

**İMGEYİ ÇERÇEVESİNDEN OKUMAK:
BİZANS ANITSAL RESMİNDE ÇERÇEVE - İMGE İLİŞKİSİ ÜZERİNE**

**READING THE IMAGE THROUGH ITS FRAME:
ON THE RELATIONSHIP BETWEEN FRAME AND IMAGE
IN BYZANTINE MONUMENTAL PAINTING**

Yavuz Erdihan*

Öz

Çerçeve, sınır olarak, kuşattığı imge ile etkileşim içindedir. Bu ilişki imgenin içeriğini ve anlatıyı biçimlendirir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Bizans anıtsal resminde çerçeve ve imge arasındaki ilişkiyi incelemektir. İlk kısımda; Ayasofya'daki Zoe, Komnenos ve İmparator Kapısı mozaikleri ile çerçevenin resimsel uzam ve anlatı formlarının tasarımındaki rolü tartışılmıştır. İkinci kısım, Kariye ve Hosios Loukas'taki Pantokrator tasvirlerinin çerçeveleme detaylarına odaklanarak, imge ile izleyici arasındaki etkileşimde çerçevenin işlevini açıklamaya çalışmaktadır. Son bölümde ise, Fethiye Camii Güney Şapeli'ndeki Deesis Mozaği ele alınmış ve spesifik çerçeveleme stratejileri ile mimari uzamda resimsel bir kompozisyonun kuruluşu üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak çalışma; çerçeve-imge ilişkisinin çözümlenmesinin, imgenin içeriği ve anlatı formlarını yorumlamada oldukça anlamlı bir referans olabileceğini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çerçeve, İmge, Bizans Sanatı, İkonoloji.

Abstract

The frame, as a border, interacts with the image it encloses. This relationship forms the content of the image and the narrative. In this context, the aim of this study is to examine the relationship between the frame and the image in Byzantine monumental painting. The first part presents a discussion about the role of the frame in the forming of pictorial space and narrative analyzing the mosaics of Zoe, Komnenos and The Imperial Door in Hagia Sophia. The second part, focusing on the framing details of Pantokrator images in Hosios Loukas and Kariye, explains the function of the frame in the interaction between the image and the spectator. The last part examines the Deesis Mosaic in the South Chapel of Fethiye Mosque and illustrates the forming of a pictorial composition in architectural space with specific framing strategies. In conclusion, the study proposes that the analysis of the relationship between frame and image could be a significant reference in interpreting the content of the image.

Keywords: Frame, Image, Byzantine Art, Iconology.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 09.08.2021 - Kabul tarihi: 05.12.2021.

* Arş. Gör. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, y.erdihan@hotmail.com; yavuzerdihan@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7210-1650>.

1. Giriş

Görsel dünya sınırsızdır. Ancak bu sınırsız dünyada sınırlı parçalar yaratmaksızın onu algılamamız, anlamamız ve üzerinde hareket etmemiz mümkün değildir. Bu sınırlar (fiziksel ya da zihinsel) çerçevelerdir (Arnheim, 1982:42). Bir imge de, onu çevreleyen uzamdan bağımsız; kendi iç-bağıntıları olan (ve ancak bu şekilde anlam kazanan) bir yapı olabilmek için bir çerçeveye ihtiyaç duyar. Dolayısıyla çerçeve, resimsel bir kompozisyonun oluşumu için yapısal önemdedir. Bununla birlikte, çerçevenin işlevleri çok yönlüdür¹ ve bunların bazıları doğrudan imgenin içeriğine ilişkindir. Fakat çerçevenin imgenin içeriğine ilişkin işlevleri üzerine yeterli düzeyde bilimsel ilgi olduğu söylenemez. Oysaki çerçeve-imge ilişkisinin çözümlenmesi imgenin içeriğinin yorumlanmasındaki anlamlı referanslardan biri olabilir.

Genel olarak, resimde yanılısamacı araçları sınırlı düzeyde kullanan ve malzeme-teknik açısından katı koşullara bağımlı olan Orta Çağ Sanatında çerçeve-imge ilişkisinin daha belirgin biçimleriyle kendini gösterdiğini söylemek mümkündür. Örneğin Bizans Sanatı ve özellikle de anıtsal resim bu tür ilişkilerin izini sürmek için verimli bir ortam sunmaktadır. Bizanslı ustaların anıtsal resimde, mimari ve resim arasındaki ilişkiye bağlı olarak özgün bir çerçeveleme sistemi geliştirdikleri söylenebilir². Bu sistem resimlerin mimari yapıda belli bir bağlam içerisinde düzenlenişini sağlar. Bunun yanı sıra, kimi zaman doğrudan imgenin içeriğini veya anlatı yapılarını biçimlendiren özgün çerçeveleme stratejileri de karşımıza çıkar. Çalışmamızda da, bu noktadan hareketle, bazı özgün örnekler üzerinden çerçevenin imgenin içeriği ile olan ilişkisi; “Çerçeve - Resimsel Uzam - Anlatı”, “Sınırların Yıkımı” ve “Mimari Uzamda Resimsel Kompozisyon” başlıkları altında incelenecektir.

2. Çerçeve – Resimsel Uzam – Anlatı

Çerçeve, imgenin sınırı olarak resim düzlemi üzerindeki öğelerin yerleşimi açısından bir referans noktasıdır. Bu nedenle, çerçeve-figüratif öğeler arasındaki ilişki resimsel uzamı ve giderek anlatının yapısını biçimlendiren bir nitelik kazanabilir. Dolayısıyla bu ilişkinin

¹ Çerçevenin işlevleri ile ilgili genel bir değerlendirme için bkz: Michael Squire ve Verity Platt, (2017). “Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction”, *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Ed. V.J. Platt ve M.J. Squire, Cambridge: Cambridge University Press, 3-99.

² Bizans çerçeveleme sistemi üzerine bir çalışma için bkz: Yavuz Erdihan, (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

incelenmesi, imgenin içeriği açısından bir fikir verebilecektir. Jeffrey Hurwit bu ilişkiyi Klasik Yunan Sanatı özelinde tartışmıştır³. Hurwit (1977:1 vd.)'e göre imge çerçevesi ile “kapalı” ve “açık” şeklinde tanımladığı iki farklı⁴ form ya da kip'ten (mode) biriyle etkileşim içerisine girer.

“Kapalı form”, çerçeve tarafından oluşturulan resimsel uzam ile resmin içeriği arasındaki tam bir uyuşmayı ifade etmektedir. Resimsel uzamın tasarımı kompozisyon içerisindeki öğelerin yerleşimini ve öğeler arasındaki ilişkiyi belirler. Kapalı form yapısı içerisinde izleyici çerçeve ile tam bir uyum halindeki imgenin baskın iç-koordinatlarına yönlendirilir.

Bunun tam tersi biçimde, çerçevenin oluşturduğu resimsel uzam ile resmin içeriği tam olarak uyuşmadığında “açık form” ortaya çıkmaktadır. Açık form; fiziksel sınırlar içerisine kapanmaktan ziyade bir genişleme veya açılmayı, sınır algısının aşılmasını ifade etmekte ve göreceli olarak sınırsızlık ya da hareket izlenimi verebilmektedir (Hurwit, 1977:1-7).

Jeffrey Hurwit'in tespitlerine yakın bir tartışma Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan Zoe ve Komnenos Mozaiklerinin (Görsel 1-2) karşılaştırılması ile yapılmıştır⁵. Bu iki mozaik, ilk bakışta benzer bir kompozisyon düzeni ve öğelere (merkezde bir kutsal figür, ellerinde para kesesi taşıyan imparatorlar ve rotulus tutan imparatoriçeler vs.) sahip gibi görünürler. Belki de bu nedenle, çoğu zaman mozaiklerin içerikleri de benzer biçimde yorumlanmış; imparatorların iktidarları döneminde Ayasofya'ya yapmış oldukları bağışların birer kaydı oldukları ileri sürülmüştür⁶. Fakat görünüşteki benzerliklere rağmen, çerçeve - figüratif öğeler ilişkisi temelinde yapılan bir karşılaştırma iki mozaığın aslında oldukça farklı yapıda olduğuna işaret etmektedir.

³ Jeffrey Hurwit, (1977). “Image and Frame in Greek Art”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 81, No. 1, 1-30.

⁴ Jeffrey Hurwit bu ilişkinin aslında beş farklı form üzerinden gerçekleştiğini belirtmektedir. Ancak “kapalı form” dışındakiler “açık form” yapısının çeşitli kuruluşlarını ifade etmektedir.

⁵ Bu çalışma için bkz: Yavuz Erdihan, (2015). “Ayasofya'da Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine”, *Art/Sanat*, İstanbul: İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü Yayınları, S. 4, 15-37.

⁶ Bu tartışmalara örnek olarak bkz: Thomas Whittemore, (1942). *Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Paris: Oxford University Press, s. 30; Robin Cormack, (1985). *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, New York: Oxford University Press, s. 187-188; Natalia Teteriatnikov, (1996). “Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors with Moneybags as a Functional Setting”, *Arte Medievale*, II Serie, Anno X, n. 1, 47-66. Bu çalışmada (s. 53 vd.) Teteriatnikov mozaiklerin Paskalya Yortusu'nda imparatorların Ayasofya'ya yaptığı bağışları gösterdiğini iddia etmektedir.



Görsel 1. Zoe Mozaïği, 1028-1034, Ayasofya, İstanbul.

1028-1034 yıllarında yaptırılan⁷ Zoe Mozaïği (Görsel 1) 4,5 x 5 cm. ölçülerinde dışa çıkıntılı mermer bir çerçeve ile kuşatılmıştır. Bu çerçeve aynı zamanda duvar yüzeyinden mozaik yüzeyine geçişi sağlamaktadır (Whittemore, 1942:9). Zoe Mozaïği, Jeffrey Hurwit'in terminolojisi kullanılacak olursa, çerçeve-imge ilişkisi açısından tam bir "kapalı form" özelliği göstermektedir. Figürlerin yerleşimine baktığımızda; güçlü merkezi pozisyonu ile tahta oturan İsa'yı ve profilden betimlenerek ellerindeki apokombion (para kesesi) ve rotulus ile O'na doğru döndürülmüş İmparator IX. Konstantinos Monomakhos ve İmparatoriçe Zoe'yi görmekteyiz. Bu düzenleme izleyiciyi mozaïğin merkezinde gerçekleşen eyleme (para/bağış sunumuna) odaklanma noktasında yönlendirir. Resimsel uzamdaki bağıntılar algımızı çerçevenin oluşturduğu fiziksel sınırları aşmaya zorlayacak herhangi bir önerme içermez. Dolayısıyla Zoe Mozaïği'nde çerçeve tarafından oluşturulan resimsel uzam ile resmin içeriği tam olarak uyuşmaktadır⁸. Mozaik yoluyla izleyiciye aktarılan; tam da çerçevenin içerisinde, karşımızda tüm somutluğu ile beliren bağış sunum anıdır.

⁷ Mozaik ilk kez İmparatoriçe Zoe'nin ilk eşi İmparator III. Romanos döneminde, 1028-1034 yıllarında yaptırılmıştır. Ancak 1042 civarında, Zoe'nin üçüncü eşi İmparator IX. Konstantinos'un (1041-1055) başı III. Romanos'un başı ile değiştirilerek mozaik bugünkü görünümüne kavuşmuştur. Thomas Whittemore, (1942). *Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Paris: Oxford University Press, s. 17-18.

⁸ Benzer bir düzen Ayasofya'nın güneybatı vestibülü mozaïğinde de gözlenir. Mozaïğin merkezinde tahta oturan Meryem ve Çocuk İsa yer alır. İki yandaki İmparatorlar Konstantinos ve Iustinianos ellerinde şehrin ve kilisenin maketleri ile onlara doğru dönmüş durumdadır. Robin Cormack bunu "panelin dinamiklerinin kendi içine odaklı" olduğu şeklinde yorumlamaktadır. Bu ifade kapalı form düzenlemesine benzer bir önermedir. Robin Cormack, (2000). "The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople", *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, M. Vassilaki (ed.), Milano: Skira Editore, 106-123, s. 113, Fig. 61.



Görsel 2. Komnenos Mozaïği, 1122-1134, Ayasofya, İstanbul.

1122-1134⁹ yıllarına tarihlenen Komnenos Mozaïği (Görsel 2) alt ve üst kısımlarda 5 - 5,5 cm. ve sol yanda 13 cm. genişliğinde yine mozaikten yapılmış bir şeritle çevrelenmiştir. Ancak tesseraların dökülmesi nedeniyle şeridin bugün yalnızca izleri belli olmaktadır (Whittemore, 1942:21). Komnenos Mozaïğinde çerçeve ve figüratif öğeler ilişkisi bağlamında Zoe Mozaïğindeki gibi oldukça farklı bir düzenleme karşımıza çıkmaktadır. Mozaïğin merkezinde; önünde Çocuk İsa'yı tutan ayakta bir Meryem, iki yanında İmparator II. İoannes Komnenos ve İmparatoriçe Irene, sağdaki paye üzerinde de çiftin oğulları Aleksios yer alır. Zoe Mozaïğinden farklı olarak burada figürlerin tümü cepheden betimlenmiştir. İmparator ve İmparatoriçenin merkezdeki Meryem'e doğru belirgin bir yönelişleri yoktur. İmparator elindeki para kesesini Meryem'e uzatmaktan ziyade adeta onu beline sıkıştırmıştır. Burada figürlerin, sadece belli belirsiz bakışlarla Meryem'i takip ediyormuş gibi betimlendiklerini görmekteyiz. Bu düzenleme izleyiciyi, zaman ve mekan sınırları kesin özel bir ana ya da eyleme değil, bir devamlılık izleği içerisinde İmparator ve İmparatoriçenin Meryem'in eşliğindeki ilerleyişlerine odaklanma noktasında yönlendirir. Komnenos Mozaïğinde çerçeve artık zaman ve mekan açısından kesin sınırlar oluşturan bir araç değildir. Bu, çerçeve tarafından oluşturulan resimsel

⁹ Thomas Whittemore mozaïğin 1118 yılında yaptırıldığını, Aleksios tasvirinin ise sonradan, müşterek imparator ilan edildiği 1122 yılında eklendiğini ileri sürmektedir. Ancak Whittemore mozaïğin iki kısmı arasında görünür bir ek yeri saptayamamıştır. Thomas Whittemore, (1942). *Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Paris: Oxford University Press, s. 28. Bu nedenle Whittemore'un tarihlendirmesi pek uygun görülmemiştir. Araştırmacılar arasında mozaïğin 1122-1134 yıllarında yaptırıldığına ilişkin genel bir uzlaşısı vardır. Bkz: Heinz Kahler ve Cyril Mango, (1967). *Hagia Sophia*, London: A. Zwammer, s. 58; Bente Kiilerich, (2005). "Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia", *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia*, XVIII, Roma 2005, 175-203, s. 179.

uzam ile resmin içeriğinin tam olarak uyuşmadığı bir “açık form” tasarımıdır. Mozaikğin izleyiciye sunduğu bir devamlılık izleği içerisinde görülen portrelerdir. Gerçekten de, mozaikte figürlerin kimlikleri dışında kesin olarak belirlenebilecek herhangi bir şey yoktur. Mozaikğin iç düzenindeki devamlılık izleği ya da önermesi, algımızı çerçevenin oluşturduğu fiziksel sınırları aşmaya zorlar.

Zoe ve Komnenos Mozaiklerinde çerçeve-imge ilişkisi bağlamında ortaya çıkan ve kapalı form – açık form olarak tanımlanan bu yapı farklılığının konu veya içerik açısından da bir farklılığa işaret edip etmediği araştırılmıştır¹⁰. Bunun sonucu; Zoe Mozaığı, İmparator III. Romanos’un Ayasofya’ya imparatorluk hazinesinden yıllık bir ödenek tahsisiyle ilişkili olarak yorumlanmıştır. Karşıt biçimde, Komnenos Mozaikğinin bir para bağışı ya da ödenek tahsisi ile ilişkili olmadığı, daha çok II. loannes’in hanedan politikası ve dönem içerisinde kardeşi Isaakios Komnenos ile yaşadığı taht kavgasının bir yansıması olduğu ileri sürülmüştür¹¹ (Erdihan, 2018: 222; 2015:22 vd.). Mozaikteki açık form yapısı ve devamlılık izleği için, II. loannes’in iktidarının / hanedanının devamlılığı ve sınırsızlığına paralel bir okuma önerilmiştir. Zoe ve Komnenos Mozaikleri bağlamında yapılan bu okuma, çerçeve-imge ilişkisini çözümlemenin yorum evrenini genişletme açısından sunduğu olanakları göstermektedir.



Görsel 3. İmparator Kapısı Mozaığı, 9. yüzyıl sonu – 10. yüzyıl başı, Ayasofya, İstanbul.

¹⁰ Yavuz Erdihan, “Ayasofya’da Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine”, *Art/Sanat*, İstanbul: İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü Yayınları, S. 4, 2015, 15-37.

¹¹ İmparator II. loannes’in kardeşi Isaakios Komnenos önemli bir sanat hamisidir. Aralarındaki taht çekişmesi sanat üretimine de yansımış gibi görünmektedir. Ayasofya’daki mozaik de bunun örneklerinden biri olmalıdır. Isaakios Komnenos ve sanat hamiliği ile ilgili bir çalışma için bkz: Kalliroe Linardou, (2016). “Imperial Impersonations: Disguised Portraits of a Komnenian Prince and His Father”, *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son*, Ed. Alessandra Bucossi ve Alex Rodriguez Suarez, London-New York: Routledge, 155-182. II. loannes’in hanedan politikası için bkz: Angeliki Papageorgiou, (2016). “The Political Ideology of John II Komnenos”, *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son*, Ed. Alessandra Bucossi ve Alex Rodriguez Suarez, London-New York: Routledge, 37-52.

Çerçeve – figüratif öğeler ilişkisinin bir başka boyutu, yine Ayasofya'daki başka bir mozaikte, İmparator Kapısı Mozaği'nde (Görsel 3) karşımıza çıkmaktadır. Burada da, çerçeve-ime ilişkisi bağlamında bir gözlemde bulunarak yeni sorular gündeme getirmek mümkün görünmektedir. Mozaikte, merkezde tahta oturan İsa'nın önünde secde eden bir imparator betimlenmiştir. Tahtın iki yanında ise Meryem ve bir baş meleğin madalyon içerisinde büst portreleri görülür. Mozaik üzerinde herhangi bir yazıt bulunmaması imparatorun kimliği ve sahnenin içeriğini belirlemede sorunlar yaratmıştır. Bununla birlikte, imparatorun VI. Leon (886-912) olduğu ve mozağin de 9. yüzyılın sonu ya da 10. yüzyılın başlarına tarihlenmesi gerektiği konusunda araştırmacılar arasında genel bir uzlaşma vardır (Oikonomides, 1976; Whittmore, 1933). Sahnenin ünik ikonografisi çeşitli yorumları da beraberinde getirmiştir. Bazı araştırmacılar, İsa'nın önünde secde eder vaziyette betimlenmesini imparatorun aleyhine, dini otoriteler/ ruhban karşısındaki ikincil konumuna vurgu yaptığı şeklinde yorumlamıştır (Cormack, 1981:140-141; 2000:123-124). Hatta Nicolas Oikonomides sahneyi, İmparator VI. Leon'un Patrik Nikholas Mystikos tarafından Ayasofya'ya girişinin yasaklanarak cezalandırılması olayıyla ilişkilendirmiştir (1976:170 vd.).

Bununla birlikte, çerçeve-ime ilişkisini temel alan bir gözlem bizleri daha farklı bir okumaya doğru yönlendirebilecektir. Mozağin çerçevesi ve figüratif öğeler arasındaki ilişkiler gözden geçirildiğinde burada imparatorun secde eder pozisyon dışında (örneğin ayakta) betimlenebileceği yeterli bir alan olmadığı görülecektir. Muhtemelen aynı nedenle İsa'nın iki yanındaki Meryem ve baş melek tasvirleri, Bizans Sanatında oldukça nadir görülen bir şekilde, madalyon içerisinde büstler olarak betimlenmişlerdir. Bu anlaşılabilir bir durumdur. Çünkü 9.-10. yüzyıllarda mozaği yapan ustalar 6. yüzyıl yapısının kendilerine sunduğu yüzeylerle iş görmek durumundaydı ve tasarıma uygun, özgün bir mimari çerçeve oluşturma şansları yoktu.

Dolayısıyla, bu tür durumlarda çerçevenin belli oranda ikonografiye veya betimleme biçimlerine etki eden bir unsura dönüştüğünü söylemek mümkün hale gelmektedir. İmparator Kapısı Mozağının içeriği üzerine bu perspektiften hareketle yeniden düşünmek gelecekteki çalışmalar için yararlı olabilecektir.

3. Sınırların Yıkımı

Çerçevenin işlevlerinden biri de imge ile izleyici arasında bir bariyer görevi görmesidir. Bu bariyer; imgenin uzamı (resimsel / hayali uzam) ile izleyicinin uzamını (gerçek uzam) farklı alanlar olarak tanımlayarak birbirinden ayırır. Aynı zamanda, resimde derinlik yanılması da katkıda bulunur. Çünkü imge çoğu zaman kendisini kuşatan çerçevenin ardındaymış gibi algılanır¹². Bununla birlikte, bazı durumlarda resimsel anlatının yapısına uygun olarak bu iki farklı uzamı tanımlayan bariyerin ortadan kaldırılması, derinlik yanılması yaratabilecek detaylardan kaçınılarak imge ile izleyici arasında oluşan *görelî uzaklığın* kapatılması gerekmiş gibi gözükmektedir. Bu nedenle kimi zaman çerçevenin katı etkisinin azaltılması veya tamamen yok edilmesi de bir çerçeveleme stratejisi olarak karşımıza çıkar. Çerçevenin yokluğu izleyicinin kendi gerçekliğinden farklı olan resmin gerçekliğine ilişkin *estetik sınır* duygusunu kaybetmesine yol açar (Belting, 1994:173). Böyle bir stratejiyi, narteksten kilisenin ana mekanına geçişi sağlayan kapılar üzerine yerleştirilmiş iki imge; Hosios Loukas Manastırı Katholikonu ve Kariye'deki Pantokrator tasvirleri ile örneklendirmek mümkündür.

11. yüzyılın başlarına tarihlenen Hosios Loukas Manastırı Katholikon narteksinde, kilisenin ana mekanına geçişi sağlayan kapının üzerindeki lünette bir Pantokrator tasviri yer almaktadır¹³ (Görsel 4). Narteksteki diğer sahneler incelendiğinde Pantokrator tasvirinin daha farklı çerçeveleme detaylarına sahip olduğu görülmektedir.

¹² Anıtsal resimde çerçeveleme için kullanılan bordürler renk ve süsleme tasarımlarının etkisiyle yoğun ve geçirimsiz bir forma sahiptir. Aynı zamanda motif ve desenlerin kesintisiz veya sürekli tekrarlanan formlar şeklinde düzenlenişi çerçeveye akıcı ve devingen bir karakter kazandırır. Ancak bordürün kuşattığı resim düzlemi üzerine yerleştirilen öğeler böyle yoğun bir doku göstermez ve formların sürekli tekrarları ile desteklenen bir akış içerisinde de değildir. Böylelikle resim düzlemi katı çerçeve formunun ardında geriye doğru çözülen bir yapı olarak ortaya çıkar ve derinlik algısı güçlenir. Ernst Kitzinger bu durumu 5. yüzyıla tarihlenen, Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi mozaiklerinde açık biçimde gözlemlemekte ve çerçevelerin katı, iki-boyutlu yapısı ile sahnelerin üç-boyutlu yanılması üreten düzenlemeleri arasındaki karşıtlığın derinlik algısını güçlendiren bir uygulama olduğunu, tasarımın tümünde iki-boyutlu ve üç-boyutlu öğeler arasındaki karşıtlığın derinlik algısını güçlendiren bir uygulama olduğunu, tasarımın tümünde iki-boyutlu ve üç-boyutlu öğeler arasındaki karşıtlığın derinlik algısını güçlendiren bir uygulama olduğunu, tasarımın tümünde iki-boyutlu ve üç-boyutlu öğeler arasındaki karşıtlığın derinlik algısını güçlendiren bir uygulama olduğunu tespit etmektedir. Ernst Kitzinger, (1995). *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century*, Cambridge: Harvard University Press, s. 53-55.

¹³ Yapının planı ve mozaiklerin yerleşimiyle ilgili bkz: Carolyn L. Connor, (2016). *Saints and Spectacle: Byzantine Mosaics and Their Cultural Settings*, New York: Oxford University Press, s. 20, Fig. 1.9, s. 28 vd., Fig. 1.19 – 1.23.

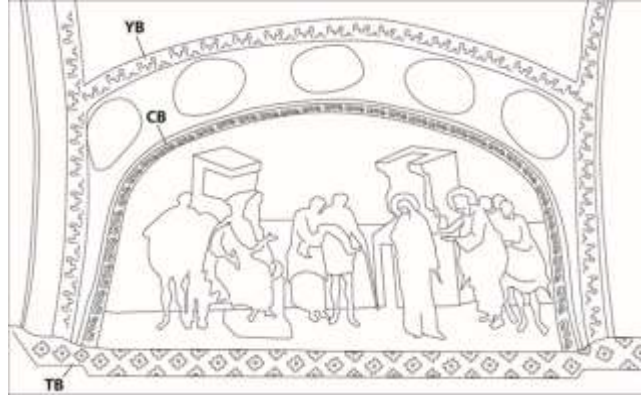


Görsel 4. *Pantokrator*, 11. yüzyıl başı, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon narteksi, Yunanistan.

Genel olarak, Bizans anıtsal resminde bir sahneyi çerçevelemek için tek bir çerçeve ya da bordür kullanılmaz. Bizanslı ustalar mimarinin ve resim programının yapısına bağlı olarak bir “çoklu-çerçeve sistemi”¹⁴ geliştirmişlerdir (Görsel 5). Bu sistem farklı işlevlere sahip (çoğu zaman -özellikle mozaikte- bezeme ile de birbirlerinden farklılaştırılmış), iç-içe geçmiş çeşitli çerçeve katmanlarını içerir. Söz konusu çerçeve katmanları; doğrudan imgenin sınırlarını (alt kenarı hariç) kuşatan “çerçeve bordürü”, imgenin alt kenarı boyunca uzanan “taban bordürü” ve mimari strüktürün sınırları boyunca uzanan “yapısal bordür” şeklinde tanımlanmıştır¹⁵ (Erdihan, 2018:34-48).

¹⁴ Detaylı bir anlatım için bkz: Yavuz Erdihan, (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, s. 30-48.

¹⁵ Bu üçlü çerçeve düzeni anıtsal resimde bir standart gibi görünmektedir ve en iyi şekilde Kariye'nin narteks mozaiklerinde kendini gösterir. Bununla birlikte sık sık, neredeyse her bir yapı özelinde farklı uygulamalara rastlamak mümkündür. Örneğin Hosios Loukas Katholikon naosunda, tromplara yerleştirilmiş yortu sahnelerinde tek bir bordür hem sahneyi çerçevelemek hem de tromp yüzeyini dolanmaktadır. Bkz: Nano Chatzidakis, (1997). *Hosios Loukas: Byzantine Art in Greece*, Athens: Melissa Publications House, s. 28-31, fig. 13-18. Dolayısıyla tek bir elemanla hem yapısal bordürün hem de çerçeve bordürünün işlevleri karşılanmıştır. Bazı yapılarda ise taban bordürü kullanmak yerine bu alanı uzun bir şerit halinde boş bırakmak ya da basit boyanmış bir bant ile doldurmak gibi uygulamalara gidilmiştir. Örneğin Fethiye Güney Şapeli'ndeki İsa'nın Vaftizi sahnesinde, alt kısımda bir taban bordürü yoktur. Bunun yerine boyanmış bir şerit kullanılmıştır Hans Belting vd. (1978). *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Fig. 47. Fresko bezeme ise çerçevelemede temel işlevler aynı kalmakla birlikte görünüm ve uygulama açısından oldukça farklılık gösterir. Freskoda çerçeveleme genelde süslemesiz, ince kırmızı bantlarla oluşturulmuş bir şebeke sistemine dönüşmektedir. Bazı araştırmacılar 11. yüzyıl yapılarında sıklıkla kullanılmış süslemeli çerçeve bordürlerinin 12. yüzyıldan itibaren kaybolduğunu ve bunun yerine basit renk bantlarından oluşan şebeke düzeninde bir çerçeveleme sisteminin Bizans kilise dekorasyonunda norm haline geldiğini ve özellikle 12. yüzyılın ikinci yarısında popüler kompozisyonel bir araç olduğunu ileri sürmektedir. Bu değerlendirmeler için bkz: Maria Laura Marchiori (2001). *San Vincenzo ai Voltorno and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy*, M.A. Thesis, University of Victoria, s. 111; Ida Sinkević, (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden: Reichert, s. 56. Ancak, bu bir norm dönüşümü olmaktan ziyade mozaik ve fresko dekorasyonu arasında çerçeveleme açısından ortaya çıkan temel bir farklılık gibi görünmektedir.



Görsel 5. Çoklu-çerçeve sistemi (YB: Yapısal bordür, CB: Çerçeve bordürü, TB: Taban bordürü).

Anıtsal resimde bir sahneyi çerçevelemek için; resim düzlemi üzerine, doğrudan resmin sınırlarını kuşatan bir “çerçeve bordürü” yerleştirilir. Hosios Loukas narteksindeki Pantokrator için ise resim düzlemi üzerinde bir çerçeve bordürü kullanılmamıştır. Sadece tasvirin yerleştirildiği lüneti kuşatan kemer içerisine bitkisel bezemeli bir bordür yerleştirildiği görülmektedir (Görsel 6). Resim düzlemi üzerinde bir çerçeve bordürü kullanılmayarak; tasviri katı biçimde sınırlamaktan ve derinlik algısını güçlendirmekten kaçınıldığını düşünmek mümkündür. Pantokrator’un bulunduğu lünetin kemer içerisine yerleştirilen bordür ise narteksteki diğer tasvirler için kullanılan ve katı sınırlandırıcı etkileri bulunan geçirimsiz bir forma sahip bordürlere (Görsel 7) farklı, daha şeffaf nitelikte bir bordürdür¹⁶.

Pantokrator tasvirinin boyutları ve özellikle sahnenin alt sınırlarına denk gelen bölümleri incelendiğinde; figürün adeta resim düzleminin ön kısmına doğru itildiği ve alt kenara sıkıştırılmış gibi betimlendiği gözden kaçmamaktadır (Görsel 4). Hem resim düzleminde bir çerçeve kullanımından kaçınılması hem de tasvirin betimlenme biçimi, derinlik (ve bir yanıyla da uzaklık) yanılsaması yerine figürün güçlü biçimde ileri doğru çıktığı şeklinde bir algı yaratmaktadır. Tasvirin kilisenin ana mekanına geçişi sağlayan kapı üzerine yerleştirildiğini de göz önüne alırsak, çerçevenin etkilerinin azaltılması ya da yok edilmesi yoluyla ileri doğru çıkan

¹⁶ Bizans anıtsal resminde bu bordür formu “şeritli bordür” olarak tanımlanmıştır. Şeritli bordürde çerçeve alanı iki yandan kalın kontur şeritleri ile belirlenir. Arka-fon tıpkı resim düzlemi gibi altın yıldız ile kaplıdır. Süsleme motifleri oldukça stilizedir ve arka-fon ile bir bağlantıları yoktur. Diğer bordür formları olan “motif dolgulu bordür” ve “renk dolgulu bordür”e nazaran daha az sınırlayıcı etkileri bulunan bir bordür tipidir. Bordür formları için bkz: Yavuz Erdihan, (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, s. 25-29, Şekil 2.11. – 2.16.

ve çarpıcı bir şekilde doğrudan izleyiciyi (inanırları) karşılayan bir Pantokrator imgesi yaratılmak istendiğini düşünebiliriz.



Görsel 6. Bordür, *Pantokrator* (detay), 11. yüzyıl başı, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon narteksi, Yunanistan.



Görsel 7. Bordür, *Çarmıhta İsa* (detay), 11. yüzyıl başı, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon narteksi, Yunanistan.

Benzer bir durumu, Kariye'de dış narteksten iç nartekse geçişi sağlayan ana giriş üzerindeki lünette yer alan Pantokrator tasvirinde de (Underwood, 1966:39-40), (Görsel 8) gözlemleyebiliriz. Üstelik Kariye'de bu strateji mimari çerçeveye de müdahale edilerek gerçekleştirilmiştir. Kariye dış narteksindeki lünetlerin tamamı, derin bir niş oluşturan geniş kemerler ile çevrelenmişken (Görsel 9), Pantokrator'un yerleştirildiği lünet oldukça sığ bir niş olarak düzenlenmiştir.



Görsel 8. *Pantokrator*, 1315-1321, Kariye, dış narteks, İstanbul.

Öte yandan, tıpkı Hosios Loukas'ta olduğu gibi narteksteki diğer tüm tasvirlerde resim düzlemi üzerinde bir çerçeve bordürü yer alırken, Pantokrator tasviri için bir çerçeve bordürü kullanılmamıştır. Sadece sığ lünet nişini çevreleyen bir yapısal bordür göze çarpmaktadır. Tasvirin düzlem üzerindeki yerleşimi de Hosios Loukas örneğindeki detayları hatırlatır; figür oldukça güçlü bir biçimde betimlenmiş, sahnenin alt kenarına sıkıştırılarak ileri doğru çıkıyormuş gibi bir izlenim yaratılmıştır. Böylelikle, çerçeve bordürü kullanılmayarak ve ayrıca mimari çerçevelemenin etkisi en az düzeye indirilerek, ana girişin önünde Pantokrator imgesi ile izleyici arasında doğrudan bir karşılaşma sağlamak adına resimsel uzam ve yapının gerçek uzamı arasındaki fiziksel sınırların yok edilmesinin sağlandığını düşünmemiz mümkündür.



Görsel 9. *Vergi için Nüfus Sayımı*, 1315-1321, Kariye, dış narteks, İstanbul.

4. Mimari Uzamda Resimsel Kompozisyon

Bizans mimarisinde iç mekanları süsleyen anıtsal resim sanatı yapısı gereği özgün bir kategoridir. İmgelerin mimari form ve yüzeyler üzerine yerleştirilmesi, kompozisyonların oluşumu; elbette ikona, tuval resmi vb.'lerinden daha farklı çözümler gerektirir. Görünüşe göre

Bizanslı ustalar bazı durumlarda bu türden çözümler için yine çerçevelerden yararlanmışlar; yeni çerçeveleme stratejileri ve formları geliştirmişlerdir.

Anıtsal resimde bazen tek bir kompozisyonun, öğeleri farklı mimari formlar üzerine; örneğin kubbe, pandantif, lünet vb. formlar üzerine dağıtılarak oluşturulduğu görülür. Böylesi durumlarda, kimi zaman kompozisyon için özel bir mimari çerçeve geliştirilebildiği gibi, kimi zaman da kompozisyonun yerleştirildiği farklı düzlemlerin veya bu düzlemler üzerine yerleştirilmiş figüratif öğelerin kompozisyonun gereklerince birbirleriyle ilişkilendirilmeleri yine çerçeveler yoluyla sağlanabilir. Bu tür bir düzenlemeyi Bizans aristokratı Mikhail Glabas Tarchaniotes için eşi Martha tarafından 1310 civarında bir gömü şapeli olarak yaptırılmış Fethiye Camii Güney Şapelinin (Eyice 1983:21-25, Res. 41) apsisindeki Deesis tasvirinde görmekteyiz (Görsel 10). Gerçekten de, bu tasvir bir kompozisyonun mimari yapıda uzamsal olarak kuruluşu için geliştirilen en özgün çerçeveleme çözümlerinin karşımıza çıktığı örneklerden biridir.



Görsel 10. *Deesis*, 1310 civarı, Fethiye Camii Güney Şapeli, İstanbul.

Bilindiği üzere, Bizans kilise mimarisinde apsisler genelde yarım kubbe örtülü birimler olarak tasarlanmıştır. Ancak Fethiye Camii Güney Şapelinde apsis, istisnai bir biçimde, doğu ucunda yarım kubbeli sığ bir niş ile bunun önündeki kaburgalı çapraz tonoz örtülü birimden oluşmaktadır. Tonozun altında, sığ biçimde düzenlenmiş doğu nişine tahta oturan bir İsa tasviri yerleştirilmiştir. Kuzey ve güneyde ise tonoz yapısı nedeniyle oluşan karşılıklı iki lünetin birinde Meryem diğesinde ise Vaftizci Yahya betimlenmiştir. Bu lünetler de alışılmışın dışında dar ve

uzun düzlemler şeklindedir. Çapraz tonozun kaburgaları arasında oluşan dört üçgen alanda ise Başmelekler Mikhail, Raphael, Uriel ve Gabriel'in büstleri yer almaktadır. Bizans sanatında sık görüldüğü biçimiyle, geleneksel bir Deesis kompozisyonu, tıpkı Ayasofya'nın güney galerisindeki mozaik gibi Meryem ve Vaftizci Yahya'nın merkezdeki İsa'nın hemen iki yanına, tek bir düzlem üzerine yerleştirildiği bir yapı gösterir¹⁷. Ancak Fethiye Güney Şapelinde, Deesis kompozisyonunun uzamsal yerleşimi için özel bir mimari çerçeve geliştirilmiştir. Bunun birkaç nedeni olabilir. Bir neden; apsis yarım kubbesinde üç figürün betimlenmesi için alanın yeterli olup olmamasında aranabilir. İkincisi ise, tasvirin bu haliyle; merkezde, şapelin ithaf edildiği ve tüm programın odağı konumundaki İsa; öte yandan Meryem, Vaftizci Yahya ve meleklerin katılımıyla şapelde gömülü bulunan Mikhail Glabas Tarchaniotes'in kurtuluşu için sürekli bir duayı betimleyen Deesis ile *iki yönlü bir okumaya* açık hale getirilmiş oluşudur (Marinis, 2011: 330).

Bununla birlikte, kompozisyonun yerleştirildiği düzlemler form ve uzamsal projeksiyon açısından birbirinden farklıdır. Farklı düzlemlere dağıtılmış öğeleri tek bir kompozisyonun içeriği olarak tanımlamak için muhtemelen düzlemin kesintisiz veya türdeş bir şekilde yapılandırılması gerekmiş olmalıdır¹⁸.

Bunun için; doğudaki niş, lünetler ve çapraz tonozun yüzeyi tamamen altın yaldız ile kaplanmış; kesintisiz ve soyut bir arka-fon yaratılarak mimarinin materyal niteliğini çözmek ve mimari çerçevelemenin katı fiziksel etkilerini gizlemek hedeflenmiş olmalıdır. Deesis tasvirinde süslemeli bordür vb. gibi, belirgin bir çerçeveleme aracı da (alt kenara yerleştirilen bordür dışında) kullanılmadığını görürüz. Böylelikle mimari ve resimsel çerçevelemenin etkinliği zayıflatılarak kompozisyon için bütünlüklü, kesintisiz bir düzlem elde edilebilmiştir.

¹⁷ Deesis'le ilgili bir çalışma için bkz: Anthony Cutler, (1987). "Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *Dumbarton Oaks Paper*, Vol. 41, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 145-154. Deesis'in geleneksel betimleme biçimi yanında zaman zaman farklı düzenlemelere de rastlanmaktadır. Örneğin Hosios Loukas Katholikon narteksinde, naosa geçisi sağlayan kapı üzerine yerleştirilmiş Pantokrator tasviri (Görsel 4), üstteki tonozda yer alan Meryem, Vaftizci Yahya ve melek büstleri ile ilişkilendirilerek bir Deesis sahnesi olarak da değerlendirilmiştir. Bkz: Hans Belting, (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, London: The University of Chicago Press, s. 178-179, 181, Fig. 104.

¹⁸ Apsis ve kubbe mozaiklerinde figürlerin sürekli bir yüzey (continuous surface) ya da bütünleştirilmiş bir uzamda (unified space) yer aldıklarına, belirgin çerçeveleme araçları kullanılmadığına, bunun şapelin geri kalanından farklı bir durum olduğuna dikkat çekilmiştir. Bkz: Hans Belting, vd. (1978). *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, s. 83.

Fakat Deesis Mozaiğinde bu sefer başka bir sorunla karşılaşmış gibi gözükmektedir. Bu da muhtemelen, merkezdeki İsa ile kuzey ve güney lünetlerindeki Meryem ile Vaftizci Yahya'yı bir Deesis sahnesinin gereği olarak ilişkilendirme sorunu idi. Sorunu gidermek için İsa'nın bulunduğu doğu nişi etrafına çerçeve oluşturacak şekilde yerleştirilmiş yazıt iyi bir çözüm olanağı sağlamış gibi gözükmektedir. Dikkat edilirse, altın yıldız zemin üzerine yerleştirilmiş bir yazıt içeren bu çerçeve alanı kontur çizgileri içine alınmamış ve her iki yöne açık bırakılmıştır (Görsel 11). Oysaki Bizans sanatında kullanılan bu tür bordürlerin çoğu zaman kalın kontur şeritlerine sahip olduklarını görürüz (Görsel 12). Dolayısıyla Deesis'teki düzenlemenin bilinçli bir şekilde yapıldığını, yazıtlı çerçeve kuşağının geçirgen bir form oluşturacak şekilde düzenlendiğini düşünmek mümkündür. Bu çerçeve formu, niş içerisindeki İsa tasvirini çevresinden kesin biçimde yalıtın bir araç değil; onu aslında iki yandaki lünetlere açın, Meryem ve Vaftizci Yahya ile ilişkilendiren bir yapı gösterir. Böylelikle uzamsal bir kuruluş içerisinde, farklı düzlemler ve bu düzlemlere yerleştirilmiş figürler arasında Deesis sahnesini oluşturabilmek için özgün bir çerçeve formu kullanılarak iletişim sağlanmıştır. Fethiye Camii Güney Şapeli apsisindeki Deesis kompozisyonu, Hans Belting'in altını çizdiği üzere (1978:83) aslında "uzamsal bir triptikon"dur. Mimari uzamda böylesi ünük bir kompozisyonun oluşturulması ancak hem mimari hem de resimsel anlamda özgün çerçeveleme çözümlerinin geliştirilmesi ile mümkün olmuş gibi gözükmektedir.



Görsel 11. Yazıt, *Deesis* (detay), 1310 civarı, Fethiye Camii Güney Şapeli, İstanbul.



Görsel 12. Yazıt, *Meryem ve Çocuk İsa* (detay), 11.yüzyıl başı, Hosios Loukas Manastırı, Katholikon, apsis, Yunanistan.

5. Sonuç

Başlangıçta da belirtildiği gibi; resim sanatında oldukça işlevsel bir araç olmasına rağmen çerçevelere bilimsel anlamda bu işlevselliğe denk bir ilgi gösterildiğini söylemek mümkün değildir. Çerçeve, çoğu zaman göz ardı edilen önemsiz bir araç, hatta kimi zaman salt bir süsleme unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, çalışma içerisinde göstermeye çalıştığımız kadarıyla çerçeve; bu algının çok ötesinde, kimi zaman imgenin içeriği ve anlatı yapılarının oluşumunda da önemli işlevler üstlenen bir unsurdur. Çerçevenin bu rolü, Orta Çağ Sanatında ve özellikle de resimsel bezeme için mimari mekanların iç yüzeylerini kullanan Bizans anıtsal resminde çok daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Anıtsal resim (ya da genel olarak duvar resmi) gerek sahnelerin düzenlenmesi gerekse anlatı formları açısından farklı çözümler gerektirmiş ve görünüşe göre Bizanslı ustalar bu çözümlerin en azından bir kısmında çerçevelerden yararlanmışlardır. Sonuç olarak; ressamlar hem düzenleme hem de anlatı olanakları açısından nasıl çerçevelerden yararlanmışlarsa, araştırmacıların da; ustaların izlerini takip ederek, resimsel yapıların çözümlenmesinde çerçeve-imge ilişkisini temel bir referans olarak değerlendirmeleri mümkün görünmektedir. Bu perspektiften hareketle, çerçevelere ve özellikle de çerçeve-imge ilişkisine yönelik yaklaşımın geliştirilmesi, resimde yapı ve anlam sorunlarına odaklanan çalışmalara önemli katkılar sağlayabilecektir.

Kaynakça

- Arnheim, R. (1982). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, London: University of California Press.
- Belting, H. vd. (1978). *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.
- Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, The Chicago and London: University of Chicago Press.
- Chatzidakis, N. (1997). *Hosios Loukas: Byzantine Art in Greece*, Athens: Melissa Publications House.
- Connor, C. L. (2016). *Saints and Spectacle: Byzantine Mosaics and Their Cultural Settings*, New York: Oxford University Press.
- Cormack, R. (1981). "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at İstanbul", *Art History*, Vol. 4, No. 2, June 1981, 131–149.

- Cormack, R. (1985). *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, New York: Oxford University Press.
- Cormack, R. (2000). "The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople", *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Ed. M. Vassilaki, Milano: Skira Editore, 106–123.
- Cutler, A. (1987). "Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 145-154.
- Erdihan, Y. (2015). "Ayasofya'da Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine", *Art/Sanat*, İstanbul: İ.Ü. Türkiyat Enstitüsü Yayınları, S. 4, 15-37.
- Erdihan, Y. (2018). "Bizans'ta Taht Oyunları: Komnenos Hanedanındaki Çekişmeler Bağlamında Ayasofya'daki Komnenos Mozaigi Üzerine Bir İkonolojik Yorum Denemesi", *22. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Özet Kitabı*, İstanbul 2018, 222.
- Erdihan, Y. (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Eyice, S. (1963). *Son Devir Bizans Mimarisini: İstanbul'da Palaiologoslar Devri Anıtları*, İstanbul: Baha Matbaası.
- Hurwit, J. (1977). "Image and Frame in Greek Art", *American Journal of Archaeology*, Vol. 81, No. 1, p.1-30.
- Kahler, H. ve Mango C., (1967). *Hagia Sophia*, London: A. Zwammer.
- Kiilerich, B. (2005). "Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia", *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia*, XVIII, Roma 2005, p. 175–203.
- Kitzinger, E. (1995). *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Linardou, K. (2016). "Imperial Impersonations: Disguised Portraits of a Komnenian Prince and His Father", *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son*, Ed. Alessandra Bucossi ve Alex Rodriguez Suarez, London-New York: Routledge, p.155-182.
- Marchiori, M. L. (2001). *San Vincenzo ai Volturmo and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy*, M.A. Thesis, University of Victoria.
- Marinis, V. (2011). "The Mosaics of Theotokos Pammakaristos (Fethiye Camii) in Istanbul", *Mosaics of Anatolia*, Ed. G. Sözen, İstanbul: HSBC Bank, p.321-332.
- Oikonomides, N. (1976). "Leo VI. and Narthex Mosaic of Saint Sophia", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 30, (1976), p.151–172.
- Papageorgiou, A. (2016). "The Political Ideology of John II Komnenos", *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son*, Ed. Alessandra Bucossi ve Alex Rodriguez Suarez, London-New York: Routledge, p.37-52.

Platt, V. ve Squire M. (2017). "Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction", *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, Ed. V.J. Platt ve M.J. Squire, Cambridge: Cambridge University Press, p. 3-99.

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

Teteriatnikov, N. (1996). "Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors with Moneybags as a Functional Setting", *Arte Medievale*, II Serie, Anno X, n. 1, p. 47-66.

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

Whittemore, T. (1933). *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Preliminary Report on the First Year's Work, (1931-1932)*, Paris: Oxford University Press.

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

Görsel Kaynaklar

Görsel 3. *İmparator Kapısı Mozaiği*, 9. yüzyıl sonu – 10. yüzyıl başı, Ayasofya, İstanbul. Oikonomides, N. (1976). "Leo VI. and Narthex Mosaic of Saint Sophia", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 30, (1976), 151–172, 1.

Görsel 5. (Çoklu-çerçeve sistemi)-Erdihan, Y. (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, s. 33, Şekil 2.18.

*Yukarıda kaynağı belirtilenler dışında makalede kullanılan görseller yazara aittir.