


<b>Başvuru</b>	:	15.04.2018
<b>Kabul</b>	:	06.07.2018

*Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0003*

## **Bizans Anıtsal Resminde Çerçevesel ve İşlevleri**

*Yavuz Erdihan\**

 [orcid.org/0000-0001-7210-1650](https://orcid.org/0000-0001-7210-1650)

### **Öz**

Bu çalışmanın amacı Bizans anıtsal resminde çerçeveleme sistemini kısaca tanıtmak, çerçevelemede kullanılan araçları ve işlevlerini tanımlamaktır. Bu bağlamda, öncelikle Bizans çerçeveleme sisteminin doğası açıklanmaya çalışılmış, sistemi oluşturan farklı çerçeve kuşakları tanımlanmıştır. Konu, Bizans sanatının erken döneminden geç dönemine uzanan süreçten seçilmiş örnekler eşliğinde tartışılmıştır. Mimari, resim programı ve çerçeve ilişkisi bağlamında çerçevelemedeki temel prensipler incelenmiştir. Mozaik ve fresko arasındaki belirgin farklar incelenmiş, nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Çerçeve ve süsleme arasındaki ilişki de kısaca değerlendirilmiştir. Sonuç olarak; anıtsal resimde çerçevelemenin; iç-içe geçmiş birkaç çerçeve kuşağından oluşan çok-katmanlı ve çok-işlevli bir yapı olduğu söylenebilir. Çok-katmanlı sistemde, betimleme çerçevesi yoluyla özerk bir birim olarak tanımlanırken, farklı çerçeve kuşakları ile de programa sıkı biçimde eklenmiştir. Mozaik ve fresko arasındaki farklılıklar temelde yüzey karakteriyle ilişkili olmalıdır. Bu bağlamda, süslemeyi de çerçevenin işlevlerini geliştiren bir araç olarak değerlendirmemiz mümkündür.

### **Anahtar Kelimeler**

Bizans resmi • Çerçevesel • Çerçeveleme • Süsleme

## **Frames in Byzantine Monumental Painting and Their Functions**

### **Abstract**

This paper aims to introduce the framing system in Byzantine monumental painting and describe its elements and functions. First, the nature of the Byzantine framing system has been explained, and the different framing elements that form the system have been defined. The subject has been discussed through selected examples from early to late period Byzantine art history. The main principles of the Byzantine framing system have also been briefly examined in relationship to architecture, painting programs, and frames. Moreover, the paper indicates the different framing practices, and reasons for them, between mosaic and fresco decorations and the relationship between the ornament and the frame. In conclusion, it can be argued that framing in monumental painting was a multilayered and multifunctioning system, formed by several intertwined frame layers. In the multilayered framing order, while each representation has its own autonomy with

---

\* Yavuz Erdihan (Arş. Gör.), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eposta: y.erdihan@hotmail.com.

**Atıf:** ERDİHAN, Yavuz, "Bizans Anıtsal Resminde Çerçevesel ve İşlevleri", **Art Sanat**, 10, 2018, s. 34-62.

its frame, framing integrates the overall program through different frame layers as well. In this paper, we show the different framing modes between mosaic and fresco reflect the difference in surface characteristics, and how an ornament can be seen as a means of improving the functions of framing.

**Keywords**

Byzantine painting • Frames • Framing • Ornament

Bu çalışmada Bizans anıtsal resminde kullanılan çerçeveler ve işlevleri incelenmektedir. Çoğu zaman göz ardı edilmekle birlikte çerçeve resimsel alanın ve anlatımın düzenlenişinde önemli işlevler üstlenir; en önemlisi de bir betimlemenin ya da alanın sınırlarını tanımlayarak ona kendine ait, bağımsız bir var oluş kazandırır. Ortega y Gasset'in "içini dolduran herhangi bir resim olmadığında, çerçeve içerisinde görülebilir olan ne varsa onu bir resme dönüştürme potansiyeline sahiptir"<sup>1</sup> çerçevenin bu kurucu rolünün ne düzeyde olduğunu göstermektedir.

Resim sanatında çerçeve üzerine tartışmalar modern dönemde başlamıştır ama çerçevelerin kullanımı çok erken dönemlere uzanmaktadır. Görünüşe göre Bizanslı ustalar da hem bir dekoratif öğe hem de yapısal bir araç olarak çerçevenin önemini farkındaydı ve gereksinimlere göre ondan yararlanmayı bilmişlerdi. Otto Demus çerçeveleri, paneller ve süsleme motifleri ile birlikte Bizans kilise dekorasyonunun başlıca üç kategorisinden biri olarak görür<sup>2</sup>. Ancak erken tarihli bu saptamaya karşın konunun yeterince bilimsel ilgi gördüğü söylenemez. Elbette konu üzerine çalışmanın kendine özgü zorlukları vardı ve çerçevenin göz ardı edilmesi bir yanılla "kendisini görünmez kılan kapasitesinden" de<sup>3</sup> kaynaklanıyordu. Ancak yapısal önemi ve çok- işlevliliği çerçevelerin incelenmesini kaçınılmaz kılmaktadır ve bunun Bizans sanatı çalışmalarına pek çok açıdan katkı sağlayacağı da açıktır. Bu nedenle çalışmamızın amacı; anıtsal resimde çerçeveler üzerine genel bir giriş yapmak, bazı terim ve ilkeleri açıklayabilmektir.

Çerçeve, tasarımı çevresinden ayıran sürekli bir aralık olarak tanımlanabilir ve bu aralık çeşitli biçimlerde oluşturulabilir<sup>4</sup>. Bizler çerçeveyi öncelikle resmin kenarlarına tutturulmuş bir araç olarak düşünürüz. Ancak duvar resminin yapısı gereği çerçevelemede klasik çerçeve algımızı aşan bazı özgün tasarım ve işlevler ortaya çıkmış ve bu Bizans anıtsal resmindeki uygulamalara da yansımıştır. Örneğin; anıtsal resimdeki çoğu durumda (mermer, metal vb. çerçevelerin kullanıldığı örnekler dışında) çerçeve betimleme alanı ile bütünleşik haldeydi (*intra-*

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, "Meditations on the Frame", **Perspecta: Theater, Theatricality, and Architecture**, Trans. Andrea L. Bell, 26, 1990, 185-190, s. 187.

<sup>2</sup> Otto Demus, **Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium**, Boston, Massachusetts, 1964, s. 46.

<sup>3</sup> Verity Platt, Michael Squire, "Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction", **The Frame in Classical Art: A Cultural History**, (Eds. V.J. Platt, M.J. Squire), Cambridge, 2017, 3-99, s. 49.

<sup>4</sup> Ernst Hans Gombrich, **The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art**, London, 1984, s. 125.

*compositional*<sup>5</sup>). Resim düzleminin çerçeveleme motifleri ve çerçevelenmiş betimleme tarafından bu şekilde paylaşımı da zaten Bizans sanatı için karakteristik bir durumdu<sup>6</sup>. Bu sebeptendir ki, Bizans çerçevesi aynı zamanda bir ‘betimsel alana’ dönüşmüş; süsleme, yazıtlar ve kimi zaman küçük madalyon portreler çerçevelerin oluşturduğu bu alanlara yerleştirilmişti.

Elbette, anıtsal resimde çerçeveleme açısından öncelikle mimarının sunduğu olanaklar geçerliydi. Şüphesiz ki mimari, tasvirlerin yerleşimi için uygun biçimde bölümlenmiş yüzeyler sunuyordu (F.1)<sup>7</sup>. Mimarının tasviri çerçeveleyebileceği ve bu çerçevenin onu daha da önemli kılacağına ilişkin düşünce Bizans sanatında yaygındı<sup>8</sup>. Bununla birlikte mimarının bu işlevinin dekoratif bordürlerle güçlendirilmesi ve resimsel ortama uyumlu hale getirilmesi gerekiyordu. Çerçeve böylelikle mimari yüzeyden resimsel alana dönüşümün gerçekleştiği bir eşik haline gelmişti. Öte yandan kilisenin bütün yüzeylerinin mimarının oluşturduğu araçlarla bölümlenebilme olanağı yoktu. Özellikle kesintisizce uzanan geniş yan duvarların durumu buydu. Çok sayıda betimlemeden oluşan programın bu geniş yüzeyler üzerine belli bir düzende yerleştirilmesi gerekirdi. Bu durum çerçeveleme için başka araçların varlığını da gerekli kılmıştı. Ayrıca Bizans kilisesinde betimlemeyi çerçeve yoluyla etrafından ayırmakla birlikte, eş-zamanlı olarak onu programla ilişkilendirmek ve programın yerleştirildiği farklı yüzeyleri de birbirine eklemlenmek (artikülasyon) gerekirdi. Yüzeylerin birbirine eklemlenmesi aslında 4. yüzyıl gibi erken bir dönemde daha çok mimari-plastik formlar kullanılarak çözümleniyordu. Çünkü 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 bu mimari-plastik formların artık kullanılamayacağı anlaşılmıştı. Bunun yerine resimlerin teknik veya malzemesi ile uyumlu resimsel araçların kullanılması gerekiyordu ve bu ihtiyaç süslemeli çerçeve bordürlerinin kullanımına bir ivme kazandırdı<sup>9</sup>. Gerçekten de, örneğin Selanik Rotondası ve Ortodokslar Vaftizhanesi gibi bazı erken dönem yapılarında çerçevelerde yumurta-ok dizisi vb. gibi mimari-plastik formlardan devşirilmiş motiflerin kullanıldığını gözlemlemek bu açıdan şaşırtıcı değildir (G.2,20).

<sup>5</sup> Çerçevelerin betimlemeyle bütünleşik (*intra-compositional*) ve betimlemeden ayrı (*extra-compositional*) niteliklerine ilişkin tanımlar için bkz: Platt, Squire, **a.g.e.**, s. 13.

<sup>6</sup> Glenn Peers, **Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium**, University Park Pennsylvania, 2004, s. 4-5.

<sup>7</sup> Fotoğraf açıklamalarında kaynağı belirtilenler dışında bu makalede kullanılan tüm fotoğraflar yazara aittir (Y. Erdihan).

<sup>8</sup> Peers, **a.g.e.**, s. 70.

<sup>9</sup> Demus, **a.g.e.**, s. 45-46.

Elbette böylesi karmaşık bir yapının düzenlenişi sadece betimlemenin sınırlarını kuşatan bir resim çerçevesi ile sağlanamazdı. Bu nedenle anıtsal resimde düzenleme için resim çerçeveleri ile birlikte farklı işlevlere sahip birkaç çerçeve bordürünün daha kullanılması gerekli hale gelmişti. Bunlar yapılarda mimari strüktürün sınırları boyunca yerleştirildiğinden bazı çalışmalarda doğrudan mimariyle ilişkili işlevlere sahip dekoratif bordürler olarak da değerlendirilmiştir<sup>10</sup>. Ancak detaylı bir inceleme bu dekoratif bordürlerin çok çeşitli işlevleri ile çerçeveleme sisteminin birer parçası olduklarını göstermektedir. 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; çok-katmanlı, karmaşık bir çerçeveleme yapısı ortaya çıkmıştır (**G.3**). Bu yapıyla 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 okunabilir kılan karmaşık bir işlevler bütünü olarak kendini gösterir.

Bu çok-katmanlı çerçeve yapısının oluşumunu etkileyen; mimarinin ve resim programının yapısı, yüzey 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.

Anıtsal resimde çerçeveleme için genel olarak üç ana çerçeve katmanı kullanıldığını tespit edebiliyoruz. Bunları; doğrudan betimlemenin sınırlarını kuşatan ‘resim çerçevesi’ (**G.4**), programın farklı katmanlarını yatay doğrultuda birbirinden ayıran ve böylece yatay bölümleneleme elemanı olarak görebileceğimiz bir ‘taban bordürü’ (**G.5**) ve mimari strüktürü vurgulayan, düşey bölümleneleme elemanı konumundaki bir ‘yapısal bordür’ (**G.6**) olarak tanımlayabiliriz. Tanımlar anıtsal resimdeki çerçeveleme sistemini açıklayabilmek için ilk kez önerilmektedir ve elbette geliştirilmeye açıktır. Ayrıca çalışmamızda temel ilkeleri açıklayabilmek için esnek bir yaklaşımla belli oranda genellemeler yaptığımızı belirtmemiz gerekmektedir. Değerlendirmemiz

<sup>10</sup> Örneğin Marchiori, Bizans kilisesinde dekoratif bordürlerin kullanımıyla ilgili bu saptamayı yapmaktadır. Bkz.: Maria Laura Marchiori, **San Vincenzo ai Volturmo and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy**, unpublished M.A. Thesis, University of Victoria, 2001, s. 98 vd.

ise daha çok ikonoklazma sonrasında Bizans sanatı ve mimarisinde ortaya çıkan gelişmeler ve özellikle mozaik bezemedeki uygulamalara dayanmaktadır<sup>11</sup>.

Bu genel düzenlemenin dışında, doğrudan tapınmayla ilişkili *proskinetarion* olarak bilinen bir çerçeve formu da geliştirilmişti. 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan proskinetarion daha çok temponun etrafını kuşatan, İsa, Meryem ya da kilisenin patron azizi gibi en çok saygı gösterilen ikonların çerçevelenmesi için kullanılmıştır<sup>12</sup>. Mermer veya kimi zaman alçı malzemenen 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, temponun güney kanadındaki proskinetarion (G.7) ve 13. yüzyıla tarihlenen Mistra Metropolis Kilisesi'nde temponun güney ve kuzey kanatlarındaki proskinetarionlar bu formun en ideal örnekleri arasındadır<sup>13</sup>. Bununla birlikte Kıbrıs'ta Panagia Phorbiotissa Kilisesi'nin 14. yüzyılda yapılmış proskinetarionu gibi fresko taklitler de yapılmıştı (G.19). Ayrıca başlangıçta tempon ile ilişkili olsa da proskinetarionların kullanımı Kariye dış narteksindeki örneklerde de gördüğümüz gibi yapının başka bölümlerine de yayılmıştır<sup>14</sup> (G.21).

Bizans kilisesinde dekorasyon elbette sadece resimlerden oluşmayabiliyor; içerik, malzeme, teknik vb. nedenlerle yapıdan yapıya farklılıklar ortaya çıkabiliyordu. Görünüşe göre bu farklılıkların mimari ile resimsel uzamın algılanışı ve çerçeveleme açısından çok ciddi sonuçları oldu ve dekorasyonun yapısına bağlı olarak iki farklı çerçeveleme düzeni geliştirildi. Bunlardan biri; daha çok mozaik bezemede karşımıza çıkan '*mimari karakterli çerçeveleme*' (G.8), diğeri ise çoğunlukla fresko resimde gözlemlenen '*resimsel karakterli çerçeveleme*'dir (G.9). Ancak iki farklı çerçeveleme düzeninin ortaya çıkışı basitçe mozaik ile fresko arasındaki bir teknik farklılığa indirgenemez.

Aslında tarihsel olarak çerçevenin ortaya çıkışı resim sanatında '*düzenli alan*'ın keşfine koşut bir süreç olarak gözükmektedir. Çerçevenin kendine ait bir formu da yoktur, çevrelediği yüzeyin

<sup>11</sup> Burada ikonoklazma sonrası gelişmelerle kastımız aslında Otto Demus'un anıtsal resimde 'Orta Bizans Sistemi' ya da 'Klasik Sistem' olarak tanımladığı programa denk düşmektedir. Ancak çerçeveleme açısından bu dönemde ortaya çıkan gelişmelerin nüveleri erken dönemde de gözlemlenebilmektedir.

<sup>12</sup> Laskarina Bouras, Alexander Kazhdan, "Proskinetarion", **The Oxford Dictionary of Byzantium**, New York, III, 1991, s. 1739.

<sup>13</sup> Sophia Kalopissi-Verti, "The Proskynetaria of the Tempon 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**, (Ed. S. E. J. Gerstel), Washington D.C., 2006, 107-134, s. 115-116, fig. 15-16.

<sup>14</sup> Kalopissi-Verti, **a.g.e.**, s. 123 vd.

yapısına bağı olarak biçimlenir<sup>15</sup>. Dolayısıyla çerçevenin yapılandırılması ile resimsel alanın veya yüzeyin karakteri arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bizans kilisesinde de dekorasyon konusundaki tercihler resimleme için iki farklı yüzey karakteri ya da yüzey kavrayışı ortaya çıkarmış gibi gözükmetedir. Muhtemelen buna koşul olarak da çerçevelemede iki farklı uygulama geliştirilmiştir.

Anıtsal resimde mozaik ve fresko iki yaygın tercihti. Mozaik genelde mermerle birlikte kullanılır, tıpkı 11. yüzyılda inşa edilen Hosios Loukas Manastırı Katholikon'unda görülebileceği gibi; geniş duvar yüzeyleri mermerle kaplanırken yapının üst kısımları mozaikle bezenirdi (G.1). Fresko dekorasyonda ise herhangi bir kaplama elemanı kullanılmaz ve resim programı yapının bütününe kesintisiz biçimde yayılırdı<sup>16</sup>. Kıbrıs'ta 1192 yılına tarihli Panagia Arakiotissa Kilisesi (G.9) ve Selanik'te 14. yüzyıla tarihli Aziz Nikolaos Orphanos Kilisesi'nde (G.24) freskonun yapının bütününe yayılışı iyi biçimde gözlenebilmektedir. Bu iki uygulama arasındaki farklılık, iki farklı yüzey karakterinin oluşmasına ya da başka bir ifadeyle yüzeyin iki farklı şekilde kavranışına yol açmış ve bu durum çerçevelemeyi de yapısal olarak etkilemiştir.

Mozaik tercih edildiğinde, yan duvarlar mermerle kaplandığından resim programı ancak yapının üst kısımlarına, üst örtü sistemini oluşturan elemanlar (kubbe, tonoz, lünet, niş vb.) üzerine yerleştirilebilirdi. Böylelikle ortaya birbirlerini desteklemek üzere eklenmiş, mimari tarafından yapısal olarak çerçevelemiş birimlerden oluşan, uzam içerisinde yayılma özelliğine sahip 'heterojen' bir yüzey çıkmıştır (G.10). Fiziki sınırlılıkları nedeniyle bu yüzeyi oluşturan birimler üzerine çoğu zaman sadece bir sahne ya da tasvir yerleştirilebilirdi. Aynı zamanda bu birimlerin kenarlarının, mozaik tesseraların yerleştirilebilmesi için yuvarlatılması gerekirdi ki, bu teknik detay belirgin çerçeve profillerinin ortaya çıkmasını destekledi<sup>17</sup>. Mimarının sağladığı bu fiziksel destek sayesinde heterojen yüzeyde çerçeveler çok daha belirgin bir etki yaratır. Duvarlarda kullanılan mermer kaplamalar da yüzeyde seviye farklılıklarına neden olur ve bölümlenmiş yüzey algısını güçlendirir. Gerçekten de bugün mozaik ve mermerlerle süslenmiş bir yapıya girdiğimizde, bu bizde çok parçalı bir mekan-yüzey izlenimi oluşturur. Örneğin; 11. yüzyılda Sakız Adası'nda inşa edilmiş Nea Moni'nin naosu bu tür bir görünüm sunmaktadır (G.22).

<sup>15</sup> Uşun Tükel, "Resim Göstergebiliminin Bazı Sorunları", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2, 1989, 9-15, s. 9-10.

<sup>16</sup> Robert G. Ousterhout, *Bizans'ın Yapı Ustaları*, Çev. Fügen Yavuz, İstanbul, 2016, s. 254-256.

<sup>17</sup> Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, London, 1967, s. 173

Heterojen yüzey yapısını en iyi gözlemleyebileceğimiz örneklerden biri Kariye dış narteksidir. Kubbesel tonozlu birimlerden oluşan dış nartekte sahneler tonozlara ve tonozların altındaki lünetlere dağıtılmıştır. Burada sahnelerin çerçevesini oluşturan şey aslında lünet ya da tonozun fiziksel sınırlarıdır. Doğrudan mimari tarafından bölümlenmiş olan bu yüzey '*farklı parçalardan oluşan bir bütün*' yapısı göstermekteydi (G.8,10).

Freskoda ise duvarlar için kaplama elemanı kullanılmadığından resim programı yapının tüm yüzeylerine kesintisiz biçimde yayılır. Dolayısıyla resimsel alan herhangi bir fiziksel bölünmeye maruz kalmamış, kesintisiz, '*homojen*' bir yüzey olarak karşımıza çıkar<sup>18</sup> (G.9,11). Elbette freskoyla bezenmiş yapının da üst örtü 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 bölümlenimin olmadığı düz ve kesintisiz biçimde uzanan yan duvarların sunduğu homojen yüzey yapısı belirleyici oldu ve resimsel alanın bütünü bu yapıya uyarlandı. Kesintisiz bir bütün olarak kavranmış bu homojen yüzeyde çerçeveleme için mimariden sınırlı düzeyde yararlanılabiliyordu. Bu nedenle fresko bezemede mimarinin fiziksel desteğinden yoksun, daha çok resimsel araçlarla oluşturulmuş yapay çerçeve kurguları ortaya çıkmıştır.

1192 tarihli Panagia Arakiotissa Kilisesi homojen yüzeyi iyi biçimde örneklendirmektedir (G.9). Duvarlarda mermer kaplama kullanılmamış ve yapının üst örtü sistemi ile yan duvarları bir bütün halinde tasarlanmıştı. Bu yüzey, farklı parçalardan oluşan bir bütün özelliği gösteren heterojen yüzeyin aksine '*kesintisiz bir bütün*' olarak görülmüş olmalıdır. Böylelikle mimarinin çerçeveleme özelliğinden de sınırlı ölçüde yararlanılabiliyordu. Örneğin doğudaki kubbeli birimin güney duvarı üzerine üç betimleme yerleştirilmiştir (G.11). Üst kısımdaki Meryem'in Ölümü sahnesini çerçevelemek için lünetin fiziksel sınırlarından yararlanılmıştı. Ancak alt kısımda böyle bir olanak bulunmadığından resimsel araçlarla yapay bir bölümlenme yapılmıştır.

Yüzey karakteriyle ilişkili bu iki farklı uygulama çerçevelemenin yapısı, tasarımı ve işlevleri açısından bazı değişikliklere neden oldu. Heterojen yüzeyde gözlemlenen mimari karakterli çerçevelemede, yüzey zaten mimari tarafından sınırlandırılmış birimlerden oluştuğundan (örneğin bir lünet) betimleme ve dolayısıyla çerçevesi görece daha özerk bir alana sahipti. Program içerisindeki sahneler genelde benzer süsleme tasarımına sahip resim çerçeveleri ile

<sup>18</sup> Demus mozaikten freskoya geçişi ve fresko dekorasyonun yüzeyin tümüne yayılışını '*klasik sistemin çözülüşü*' saptaması etrafında incelemektedir. Bkz.: Demus, **a.g.e.**, s. 61-62.



çevrelenirlerdi ancak mimari bölümlenme nedeniyle bunlar arasında fiziksel bir bağlantı ya da süreklilik yoktu. Bu nedenle yüzeyin farklı parçalarını birbiri ile ilişkilendiren yapısal bordür türünden araçların önemi artmaktaydı.

Homojen yüzeyin bir özelliği olarak karşımıza çıkan resimsel karakterli çerçevelenmede 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 (network) düzeninde bir çerçeveleme yapısı çıkarmıştır (G.12). Geniş ve kesintisiz yüzey nedeniyle, özellikle yan duvarlarda, mimari formlara bağımlı olmayan daha yapay çerçeve formları görürüz. Mimari formlar tarafından çerçevelenmiş yüzeyler de, yüzeyin kesintisiz kavranışı nedeniyle şebeke düzenine eklenmiştir. Bunun sonucu olarak, resim çerçevesi şebeke düzeni içerisinde mimari tarafından yapısal olarak desteklenmiş özerkliğini yitirir. Çerçevelerin tasarımı da heterojen örneklere oranla oldukça basitleşir ve çerçevelenmede genellikle ince, kırmızı renkli basit bantlar kullanılır. Elbette bunun istisnaları vardır. Bazı örneklerde bu ince 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 oldukça üniktir) oldukça geniş ve süslemeli çerçeve bordürlerini tespit etmişti. Yapı erken 11. yüzyılda inşaa edilmiş dekorasyonuna ise muhtemelen 11. yüzyıl ortalarında başlanmıştır. 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 çerçevelenmeye yansımaları göstermektedir<sup>19</sup>. Benzer bir durum Sultanahmet'teki Azize Euphemia Kilisesi freskolarında da gözlenir. Burada da muhtemelen programın yüzeye simetrik yerleşimi için geniş bordürler

---

<sup>19</sup> Robert G. Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, Washington D.C., 2005, s. 46, 51, 60-61, 75-76, plates 7-11.

kullanılmıştır<sup>20</sup>. Ancak bu durumlarda da sahneye bitişik resim çerçeveleri basit bantlardan oluşur, süslemeli bordürler ise bunlar arasına yerleştirilirdi.

Tarihsel metinlerde Bizanslıların bu iki düzenleme arasındaki farklılıklara duyarlı olduklarına işaret eden ifadelere rastlarız. Örneğin Kariye'nin 14. yüzyıldaki banisi Theodoros Metokhites nartekslerdeki mozaikleri anlatırken “*aralıklarla yerleştirilmiş*”<sup>21</sup> ifadesini kullanıyordu ki bu; heterojen yüzeyde, mimari karakterli çerçevelenmede ortaya çıkan görünümü özetleyen bir ifade olarak kabul edilebilir.

Benzer değişiklikler programın yatay ve düşey bölümlenmesi için tasarlanmış bordürlerin kullanımında da gözlemlenir. Programı yatay düzlemde katmanlara ayırmak için taban bordürü kullanılmıştır. Taban bordürü genellikle mekanı boydan boya, kesintisiz biçimde dolanan tek bir bordür olarak tasarlanırdı (G.5,8). Mozaik dekorasyonda, yapının üst kısımlarında yer alan resimlerin hemen altına yerleştirilir<sup>22</sup> ve böylelikle üst kısımdaki mozaik resimler ile alttaki mermer kaplamalı alanı, yani dekorasyonun iki farklı katmanını birbirinden ayırır. Öte yandan, taban bordürü yoluyla duvar yüzeyinden çıkıntı yapan kaplamalar nedeniyle tam olarak görülmeleri zor olan sahneler de bir parça yükseltilmiş olur ve zeminden daha iyi görülmeleri sağlanırdı<sup>23</sup>. Kıbrıs'ta 6. yüzyıla tarihlenen Panagia Angeloktistis Kilisesi apsis mozaiği (G.23) ve Kariye narteks mozaiklerinde kullanılan taban bordürleri (G.5) bunun belirgin örnekleridir.

Homojen yüzeyli iç mekanlarda duvar kaplaması olmaması ve genel olarak çerçevelemenin tek-tip basit bantlarla bir şebeke düzenine dönüşmesi sonucu dekoratif bordürlerin en azından

<sup>20</sup> Engin Akyürek, **Khalkedon'lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet'teki Kilisesi**, İstanbul, 2002, s. 101-102.

<sup>21</sup> “*Hoş ve göz alıcı çoğu altın yıldız, 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.

<sup>22</sup> Yapının üst kısımlarına yerleştirilmiş mozaik resimlerde genel olarak resim çerçevesi sahneyi dört yanından kuşatmazdı. Alt kenarlar için ya farklı bir bordür tasarlanır ya da doğrudan taban bordürü üzerine oturtulurdu. Bu erken dönemden beri gözlemlenebilir ancak özellikle ikonoklazma döneminden sonra taban bordürünün bir standart olarak varlığı açıktır.

<sup>23</sup> Yapının üst bölümlerine yerleştirilmiş sahneleri korniş ya da kaplama hizasından yükselterek daha iyi görülmelerini sağlamak için bir diğer yöntem: basit, boyanmış sıvalardan oluşan çerçevelerin (*painted mortar frame*) kullanımınıdır. Bu durumdaki sahnelerin alt kenarları zaten zorlukla görülebildiğinden çoğu zaman maliyet açısından ucuz ve uygulama açısından basit bu sıva çerçeveler tercih edilmiştir. Aslında bunlar sıva üzerinde tesseraların yerleştirildiği katmanın (setting bed) bir parçasıdır ve tesseralı yüzeyin dışına taşarak mozaığın tamamı ya da bir kenarı için çerçeve oluştururlar. Tasarım süreçlerinde de çok önemli rolleri olduğu tespit edilmiştir. Bkz.: Pelli Mastora – 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, s. 490, 492-493.

mozaikteki gibi kullanılmayacakları açtı. Bununla birlikte Bizanslı ustalar dekoratif bordürleri fresko bezemenin gereklerine uyarlamış gibi gözükmetedirler. Duvar kaplamasının olmaması taban bordürünün gerekliliğini ortadan kaldırmış gibiydi ki bazı yapılarda kullanılmadığını gözlemleyebiliyoruz. Panagia Arakiotissa Kilisesi (G.9) ve Selanik Aziz Nikolaos Orphanos Kilisesi'nde (G.24) gözlemlediğimiz durum budur. Ancak bazen mozaik dekorasyona özgü görünümünün freskoda taklit edilmesi bu tür bordürlerin kullanımını da beraberinde getirdi. Örneğin Kariye güney şapelinde duvarların alt kısımlarına mermer taklidi süslemeler işlenmiş, mekan boydan boya dolanan bir taban bordürü de bu bezemeler ile üst kısımda yer alan tasvirler arasında yerleştirilmiştir (G.13). Studenica'daki Joachim ve Anna Kilisesi'nde ise duvarların üst kısımlarında yer alan öyküsel sahneler ile alt kısımlarına yerleştirilmiş ikonik tasvirlerin programın farklı katmanları gibi düşünüldüğü görülmektedir. Dolayısıyla taban bordürü de bu iki katmanı birbirinden ayırmak üzere kullanılan bir araca dönüşmüştür (G.14).

Doğrudan mimari strüktür ile bağlantılı yapısal bordürler ise strüktürel elemanların veya birimlerin sınırları boyunca uzanırlar. Bunlar öncelikle mimari strüktürü resimsel olarak tanımlanabilir kılan araçlardı (G.6,15). Ayrıca, özellikle mimari karakterli çerçevelemede, yüzey bölümlenmiş ve uzamsal biçimde dağılmış olduğundan aradaki bağlantıları (artikülasyon) sağlamak için yapısal bordür çok işlevsel bir araç haline gelmiştir.

Ancak resimsel karakterli çerçeveleme düzeni ile sonuçlanan homojen yüzeyin kesintisizce uzanan, bölümlenmemiş tasarımı artikülasyonun sağlanması için yapısal bordürün varlığına bu denli ihtiyaç duymuyordu. Çünkü şebeke düzenindeki çerçeveleme zaten bu bağlantıları sağlamış durumdaydı ve ayrıca mimari strüktürün tanımlanması da yine bu yapı içerisinde gerçekleştirilebiliyordu (G.9,11). Bununla birlikte Bizanslı ustalar fresko dekorasyonunun doğasındaki bazı sorunları aşmak için yapısal bordürlerin önemini farkına varmış gibi gözükmetedirler. Yüzeyin homojen yapısı ve tek-tip çerçeveleme araçlarının kullanımı fresko dekorasyonunun genelinde bir tek-düzeliği de beraberinde getirmişti. Oysa ki hem mimari hem de resim programı içerisinde belli bir hiyerarşi de söz konusuydu. Dolayısıyla, bu tek-düzeliği aşmak, hiyerarşiyi düzenleyebilmek, bazı birimleri ya da tasvirleri öne çıkarmak adına yapısal bordürler kullanılmış gibi gözükmetedir. Örneğin; yine Kariye güney şapelinde, programın odağını oluşturan apsisdeki Anastasis sahnesi üzerine bu türden bir bordür yerleştirilmiş olduğu görülür (G.16). Böylelikle hem apsisin mekan içerisindeki hem de tasvirin program içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Göreme Karanlık Kilise'de İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinin üst

kısmına yerleştirilen bordür<sup>24</sup> ile Panagia Arakiotissa Kilisesi kubbesinde Pantokrator tasvirini çevrelemek için de (G.25) bu tür bordürlerin kullanıldığı görülmektedir.

Çerçevelemede mozaik ya da fresko tercihinden kaynaklanıyormuş gibi gözükken bu farklılıkların aslında doğrudan yüzeyin karakteriyle ilişkili olduğunu gösteren açık kanıtlar vardır. Örneğin Ravenna'daki San'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 (G.17). 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<sup>25</sup> San'Apollinare Nuovo'daki bu çerçeveleme düzeni fiziksel (yapısal) bir özden yoksundu. Bu aslında resimsel karakterli çerçevelemenin geneli için geçerli olabilecek bir vurgudur.

Anıtsal resimde yüzeyin homojen ve heterojen olmak üzere iki farklı kavranışına ilişkin saptama çerçevelerde kullanılan süslemelerin incelenmesi ile de desteklenebilir. Gerek motif seçkisi gerekse tasarım açısından süslemenin sadece dekoratif bir unsur olarak kullanılmadığı görülebilecektir. Bu da bizlere Bizanslı ustaların bilinçli tercihlerinin ne düzeyde olduğuna ilişkin bir fikir vermektedir. Aslında Grekçe'de *kosmos* terimi hem evren (evrensel düzen) hem de süsleme anlamlarını içermekteydi<sup>26</sup>. Dolayısıyla düzen, çerçeve ve süsleme arasındaki bu terminolojik ilişki konumuz bağlamında kayda değerdir. Bununla birlikte süsleme, yüzey ve mekan algısı ile anlatıma ilişkin belli yönlendirmeler için pratik yararlar sağlamış gibi de gözükmektedir.

Mimari karakterli çerçevelemede çerçeveler oldukça süslemeli ve tasarımlar çeşitlidir. Çerçevelemeyi oluşturan kuşaklarda farklı süsleme tasarımlarına sahip bordürler kullanılır (G.3, 15). Böylelikle kuşaklar arasındaki katmanlaşma çok daha açık biçimde gözlenebilmektedir.

Homojen yüzeydeki resimsel karakterli çerçevelemede ise süsleme daha kısıtlı ama doğrudan işlevsel amaçlarla kullanılmış gibidir. Şebeke düzenindeki resim çerçevelerinde hemen hiç

<sup>24</sup> Buket Coşkun, 11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesi'ndeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahneleri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2009, s. 231, fig. 44.

<sup>25</sup> Ernst Kitzinger, **Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century**, Cambridge, 1995, s. 63.

<sup>26</sup> Veronica della Dora, **Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium**, Cambridge, 2016, s. 63.

süsleme ögesine rastlanmaz. Bunlar çoğunlukla basit renk bantları olarak tasarlanmışlardır (G.12). Görünüşe göre süsleme fresko bezemeye özgü bir takım gereksinimleri karşılamak üzere alternatif bir amaçla kullanılmış ve sistemin resim çerçevesi dışındaki bordürleri üzerine kaydırılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi freskonun yüzeyi bütünlüklü, homojen bir yüzey 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 resim çerçevelerinin aksine, zengin süslemeli bordürler yoluyla yapı içerisindeki önemli birimler ya da tasvirler öne çıkarılmış, odak haline getirilmişlerdir (G.16).

Aynı zamanda bu süslemelerde kullanılan motiflerin seçiminde de algılamaya ilişkin bilinçli tercihler yapıldığını gösteren işaretler vardır. Örneğin homojen yüzeyde kullanılan dekoratif bordürlerde heterojen yüzeyde pek karşılaşmadığımız formlar ve motifler görürüz. Özellikle korniş, konsol vb. mimari-plastik formların fresko taklitleri ve üç-boyutlu yansıamalar oluşturacak şekilde düzenlenmiş geometrik tasarımlar bu tür bordürlerde sıkça kullanılmıştır (G.18). Bu detayları da, yine resimsel yüzeyi homojen olarak tasarlanmış iç mekanda ortaya çıkan tek-düzeliği ve iki-boyutluluk algısını aşmaya yönelik girişimler olarak değerlendirebilmemiz mümkündür.

Bizans anıtsal resminde çerçeve sadece dekoratif bir öge değildi. Çok sayıda sahnenin belli bir program içerisinde bir araya getirilişinde çerçevenin düzenleyici işlevlerinin büyük önemi vardı. Çerçeve Bizans kilisesinde yalnızca betimlemeyi çevresinden ayırmakla kalmıyor aynı zamanda onu programın ayrılmaz bir parçası haline getiriyordu. Çok sayıda sahnenin belli bir düzende bir araya getirilmesi karmaşık bir sorundu ve elbette klasik anlamıyla salt bir resim çerçevesi ile bu sağlanamazdı. Bu nedenle anıtsal resimde farklı işlevlerdeki bordürlerin birbirine eklemlenmesiyle oluşan, çok-katmanlı bir çerçeve sistemi ortaya çıktı.

Bununla birlikte, mozaik ve freskoda kullanılan çerçeveler ve çerçeveleme sistemi açık farklılıklar ortaya koyar; bu da bizi ister istemez farklılığın kaynağını teknik detaylarda aramaya götürebilir. Ancak daha yakın bir inceleme Bizans'ta mozaik ve fresko dekorasyonun doğaları gereği iki farklı yüzey karakteri oluşturduğunu ve buna bağlı olarak iki farklı çerçeveleme sistemi geliştirildiğine işaret eder. Bu, resimlerin yerleştirildiği yüzey ile çerçeve arasındaki yapısal ilişkinin sonucudur.

Çerçevelemedeki önemli bir unsur da süslemedir. Süsleme bir yandan çerçeveyi dekoratif bir öğeye dönüştürürken diğer yandan da yüzeyin ve mekanın algılanışı açısından önemli işlevler üstleniyor gibi gözükmemektedir.

Dolayısıyla Bizans sanatında çerçeve yapısal önemi olan, çok-işlevli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çerçeveler üzerine yapılan çalışmaların geliştirilmesinin Bizans sanatı ve mimarisi araştırmalarına önemli katkılar sağlayacağını düşünmemiz mümkündür.

## Kaynakça/References

- AKYÜREK, Engin, **Khalkedon’lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet’teki Kilisesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2002.
- BOURAS, Laskarina; Alexander Kazhdan (1991), “Proskinetarion”, **The Oxford Dictionary of Byzantium**, (Eds. A. Kazhdan vd.), Oxford University Press, New York 1991, III, s. 1739.
- COŞKUNER, Buket, 11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesi’ndeki İsa’nın Doğumu ve İsa’nın Çarmıha Gerilme Sahneleri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2009.
- DEMUS, Otto, **Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium**, Boston Books, Boston – Massachusetts, 1964.
- DORA, Veronica della, **Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium**, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.
- FEATHERSTONE, J. M., “Metokhites’in Şiirleri ve Khora”, **Kariye Camii, Yeniden (The Kariye Camii Reconsidered)**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, 189-213.
- GASSET, José Ortega y, “Meditations on the Frame”, **Perspecta: Theater, Theatricality, and Architecture**, (Trans. Andrea L. Bell), 26, 1990, 185-190.
- GOMBRICH, Ernst Hans, **The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art**, Phaidon Press, London, 1984.
- KALOPISSII 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**, (Ed. S. E. J. Gerstel, Dumbarton Oaks), Washington D.C., 107-134.
- KITZINGER, Ernst, **Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century**, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- KOURKOUTIDOU–NIKOLAIDOU, E., A. Tourta, **Wandering in Byzantine Thessaloniki**, Kapon Editions, Athens, 1997.
- MARCHIORI, Maria Laura, **San Vincenzo ai Volturno and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy**, Unpublished M.A. Thesis, University of Victoria, 2001.
- MASTORA, Pelli; KONSTANTINOS, T. Raptis, “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.
- MOURIKI, Doula, **The Mosaics of Nea Moni on Chios**, The Commercial Bank of Greece, Athens, 1985.
- OUSTERHOUT, Robert G., **A Byzantine Settlement in Cappadocia**, Dumbarton Oaks Studies XLII, Washington D.C., 2005.

- OUSTERHOUT, Robert G., **Bizans'ın Yapı Ustaları**, Çev. Fügen Yavuz, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016.
- PEERS, Glenn, **Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium**, Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania, 2004.
- PLATT, Verity; SQUIRE, Michael, "Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction", **The Frame in Classical Art: A Cultural History**, (Eds. V.J. Platt, M.J. Squire), Cambridge University Press, Cambridge, 2017, s.3–99.
- REINER, Friederike, **Die Panagia Arakiotissa von Lagoudera, Zypern: Bildstrategien im Kirchenraum**, Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.
- SQUIRE, Michael, "Framing the Roman "still life": Campanian Wall-painting and the Frames of Mural Make-believe", **The Frame in Classical Art: A Cultural History**, (Eds. V.J. Platt, M.J. Squire), Cambridge University Press, Cambridge, 2017, s.188-253.
- STYLIANOU, A, Judith, **The Painted Churches of Cyprus**, Leventis Foundation, Nicosia, 1997.
- TÜKEL, Uşun, "Resim Göstergesbiliminin Bazı Sorunları", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, 2, 1989, s.9-15.
- UNDERWOOD, Paul A, **The Kariye Djami**, I, Routledge & Kegan Paul, London, 1967.
- VOJVODIĆ, Dragan, "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**, (Eds. L. Maksimovic, V. Vukasinovic), Belgrade, 2016, 253 – 265.





**G.1** - Hosios Loukas Manastırı, Katholikon naosu, Distomo - Yunanistan, 1020 civarı



**G.2**- Selanik Rotondası, kubbe, 5. yüzyıl



G.3 - Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21





G.4 - Hosios Loukas Manastırı, Katholikon narteksi, Distomo - Yunanistan, 1020 civarı



G.5- Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21



**G.6-** Galla Placidia Mozolesi, kubbe, Ravenna, 5. yüzyıl



**G.7-** Aziz Panteleimon Kilisesi, Nerezi, 1164 (Kalopissi-Verti 2006: 111, fig. 4)





**G.8-** Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21



**G.9-** Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, Lagoudera – Kıbrıs, 1192, (Reiner 2008: 104, fig. 21)



**G.10-** Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21

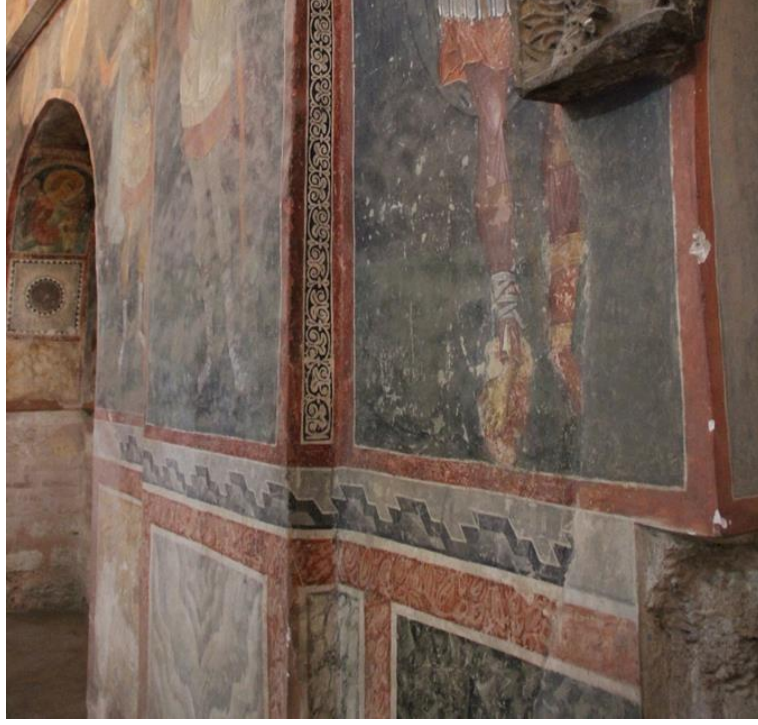


**G.11-** Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, Lagoudera – Kıbrıs, 1192, (Reiner 2008: 107, fig. 24)



**G.12-** Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, Asinou – Kıbrıs, 14. yüzyıl, (Stylianou 1997: 131, fig. 66)





**G.13-** Kariye, güney şapel, 1315 – 1320/21



**G.14-** Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos güney duvarı, Sırbistan, 1313/14, (Vojvodić 2016: fig. 2)





**G.15-** Kariye, iç narteks, 1315 – 1320/21



**G.16-** Kariye, güney şapel, 1315 – 1320/21



G.17- San'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos, Ravenna, 6. yüzyıl



G.18- Kariye, güney şapel, 1315 – 1320/21





G.19- Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, Asinou – Kıbrıs, 14. yüzyıl (Stylianou 1997: 133, fig. 68)



G.20- Ortodoklar Vaftizhanesi, kubbe, Ravenna, 5. yüzyıl



**G.21-** Kariye, dış narteks,  
1315 – 1320/21



**G.22-** Nea Moni, naos, batı yönüne bakış, Sakız Adası, 11. yüzyıl, (Mouriki 1985: II, fig. 129)

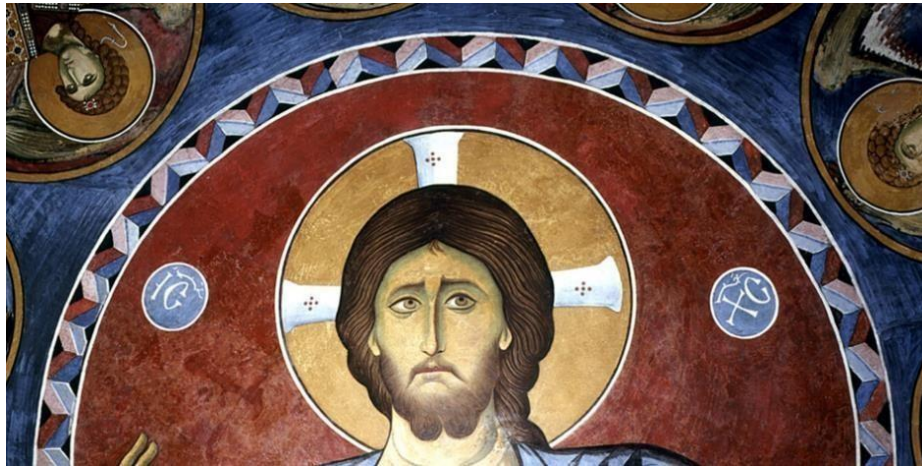


**G.23-** Panagia Angeloktistis Kilisesi, apsis, Kıbrıs, 6. yüzyıl (Dumbarton Oaks Arşivi)





**G.24-** Hagios Nikolaos Orphanos Kilisesi, Selanik, 14. yüzyıl, (Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997: 74, fig. 82)



**G.25-** Panagia Arakiotissa Kilisesi, kubbe, Kıbrıs, 1192, (Dumbarton Oaks Arşivi)