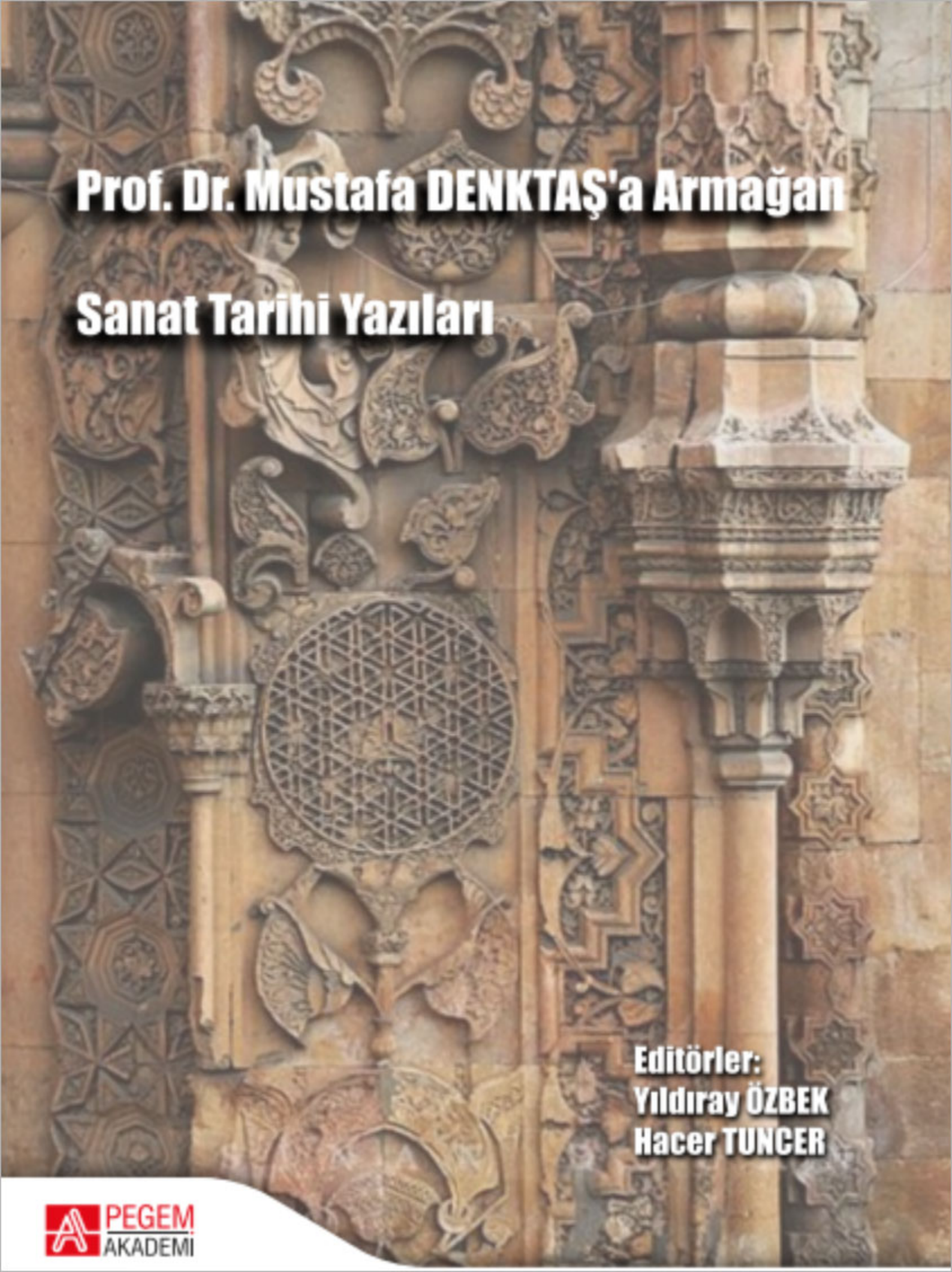

Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ'a Armağan

Sanat Tarihi Yazıları

Editörler:
Yıldıray ÖZBEK
Hacer TUNCER

PEGEM AKADEMİ

Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ'a Armağan Sanat Tarihi Yazıları

Editörler:
Yıldıray ÖZBEK
Hacer TUNCER

PEGEM AKADEMİ

Editörler: Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK - Dr. Hacer TUNCER

PROF. DR. MUSTAFA DENKTAŞ'A ARMAĞAN
Sanat Tarihi Yazıları

ISBN 978-625-8516-29-6

Kitap içeriğinin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

© 2025, PEGEM AKADEMİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Pegem Akademi Yay. Eğt. Dan. Hizm. Tic. AŞ'ye aittir. Anılan kuruluşun izni alınmadan kitabın tümü ya da bölümleri, kapak tasarımı; mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt ya da başka yöntemlerle çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz. Bu kitap, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bandrolü ile satılmaktadır. Okuyucularımızın bandrolü olmayan kitaplar hakkında yayınevimize bilgi vermesini ve bandrolsüz yayınları satın almamasını diliyoruz.

Pegem Akademi Yayıncılık, 1998 yılından bugüne uluslararası düzeyde düzenli faaliyet yürüten **uluslararası akademik bir yayınevi**dir. Yayımladığı kitaplar; Yükseköğretim Kurulunca tanınan yükseköğretim kurumlarının kataloglarında yer almaktadır. Dünyadaki en büyük çevrimiçi kamu erişim kataloğu olan **WorldCat** ve ayrıca Türkiye'de kurulan **Turcademy.com** tarafından yayınları taranmaktadır, indekslenmektedir. Aynı alanda farklı yazarlara ait 2000'in üzerinde yayını bulunmaktadır. Pegem Akademi Yayınları ile ilgili detaylı bilgilere http://pegem.net adresinden ulaşılabilmektedir.

1. Baskı: Aralık 2025, Ankara

Yayın-Proje: Selcan Durmuş
Dizgi-Grafik Tasarım: Beyza Nur Erdoğan
Kapak Tasarımı: Pegem Akademi

Baskı: Sonçağ Yayıncılık Matbaacılık Reklam San Tic. Ltd. Şti.
İstanbul Cad. İstanbul Çarşısı 48/48 İskitler/Ankara

Yayıncı Sertifika No: 51818
Matbaa Sertifika No: 47865

İletişim

Pegem Akademi: Shira Ticaret Merkezi
Macun Mahallesi 204 Cad. No: 141/33, Yenimahalle/Ankara
Yayınevi: 0312 430 67 50
Dağıtım: 0312 434 54 24
Hazırlık Kursları: 0312 419 05 60
İnternet: www.pegem.net
E-ileti: pegem@pegem.net
WhatsApp Hattı: 0538 594 92 40

TAKDİM

"Kimim ben? Hayatını, Türk irfanına adayan, münzevi ve mütecessis bir fikir işçisi."

Jurnal, 18.6.1974

Sanatın tarihi bir bakıma insanın da tarihidir. Mekânın imkânlarıyla zamanın şartları karşısında hayatta kalmayı öğrenen insan, her geçen çağda kültür mimarisine yeni donatılar ekleyerek yaşam kalitesini kademe kademe yükseltmiştir. Tüm bunları akıl gücüyle yaparken süreçteki deneyimlerinin his dünyasında yarattığı dalgalanmaları da ifade etmekten imtina etmemiştir. Keder, ümitsizlik, sevinç, umut gibi muhtelif duyguları form veya motifle bazen taşa veya madene kimi zaman da tuğla ya da kumaşa dökerek sonraki nesillere bir iz bırakmayı ummuştur. Tüm bu kültürel birikimi belgelemek ve anlamlandırmak sanat tarihinin temel gayesi olmuştur. Türk sanat tarihçiliği ise bu büyük serüven içinde, Türklerin tarih boyunca mekânda bıraktığı izleri ortaya koymak ve bunların dünya tarihi içindeki yerini tayin etmek gibi önemli bir sorumluluğu üstlenmiştir. Suut Kemal Yetkin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi kurucu isimlerin erken girişimleriyle vücut bulan Türk sanat tarihçiliği, Oktay Aslanapa ve Semavi Eyice gibi sonraki neslin temsilcilerinin geniş çaplı araştırmalarıyla belirli bir derinlik kazanmıştır. Yakın dönemde ise Haluk Karamağaralı, Beyhan Karamağaralı, Yılmaz Önge, Selçuk Mülayim, Haşim Karpuz ve burada ismen zikredemediğimiz birçok meslek büyüğümüzün eserleri bu alanı çok katmanlı ve güçlü bir disipline dönüştürmüştür. Bu ikonik isimler, bir yandan da kendileri kadar alana önemli katkılar verecek birçok sanat tarihçisi yetiştirerek akademik birikimin sürekliliğini sağlayacak bir silsilenin bânîliğini de üstlenmiştir.

Bu anlamlı ve verimli silsilenin günümüz temsilcilerinden biri de şüphesiz ki elinizdeki armağan kitabın ithaf edildiği Prof. Dr. Mustafa Denktaş'tır. Cemil Meriç'in yukarıdaki kendilik tanımı –münzevi'yi saymazsak– büyük oranda Denktaş için de geçerlidir. Akademik yaşamını Anadolu'daki Türk sanat tarihine adamış, tecessüsle beslenen ve sanatın Türk tarihi içindeki önemini kavramış berrak ve işlek bir zihnin ışığında hakikât peşinde bir 'bilim işçisi' olarak tanımlamak mümkündür. Meriç'in tanımındaki münzeviyi kapsam dışı tutmamızın sebebi ise, onu yakînen tanıyanların da teyit edeceği üzere bilgi ve birikimini meslektaşları ve öğrencileriyle paylaşmaktan kaçınmaması, iş birliği ve birlikte üretmenin değerine inandığı kadar bunu yaşamasıdır da. İnsana dokunmak, insanla öğrenmek ve insandan öğrenmek Denktaş'ın yaşam tarzı kadar bilim usulünde de önemli bir karşılığı temsil eder. Onun bu yaklaşımında, sanat eserini anlamanın eserin kendisi kadar bunun süjesi olarak insanı kendi mekânsal bağlamında gözlemlemekle mümkün olduğu düşüncesinin payı büyüktür.

Her armağan kitabın önünde sonunda, bir bakıma onun kitabesi gibi okurun dikkatine sunulan bir içerik varsa o da bu kitabın ithaf edildiği şahsın özgeçmişidir. Kendisini tanıyanlar çoğuna vakıf olsa da biz de bu geleneğe uyarak Denktaş'ın yaşam öyküsünü burada kısaca özetlemeyi uygun gördük. 1963 yılında Kulu/Konya'da doğan Denktaş aslen Karamanlıdır. 1987 yılında o zamanki unvanıyla Selçuk Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden mezun olmuştur. Aynı üniversitede 1987–89 yılları arasındaki yüksek lisans öğrenimini 'Kayseri/İncesu'daki Türk Devri Yapıları' başlıklı tezle tamamlamıştır. Bu süreçte, Eski Ahlat ve Ereğli Şeyh Şühabettin Tekkesi kazılarına ekip üyesi olarak katılmıştır. Yüksek lisans öğrenimine devam ederken Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk–İslam Sanatları ve Tarihi Anabilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak akademiye girmiştir. 1990 yılında Selçuk Üniversitesi'nde başladığı doktora öğrenimini vefatına kadar Prof. Dr. Yılmaz Önge, sonrasında ise Prof. Dr. Haşim Karpuz danışmanlığında hazırladığı "Kayseri'de Su Yapıları (Hamamlar–Çeşmeler" başlıklı tezle 1994 yılında tamamlamıştır. 1997 yılında Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu öncülüğünde kurulan Erciyes Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne Yardımcı Doçent olarak

atanmış; 2000 yılında doçentlik, 2006 yılında da profesörlük unvanlarını bu bölümdeyken almıştır. 2009 yılında ayrıldığı Erciyes Üniversitesi'nde farklı birimlerde çeşitli idari görevlerde bulunmuştur. 2009 yılından bu yana Akdeniz Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde akademik çalışmalarını sürdüren Denktaş, bu zaman zarfında başta Mimarlık Fakültesi dekanlığı olmak üzere muhtelif idari sorumluluklar üstlenmiştir. Öğretim üyesi olarak atandığı tarihten bugüne çok sayıda yüksek lisans ve doktora tez danışmanlığı yürütmüş, onlarca sanat tarihçisinin yetişmesine katkı ve emek vermiştir. Saha bulgularını belgesel verilerle harmanlayıp eklektik çıkarımlara ulaşmayı hedefleyen bir metodolojide izlenen Denktaş'ın bibliyografyası, mimari ağırlıklı olarak Kayseri, Karaman ve Divriği'deki sanat eserlerini ele alan çalışmalardan oluşmaktadır.

Bu armağan kitabı, meslekte yaklaşık kırk yıllık bir tecrübe biriktiren Mustafa Denktaş'ın Akdeniz Üniversitesi başta olmak üzere diğer üniversitelerdeki meslektaşları ve dostlarının yazılarıyla hazırlanmıştır. Yazarların neredeyse tamamı, Denktaş'la hem teşrik-i mesaisi olan hem de bu hukuku zaman içinde dostlukla pekiştirmiş kişilerdir. Kitapta sanat tarihinin farklı alanlarında akademik çalışmalarını sürdüren 20 yazarın makalelerine yer verilmiştir. Bu metinler şeklen kontrol edilmiş, tashih gerektiren kısımlarda yazarlarına bildirilmek koşuluyla gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Yazıların gerek içindekiler bölümünde başlıklandırılması, gerekse de kitap içindeki yerleşiminde yazarların soyadlarına göre alfabetik sıra düzeni temel alınmıştır.

Akademik veya entelektüel camiada armağan kitap tevcihinin genellikle emekliye ayrılmış veya emeklilik arifesindeki meslek büyüklerine yönelik bir faaliyet olduğu konusunda yerleşik bir algı vardır. Ancak bu yaklaşımın aksine hocaların kendisine yönelik vefa ve takdir gösterilerini sağlığında ve halen aktif görevde iken görmesinin daha mutluluk verici olduğunu düşünmekteyiz. Bu sebeple, çıktığımız yolun sonunda hocamız, meslektaşımız ve dostumuz Denktaş'a Türk sanat tarihçiliğinde bu zamana kadar yaptıkları için bir şükran nişanesi, bundan sonra yapacakları için de bir teşvik vesilesi olması ümidiyle ithaf edilen bu çalışmayı sanat tarihi camiasına sunmaktan kıvanç duyuyoruz. Mustafa Denktaş'a başarılı ve verimli bir akademik mesai dilerken bu armağan kitabın sanat tarihi araştırmacılarına ve öğrencilerine faydalı olmasını temenni ediyoruz. Yazılarıyla kitabın zenginleşmesine katkı sağlayan tüm yazarlara editör kurulu adına şükranlarımızı sunarız.

Esen kalın…

Editör Kurulu

ve

Akdeniz Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

BÖLÜMLER VE YAZARLARI

1. Bölüm: Kayseri Atatürk Evi
Prof. Dr. Celil ARSLAN, Erciyes Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-8895-4938

2. Bölüm: Sanat Tarihi Kapsamında Kültürel Etkileşim Problemi
Prof. Dr. Lale AVŞAR, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-8990-9767

3. Bölüm: 2. Mahmut Dönemi Mezar Taşlarında Erkek Başlıkları
Prof. Dr. Halit ÇAL, Hacı Bayram-ı Veli Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-9541-4350

4. Bölüm: Moğolistan, Noyon Uul (Noın Ula)' Daki 31 Numaralı Hun (Hiung-Nu) Kurganından Çıkarılan İşleme Örtü (Perde) Üzerine Değerlendirmeler
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-7221-3038

5. Bölüm: Osmanlı Mimarisinde İtalya Kökenli Bir Öge: Lombard Bandı
Dr. Soner DEMİR, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-8621-6333

6. Bölüm: Cumhuriyet Dönemi Duvar Resimli İki Ayaş Evi
Dr. Yasemin ECESOY, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-6815-2973

7. Bölüm: Alanya Selçuklu Hamamı: Bir Yapıdan İki Kullanıma Evrilen Mimari Bir Hikâye
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0003-1501-5232

8. Bölüm: Geç Antikten Bizans'a Zayıf Bir Halka: Anadolu'da "Iustınıanus Üslubu" İmpost Başlık Envanteri
Dr. Elif GÜNGÖR, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-4681-4865
Prof. Dr. Burcu CEYLAN DUGGAN, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0003-4164-4657

9. Bölüm: Viktorya Dönemi İngiltere'de Türk Hamamı: Bir Bibliyografya Denemesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat KALAFAT, Çankırı Karatekin Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0003-3194-156X

10. Bölüm: Erzurum ve Hamit Zübeyir Koşay
Emekli Öğr. Üyesi Prof. Dr. Haşim KARPUZ

11. Bölüm: Mimarlık Eğitiminde Tarihsel Yapılı Çevrenin Kavranması ve Serbest El Çizim Uygulamaları Üzerine Düşünceler
Prof. Dr. Kemal Reha KAVAS, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-2577-1034

12. Bölüm: Romanya'da Günümüze Ulaşamayan Osmanlı Mimari Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme
Doç. Dr Serkan KILIÇ, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-9314-5337

13. Bölüm: İlm-i Tesâvir
Emekli Öğr. Üyesi Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM, Marmara Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-7221-3038

14. Bölüm: 19. Yüzyıl Kayseri'sinde Eski Eserlere Karşı Tutum ve İşlemler
Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-4475-8775

15. Bölüm: Antalya Gazhanesi
Doç. Dr. Lokman TAY, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0003-4799-7357

16. Bölüm: Karamanoğlu Dönemi Cami Mihraplarında Çini Uygulamalar
Dr. Hacer TUNCER, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0002-8174-8840

17. Bölüm: Sivas Koyulhisar Anıtı (Anıt Çeşme)
Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR, Ondokuz Mayıs Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0003-0179-4511
Doç. Dr. Şuayip ÇELEMOĞLU, Ondokuz Mayıs Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0003-3432-302X

18. Bölüm: Azalan Kütle, Çoğalan Cephe: Komnenos Kiliselerindeki Cephe Tasarımı Üzerine
Dr. Şamil YİRŞEN, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-5516-8298

İÇİNDEKİLER

Takdim iii

GİRİŞ

İdari Görevleri 6
Yayınları 6
Kitaplar 6
Kitapta Bölümler 6
Kongre Bildirileri 7
Ansiklopedi Bölümleri 7
Makaleler 8
Yönetilen Doktora Tezleri 9

1. BÖLÜM
KAYSERİ ATATÜRK EVİ

Özet 11
Abstract 12
Kayseri Atatürk Evi: Türkiye'nin Tarihi Mirası 12
Kişilere Hasredilen Ev Örnekleri (Müze Evler) 12
Atatürk Müze Evleri ve Köşkleri 13
Atatürk'ün Kayseri Ziyaretleri 14
Kayseri Atatürk Evi 15
Süslemesi 16
Malzeme ve Teknik 17
Tarihlendirme 17
Sonuç 17
Kaynakça 18

2. BÖLÜM
SANAT TARİHİ KAPSAMINDA KÜLTÜREL ETKİLEŞİM PROBLEMİ

Özet: 25
Abstract 25
Giriş 26
Etnogenez Teorisi ve Kültürel Etkileşim 27
Yatay ve Dikey Etkilenmeler 28
Kültürel Etkileşimlerde Sanatsal İçerik 29
Problemin Tersten Çözümü 30
Sonuç 32
Kaynakça 33

3. BÖLÜM
2. MAHMUT DÖNEMİ MEZAR TAŞLARINDA ERKEK BAŞLIKLARI

Özet 35
Abstract 35
A-Konu Seçimi, Yöntem, Kapsam 35
B-Başlıklar İçin Genel Bilgiler 37
C- 2. Mahmut Dönemi Mezar Taşlarında Başlıklar 39
Kaynakça 65
1. Ek: Mezar Taşlarında İl, Tarih, Başlık Tipi, Meslek, İşinin Türü 73
2. Ek: Baş Taşlarında Adı Geçen İşlerin Türü 92

4. BÖLÜM
MOĞOLİSTAN, NOYON UUL (NOIN ULA)' DAKİ 31 NUMARALI HUN (HİUNG-NU) KURGANINDAN ÇIKARILAN İŞLEME ÖRTÜ (PERDE) ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

Özet 95
Abstract 96
Kaynakça 109

5. BÖLÜM
OSMANLI MİMARİSİNDE İTALYA KÖKENLİ BİR ÖGE: LOMBARD BANDI

Özet 123
Abstract 123
Giriş 124
İtalyan Kolonilerinin Anadolu'daki Mimari Etkinliklerinde Lombard Bandı Kullanımı 125
Osmanlı Mimarisinde Lombard Bandı Kullanımı 126
Sonuç 129
Kaynakça 130

6. BÖLÜM
CUMHURİYET DÖNEMİ DUVAR RESİMLİ İKİ AYAŞ EVİ

Özet 143
Abstract 144
Giriş 145
Reji Müdürü Evi 145
Attaroğlu Evi 148
Sonuç 149
Kaynakça 151

7. BÖLÜM
ALANYA SELÇUKLU HAMAMI: BİR YAPIDAN İKİ KULLANIMA EVRİLEN MİMARİ BİR HİKÂYE

Özet 161
Abstract 161
Giriş 162
Yeri 162
Malzeme ve Teknik 163
Plan Tanımlama 164
Değerlendirme 165
Dönemleme 165
Plan Elemanlarının Değerlendirilmesi 167
Sonuç 169
Kaynakça 170

8. BÖLÜM
GEÇ ANTİKTEN BİZANS'A ZAYIF BİR HALKA: ANADOLU'DA "IUSTINIANUS ÜSLUBU" İMPOST BAŞLIK ENVANTERİ

Özet 179
Abstract 179
Giriş 180
Öncül Klasik Gelenek 181
Iustinianus Dönemi Mimarlığı 182
Iustinianus Dönemi İmpost/Sepet Başlıkların Anadolu Örnekleri 186
Tartışma 188
Kaynakça 190
Fotoğraflar 192

9. BÖLÜM
VİKTORYA DÖNEMİ İNGİLTERE'DE TÜRK HAMAMI: BİR BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ

Özet 197
Abstract 198
Giriş 198
Kişisel Temizliğin Öğretisi 199
Avrupa'da Türk Hamamı 203
Sonuç 205
Kaynakça 206

10. BÖLÜM
ERZURUM VE HAMİT ZÜBEYİR KOŞAY

Giriş 213
Müzeciliğimiz ve Hamit Zübeyir Koşay 213
Sonuç 215
Kaynakça 215

11. BÖLÜM
MİMARLIK EĞİTİMİNDE TARİHSEL YAPILI ÇEVRENİN KAVRANMASI VE SERBEST EL ÇİZİM UYGULAMALARI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Özet 221
Abstract 222
Giriş 222
Mimarlık Eğitimi ve Tarihsel Yapılı Çevre 223
Örnekler Üzerinden Serbest El Çizim Uygulamaları 224
Sonuç 227
Kaynakça 228

12. BÖLÜM
ROMANYA'DA GÜNÜMÜZE ULAŞAMAYAN OSMANLI MİMARİ ESERLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Özet 237
Abstract 237
Giriş 238
Camiler 239
Türbeler 251
Medreseler 252
Mektepler 253
Hanlar 255
Hamamlar 257
Çeşmeler 258
Sebiller 259
Köprüler 259
Tekkeler 259
Zaviyeler 260
İmaretler 260
Konaklar 261
Saat Kuleleri 261
Değerlendirme 262
Kaynakça 265

13. BÖLÜM
İLM-İ TESÂVİR

Özet 269
Abstract 269
Seçkin Kişilerin Sahneye Çıkışı 278
Kaynakça 281

14. BÖLÜM
19. YÜZYIL KAYSERİ'SİNDE ESKİ ESERLERE KARŞI TUTUM VE İŞLEMLER

Özet 287
Abstract 287
Kaynakça 292

15. BÖLÜM
ANTALYA GAZHANESİ

Özet 295
Abstract 295
Giriş 296
Gazhanelerin ve Aydınlatmanın Kısa Tarihi 296
Antalyagazhanesi'nin Tarihi ve Mimari Özellikleri 299
Yapının İşlevi 301
Değerlendirme 302
Sonuç 304
Kaynakça 304
Fotoğraflar Haritalar ve Çizimler 305

16. BÖLÜM
KARAMANOĞLU DÖNEMİ CAMİ MİHRAPLARINDA ÇİNİ UYGULAMALAR

Özet 315
Abstract 315
Giriş 316
Ermenek Ulu Camii Mihrabı 316
Kazımkarabekir Ulu Camii Mihrabı 317
Yollarbaşı Ulu Camii Mihrabı 319
Hasbey Darulhuffazı Mihrabı 320
Karaman İbrahim Bey İmareti Mihrabı 321
Değerlendirme 322
Kaynakça 325
Fotoğraf ve Çizimler 326

17. BÖLÜM
SİVAS KOYULHİSAR ANITI (ANIT ÇEŞME)

Özet 337
Abstract 337
Giriş 338
Değerlendirme ve Sonuç 342
Kaynakça 347

18. BÖLÜM
AZALAN KÜTLE, ÇOĞALAN CEPHE: KOMNENOS KİLİSELERİNDEKİ CEPHE TASARIMI ÜZERİNE

Özet 349
Abstract 349
Komnenos Kiliselerinde Cephe Tasarımının Temel Özellikleri 351
Gelenek, Hanedan ve Tarz: Komnenos Cephelerini Bağlamında Yeniden Düşünmek 354
Sonuç 360
Kaynakça 361

AZALAN KÜTLE, ÇOĞALAN CEPHE: KOMNENOS KİLİSELERİNDEKİ CEPHE TASARIMI ÜZERİNE*

Dr. Şamil YİRŞEN, Akdeniz Üniversitesi
ORCID NO: 0000-0001-5516-8298

Özet

Komnenoslar, Bizans kronolojisinde 1081–1185 yılları arasında tahtı yönetmiş önemli bir askeri aristokrasi ailesidir. Makedon hanedanın taht devrinden sonra kaybolan siyasi istikrarın sağlandığı Komnenoslar dönemi, *Konstantinopolis* başta olmak üzere Bizans coğrafyasının farklı bölgelerinde üretilen sanat ve mimari projelerle öne çıkan bir süreci temsil eder. Geç Antik dönemden sonra ekonomi ve sosyo-kültürel değerlerden kentsel yaşama birçok alanda yaşanan değişim sanat ve mimaride de gözlemlenir. Makedon dönemle birlikte plan kurgusundan cephe tasarımına Geç Antik dönemden farklı bir anlayış içinde gelişen kilise mimarisi, Komnenos devrinde daha yerleşik bir paradigma ortaya koyar. Bu vaziyet belki de en çok kiliselerin cephe tasarımlarında kendini gösterir. Komnenos cepheleri Makedon dönemin cepheye iliştirdiği elemanları koruyup tüm bunlarla sistematik bir cephe modeli kurmakla kalmaz, aynı zamanda kendisinden sonraki döneme de kayda değer bir cephe anlayışı bırakır. Bu çalışmada, *Konstantinopolis*'teki Komnenos kiliselerinde izlenen cephe tasarımlarının genel karakteristikleri dönemin sosyo-kültürel koşullarıyla birlikte değerlendirilerek bunların Bizans mimarlık tarihindeki yeri ve önemine ilişkin öneriler sunulacaktır.

Abstract

The Komnenos is a leading family of military aristocracy that ruled the throne between 1081 and 1185 in Byzantine chronology. The Komnenos period, in which political stability was relatively restored after the Macedonian dynasty's fall from the throne, represents a period characterized by artistic and architectural projects produced in different parts of Byzantine geography, especially Constantinople. In the aftermath of Late Antiquity, changes in many areas from economy and socio-cultural values to urban life are also observed in art and architecture. The church architectural program, which develops with the Macedonian period in a remarkably different understanding from Late Antiquity, reveals a more established paradigm in the Komnenos period. This is perhaps most evident in the façade designs of Komnenos churches. The Komnenos façades not only preserve the elements that the Macedonian period attached to the façade and establish a systematic façade model with all these, but also leave a remarkable façade understanding to the

1 16-19 Ekim 2024'te Ankara'da düzenlenen 28. Ortaçağ ve Türk Dönemin Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulan bu çalışma, tarafımca hazırlanan ve Prof. Dr. Mustafa Denktaş'ın da jürisinde bulunduğu 'Komnenos'lar Dönemi Konstantinopolis Kiliselerindeki Cephe Tasarımının Sosyo-kültürel Bağlamda Değerlendirilmesi' başlıklı doktora tezinin belirli bölümlerinden genişletilerek üretilmiştir.

following period. In this study, the general characteristics of the façade designs followed in the Komnenos churches in Constantinople will be evaluated in accompany with the socio-cultural codes of the age and some suggestions will be made regarding their place and importance in the history of Byzantine architecture.

Yaklaşık 9. yüzyıldan itibaren özellikle eyaletlerde yeniden öne çıkmaya başlayan askeri aristokrasi çevreleri, 11. yüzyılda Komnenoslarla birlikte emperyal tahtı yönetme olanağına erişmişlerdir[2]. Kronolojideki en erken ferdinden I. Alexios Komnenos'a kadarki süreçte emperyal organizasyonun farklı pozisyonlarında bulunan Komnenoslar, 1081 yılında tahtla birlikte imparatorluğa kimlik ve düzen kazandıran emperyal ideolojiyi de devralmıştır. Bir yandan hanedan kurma motivasyonu, diğer yandan da emperyal ideolojiyi *demos*la buluşturma hedefi Komnenosları kamusal mekânda görünür kılacak girişimlere teşvik etmiştir. Bu noktada da, Komnenos banileri; neredeyse tamamı *Konstantinopolis* halkını ilgilendiren, ailenin gücünün yanı sıra hayırseverlik ve dindarlık başta olmak üzere çeşitli erdemlerini sergileyecek farklı türde sanat ürünleri ve mimari projeler sipariş etmiştir. Tüm bu çıktılar içinde de özellikle kiliseler, kent halkının nispeten daha aracısız deneyimleme imkânına sahip olmaları yönünden diğerlerinden ayrışmıştır.

Konstantinopolis'teki Komnenos kiliseleri, kentin ana caddesi *Mese*'nin kuzey yakası ile bu caddenin kuzey batıya sapan koluyla erişilen *Blahernai* Sarayı civarındaki muhitlere konumlanır. Bu kapsamda, Khristos Pantokrator Manastırı kiliseleri [buradan sonra Zeyrek], Khristos Pantepoptes Kilisesi [buradan sonra Eski İmaret], Aziz Theodore Kilisesi (?) [buradan sonra Kilise Cami], Khristos Evergetis Manastır Kilisesi [buradan sonra Gül Cami] ve Kyriotissa Theotokos Kilisesi [buradan sonra Kalenderhane] *Mese*'nin kuzey yakasındaki Komnenos anıtları olarak öne çıkar[3]. Yapıların tamamında Geç Antikite'den sonraki süreçte gelişen ve erken örneklerine Makedon dönemde rastlanan mimari anlayışın izlerine rastlamak mümkündür. Bu çerçevede, söz konusu kiliselerde merkezi plan tipinin varyasyonları olarak kare içinde haç plan ve dehlizli/*ambulatoryum*lu plan olarak tanımlanan modellerin kullanıldığı görülür. Naousun yüksek, çok cepheli ve boşaltılmış kasnağa yerleşik –çoğunlukla dilimli– bir kubbeyle vurgulandığı bu model, kentteki aynı tür Geç Antik örneklerin aksine anıtsal ölçülerden uzak, minimal ve dengeli oranlar eşliğinde yükselir. Kiliselerin narteks(ler), naos ve bemadan kurulu iç mekânlarının –bugüne kısmen ve parçalar halinde ulaşan kalıntılara bakılırsa– mozaik tekniğinde duvar resimleriyle donatıldığını önermek mümkün görünür.

Myrelaion Manastırı Kilisesi [buradan sonra Bodrum Cami] ve Konstantin Lips Manastırı Theotokos Kilisesi [buradan sonra Fenari İsa Kuzey Kilise] gibi Makedon örneklerlerdeki mimari modeli büyük ölçüde tekrarlayan Komnenos kiliseleri, özellikle cephe tasarımında özgün ve sistematik bir program izlemiştir. Bu program, Makedon döneme tarihlenen gerek *Konstantinopolis* gerekse de başka bölgelerdeki kiliselerin cephe tasarımlarından sınırlı seviyede ilham almış olsa da bu tasarımdaki tekil araçların yüzeyde istiflenme biçimiyle kendine özgü bir üslubu benimser. Bu noktada, ilgili hanedana atfedilen kiliselerdeki söz konusu tasarımın genel karakteristikleri kadar Ortaçağ *Konstantinopolis*'inde cephenin bir program dâhilinde öne çıkışının nedenselliği de önemli bir problem olarak belirir. Bu çalışma, söz konusu cephe tasarımındaki tektonik özellikleri dönemin sosyo-kültürel değerleriyle beraber değerlendirip anlamlandırmaya çalışarak bahsedilen problemlerin çözümüne yönelik çeşitli öneri ve yanıtlar geliştirmeyi hedefler.

2 Bizans toplumsal yapısında gücün oluşum ve dağılımı ile askeri/kırsal aristokrasinin yapısına ilişkin bkz. Michael Angold (ed.), The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries, B.A.R, Great Britain 1984; A.P. Kazhdan and Ann Wharton Epstein, Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries, University of California Press, USA 1990; Peter Frankopan, Land and Power in the Middle and Later Period, A Social History of Byzantium, (Ed. John Haldon), Wiley-Blackwell Publishing, 2009.

3 Komnenoslara atfedilen ve kentin kuzeybatı muhitine konumlanan Khora Manastır Kilisesi [buradan sonra Kariye] ile Theotokos Pammakaristos Manastırı Kilisesi [buradan sonra Fethiye] gibi anıtlar, bunlardaki geç yapılaşmalar nedeniyle özgün Komnenos cepheleri bütünüyle izlenemediğinden kapsam dışı bırakılmıştır. Konuyla ilgili bkz. Şamil Yirşen, Komnenos'lar Dönemi Konstantinopolis Kiliselerindeki Cephe Tasarımının Sosyo-Kültürel Bağlamda Değerlendirilmesi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Antalya 2020.

Komnenos Kiliselerinde Cephe Tasarımının Temel Özellikleri

Bir mimari kütlenin dışarıdan izlenen yüzü olarak tanımlayabileceğimiz cephenin *Konstantinopolis*'teki kilise mimarisinde bir program düzeninde ele alınışı Makedon döneme rastlar. Anıtsal kütle ve görkemli iç mekân düzeni gibi Geç Antik kilise mimarisinin baskın ölçütleri karşısında geri planda kalan cephe, bu dönemle birlikte belirli tektonik ve dekoratif araçlarla donanmış bir repertuarla tasarlanmaya başlamıştır. Profilli paye, kademeli kemer, niş gibi tektonik araçlar ile testere dişli friz, silme, yapı malzemesi yoluyla polikromik doku gibi dekoratif enstrümanların birlikteliği gerek Bodrum Cami gerekse de Fenari İsa Kuzey Kilise'de oldukça hareketli yüzeyler meydana getirmiştir[4]. Söz konusu araçlara, yenilerinin de dâhil olacağı daha sistematik bir düzen içinde kentin Komnenos kiliselerinde de sıklıkla yer verilmiştir.

Komnenos kiliseleri, kübik gövde içine zeminden yukarı yönelip kubbe merkezinde sonlanan varsayımsal bir ikizkenar üçgenin yerleştiği bir mimari kütleyle boşlukta yükselir. Çoğunlukla tercih edilen kare içinde haç plan modeli de yatay yönelimli modüllerin düşey karakterli araçlarla birlikteliğine dengeli bir bütünlük katar. İçerideki bu yatay ve düşey elemanlar arasındaki balansın dışarıdan da izlenebildiğini önermek mümkündür **(foto. 1)**. Yapı kütlesinin genel konturlarındaki bu dengeli ve kademeli düzene cephelerin de büyük oranda katıldığı görülür. Birbirinden farklı form ve renkteki parçaların yönelimleri yanında birbiriyle ve bütünle ilişkileri, cephelere bir yandan hareketli bir düzen kazandırırken diğer yandan da onları gözün ilgisini çekip üzerinde gezinmesini sağlayacak birer kolaja dönüştürür.

Komnenos kiliselerinde cephe tasarımı, yapının dört yönündeki yüzlerini ilgilendiren bir program gösterir. Bunlardan, özellikle doğu ve kısmen de batı yönlerdeki yüzlerin nispeten daha zengin ve hareketli olduğu vurgulanmalıdır. Bu vaziyette, olası farklı değişkenleri şimdilik kapsam dışı tutarsak, doğu yüzün tapınım yönünde; batı yüzün de mekâna girişin bulunduğu yönde yer almasının belirleyici olduğu önerilebilir görünür. İlgili cephesi bugüne hiç ulaşmayan Kalenderhane dışarıda bırakılırsa, doğu cephelerde ana çerçeve; içte üç bölüm halinde tasarlanan bemanın bu yönde dışta her birini karşılayacak düzende dışa taşkın ve çok cepheli uygulanmış üç apsis modülüyle kurulmuştur. Ana apsis, *prothesis* ve *diakonikon* mekânlarına tanımlı yan apsislere kıyasla daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Ana ve yan apsis ölçülerindeki bu asimetri, aynı birimlerin cephe sayısında da korunur. Genelde beş (Eski İmaret ve Kilise Cami) veya yedi (Zeyrek kuzey, güney kiliseler ile mezar şapeli ve Gül Cami?) cepheli tasarlanan ana apsislere karşı yan apsislerde bu sayı üçle sınırlandırılmıştır **(foto. 2a, 2b, 2c ve 2d)**.

Bugün Osmanlı üslubunda izlenen; ancak özgün yan apsislerindeki düzende tasarlandığını düşündüğümüz Gül Cami'ninki de dâhil Komnenos kiliselerinde ana apsisler, zemin kat seviyesinde üçüz pencerelerle boşatılmıştır. Sütunçelere binen yuvarlak kemerlerle vurgulanmış bu pencerelerden özellikle Zeyrek güney kilisedeki uygulama, düşey ölçülerindeki görece yükseklik yönünden diğer örneklerdekilerden ayrışır. Öte yandan, bu pencere sistemindeki boşluklar; beş cepheli ana apsislerde naos duvarına en yakın birer cephe (Eski İmaret); yedi cepheli olanlarda ise aynı yerlerdeki ikişer cephenin dolu bırakılmasından sonra kalan cephelere yerleştirilmiştir. Dolu cephelerin de kemerli niş formunda tasarlanması, cepheye bir yandan yüzeyde dolu-boş istifiyle, bir yandan da derinlik etkisiyle net bir hareketlilik kazandırmıştır. Gül Cami, genelde ana apsise tanımlı bu düzenin yan apsislere de taşınması yönünden diğer örneklerden ayrılsa da, bu apsislerinin naos duvarıyla ilişkilerindeki anomali yüzünden tartışmalı bir yön de barındırır. Kütlelerinin formel yapısı dışında Komnenos ana apsislerinde dikkat çeken en önemli husus yaklaşık galeri katı seviyesinde izlenen niş sıralarıdır. Yukarıda bahsettiğimiz üçüz pencere sisteminin bir miktar üzerine ve her bir apsis cephesine birer tane olmak üzere yerleştirilen bu niş sıraları, duvarın monotonluğunu kırıp yüzeye kattığı derinlikle dinamik bir cephe dokusu yaratır. Özellikle Zeyrek güney kilisedeki niş sırası, aşağısındaki üçüz pencere sisteminin düşey ölçülerini dengeli oranlarla takip ederek tüm cephede uyumlu

4 Emine Tok, Türkiye'deki Orta ve Son Bizans Dönemi Kiliselerinde Cephe Düzeni, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1997, s. 76.

bütünlüğe, hatta bir miktar da anıtsallığa katkı verir. Benzer uyumlu bütünlük izlenimi, Eski İmaret ve Kilise Cami örnekleri için de söylemek mümkündür. Özgün ana apsisi bugüne gelmeyen Gül Cami'nin yan apsisleri ise, diğerlerinde ana apsiste rastlanan tasarımı barındırması ve niş sırasının galeri katı seviyesinin yanı sıra pencere sisteminin hemen altında da kullanılması dolayısıyla farklı bir uygulama çeşitlemesi sunar.

Doğu cephelerde bu türden yapısal araçlarla üretilen dinamizmin dekoratif enstrümanlarla da desteklendiği vurgulanmalıdır. Bu destek, mimari plastiklerin yanı sıra tuğla bazlı dekoratif aranjmanlar ile inşa malzemesi olarak tuğlanın kimi zaman tekil bazen de harçla belirli düzende birlikte kullanımıyla sağlanır. Saçak hattındaki testere diş frizde bütün halde kullanılan tuğla, yukarıda bahsettiğimiz nişlerin tepelik kısımlarında da ise özel kesilmiş fragmanlar halinde zigzag benzeri bir desen meydana getirecek biçimde uygulanmıştır. Bunun dışında, cephede halen tartışmalı sıva sorununu dikkate almazsak, tuğlanın çoğu kısımda yaklaşık 1:3 oranda daha kalın harçla birlikte kullanımı cephe dokusunda ölçülü bir renklilik de yaratır. Doğu cephe tasarımında mimari plastiklere ise daha çok üçüz pencere sistemindeki kemerleri taşıyan sütunçelerde, bazen de tüm cepheyi yatay kompartımanlara ayıran silmelerde rastlanır. Genelde mermer olan bu sütunçe başlıklarının dışa bakan yüzleri ile silmelerin alt yüzlerinin rölyef tekniğinde haç monogramlar işlenerek hareketlendirildiği görülür.

Komnenos kiliselerine girişi barındıran batı cepheler, naosun batı yönü ile narteks(ler)in yine bu yöndeki yüzlerinden oluşur. Doğu cephede mimari ve dekoratif araçların kolektif kullanımıyla dengeli konturlarda beliren tasarım, bu cephede daha çok mimari araçların baskın(mış gibi) göründüğü çözümlerle izlenir. Bu mimari yoğun izlenimde aslında bu yöndeki iki farklı kütlenin de cepheye katılmasının etkili olduğu vurgulanmalıdır. Naosun belirli seviyeye kadar görülebilen batı yüzü ile bu mekânın önüne yerleşik narteksin batı yüzünden kurulu cephe, mimari araçların dekoratif elemanlara göre daha yoğun 'göründüğü' bir çerçeve sunar. Kilise Cami batı yönündeki Palaiologos dönemi narteksten ötürü, Gül Cami ise kapsamlı Osmanlı devri müdahaleleri nedeniyle batı cephelerinde özgün Komnenos dokusunun tespitine imkân vermez. Buna karşın, tek narteksi olan kuzeydekinin aksine, Zeyrek güney kilise, batısında iki narteksiyle birlikte görülür. Yine Kalenderhane'nin batısında özgün iki narteks, hatta bunların da batısında kazı verileriyle teyit edildiği üzere bir de portiko yer alır. Benzer bir portikoya Eski İmaret narteksinin batısında da rastlanır. Dolayısıyla, kiliselerin batı yönlerindeki bu yapı yoğunluğu, batı cephenin mimari araçların ön plana çıktığı bir hareketlilikte izlenmesine yol açar **(foto. 3a, 3b ve 3c)**.

Batı cephenin tasarımı, doğu cepheye kıyasla daha yatay yönelimli bir karakter taşır. Tüm cephenin bir yarısını teşkil eden narteks batı yüzleri (Zeyrek kuzey kilise ve güney kilise iç narteks, Eski İmaret, Kalenderhane), özellikle yuvarlak sıra kemerlerle bu karakteri net olarak yansıtır. Bir silmeyle iki yatay kompartımana bölünen, böylece katlı bir görünüm de kazanan Zeyrek kuzey kilisenin narteks yüzü, bu silmenin altı ve üstüne aynı düşey eksene yerleşik kademeli sıra kemerlerle daha 'anıtsal' izlenir. Bunlardan galeri katı seviyesinde ve naos giriş aksına bakan kademeli kemerin daha geniş tutulmasının yanı sıra üçüz pencereyle de boşaltılması önemli bir ayrım olarak göze çarpar. Buradaki genel düzenin güney kilise iç narteksi için de geçerli olduğunu, hatta iki narteks cephesinin bir ayna simetri düzeninde tasarlandığını söylemek mümkündür. Diğer yandan, duvar payelerinin dışa kare kesit verecek biçimde yerleştirilmesi de cephede yatay yönelimi düşey hatlarla dengeleme işlevini üstlenir. Eski İmaret narteksinin batı yüzü de ana hatlarıyla benzer bir stilde görünür. Bu yüzü yukarıdakilerden ayıran şey, silmeyle bölünen yüzeyin altı ve üstüne aynı düşey ekseni paylaşarak yerleştirilen pencerelerde tamamen kemerli tekli formun tercih edilmiş olmasıdır. Kalenderhane'nin batı cephesi ise daha karmaşık bir düzende kurulmuştur. Bu yönde, kazı verilerine bakılırsa her ikisi de galerili narteksler, dış narteks batısında bir portiko ve bu portikonun kuzey bölümü önünde, bir kapıyla portikoya bağlandığı iddia edilen iki katlı bir kule (?) yer alır[5]. Buna karşın, bugüne gelen kilisenin batı cephesiyle yapının özgün dönemdeki cephesini konuşmak oldukça

5 C.L. Striker ve Y.D. Kuban, Architecture, Kalenderhane in İstanbul: the Buildings, Their History, Architecture,and Decoration, C. L. Striker and Y. D. Kuban (ed.), Verlag Philipp von Zabern, Germany 1997, s. 69-70, 88-95.

zordur. Her iki narteksin galeri katları ve portiko ile buna bağlı düzenlenen kule tamamen kaybolmuştur. Cepheye diğerlerine kıyasla daha çok yansıması beklenen portiko ve kulenin batı yüzleri, diğer kiliselerde önerdiğimiz mimari araçların yoğun kullanıldığı bir karakterde düzenlenmiş olmalıdır.

Tüm bunlar, batı cephenin doğu cephede bahsedilen dekoratif araçlardan tamamen yoksun olduğunu teyit etmeyeceği gibi söz konusu araçların doğu cephedeki kadar yüzeyde önemli bir yer kapladığını da desteklemez. Doğu cephede apsislerde sıklıkla yer bulan üçüz pencere sistemi batı cephede benzer frekansta tercih edilmez. Bu anlamda özgün görünen tek örnek, Zeyrek kuzey kilisenin galeri katı seviyesinde, naos giriş aksındaki kademeli kemer içine yerleştirilmiştir. Bu sistemdeki pencere kemerleri de yürek veya rûmiye benzer motifler içine stilize bitki motiflerin işlendiği başlıklarla sonlanan sütuncelere dayanır. Doğu cephe için de belirtilen çoklu yapı malzemesi (tuğla, harç ve yer yer taş) kullanımıyla üretilen polikromik dokuya bu cephede de rastlanır. Bunun dışında, bugün net olarak takip edilemese de, batı cepheyi yatay kompartımanlara ayıran silmelerin de ilgili cephedeki hareketliliği belirli oranda desteklediği önerilebilir.

Komnenos kiliselerinde yan (güney, kuzey) cepheler, neredeyse simetrik ele alınmış yüzeylerdir. Bu yönlerdeki cephe tasarımı içteki bölümlenmeyi kemer ve payelerle dışa yansıtan bir ana çerçeve içine işlenmiş vaziyettedir **(foto. 4a, 4b ve 4c)**. Bu çerçevede, naos; bir yandan dışta yüksek ve kademeli bir hafifletme veya tonoz kemeriyle vurgulanırken diğer yandan bu kemerin oturduğu, dışa taşkın kare kesitli payelerle doğu ve batı yönden sınırlanır. Bu yüksek kemer yüzeyi, zemin kat seviyesinde *tribelon*; galeri ve saçak katları seviyelerinde de üçüz kemerli pencere sistemleri ile düzenlenir. Her bir seviyedeki cephe çözümleri, aralarına yerleştirilen silmeler yoluyla birbirinden ayrılarak uygulanır. Bugüne nispeten özgün ulaştığını düşündüğümüz Eski İmaret güney cephede olduğu gibi bazen pencere sistemlerindeki orta açıklığın yanlardakine kıyasla daha yüksek tutulduğuna da rastlanabilir. Naosun doğu ve batısındaki köşe mekânlarını karşılayan yüzleri de dışta payelerle sınırlandırılarak zemin ve galeri katları ile saçak seviyelerinde, aynı ekseni paylaşan kademeli yuvarlak kemerli tekli pencerelerle boşaltılmıştır. Eski İmaret (güney cephe), Kalenderhane (kuzey ve güney cephe) ve Zeyrek kuzey kilise (kuzey cephe) bu düzenin büyük oranda uygulanıp korunduğu yapılar olarak öne çıkar. Gül Cami her iki yan cephedeki yoğun Osmanlı müdahaleleriyle bu cephe tarzını yansıtmaktan oldukça uzaktır. Kilise Cami ise naosa karşılık gelen yüzdeki tonoz kemerinin ele alınışına bakılırsa Komnenos stilinde bir yan cephe düzeni taşıdığını düşündürür. Diğer yandan, narteks yüzünün de naos ve köşe odalarını yansıtan bu düzene katıldığını önermek mümkündür. Özellikle Eski İmaret güney cephe ile Zeyrek kuzey kilise kuzey cephe bunun doğrulandığı yüzeylerdir. Kazı verileriyle iki katlı olduğu tespit edilmiş olan Kalenderhane narteksi için de benzer bir tasarım uygulanmış olmalıdır. Kilise Cami'nde ise Palaiologos dönemi dış narteksin inşasıyla beraber olası Osmanlı müdahaleleri, yan cephelerdeki Komnenos dokusunun bütünlük içinde izlenmesini zorlaştırır.

Yan cepheler, mimari ve dekoratif araçların kolektif kullanımıyla yaratılan etki yönünden doğu cephedekine yakın bir tasarım taşır. Doğu ve batı cepheler için vurgulanan çoklu yapı malzemesine bağlı polikromik doku bu cephede de gözlemlenir. Buna Eski İmaret güney cephede olduğu gibi tuğla bazlı kimi dekoratif panoların da eklendiği görülür. Bu çerçevede, yaklaşık zemin kat pencere kemeri başlangıç seviyelerinde, biri naosu vurgulayan tonoz kemerinin bindiği batı paye üzerinde, diğer ikisi de narteks tonoz kemeri payelerine birer tane yerleştirilmiş güneş kurslarına / zodyak çarklarına (?) rastlanır **(foto. 5)**. Yine aynı cephenin narteksi karşılayan yüzünde, zemin kat pencere kemerinin hemen üzerine ve payeler arasına yatay yönelimli yerleşik bir meandr bandı da görülür[6]**(foto. 6)**. Diğer yandan, bugüne kısmen ulaşan kat silmelerinin aşağı bakan yüzlerinin haç monogramı merkeze alan motiflerle işlenmiş olduğu izlenir. Eski

6 Dış narteks veya portikonun güney yüzünde içi kolları stilize zambak motifleriyle sonlanan bir haç monogramla doldurulmuş madalyon ile prothesise karşılık gelen kısımdaki zemin kat pencere kemer alınlığında rastlanan sepet veya hasır örgü motifle bezeli pano, cepheye Palaiologos döneminde eklenmiş cephe elemanları olarak değerlendirilmektedir.

İmaret ve Kalanderhane örneklerinde bugün net olarak izlenen *tribelon* kemerlerinin dayandığı devşirme sütunlar da taşıdıkları yaklaşık eşit ölçülerde, akantüs ve çelenk yapraklarıyla bezeli başlıklarla sonlanır.

Tüm cephelerin tasarımını tamamlayan bir diğer eleman da genelde testere diş frizle hareketlendirilmiş saçak hattı ile yüksek kasnak üzerine konulan kubbedir. Komnenos kiliselerinde kübik gövde içine yerleşik varsayımsal bir ikizkenar üçgenden oluşan mimari kütle, bu haliyle dışta zeminden başlayıp kubbede sonlanan dengeli bir kademelenmeyi sağlar. Bu arada, özellikle yan cephelerde naos ve narteks tonoz kemerlerinin parçası oldukları duvardan daha yükseğe konumlanmalarıyla saçak frizinde oluşan dalgalı hat bu kademelenmeyi yanal hareketlerle karşılar. Benzer dalgalı hatlar, üstte, kubbedeki pencere kemerlerine de uygulanarak devam eder **(foto 7)**. Ayrıca, Zeyrek güney kilise, Kalenderhane ve Eski İmaret'in batı yönlerindeki yapıların boşlukta birbiri ardınca istiflenmeleriyle oluşan bütünleşik batı cephede bu kademelenme daha da keskinleşir. Diğer yandan, saçak hattındaki testere diş friz naos ve narteks tonoz kemerlerini de kapsayacak şekilde boylu boyunca tüm cepheye uygulanır. Kütledeki düşey kademelenme ile bu dalgalı saçak hatlarının yanal hareketliliği, bir bakıma yapı gövdelerindeki yatay ve düşey araçların birlikte kullanımıyla elde edilen hareketliliği üst örtüye de taşıyıp tüm yapıya hâkim kılar.

Gelenek, Hanedan ve Tarz: Komnenos Cephelerini Bağlamında Yeniden Düşünmek

Konstantinopolis'teki kilise cepheleri, Makedon dönemle birlikte Geç Antik örneklerindekilerden kayda değer oranda farklılaşmaya başlamış; Komnenoslarla da bu değişim sistematik bir çerçeve içinde yerleşikleşmiştir. Palaiologos dönemi kilise cephelerine de ilham olan Komnenos tarzı cephe tasarımı, belirli yapısal ve dekoratif araçların birlikte ve süreklilik içinde kullanımıyla kendine has bir dil yaratmıştır. Ancak, cephe yüzeyinde basit bir gözlemle ulaşılabilecek bu tespit, bizi birkaç sorunun eşliğinde asıl problemle yüzleşmeye davet eder: Geç Antik dönem kiliselerdeki statik cephe anlayışı yerini Komnenos döneminde neden hareketli cephe tasarımlarına bıraktı? Bu tasarım değişimini belirleyen faktörler nelerdir: gelenek, estetik anlayıştaki kırılmalar, görülme arzusu, inovatif girişimler ve diğer olası sebepler? Diğer önemli bir soru da Komnenos kiliseleri ile kentin bu döneme kadarki yapılı çevresi arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu ve bu ilişkinin cepheyi etkileyip etkilemediğidir. Komnenos dönemiyle cephe tasarımında görülen bu evrimin anlaşılabilmesi, bu ve buna benzer sorulara özgün dönemin içinden verilebilecek yanıtların derinliği ile mümkün görünmektedir.

Komnenos *Konstantinopolis*'i şüphesiz yeni keşfedilmiş, boş ve bakir bir kent değildi. Hanedanın tahtı devraldığı 1081 yılına kadarki süreçte kent, Severuslar döneminden başlayıp Büyük Konstantin'le bir proje disiplininde ilerleyen, sonraki imparatorların girişimleriyle de yoğunluk ve çeşitliliği artan bir yapılı çevreye mekân olmuştur. Bu kapsamda, kentin eski akropol bölgesi ile *Milyon*'dan *Philadelpion*'a kadarki muhitleri kamusal ve özel yaşam alanlarıyla yapı-yoğun bir karakter kazanmıştır. Özellikle *Mese* ekseni boyunca ve bunun kuzey ve güney yakalarında forum, hipodrom, kilise, hamam, ticaret merkezi, revaklı cadde ve özel konut gibi farklı türlerde onlarca anıt yükselmekteydi. Öyleki, hipodromdan çıkan biri önce Büyük Saray ve Ayasofya'yla; sonra *Mese* boyunca da Lausos ve Antiokhus sarayları ile Konstantin ve Theodosius forumlarının yoğun kütleleriyle karşılaşmış olmalıdır. Yapı yoğunluğu ve insan sirkülasyonunun üst seviyede olduğu bu bölgelerin dışında görece daha sakin kaldığını düşündüğümüz başka yerleşim alanları da mevcuttu. Bu çerçevede, yine *Mese*'nin güneybatı kolu ile bu caddenin kuzeybatıya saparak kentin bu yöndeki bölgelerine giden kolunun kuzey ve güney yakaları, belirli oranda yerleşim barındıran diğer alanları arasında gösterilebilir. Ana caddenin güneybatı kolunun alt ve üstündeki paftalarda Artadius Forumu ve Sigma gibi sivil mekânların yanı sıra Studios Manastırı ve Peribleptos Kilisesi başta olmak üzere çeşitli dinsel hacimler yükselmekteydi. *Mese*nin kuzeybatı kolu ise Kutsal Havariler Manastırı yerleşkesi ile uzak batıda Khora Manastırı gibi önemli anıtlara erişimin sağlandığı bir ekseni taşımaktaydı[7].

7 Kentin Geç Antik dönemdeki imarına ilişkin geniş bilgi için bkz. Raymond Janin, Constantinople Byzantine–

Kentsel mekânın oluşumu, yukarıdaki anıtların türüne bakılırsa kabaca 4-7. yüzyıllar arasındaki süreçte geniş bir yelpazede çeşitlilik gösterir. Forum, hipodrom, saray, meydan, hamam gibi sivil mekânlar yanında kilise ve benzer dinsel hacimler bu çeşitliliği sağlayan başlıca anıtlardır. Antik yaşam alışkanlıklarının halen canlı olduğu bu sürecin sonlarına doğru Hıristiyanlığın güçlenmesiyle birlikte söz konusu alışkanlıklara yönelik kamusal ilginin sönümlendiği görülür. Özellikle hamam, tiyatro ve forum gibi mekânlar ile bunların temsil ettiği değerler kümesi, kent piskoposlarının telkinleri ve emperyal politikaların gücü karşısında büyük bir işlev ve itibar kaybına uğrar. Iustinianos dönemindeki sürdürülebilir başarı getirmekten uzak Batı seferleri ve antik düşünce sistemini temsil eden kurumlara dönük kısıtlamaların yanında salgın hastalıklar, gerek ekonomide gerekse de kentsel yaşamda büyük kırılmalar yaratır. 7. yüzyılda beliren ve kısa sürede güçlenen Arap-İslam olgusu ise genel ekonomik yapıyı etkilemenin dışında başta kıyı yerleşimleri ve *Konstantinopolis* olmak üzere tüm Doğu Roma kentlerindeki toplumsal yaşam pratiklerinde kayda değer seviyede izler bırakır[8]. Tüm bu gelişmeler, yaşamın forum, hamam ve buna benzer kamusal mekânlardan özel yaşam alanlarına çekilerek içe kapalı bir vaziyet almasına yol açar. Bu sonuç, 9. yüzyıldan itibaren *Konstantinopolis* kiliselerinin biçimlenmesinde de büyük oranda geçerli görünür. Nitekim Studios, Ayasofya, Polyeuktos gibi Geç Antik kiliselerdeki anıtsal ölçekler terk edilerek daha minimal ve kompakt boyutlar tercih edilir. Bu kiliseleri erken öncülerinden ayrıştıran en önemli karakteristik de bu ölçüleri olmuştur. Çoğunun etrafı duvarla çevrili bir özel yaşam alanı veya manastır yerleşkesi içindeki konumlarına bakılırsa, bu kiliseler kent halkından çok, bahsi geçen dar tabanlı kitleye yönelik birer tapınım mekânı olarak düzenlenmiş olmalıdır. Bu durum da, *Konstantinopolis* topografyasını Anna Komnena'nın 'kent içinde kent' olarak tariflediği[9], birbiriyle ve kentin Geç Antik kamusal mekânlarıyla doğrudan ilişkisi olmadığı ima edilen yapısal öbeklerden kurulu bir Ortaçağ kentine dönüştürür.

Komnenos kiliseleri, süreç içinde aşağı yukarı bu dağılımda şekillenmiş bir yapılı çevrede Haliç kıyısında, *Zeugma* bölgesinden *Blahernai* semtine kadarki şerit içine yerleşik konumlarıyla belirir. Bu kiliselerin yukarıda bahsettiğimiz Geç Antik dokunun çok daha baskın ve insan yoğunluğunun da görece yüksek olduğu bölgeler yerine bu kısımlarda konumlanmalarına ilişkin birçok gerekçe öne sürülebilir. Büyük Saray, Ayasofya ve hipodrom başta olmak üzere çeşitli kamusal ve özel yaşam alanlarıyla donatılmış olan bu bölgede yeni yapılaşmalar–özellikle manastır gibi çoklu servis alanları gerektiren projeler– için uygun parsellere rastlamak güç olmalıydı. Kaldı ki, bu yoğun yapı stoğunun içine tüm koşullar zorlanarak uygulanacak bir mimari projenin kent tarihinde yer etmiş önemli anıtlar arasında fark edilebilirliği de kısıtlanabilirdi. Bu vaziyetin bir hanedan kimliği yaratma ve bununla uyumlu biçimde de 'görülme' kaygısı taşıyan Komenonslar için ayrıca bir sorun teşkil ettiğini önermek mümkün görünür. Nitekim bir bani olarak I. Manuel Komnenos'un, boğazın kuzey yakasına, bugünkü Sarıyer civarına Başmelek Mikhael Kataskepe Manastırı'nı yaptırırken konumla ilgili bu tercihini dayandırdığı gerekçe oldukça anlamlıdır. Ona göre, keşişler; kentin içinde, yol kavşaklarında ve insan yoğunluğunun olduğu yerlerde değil, mağaralarda veya ıssız bölgelerde bulunmalıdır. Kentin tüm cazibe ve avantajlarına muhatap olunan konumların, ahlaki erdem ve tanrısal adanmışlıktan çok insanların ilgi ve takdirine yönelik kaygıları temsil ettiğini de

Developpement Urbain et Repetoire Topographique, Institut Français D'etudes Byzantines, Paris 1950, s. 21-26. Cyril Mango, (I) The Development of Constantinople As an Urban Centre, C. Mango (ed.), Studies on Constantinople, Ashgate Variorum, Great Britain 1997, s. 117-136. Paul Magdalino, Aristocratic Oikoi in the Tenth and Eleventh Regions of Constantinople. N. Necipoğlu (ed.), Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life, Brill, the Netherlands 2001, s. 53-69; Paul Magdalino, Medieval Constantinople: Built Environment and Urban Development, A. E. Laiou (ed.), The Economic History of Byzantium Vol. 2, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington 2002, s. 529-537; Sarah Bassett, The Urban Image of Late Antique Constantinople, Cambridge University Press, U.K. 2004; Paul Magdalino, (I) Medieval Constantinople. P. Magdalino (ed.), Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople, Ashgate Variorum, Great Britain 2007; Gilbert Dagron, Konstantinopolis Hipodromu-Oyunlar, Halk ve Politika, (çev. İ. Yerguz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

8 Bu sürecin kısa bir özeti için bkz. Averil Cameron, The Byzantines, Wiley-Blackwell, Malaysia 2010, s. 20-39.

9 Anna Komnena, *Alexiad,* İnkılap Kitabevi, İstanbul 1996, s. 502.

vurgular[10]. Manuel'in bu eleştirisi kendinden önce kent içine kilise veya manastır inşa etmiş aile fertlerinin 'görülme' kaygısını büyük oranda teyit eder. Diğer yandan, kentin bu bölgesinde Blahernai Sarayı olarak bilinen kompleksin Komnenos imparatorlar tarafından –Büyük Saray'a kıyasla– çok daha sık kullanılması da ilgili kiliselerin bu muhite konumlanmasını sağlamış olabilir. Ayrıca, Vitrivius ilkelerinin bu dönemde ne kadar itibar gördüğünü bilmiyoruz; ancak onun deniz kıyısındaki bir kentte mimari bir proje için ideal olduğunu önerdiği şeyler de Komnenos kiliselerinin konumlarıyla uyuşur[11]. Bu bağlamda, kentin görece yüksek kuzey ve kuzeybatı muhitlerinin yeşil doku ile denizin buluştuğu bir alanda bulunması dikkat çeken bir diğer husus olarak vurguyu hak eder. Bugün kentin modern silüetinde kolayca seçilemeseler de, özellikle Zeyrek, Eski İmaret ve Gül Cami gibi Komnenos yapıları, üzerlerine yerleştirildikleri tepelik veya altyapıların güçlendirdiği konumlarıyla özgün dönem kent silüetinde fark edilebilen anıtlar olmalıydı.

Komnenos kiliselerindeki cephe tasarımı, bu yapılara konumlarının da verdiği görünürlüğü arttırarak izleyici ile yapı arasında bir seyir deneyimine olanak sağlar. Bugüne ulaşan Bodrum Cami ve Fenari İsa Kuzey Kilise gibi örneklerdeki cephe çözümlerine Komnenos mimarisinde sıklıkla rastlanan diğerlerinin eklenmesiyle daha sistematik ve birçok bileşeniyle optik ilgiyi üzerine çekip tutan bir tasarıma ulaşılmıştır. Bu noktada, Makedon veya Komnenos devri kiliselerindeki cephenin, benzer öncülerinden ayrıldığı için nasıl değerlendirileceği önemli bir konudur. Bunu daha önce eşi görülmemiş bir girişim olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım mıdır? Bu soruyu karşılarken *Konstantinopolis*'in özellikle Geç Antik ve Erken Ortaçağ bağlamlarından Komnenos devrine aktarılan kiliselerin –hatta sivil mekânların– çoğunun günümüze kalamamış olmasının önemli bir sorun olduğunu vurgulamak gerekir. Silsiledeki bu kırılma, kentteki kilise mimarisinin baştan sona gelişim seyrinin izlenmesini olanaksız kıldığından Komnenos cephesinin yeni bir girişim olup olmadığının tartışılmasına yönelik çabaları da sağlıklı bir zeminden yoksun bırakır. Buna karşın, gerek kentin veya benzer kentlerin ilgili bağlamlarından kalan çeşitli anıtlardaki tespitler gerekse de Komnenos dönemi yazılı kaynaklarından elde edilen çıkarımlar bu cephelere ilişkin bazı anlamlı önerilerin üretilebilmesine imkân verir.

Eco, Ortaçağ sanatını tartıştığı bir çalışmasında, Klasik Antikçağ sanat kamuoyunun sanatın ölçülerini belirlerken doğadan; Ortaçağlıların ise aynı konuda genelde Klasik Antikçağ'dan ilham aldıklarını vurgular[12]. Bu önerme, her ne kadar kendi başına derinlikli bir tartışmayı gerektirse de, ana hatları itibariyle Komnenos dönemi sanat anlayışında önemli bir karşılık bulur. Anna Komnena'nın bir bakıma hanedanın kurucusu olan I. Aleksios Komnenos dönemini anlattığı Alexiad'da İlyada ve Odysseus başta olmak üzere antik klasiklerdekine öykünen bir üslup benimsemesi bu karşılığın izlenebildiği bir pencere açar. Buna yakın bir üslup tercihi, yine aynı dönemde yazılan Nikephoros Bryennios'un tarihinde de görülür. Benzer biçimde, ilgili dönemlerde, Kutsal Havariler ve Ayasofya gibi kentin simge anıtlarına adanmış *ekphrasis* türündeki metinlerin varlığına bakılırsa belirli yapılar, kent halkı ya da en azından belirli bir toplumsal kesimin gözünde sanatsal/kutsal anlamını korumuş olmalıdır[13]. Diğer yandan, antik geçmişe atfedilen bu değer, sadece metinsel bağlamda değil, somut sanat ve mimari ürünlere doğrudan ilişik biçimde de vurgulanmış görünür. Bu kapsamda, örneğin Büyük Saray kompleksinde VI. Leon'a atfedilen bir hamamın klasik temalarla örülü resim programı, bunun yanı sıra Zeyrek kuzey ve güney kiliseleri arasında yükselen mezar şapelinin bugüne ulaşan *typikon*da *heroon* olarak tanımlanması bu hususu öne çıkaran örneklerden

10 Niketas Choniates, O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates, (trans. Harry J. Magoulias), Wayne State University Press, Detroit 1984, s. 118.

11 Vitrivius, Mimarlık Üzerine On Kitap, İstanbul 2015, s. 14.

12 Umberto Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, İstanbul 2009, s.19

13 Glanville Downey, Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, Transactions of the American Philosophical Society, 47/6, 1957; Cyril Mango ve John Parker, A Twelfth-Century Description of St.Sophia, Dumbarton Oaks Papers 14, 1960; Liz James, The Church of the Holy Apostles: Fact and Fantasy, Descriptions and Reconstructions, Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostles, L. James (ed.), Ashgate, Great Britain 2012.

birkaçıdır[14]. Geçmişe yönelik bu güçlü referanslar, Komnenosların mimari projelerinde de benzer bir davranışta bulunmuş olabileceklerini düşündürür. Nitekim Komnenos kiliselerindeki doğu cephe tasarımını karakteristik kılan niş sıraları bu türden bir bağdaşım için güçlü bir araçtır.

Herhangi bir doğrusal yüzeyde açılan içbükey bir hücre olarak tanımlanan niş, antik yapılarda içte ve dışta işlevsel ya da dekoratif amaçlarla sıklıkla kullanılan bir elemandır. Nitekim Efes'teki Celsus Kütüphanesi, Antalya'daki Aspendos tiyatrosunun *skene* binası, Alexander Severus *nymphaeum*u gibi anıtların cephelerinde bu türden nişlere rastlanmaktadır. Doğrusal yüzeyde bir mekân yaratan bu eleman, bir yandan duvarın tekdüzeliğini kırıp cepheye plastikite kazandırırken diğer yandan barındırdığı yontu eserlerle yüzeyde dekoratif bir dokunun oluşumuna da katkı sağlar. Yine farklı dönemlere tarihlendirilen dinsel yapılarda da içte ve cephede bu türden nişler görülür. Pantheon ve Trier Bazilikası bu bağlamda öne çıkan örneklerdir. Kapadokya bölgesindeki kaya oyma kiliselerin naosunda rastlanan kare ya da yarım daire nişler ise *prothesis* olarak tanımlandığı düşünülen ve liturjik işleviyle beliren çözümler arasında değerlendirilir[15]. Öte yandan, Ayasofya naosunda kuzey ve güney *tympanum* duvarlarına açılmış ve içlerine mozaik tekniğinde piskopos betimleri yerleştirilmiş kemerli sıra nişler, Komnenos cephelerindekine yaklaşan bir kullanım düzeniyle dikkat çeker. Burada sunulan örneklemdeki en önemli veri ise imparator IX. Konstantin Monomakhos ile imparatoriçe Zoe'nin ortak patronajı olarak kabul edilen Sakız adasındaki Nea Moni Manastırı katholikonun doğu cephesinde, ana apsisin saçak altında rastlanır. 11. yüzyılın ortalarına tarihlenen yapının ana apsis saçağının hemen altında beş birimden kurulu bir niş sırası izlenir. Adanın Monomakhos'un yaşamında önemli bir yeri temsil etmesi, imparatorun bu kilisenin yapımına özel bir ilgi gösterdiği ve belki de yapının plan ve tasarımlarının *Konstantinopolis*'ten gelmiş olabileceğine yönelik kesin olmayan bir dizi spekülasyonu da beraberinde getirir[16]. Bu son iki örnek, söz konusu niş kullanımının *Konstantinopolis*'in mimari repertuarındaki varlığını teyit etmesi açısından ayrıca önemlidir. Dolayısıyla, kronolojik akışta üretilmiş sivil veya dini yapılardaki niş kullanımını belgeleyen bu veriler, söz konusu elemanın Komnenos kiliselerinin cephelerindeki kullanımını bir inovasyon olarak tanımlamamıza imkân vermez. Söz konusu örneklemden elde edilebilecek en makul çıkarım, antik bir mimari form olarak nişin en yakın ihtimalle 11. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan ve belli ki revaç bulan bir üslupta yorumlanarak yeniden üretilmesi ve bu şekilde kiliselerin doğu cephelerine uygulanmış olmasıdır.

Komnenos cephelerindeki bu niş sıralarının nasıl kullanıldığı önemli bir sorundur. Bu eleman, yalnızca duvarın tekdüzeliğini kırıp cepheye üçüncü bir boyut kazandırmak işleviyle mi tasarlandı yoksa bunun yanında olası bir resimli yüzey için bir dekor olarak da kullanılmış olabilir mi? *Konstantinopolis*'ten bugüne ulaşan kiliselerin cephelerinde fresko veya mozaik tekniğinde uygulanmış halde, dıştan doğrudan izlenebilen bir resimli yüzeye günümüzde rastlanmaz[17]. Buna karşın, 15. yüzyılın hemen başlarında Kastilya Kralı III. Henry'nin görevlendirdiği diplomatik misyonun başı de Clavijo'nun *Konstantinopolis*'te ziyaret ettiği kiliselerle ilgili gözlemleri bu türden yüzeylerin varlığını ima eder[18]. Elçinin uğradığı kiliselerden biri olan Peribleptos Kilisesi'ni anlatırken dıştan birçok resimle bezendiğini bildirmesi dikkat çeken bir

14 Paul Magdalino, The Bath of Leo the Wise and the Macedonian Renaissance, Revisited: Topography, Iconography, Ceremonial, Ideology, Dumbarton Oaks Papers 42, 1988; Robert Jordan, Pantokrator: Typikon of Emperor John II Komnenos for the Monastery of Christ Pantokrator in Constantinople, Byzantine Monastic Foundation Documents–A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments Vol.2, J. Thomas ve A. C. Hero (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 2000, s. 725-781.

15 Natalia Tetariatkinov, The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia, Roma 1996, s. 80-81.

16 Robert Ousterhout, Originality in Byzantine Architecture: the Case of Nea Moni, Journal of the Society of Architectural Historians 51/1, March 1992, s. 48-49.

17 Bugün Kalenderhane Cami gibi bazı yapıların dışında, yan cephelerde parçalı kalıntılar halinde izlenen resimli yüzeyleri bu noktada kapsam dışında bırakıyorum. Söz konusu resim kalıntısı taşıyan yüzeyler, özgün dönemde yapı kütlesinin kuzey ve güneyi galeri kat seviyesine kadar yükseldiği düşünülen birer portikoyla çevrili olduğundan doğrudan dıştan izlenemeyen donatılar olmalıdır.

18 Ruy Gonzales de Clavijo, Timur Devrinde Kadis'ten Semerkand'a Seyahat, (çev. Ö. R. Doğrul), Kesit Yayınları, İstanbul 2007, s. 35.

ayrıntıdır. Benzer gözlemler 1348 veya 1349'da ticari sebeplerle *Konstantinopolis*'e geldiği düşünülen Novgorodlu Stephen'in kayıtlarında da görülür. Zeyrek'i betimleyen Novgorod, kilise cephelerinin mozaikle donatılmış olduğunu, belki de yüzeydeki renk kullanımına bağlı olarak yapının güneş gibi parladığını vurgular[19]. Modern Makedonya ve Yunanistan'da çeşitli dönemlere tarihlenen kiliselerde cephede bu türden resimli yüzeylere yer verilmesi aynı uygulamanın *Konstantinopolis* yapılarında da olabileceğini düşündürür. Buna karşın, gerek Peribleptos'un özgün kütlesinin bugüne gelememiş olması gerekse de günümüzde izlenen Komnenos kiliselerinin niş sıralarında bu türden bir ize rastlanmamış olması ilgili elemanın bu yönde kullanımına ilişkin ileri tespitler yapmamızı zorlaştırır. Yine de, Orta Bizans döneminden itibaren kilise cephelerinin iç mekânı çevreleyip muhafaza eden bir 'paravan' olmanın ötesinde bir işlevi karşılamış olabileceğine ilişkin veriler de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu noktada, günümüz Fenari İsa ve Fethiye camilerinin güney kiliselerindeki cephelerde rastlanan yazıtlı silmeler oldukça önemlidir. Söz konusu silmeler cepheyi yatay kompartımanlara ayırmanın yanında taşıdıkları yazıtla da ilgili kitleye bir mesaj iletirler[20]. Böylece cephede beliren –Peter Brown'un deyişiyle– bu 'taştaki vaaz'la kitlenin dıştan yapıyla arasında bir iletişim kanalı açılmış olur. Bu kanal ilgili kilisenin müdavimlerinin yanı sıra istasyonel liturjiye katılan cemaat için de tasarlanmış olmalıdır. Kentteki erken örnekleri 4. yy'a dayanan ve kent caddelerinden akıp kilise takvimindeki yortulara göre belirli kiliselere uğranarak gerçekleştirildiği bilinen istasyonel/duraklı liturji[21] kapsamında bu silmeler cemaatin optik ilgisini bekleyen donatılar olarak görünmektedir. Yukarıda bir problem olarak bahsettiğimiz resimli yüzeyler için bir dekor olup olmadığı hususu bağlamında bu nişler, verili senaryoda silmelerle birlikte liturjik bir işlevi karşılamış olabileceğine ilişkin –her ne kadar somut ve doğrudan verilerden şimdilik yoksun olsa da– güçlü bir perspektif ortaya koyar.

Tuğla fragmanlarla kurulmuş olan dekoratif (?) panolar ile üzeri rölyef tekniğinde kompozisyonlarla hareketlendirilmiş mimari plastikler Komnenos cephelerinde görsel ilginin hedeflendiğini gösteren diğer enstrümanlar olarak dikkat çeker. Özellikle Eski İmaret güney cephede naos, batı köşe odası ve narteksi karşılayan yüzlerde güneş kursu veya zodyak çarkı olarak tanımlanabilecek üç pano hemen hemen aynı eksene yerleşik konumlarıyla öne çıkar. Bir form ortaya koymalarının yanında bunu meydana getiren malzemelerin renkleri söz konusu panoların dekoratif bir donatı olarak kullanıldığını düşündürür. Kimi araştırmacılar ise bu formel hareketliliğin ikonografik bir anlam içeriğiyle ayrıca desteklenmiş olabileceğini önerir. İsa'nın Hıristiyan teolojisinde *kutsal ışık* olarak tanımlanmasından hareketle bu türden dairesel öğelerin onun bu özelliğine atfen tasarlanmış olabileceği öne sürülür[22]. Buna karşın, örneğin Eski İmaret'in sadece güney cephesinde aynı eksende üç adet kurs uygulamasını bu açıdan anlamlandırmak çok da makul görünmez. Kaldı ki içteki resim siklusunda yüksek kotlardaki –çoğunlukla eğrisel– yüzeylere tahsis edilen İsa figürünün kavramsal düzeyde de olsa kozmik yönünün vurgulandığı bir panonun zemin kat seviyesinde bir yerlere monte edilmesi çok da doğru ve tutarlı bir yaklaşım olmayacaktır. Diğer yandan, Ciric'in bu kurslarla ilgili önerisi her ne kadar çetrefilli olsa da belirli bir mantıksal temeli haiz görünür. Cosmas 'Indicopleustos'un kutsal toprakları odağa alarak betimlediği evren modelinde bu bölgeyi temsil eden engebeli arazinin iki yanına ay ve güneş, bu evreni örten göğün tam merkezine de bir İsa büstü yerleştirilmiş olarak görülür. Bu çerçevede, İsa; aşağısındaki zaman ve mekândan tamamen uzak, tanrısal bir kimlikte evrende olan biteni gözetler bir otorite olarak vurgulanmıştır. Ciric de kilisenin

19 G.P. Majeska, Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1984, s. 42.

20 Yazıtlı silmelerin işlevlerine ilişkin bkz. Carolyn L. Connor, The Epigram in the Church of Hagios Polyeuktos in Constantinople and its Byzantine Response Byzantion, 69/2; Amy Papalexandrou, Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder, Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry, 17/3, 2001.

21 İstasyonel veya duraklı liturjinin oluşum ve gelişimiyle ilgili olarak bkz. John Francis Baldovin, The Urban Character of Christian Worship in Jerusalem, Rome and Constantinople From the Fourth to Tenth Centuries: the Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy, Yale University, PhD Dissertation, U.S.A 1982.

22 J. Trkulja, Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Facades (1204-1453), Yayımlanmamış Doktora Tezi, Princeton University, U.S.A 2004, s.196-200.

güney cephesindeki zeminden kubbeye yönelen yapısal istiflenmede paye üzerindeki bu kursları Cosmas örneğindeki güneş ve ay motifleriyle analoji içinde cephede benzer bir ikonografik anlatının bileşenleri olarak yorumlar. Cosmas'daki bu kozmogonik modelleme ile kilisenin yan cephesindeki kademelenme arasındaki bu benzerlik bir dereceye kadar izlense de bu türden bir ikonografik kompozisyonun tasarım esnasında hedeflendiği konusu belirsizdir. Benzer biçimde, cephedeki pano sayısının üç olması da Ciric'in bu önerisini desteksiz bırakır. Öte yandan, destek sistemleri olarak payeler üzerindeki konumları söz konusu kurslara apotropaik bir işlev tanımlanmış olabileceğini düşündürür[23]. Böylece bahsi geçen uygulamada kentin depremselliği başta olmak üzere yapı sağlığı ve bütünlüğüne yönelik her türlü riske karşı koruyucu olacağı inancının belirleyici olduğu önerilebilir görünür. Yine Eski İmaret'in güney cephesinden bugüne kalan meandr frizi de tuğla bazlı bir diğer dekoratif tasarım aracı olarak dikkat çeker. Antik dönemden Ortaçağ sanat ve mimari repertuarına aktarıldığı bilinen meandr motifiyle kurulan frizler, cephede belirgin bir formel hareketliliğe olanak sağlar. Bununla birlikte, söz konusu motife bir dizi ikonografik içeriğin de tanımlanmış olabileceğini öne süren araştırmacılar da bulunur. Bu bağlamda, Stevovic; ruhu dünyevi hazların sarmalında, Hakikat arayışındaki insanın –veya müminin– bu çabasının bir sembolü olarak işlevlendirilmiş olabileceğini savunur. Meandrın sonsuzluk ve bütünlük gibi kavramlarla ilgisini vurgulayan Kappraff'ın tezi[24], söz konusu motifin Ebedi Yaşam'a bir referans olarak tercih edilmiş olabileceğini de düşündürür. Galla Placidia mozelyumundaki *Aden* modelinin yanı sıra anakronik olmakla birlikte Khora Manastırı Kilisesi narteksindeki *Deesis* kompozisyonunda meandra rastlanması söz konusu motifin Ebedi Yaşam ve sonsuzluk gibi temalarla bağına ilişkin önerileri güçlendirir. Eski İmaret'te meandr frizinin güney cephenin defin veya cenaze töreniyle tanımlı narteks yüzüne yerleştirilmesi ise tüm bu önerileri ayrıca anlamlı kılar.

Tuğla bazlı bu elemanlar dışında cepheye ilişik ve genelde mermerin baskın olduğu mimari plastikler ise cephede bir diğer ilgi odağı unsurlar olarak öne çıkar. Başta doğu cephedeki üçüz pencere sistemlerinin sütunceleri olmak üzere diğer cephelerin kat ayrımlarını işaret eden silmelerde kendini gösteren bu mimari plastikler dokuda bir hareketlilik sağlarken taşıdıkları ikonografik kompozisyonlarla da izleyiciye belirli bir mesajın iletilmesine aracılık ederler. Genelde bitkisel motifler ile haç monogramlardan kurulu anikonik içerikle tanımlanan bu kompozisyonlarla Ebedi Yaşam ve bu yaşamın hâkimi olarak İsa'nın tanrısallığı hatırlatılır. Benzer tasarımdaki silmelere iç mekânda da rastlanması bunların buradaki işlevine bir yönüyle cephede de ihtiyaç duyulduğunu ima eder. Dolayısıyla, tuğla bazlı olanların yanında bu türden cephe elemanlarını yukarıda bahsedilen törensel etkinliklere katılan cemaatin ilgisine sunulmuş donatılar olarak değerlendirmek mümkün görünür. Böylece, dua ve ilahi gibi sözel metinlerin seslendirilmesiyle işitsel anlamda törene bağlanan cemaatin bu türden ikonografik içerikle yüklü yüzeylerle görsel ve bilişsel yönden de ilgisinin yapı aracılığıyla törene iliştirilmesi sağlanmış olmalıdır.

Kiliselerde kütlenin bir parçası olarak cepheye yansıyan bazı modüller ile yine cephede izlenebilen kimi yapı elemanlarının kullanımında tercih edilen sayılar ve tüm kütlenin kademeli yükselişinin de önemli olabileceği vurgulanmalıdır. Apsis modüllerindeki açıklıklar çoğunlukla üçüz veya üçlü pencere olarak tasarlanmıştır. Benzer biçimde, Eski İmaret ve Kalenderhane gibi mekânların daha özgün kalmış yan cepheleri de zemin seviyesi bir *tribelon*, galeri kat ve saçak seviyeleri de her biri yan yana yerleşik üçlü pencere sıraları taşıyacak biçimde kurulmuştur. Erken Hıristiyan dönemden beri çeşitli türdeki kaynaklarda gerek kilise gerekse de mimari biçimlere iliştirilen teolojik veya kozmik temelli sembolik anlamların[25]

23 Trkulja burada bahsedilen disk formundaki panolara ilişkin apotropaik işlev olasılığını daha çok giriş açıklıklarının üzerisi için önermektedir: J. Trkulja, Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Facades (1204-1453), Yayımlanmamış Doktora Tezi, Princeton University, U.S.A 2004, s.195.

24 Jay Kappraff, Ljiljana Radovic ve Slavik Jablan, Meanders, Knots, Labyrinths and Mazes, Journal of Knot Theory and its Ramifications, 25/09, s.1.

25 K.E. McVey, "Spirit Embodied: The Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture". H. Saradi, S. Curcic and E.Hadjitryphonos (ed.), Architecture as Icon: Perception and Representation of

Komnenoslar döneminde de önemini belirli seviyede koruduğu söylenebilir. Nitekim *ekphrasis* türü bir 12. yüzyıl metninde narteksten naosa erişimi sağlayan *tribelon* tipi açıklıklarla Kutsal Üçleme arasında bir analoji kurulmuştur[26]. Benzer bir nümerik sembolizmi cephenin düşeysel karakterini tamamladığını düşündüğümüz kubbe için de düşünmek mümkündür. Kasnak yüzeyine açılan pencere sayılarına dayalı teolojik ve kozmik temelli çıkarımlar kimi dönem kaynaklarında karşılık bulur. Bu noktada, Aziz Augustine'in 12 rakamını Kutsal Üçleme'de içkin İsa tanrısallığını dünyanın dört bir yanına duyuran havarilerin sayısıyla ilişkilendirmesi önemli bir ayrıntıdır[27]. Anıtsal resim geleneğinde kubbenin tanrısal kimlikteki İsa figürüne tahsis edilmiş olması dikkate alındığında Göksel Krallığı karşılayan kubbeden çıkan kozmik bilginin kasnaktaki açıklıklarla –yani yollarla– dört bir yana dağılmasının bir bakıma 'mimari temsili' fikri makul görünür. Eski İmaret ve Kilise Cami naos kubbeleri ile Zeyrek mezar şapeli doğu kubbenin kasnaklarında pencere sayısının 12 olarak belirlenmiş olması da bu yönde bir 'senaryoya' ilk elde uygun bir zemin hazırlar. Öte yandan, Metokhites'in Nikaia *ekphrasis*inde selvi ağaçlarının göğe doğru uzanışını ruhsal yükselişle özdeşleştirmesi kilise kütlelerindeki düşeysellikle ilgili bir perspektif ortaya koyar[28]. Yukarıda da vurgulandığı üzere zeminden üst örtüye yönelen dengeli kademelenme, yaratılmış yeryüzündeki müminin Göksel Krallığa aşama aşama ruhani yükselişini temsil eden bir sembolizm çerçevesinde okunabilir görünür. Yine de bu tür çıkarımlara, teolojik veya edebi metinlerde işaret edilen söz konusu sembolizmin imar faaliyetinde dikkate alındığını imleyen bir veri olmadığından dolayı ihtiyatla yaklaşılması gerektiği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Sonuç

Komnenos dönemi kilise mimarisinde, önceki dönemlerde ortaya konan pratik ve yaklaşımların etkisini izlemek mümkündür. Bu vaziyet, plan ve iç mekân tasarımı yönünden olduğu kadar cephe tasarımı bakımından da teyit edilir. İS. 9.yy'dan itibaren revaç bulan –kapalı Yunan haçı planı başta olmak üzere– merkezi plan tasarımları Komnenos kiliselerinde en çok tercih edilen model olarak ayrışırken çoklu elemanlardan kurulu hareketli cephe dokuları da benzer bir ilgiye muhatap olmuştur. Bu kiliselerde izlenen cephe tasarımı, Geç Antik dönemden Makedon hanedana kadarki mimari repertuardan az ya da çok belirli izler taşır. Buna karşın, söz konusu birikime kimi zaman yeni eklemeler yapılarak ya da yorumlanıp yeniden üretilerek özgün bir profile ulaşılmaktan da kaçınılmadığı dikkati çeker. Nitekim çalışma kapsamındaki her yapının özellikle doğu cephesinde tekrarlanan kurgu, Komnenosların hanedana özgü bir 'cephe tarzı' üretme çabasında olabileceğini düşündürür. Mimari ve dekoratif nitelikli donatılarla inşa edilen bu cephe, bakışı üzerinde tutup bir seyir zevki yaratmayı hedeflediği kadar kimi yazıtlı ve görsel bileşenleri aracılığıyla da muhatabıyla 'konuşmaya' çalışır. Burada belki en önemli sorun bu 'interaktif' dokunun ne tür bir senaryoda tam olarak nasıl çalıştığına ilişkin dönem kayıtlarının sessizliğidir. Yine de kent topografyasındaki konumları ile kütlenin yerleştirildiği kotlara bakılırsa cephelerin kendilerini bir şekilde 'gösterme' kaygısında olduğu söylenebilir.

Komenos kilise mimarisi, öncüsünden etkilendiği ölçüde ardılına ilham veren bir cazibe merkezi olarak da öne çıkar. Bu özelliği ise mimari çözümlerden daha çok cephe tasarımında kendini gösterir. Komnenos kiliselerinde doğudaki başta olmak üzere cepheleri karakteristik kılan donatılar, kimi farklı tasarım çeşitlemeleriyle birlikte Palaiologos dönemi kiliselerinde de varlığını büyük ölçüde korur. Bu vaziyet, Komnenos dönemini özellikle kilise mimarisi bağlamında öncesi ve sonrasını birbirine bağlayan,

Architecture in Byzantine Art, Princeton University Art Museum, U.S.A. 2010, s. 39-71.

26 Cyril Mango ve John Parker, A Twelfth-Century Description of St.Sophia. Dumbarton Oaks Papers 14, 1960, s. 233-235, 237/4.

27 Augustine, The City of God, Books VIII-XVI, T. G. Monahan (ed.), The Fathers of Church, The Catholic University of America Press, Washington D.C. 2008, s. 465.

28 C. Foss, Nicaea–A Byzantine Capital and Its Praises, Hellenic College Press, Massachusetts 1996, s. 181, 201.

antik repertuarın korunup yaşamasını sağlayan önemli bir pozisyona taşır. Antik mirasın önemsendiği ve bir üstünlük sebebi sayıldığı bu dönem, hanedanın görünürlük kaygısıyla bu mirasın yapılı çevrede temsilinin kesiştiği noktada bahsi geçen tasarımdaki cephelerin oluşumuna yönelik uygun koşullara sahip görünür.

KAYNAKÇA

ANGOLD, M. (ed.), *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*, B.A.R, Great Britain, 1984.

AUGUSTINE, The City of God, Books VIII-XVI, *The Fathers of Church*, T. G. Monahan (ed.), The Catholic University of America Press, Washington D.C. 2008.

BALDOVIN, J. F., *The Urban Character of Christian Worship in Jerusalem, Rome and Constantinople From the Fourth to Tenth Centuries: the Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy,* Yale University, PhD Dissertation, 1982.

BASSETT, S., *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge University Press, U.K. 2004.

CAMERON, A., *The Byzantines*, Wiley-Blackwell, Malaysia 2010.

CHONIATES, N., *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, (trans. Harry J. Magoulias), Wayne State University Press, Detroit 1984.

CONNOR, C. L., The Epigram in the Church of Hagios Polyeuktos in Constantinople and its Byzantine Response, *Byzantion* 69/2, 1999, s. 479-527.

DAGRON, G., *Konstantinopolis Hipodromu-Oyunlar, Halk ve Politika*, (çev. İ. Yerguz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

DE C., Ruy Gonzales, *Timur Devrinde Kadis'ten Semerkand'a Seyahat*, (çev. Ö. R. Doğrul), Kesit Yayınları, İstanbul 2007.

DOWNEY, G., Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, *Transactions of the American Philosophical Society,* 47/6, 1957, s. 855-924.

ECO, U., *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2009.

FOSS, C., *Nicaea–A Byzantine Capital and Its Praises*, Hellenic College Press, Massachusetts 1996.

FRANKOPAN, P., Land and Power in the Middle and Later Period, *A Social History of Byzantium*, (ed. John Haldon), Wiley-Blackwell Publishing, 2009, s. 112-142.

JAMES, L., The Church of the Holy Apostles: Fact and Fantasy, Descriptions and Reconstructions. *Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostle,* L. J. (ed.), Ashgate, Great Britain 2012, s. 181-217.

JANIN, Raymond, *Constantinople Byzantine–Developpement Urbain et Repetoire Topographique,* Institut Français D'etudes Byzantines, Paris 1950.

JORDAN, R., Pantokrator: Typikon of Emperor John II Komnenos for the Monastery of Christ Pantokrator in Constantinople, *Byzantine Monastic Foundation Documents – A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* Vol.2, J. Thomas ve A. C. Hero (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 2000, s. 725-781.

KAPPRAFF, J., L. RADOVIC ve S. JABLAN, Meanders, Knots, Labyrinths and Mazes, *Journal of Knot Theory and its Ramifications,* 25/09, 2016, s. 1-21.

KAZHDAN, A.P. ve A. W. EPSTEIN, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries,* University of California Press, USA, 1990.

KOMNENA, A., *Alexiad,* İnkılap Kitabevi, İstanbul 1996.

MAGDALINO, P., The Bath of Leo the Wise and the "Macedonian Renaissance" Revisited: Topography, Iconography, Ceremonial, Ideology, *Dumbarton Oaks Papers* 42, 1988, s. 97-118.

MAGDALINO, P., Aristocratic Oikoi in the Tenth and Eleventh Regions of Constantinople. *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life,* N. Necipoğlu (ed.), Brill, the Netherlands 2001, s. 53-69.

MAGDALINO, P., Medieval Constantinople: Built Environment and Urban Development, *The Economic History of Byzantium* Vol. 2, A. E. Laiou (ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington 2002, s. 529-537.

MAGDALINO, P., (I) Medieval Constantinople, *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople,* P. Magdalino (ed.), Ashgate Variorum, Great Britain 2007, s. 1-111.

MAJESKA, G.P., *Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.1984.

MANGO, C. ve J. PARKER, A Twelfth-Century Description of St.Sophia. *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, s. 233-245.

MANGO, C., (I) The Development of Constantinople As an Urban Centre, *Studies on Constantinople,* C. Mango (ed.), Ashgate Variorum, Great Britain 1997, s. 117-136.

Mc VEYK. E, Spirit Embodied: The Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture, *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art,* H. Saradi, S. Curcic and E.Hadjitryphonos (ed.), Princeton University Art Museum, U.S.A. 2010, s. 39-71.

OUSTERHOUT, R., Originality in Byzantine Architecture: the Case of Nea Moni, *Journal of the Society of Architectural Historians* 51/1, March 1992, s. 45-60.

PAPALEXANDROU, A., Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder, *Word&Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry,* 17/3, 2001, s. 259-283.

STRIKER, C. L. ve Y. D. KUBAN, "Architecture", *Kalenderhane in İstanbul: the Buildings, Their History, Architecture, and Decoration,* C. L. Striker and Y. D. Kuban (ed.), Verlag Philipp von Zabern, Germany 1997, s. 23-100.

TETARIATKINOV, N., *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Roma 1996.

TOK, E., Türkiye'deki Orta ve Son Bizans Dönemi Kiliselerinde Cephe Düzeni, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1997.

TRKULJA, J., *Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Facades (1204-1453),* Princeton University, PhD Dissertation, U.S.A. 2004.

VITRIVIUS, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul 2015.

YİRŞEN, Ş., *Komnenos'lar Dönemi Konstantinopolis Kiliselerindeki Cephe Tasarımının Sosyo-Kültürel Bağlamda Değerlendirilmesi,* Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Antalya 2020.

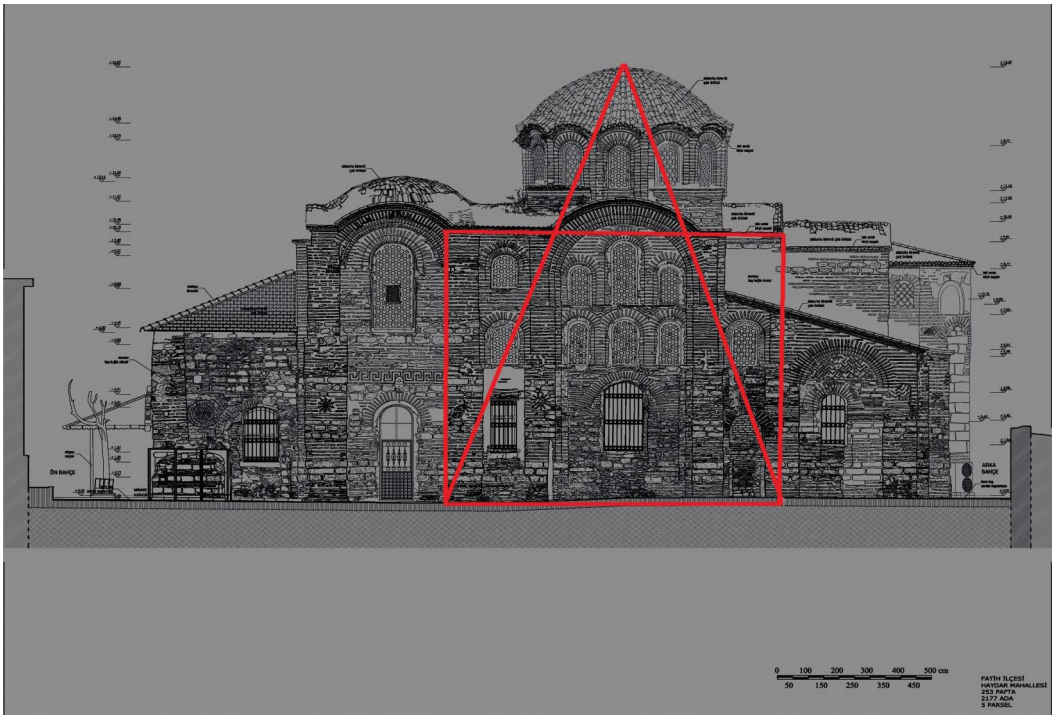

Foto 1: Kübik Gövde içinde İkizkenar Üçgen Formunda Düşeysel Yönelim

(Eski İmaret Cami güney cephe) Kaynak:http://www.bkmim.com/projects/eskiimaretcamii/cizimler/jpg/cizim%207_rolove%20guney%20cephesi.jpg d en yeniden düzenlenerek (Erişim Tarihi: 10.01.2019)

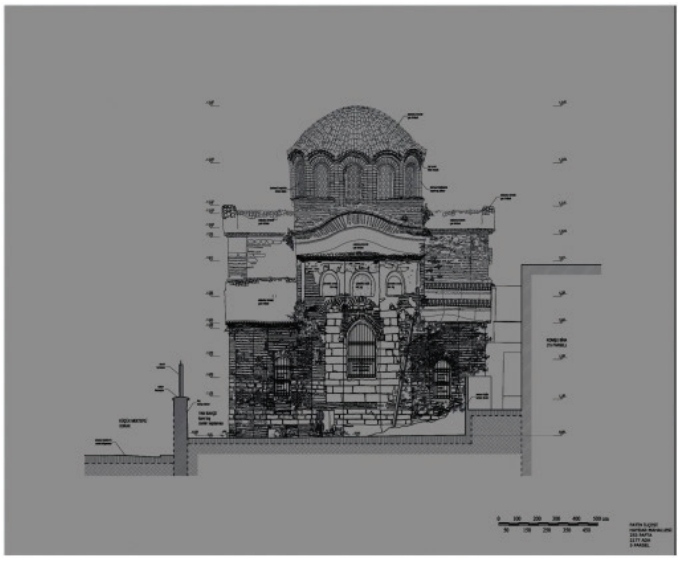

Foto 2a: Eski İmaret Cami doğu cephe

Kaynak: http://www.bkmim.com/projects/eskiimaretcamii/cizimler/jpg/cizim%208_rolove%20dogu%20cephesi.jpg (Erişim Tarihi: 11.01.2019)



Foto 2b: Kilise Cami doğu cephe

Kaynak: https://pbase.comdossemanimage165609967 (Erişim Tarihi: 22.02.2019)



Foto 2c: Zeyrek (güney ve kuzey kiliseler ile mezar şapeli) doğu cephe

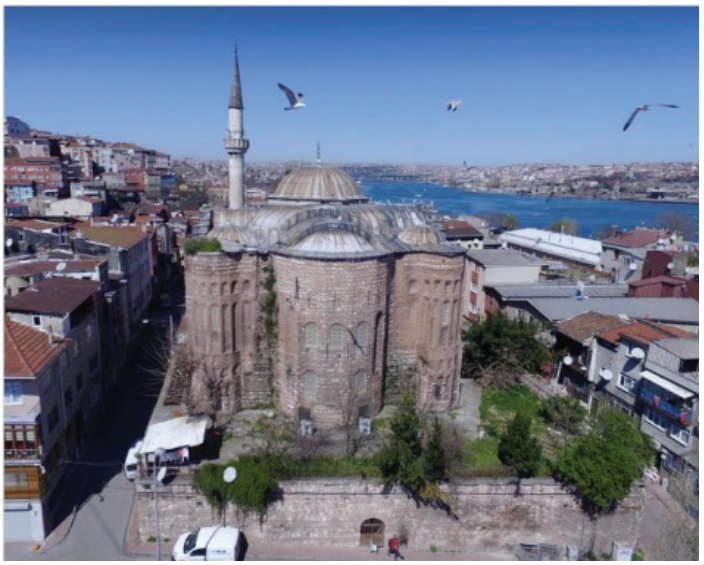

Foto 2d: Gül Cami doğu cephe

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/cybermacs/33718135555/in/photostream/[Pi Istvan Toth Arşivi] (Erişim Tarihi: 19.12.2019)



Foto 3a: Zeyrek (güney ve kuzey kiliseler ile mezar şapeli) batı cephe

Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/742179213570354633/visual-search/?cropSource=6&h=330.84765625&w=544&x=10&y=10 (Erişim Tarihi: 17.12.2019)



Foto 3b:Kalenderhane batı cephe



Foto 3c: Eski İmaret batı cephe



Foto 4a: Eski İmaret güney cephe



Foto 4b: Kalenderhane güney cephe



Foto 4c: Zeyrek kuzey kilise kuzey cephe



Foto 5: Eski İmaret güney cephe payeler üzerine yerleşik güneş kursları veya Zodyak motifleri (?)



Foto 6: Eski İmaret güney cephe narteks yüzündeki meandr frizi

Kaynak: https://www.flickr.com/photos/byzants/43585788952/in/album-72157693642332240 (Erişim Tarihi: 30.06.2025)



Foto 7: Eski İmaret Naos Kubbesi