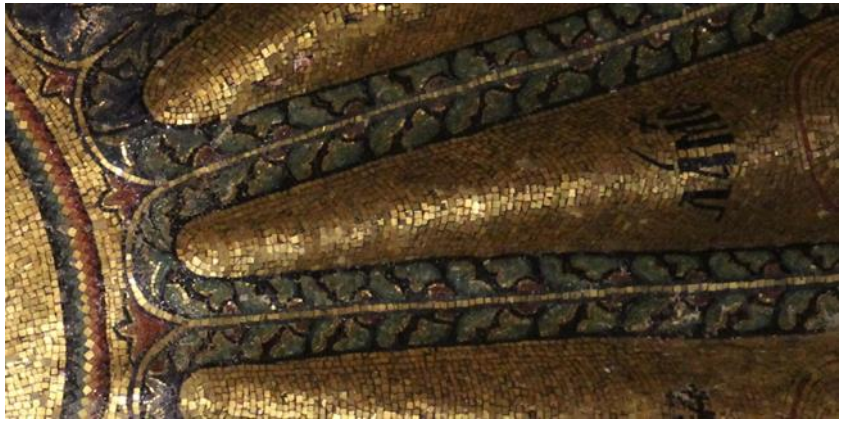
Katalog no: 183 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 184 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 185 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın ataları
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 186 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın ataları
Tür: Çerçeve bordürü, yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 187 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: İç narteksteki tüm sahnelerin altında uzanır
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



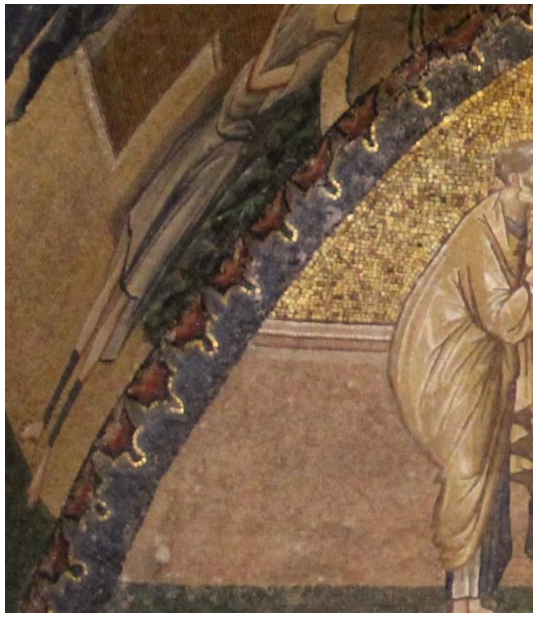
Katalog no: 188 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney kubbeli birim
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Deesis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



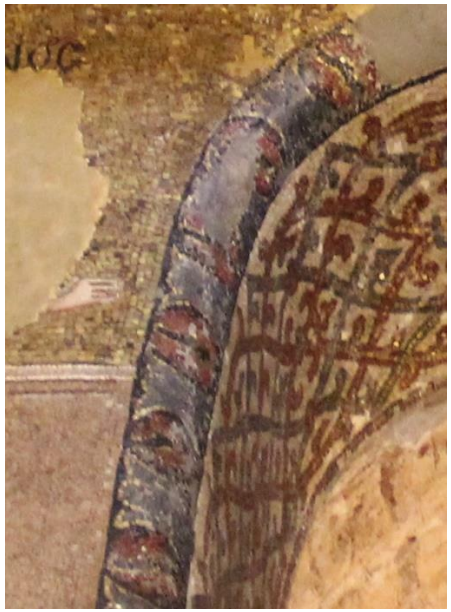
Katalog no: 189 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, kuzey lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Orans Meryem
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 190 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın iyileştirmesi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



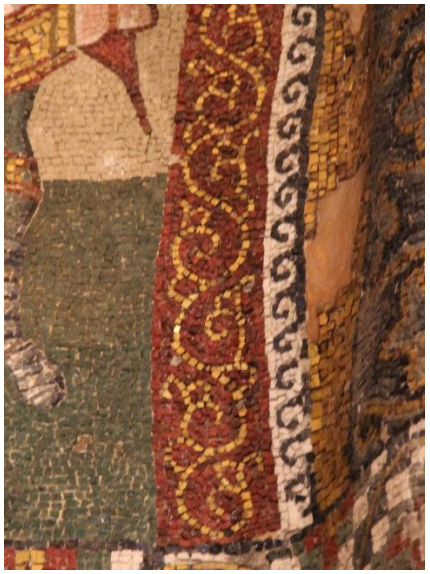
Katalog no: 191 (Kariye)

Bul. yer: İç narteks, güney lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın iyileştirmesi
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 192 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 1. tonozlu birim, kuzey lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Yusuf'un Rüyası, Beytüllahim'e Yolculuk
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 193 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 1. tonozlu birim, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Vergi için Nüfus Sayımı
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



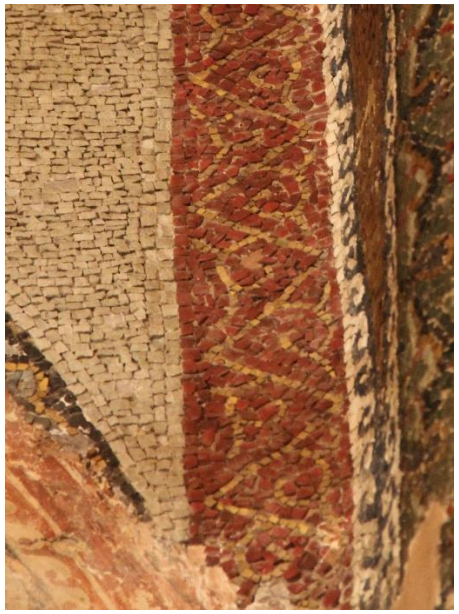
Katalog no: 194 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 2. tonozlu birim, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: İsa'nın Doğumu
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



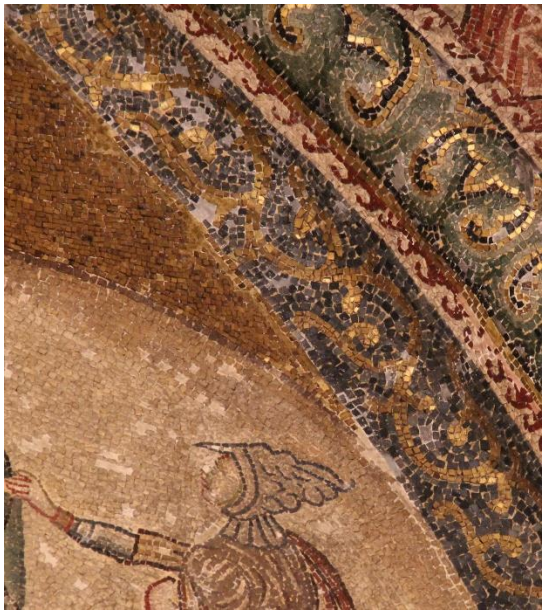
Katalog no: 195 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 4. tonozlu birim, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Müneccimler Herod'un Önünde
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 196 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 5. tonozlu birim, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Çocuklarına Ağlayan Anneler
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 197 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 6. tonozlu birim, batı lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Masumların Katli
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



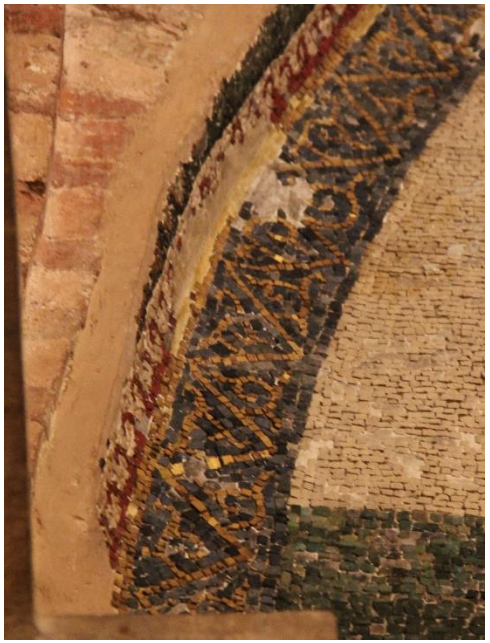
Katalog no: 198 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 6. tonozlu birim, güney lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: Masumların Katli
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 199 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, güney lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 200 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 201 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 1. tonozlu birim
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



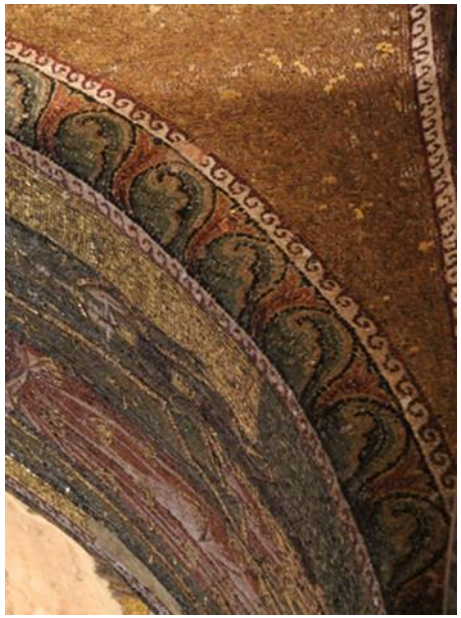
Katalog no: 202 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 2. tonozlu birim
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 203 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 3. tonozlu birim
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 204 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 4. tonozlu birim,
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 205 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 5. tonozlu birim,
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 206 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 6. tonozlu birim,
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 207 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 208 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 1. tonozlu birim, batı lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 209 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 2. tonozlu birim, batı lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 210 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 3. tonozlu birim, batı lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 211 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 4. tonozlu birim, batı lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 212 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 5. tonozlu birim, batı lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 213 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 6. tonozlu birim, güney lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 214 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, batı lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 215 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 216 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür, çerçeve bordürü
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 217 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 218 (Kariye)

Bul. yer: Dış narteks, 7. tonozlu birim, doğu lünet
Tarih: 1315-1321
Teknik: Mozaik
Sahne: -
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 219 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, güney duvarı
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz tasvirleri
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



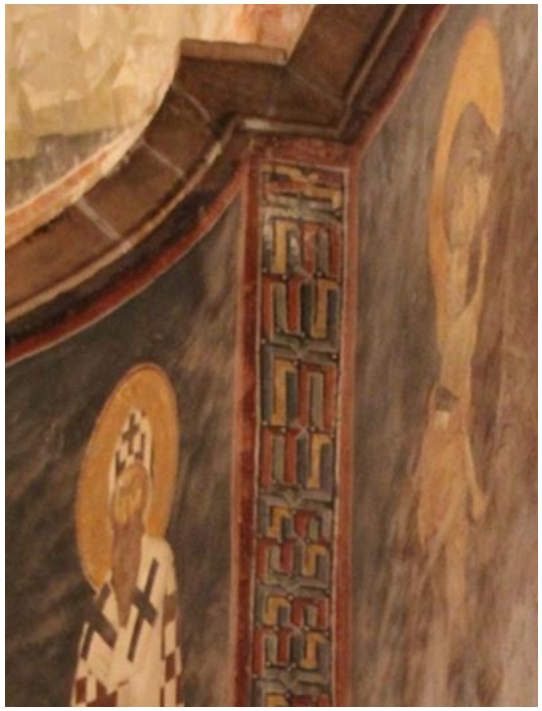
Katalog no: 220 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, güney lüneti
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 221 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 222 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: -
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 223 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: -
Tür: Taban bordürü
Süsleme: Geometrik



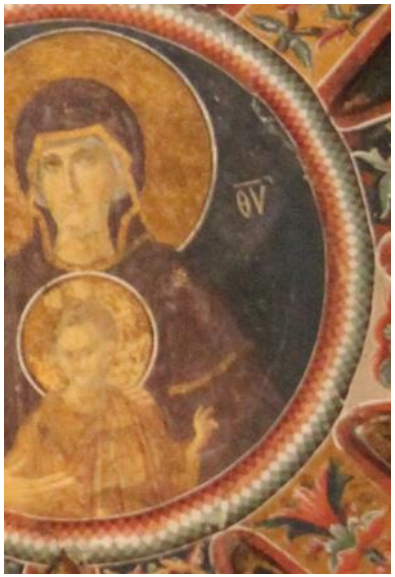
Katalog no: 224 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Anastasis
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 225 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Başmelek tasviri
Tür: Proskinetarion
Süsleme: Geometrik



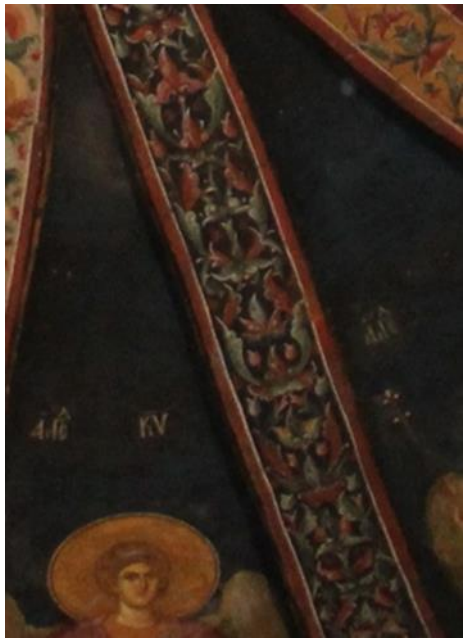
Katalog no: 226 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 227 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 228 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 229 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 230 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



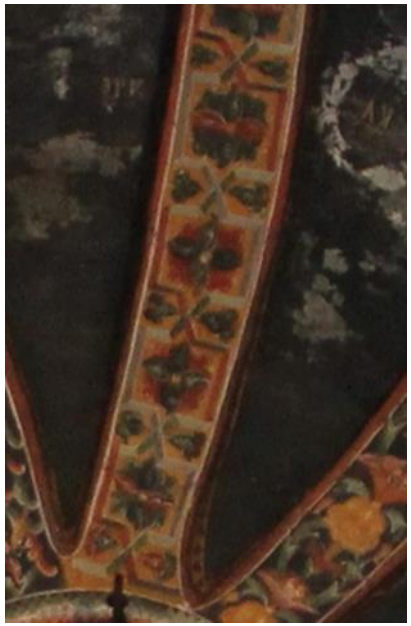
Katalog no: 231 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 232 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



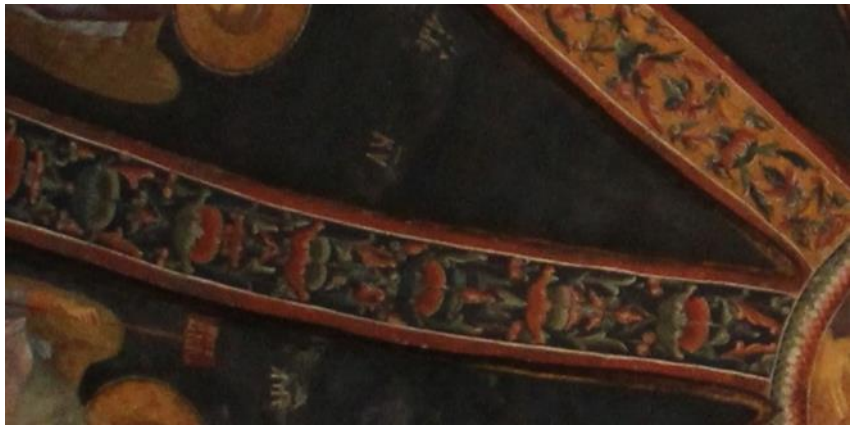
Katalog no: 233 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 234 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 235 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel



Katalog no: 236 (Kariye)

Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel

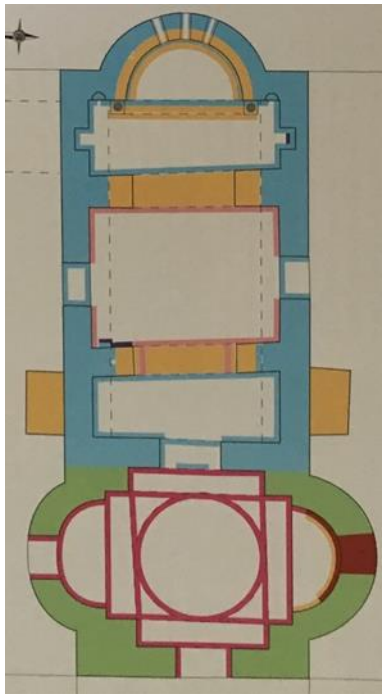


Katalog no: 237 (Kariye)

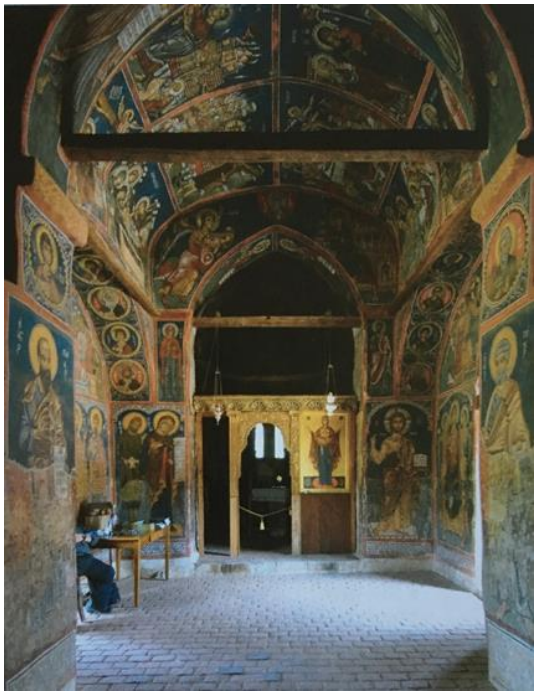
Bul. yer: Güney şapel, kubbe
Tarih: 1315-1321
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: Bitkisel

Yapı: Panagia Phorbiotissa Kilisesi, Asinou, Kıbrıs, 1105-1106

Bibliyografya: Carr vd., 2012; Stylianou vd., 1997, s. 114-140.



Plan 26: Panagia Phorbiotissa Kilisesi (Carr vd., 2012, s. 4, Fig. 3)



G 26: Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, doğu yönüne bakış (Carr vd., 2012, s. 3, Fig. 2)



Katalog no: 238 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Narteks tonozu
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Pantokrator
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 239 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Narteks tonozu
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Başmelek Kopiel
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 240 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Narteks, batı kemeri
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Ruhların Tartılması
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 241 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Narteks, doğu lüneti
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem Phorbiotissa
Tür: Yapısal bordür
Süsleme: yok (yazıt)



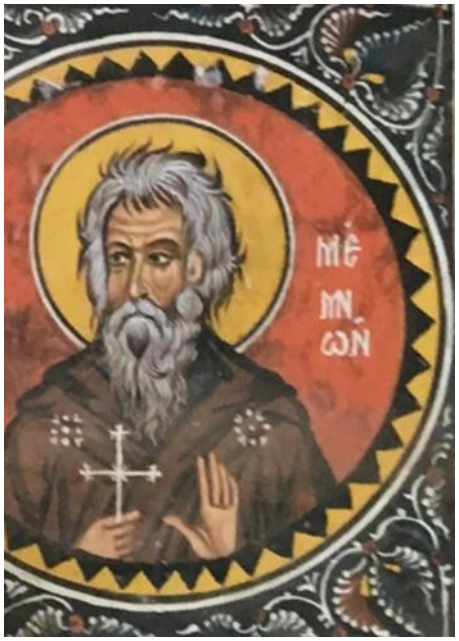
Katalog no: 242 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Narteks, güney duvarı
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem ve Çocuk İsa
Tür: Proskinetarion
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 243 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Naos, doğu kemeri
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Meryem'e Müjde
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok



Katalog no: 244 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Naos, merkez bölümü güney ayağı
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Aziz Memnon
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: Geometrik



Katalog no: 245 (P. Phorbiotissa)

Bul. yer: Naos, tonoz kuzey bölümü
Tarih: 1332-1333
Teknik: Fresko
Sahne: Çarmıhta İsa
Tür: Çerçeve bordürü
Süsleme: yok

EK B : Sözlük

Bordür: Herhangi bir alanı tamamen ya da kısmen sınırlayan bezemeli veya düz bant (Özügül, 1996, s. 2).

Boyanmış sıva çerçeve (*painted mortar frame*): Genelde mozaik bezemede, mozaik tesseraların yerleştirildiği yüzeyin ötesine çıkan, mozaiğin tamamını ya da kenarlarından birini çevreleyen yerleştirme katmanının (*setting bed*) tesseradan yoksun bir parçasıdır. Genelde yapıların üst kısımlarına yerleştirilmeleri nedeniyle zeminden alt kenarlarının görülmesi zor olan mozaiklerin, bu alt kenarlarını çevrelemek için daha ekonomik ve pratik bir yöntem olarak kullanılmış bir çerçeve uygulamasıdır (Mastora & Raptis, 2008, s. 490).

Bütünleşik çerçeve (*intra-compositional*): Çevrelediği imge ile aynı materyal veya teknik ile yapılmış olan, bu nedenle imgeye dışardan eklenmiş bir doku ya da materyal olarak tanımlanamayacak, imge ile bütünleşik çerçeve yapısı. Örneğin; mozaik bir resmin, tasarım veya motif açısından farklı olsa da yine mozaikten yapılmış bordürü bu tür bir çerçeve yapısı gösterir.

Bütünleşik olmayan çerçeve (*extra-compositional*): Çevrelediği imgeden farklı bir materyal veya teknik ile yapılmış, imgeye dışarıdan eklenti bir doku gösteren çerçeve yapısı. Örneğin; bir tuvalin etrafına gerilmiş ahşap ya da metal kenarlık, bir mozaiği kuşatan mermer çerçeve bu tür çerçeve sınıfına girmektedir.

Çerçeve: Çeşitli tanımları bulunmakla birlikte, en genel ifadelerle; **a)** tasarımı çevresinden ayıran ve çeşitli şekillerde oluşturulabilen sürekli bir aralık (Gombrich, 1984, s. 125). **b)** kenarlık ya da bir şeyin etrafını kuşatan çizgi veya nesne (Ayverdi, 2005, I, s. 567).

Çerçeve bordürü: *Tezde kullanılan spesifik bir terim olarak;* Bizans anıtsal resminde çoklu-çerçeve sistemini oluşturan bileşenlerden biri. Çerçeve bordürü; doğrudan resim

düzleminin sınırlarına eklemlenerek imgeyi çevreleyen uzam içerisinde kuşatan bordürleri tanımlamaktadır (s. 34-39).

Çoklu-çerçeve sistemi: Bizans anıtsal resminde; iç-içe geçmiş ve farklı işlevlere sahip birden fazla sayıda bordürden oluşan çerçeveleme sistemi. Genel olarak; *çerçeve bordürü, taban bordürü* ve *yapısal bordür* olmak üzere farklı işlevde üç bileşenin birbirlerine eklemlenmesi sonucu oluşan bir sistemdir (Şekil 2.17, 2.18).

Heterojen uzam: Bizans anıtsal resminde, sahnelerin örtü sistemini oluşturan elemanlar üzerine yerleştirilmesi sonucu oluşan uzamsal yapı. Örtü sistemi; birbirlerini desteklemek üzere eklemlenmiş, mimari tarafından yapısal olarak çerçevelenmiş farklı formlardaki birimlerden (tonoz, lünet, kemer vb.) oluşur. Dolayısıyla resimlerin yerleştirildiği bu yüzey; her yerde eş-olmayan, *farklı formlara sahip parçalardan oluşan bir bütün* yapısı, heterojen bir uzam yapısı gösterir (Şekil 3.3).

Homojen uzam: Bizans anıtsal resminde, sahnelerin yapının bütününe; özellikle de kesintisizce uzanan yan duvarlar üzerine yerleştirilmesi sonucu oluşan uzamsal yapı. Resim programının yerleşimi örtü sistemini içerse de yapının yan duvarları ve örtü sistemi bir bütün halinde kavranmış ve yan duvarların sunduğu kesintisiz yüzey yapısı belirleyici olmuştur. Bu yüzey; mimari bölümlemeden görece de olsa bağımsız, her yerde eş-olan, *kesintisiz bir bütün* yapısı, homojen bir uzam yapısı gösterir (Şekil 3.5)

Şeritli bordür: *Tezde kullanılan spesifik bir terim olarak;* Bizans anıtsal resminde çerçeveleme için kullanılan bir bordür formu. Alanı iki yandan güçlü kontur şeritleri ile belirlenmiş bordürler şeritli bordür olarak tanımlanır. Arka-fon genelde altın yaldızla kaplanmış olmak üzere soyut bir yapı gösterir. Süsleme kullanılmış olsa da bordürü tanımlamak üzere baskın olan etmen kontur şeritleridir. Motifler bordür alanını tamamen kaplayacak şekilde düzenlenmemiştir. Soyut arka-fon üzerine bağlantısız veya oldukça gevşek bir bağlantı düzeninde yerleştirilmişlerdir. Şeritli bordür, yapısı nedeniyle daha geçirimli ve akıcı bir çerçeve formu oluşturur (Şekil 2.11, 2.12).

Mimari karakterli çerçeveleme: Bizans anıtsal resminde, doğrudan mimari bölümlemeyi; mimari tarafından fiziksel olarak sınırlandırılmış birimlerden oluşan bir yüzeyde, bu altyapıyı referans alarak oluşturulan çerçeveleme düzeni. Özellikle heterojen uzamda, örtü sistemi elemanları üzerine yerleştirilmiş programda karşımıza

çıkan bir düzendir. Bu tür çerçevelemede, örneğin; lünete yerleştirilmiş bir sahnede çerçeveleme için referans alınan etmen lünetin mimari formu, mimari tarafından oluşturulmuş sınırlarıdır.

Motif dolgulu bordür: *Tezde kullanılan spesifik bir terim olarak;* Bizans anıtsal resminde, motif ya da süsleme tasarımının bordür yüzeyinin çoğunluğunu ya da tamamını kaplayarak tanımlamada baskın hale geldiği bordür formu. Bu tip bordürlerde, bordür alanını belirleyen etmen dış kontur şeritleri değil, motiflerin sık veya yoğun dokusudur. Motif dizileri birbirlerine sıkı bir şekilde bağlanmış veya arka-fon ile güçlü bir yerleşim ilişkisi içerisinde verilmişlerdir. Yapıları nedeniyle geçirimsiz ve daha katı biçimde sınırlayıcı bir etki yaratırlar (Şekil 2.13, 2.14).

Peripherion (*περιφερίων*): Bizans Grekçesi'nde çerçeve için kullanılan bir terim. Ancak Bizans döneminde çerçeve için genel bir terim olup olmadığı açık değildir. Spesifik bir terim olarak ikona çerçevelerini, özellikle de ikonaların etrafına geçirilen, gümüş vb. değerli metallerden yapılmış kaplamaları ifade ediyordu (Bouras, 1991, II, s. 974).

Proskinetarion: Esas olarak mermer veya kimi zaman alçı malzemeden yapılan ancak daha sonradan fresko taklitlerine de rastladığımız spesifik bir çerçeve formu. Bu çerçeveler üst kısımları genelde iki yandaki ince sütunlara oturan yuvarlak ya da üç-dilimli bir kemer ile sonlanan bir form gösterirler. Doğrudan tapınma gereksinimleri ile ilgili, 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan *proskinetarion* çerçeve daha çok templonun etrafını kuşatan; İsa, Meryem ya da kilisenin patron azizi gibi en çok saygı gösterilen ikonların çerçevelenmesi için kullanılmıştır (Bouras & Kazhdan, 1991, vol. III, s. 1739).

Renk dolgulu bordür: *Tezde kullanılan spesifik bir terim olarak;* Bizans anıtsal resminde, arka-fonun veya bordür alanının yoğun ve baskın bir renk katmanı şeklinde oluşturulduğu bordür formu. Renk dolgulu bordürlerde kontur şeritleri ve motifler artık ikincil etmenler haline gelmişlerdir. Süsleme oldukça seyrek şemalar halinde uygulanmıştır ve belli belirsiz bir görünümdedir. Renk olarak; genelde kırmızı, mavi, yeşil gibi renklerin yoğun ve koyu tonları kullanılır. Freskoda kullanılan kırmızı renkli basit çerçeve bantları da bu kapsamda değerlendirilebilir (Şekil 2.15, 2.16).

Resimsel karakterli çerçeveleme: Bizans anıtsal resminde, mimari tarafından oluşturulmuş fiziksel bölümlemeden görece bağımsız, resimsel araçlarla oluşturulmuş

daha yapay-geometrik bir bölümleme temeline dayanan çerçeveleme düzeni. Özellikle homojen uzamda, sahnelerin kesintisizce uzanan yan duvarların yapısı referans alınarak yerleştirildiği durumlarda karşımıza çıkan bir düzendir. Kesintisizce uzanan geniş bir duvar yüzeyinde mimari bir bölümleme söz konusu olmadığından sahnelerin yerleşimi için yüzey çoğu zaman yapay bir kurguyla, bordür veya bantlarla bölümlenerek çoğunlukla dikdörtgen düzlemlere ayrılır ve sahneler bu düzlemlere yerleştirilir. Karakteristik olarak, sıklıkla fresko bezemede gözlemlenen çerçeveleme düzenidir.

Şebeke çerçeveleme sistemi: Çoğunlukla tek-tip bordürlerin ızgara formu oluşturarak, yatay ve düşey kesişimleri sonucu ortaya çıkan çerçeveleme düzeni. Özellikle resimsel karakterli çerçeveleme araçları ile oluşturulan; kesintisizce uzanan, düz yan duvarlara yerleşik resim programlarının çerçevelenmesinde karşımıza çıkan bir karakteristiktir.

Taban bordürü: *Tezde kullanılan spesifik bir terim olarak;* Bizans anıtsal resminde çoklu-çerçeve sistemini oluşturan bileşenlerden; çoğunlukla programı yatay düzlemde katmanlara ayırmak üzere sahnelerin alt kenarları boyunca yerleştirilen, mekanı boydan boya tek bir kuşak halinde kesintisizce dolanan bordürler 'taban bordürü' olarak tanımlanır. Mozaik bezemede, mozaiklerin yerleştirildiği örtü sistemi elemanları ile mermer kaplamalı yan duvarlar arasına; freskoda ise bazen kullanılmamakla beraber, bazı durumlarda dekoratif bir öğe olarak, bazen ise programın öyküsel ve ikonik katmanlarını birbirinden ayırmak üzere kullanılmıştır (s. 39-44).

Yapısal bordür: *Tezde kullanılan spesifik bir terim olarak;* Bizans kilisesinde resim programını oluşturan sahnelerin yer aldığı mimari birimlerin veya strüktürel elemanların sınırları boyunca yerleştirilen, öncelikli işlevleri mimarinin strüktürel özelliklerini resimsel olarak okunabilir hale getirmek olan bordürler 'yapısal bordür' olarak tanımlanır. Yapısal bordür doğrudan mimari strüktüre bağlı olarak biçimlenir. Strüktüre bağlı olarak kimi zaman yatay doğrultuda yerleştirilmiş olsalar da aslında bir düşey bölümleme aracı gibi gözükmektedirler (s. 44-48).

ÖZGEÇMİŞ

Ad - Soyad	**:**	Yavuz Erdihan
Doğum Tarihi ve Yeri	**:**	1980 - İstanbul
E-posta	**:**	y.erdihan@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

Lisans: 2006, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Yükseklisans: 2010, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Yükseklisans Programı

MESLEKİ DENEYİM:

Araştırma Görevlisi: 2012-2013**,** ÇOMÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Araştırma Görevlisi: 2013-2017, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü

Araştırma Görevlisi: 2017-…, ÇOMÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR:

- **ERDIHAN Yavuz**, "Between Frame and Image: Iconological Functions of Pictorial Space in Byzantine Art", From the Human Body to the Universe: Spatialities of Byzantine Culture, International Conference, Uppsala University, Uppsala 18-21 May 2017.

- **ERDİHAN, Yavuz**, ''Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri'', Art Sanat, 10, 2018, s. 34–62.