

Mimarlık ve resim bütünlüğü açısından Kariye örneği

Sedat BORNOVALI*, İlknur KOLAY

İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Programı, 34469, Ayazağa, İstanbul

Özet

Kariye (Khora Manastırı Kilisesi) Bizans sanatı tarihinde ikonografinin irdelenebildiği özel mekanların başında gelmektedir. Bu yapıda, bir yandan mimari kurgunun öğeleri resimlerin yerleştirilme biçimine temel oluşturmuş, diğer yandan da resim konularının niteliği mimari elemanların seçiminde belirleyici olmuştur. Kilisenin nispeten küçük kütlesi içinde, strüktürel gereklilik olmadığı halde çok çeşitli atkı ve örtü biçiminin kullanılması, burada mimariye göre "resim öncelikli" bir bakışı gerektirmektedir. Birçok bölümde yelken tonoz kullanılarak resim dizilerinin bütünlüğü korunmuş, tekil kompozisyonları yerleştirmek için ise kubbe kullanımı yeğlenmiştir. Mimar bağlantılı sahnelerin birlikte sergilenmesini, resimden yola çıkarak ve uygun örtü sistemini seçerek, sağlamış, bölümler arasındaki görsel ilişkiyi de gözetmiştir. Mimarının, içerisinde serbest şekilde dolaşan kişiyi fiziksel olarak yönlendiren, dolayısıyla da mimariyle doğrudan iç içe etkileşimde bulunan resim sanatı, mimari unsurlarla doğrudan anlamsal ilişkiler içine de girerek etkileşimini sürdürmektedir. Örneğin Meryem'i tapınağa sunulurken ve hemen ardından içeride gösteren sahne tam naos kapısına yerleştirilerek resimle mimarının birbirini tamamlaması hedeflenmiştir. Kariye içinde ayrıca çeşitli batı dillerindeki sağ ve sol ifadelerinin olumlu ve olumsuz çağrışımlarına paralel olarak da mekanın kuzey ve güney yönleri sağ ve sol, sırasıyla iyi ve kötü olarak benimsenmiş, kıyas gerektiren durumlarda kavramlar/resimler buna göre konumlandırılmıştır. Orta ve Geç dönem Bizans kiliselerinin resim programları için örnek tip kabul edilebilen Kariye'de gerçekleştirilen saptamalar, Bizans kiliselerinde hemen hemen hiçbir sahnenin, hiçbir figürün mimari elemanların yüzeyine rastlantısal biçimde yerleşmediğini kanıtlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bizans ikonografisi, Kariye, resim, mimari.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Sedat BORNOVALI. sedbornovali@gmail.com; Tel: (216) 348 85 10.

Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Programı'nda tamamlanmış olan "Meryem'e Müjde'nin Bizans mimarlığındaki yeri" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 29.02.2008 tarihinde dergiye ulaşmış, 25.04.2008 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.12.2009 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

Integration of painting and architecture: The case of Kariye

Extended abstract

The internal spaces of the Byzantine churches have always been used as backgrounds for full pictorial cycles. There is a reciprocally binding interaction between the architecture and the pictorial cycles especially in the naos and the other related spaces. Sometimes the structural needs determined the dimensions and even the contents of the pictorial cycles, but often the opposite was true and paintings determined structure

Kariye (the Khora Monastery church) is among the major monuments of Byzantine architecture. Except for its main nave (naos) which has been damaged by an earthquake it is full of XIV century mosaics that provide us with an almost complete cycle of apocryphal and canonical gospels. Pictorial cycles of its parekklesion and nartheces are a fully integrated with its architecture. It is a Middle-Late Byzantine building where the architectural setting determined the content and form of the pictorial programme while being modified by the painter himself.

Inside the relatively small building the use of several structural elements which are not essential for the stability of the edifice seems to be required by the painters for the sake of mosaics and frescoes. In many places the setting for the pictorial cycles is a domical vault. These are ideal settings for the scenes that should be depicted without damaging the continuity of the narrative. The architect departed from painting, instead of architecture itself, and made sure the compositions could be seen and experienced in the more efficient way. This was, most probably, the result of the insistence of the donor and the painter who was commissioned by the donor.

In the parekklesion the Judgement on the surface of the domical vault and the Anastasis on the apse semidome shift toward each other and can be perceived simultaneously. These two scenes are quite promising for the salvation of the soul of the donor. In the very same space the relationship between the tomb of the founder of the monastery and the entire pictorial decoration was organized to give the founder the most heavenly resting place. He was buried underneath a dome which hosted the images of Jesus, Mary, and that of a group of angels.

Not only a scholar but also any ordinary visitor who strolls inside the edifice does notice the strict relationship between space and paintings. This relationship is proved also by the Deesis composition which was placed on the eastern wall of the inner narthex. Here is a very large pictorial space that should be seen from a very short distance. Considering that no one could have the chance of seeing this scene from a frontal view, painters left the symmetrical axis unpainted. Paintings orient the visitor according to a predetermined plan. This makes sure architecture is visited according to the painters' conception of space. Painters make sure relevant compositions is positioned to various parts of the church where a believer is supposed to stroll: Mary's entrance to the temple can be shown nowhere but over an entrance.

Above the very same door is also the presentation of the church itself to Christ by the donor. The painter's purpose is to guarantee an association between the holy images and the donor of the church, in the mind of the believers who visit the church. The donor's own tomb, on the other hand, was completed similarly by Jacop's ladder which was positioned at a very strategic point, from where it would take him to Heaven when necessary, probably at the moment of the Anastasis he was witnessing.

Neither of the examples is independent from the chronological narrative but painter's influence on the architect enriches the experience of the historical narrative that sometimes can be sacrificed to help the communication of the subconscious message the painter desires to give.

Also word associations were used as a guideline for the pictorial narrative. Good things were put on the "Right" helping the visitor feel right and "sinister" things on the left. A positive meaning for the word "Right" as opposed to "left" is present in the Greek language as well.

What is determined in Kariye is a proof that there is no random choice for art in Byzantine architecture and every single scene has got a specific place that enhances its meaning.

Keywords: *Byzantine iconography, Kariye, mosaics, frescoes.*

Giriş

Kariye Bizans ikonografisinin irdelenebildiği özel mekanların başında gelmektedir. Özgün halinde büyük olasılıkla çok zengin olan naosu, mozaiklerinin geçirdiği büyük tahribat nedeniyle bu açıdan zayıf kalsa da narteksler ve parekklesion mozaik ve fresk tekniklerinin uygulandığı sahneleri ile yorumları davet etmektedir. Burada mekanın kullanımı üzerine gözlemlerle de yorumların kapsamı genişletilebilmektedir. Kariye küçük gövdesi içinde Roma-Bizans mimarlığının birçok geleneksel atkı ve örtü biçimlerini barındırmaktadır. İç yüzeyi sabit eğri gösteren kubbe ile dilimli kubbe, tamburlu kubbe, yelken tonoz bunlar arasındadır. Küçük bir yapının strüktürel gereklilik olmadığı halde bu kadar çeşitli yapı elemanı ile tasarlanması Kariye örneğini mimariye göre “resim öncelikli” bir bakışla ele almayı teşvik etmektedir. Kariye gözlemleri, Meryem’e Müjde sahnesini mimariyle ilişki içinde görme çabasında cesaretlendirici ve öğretici sonuçlar vermektedir. Kariye’de birden fazla noktada resim sanatının doğrudan mimariyi etkilediği göze çarpmaktadır. Örneğin birçok bölümde örtü unsuru olarak yelken tonozun kullanılmasında resim dizilerinin anlatımının bütünlüğünü korumak amacı gözetilmiş olmalıdır. Buna karşın bir serinin parçası olmayan durağan kompozisyonları yerleştirmek için kubbe kullanımı yeğlenmiştir.

Yapı içerisindeki kurgu

Bu seçimle, parekklesionda yelken tonoz yüzeyinin taşıdığı Mahşer ile apsisde bulunan Diriliş sahneleri birbirini tamamlayacak şekilde, birbiri içine kayarak aynı anda algılanabilmektedir. Apsisin yarım kubbe örtüsünün biçimi ve yapım tekniği önceden tespit edilmiş bir uygulama sürekliliğidir. Mimarın burada getireceği bir tasarım özgünlüğünden söz edilemez. Ancak apsis komşu batıdaki ilk birimde Mahşer sahnesinin yer alışı da önceden belirlenmiş bir durumdur. Burada mimara düşen, bağlantılı bu iki sahnenin uygun örtü sistemini seçerek, sergilenmelerini sağlamak olmuştur.

İç narteksin güney kanadında yer alan, İsa’nın atalarını betimleyen kompozisyon, yapısal açıdan, kaburgalı düzenlemeye hiç ihtiyaç duyma-

yan bir kubbe içine yerleştirilmiştir. Burada, figürler, ayrı çağlarda yaşayan kişilerin aynı yüzey üzerine yerleştirilmesi muhtemelen anlam zaafına yol açacağı için mimarın yardımıyla oluşturulan çok sayıda (24) içbükey yüzeye yerleştirilmiştir (Şekil 1). Böylece farklı çağlarda yaşayan kişiler farklı mekanlarda konumlandırılmışlardır. Bu mekanların hazırlanması için de resim programını hazırlayan kişi mimara direktif vermiş olmalıdır.



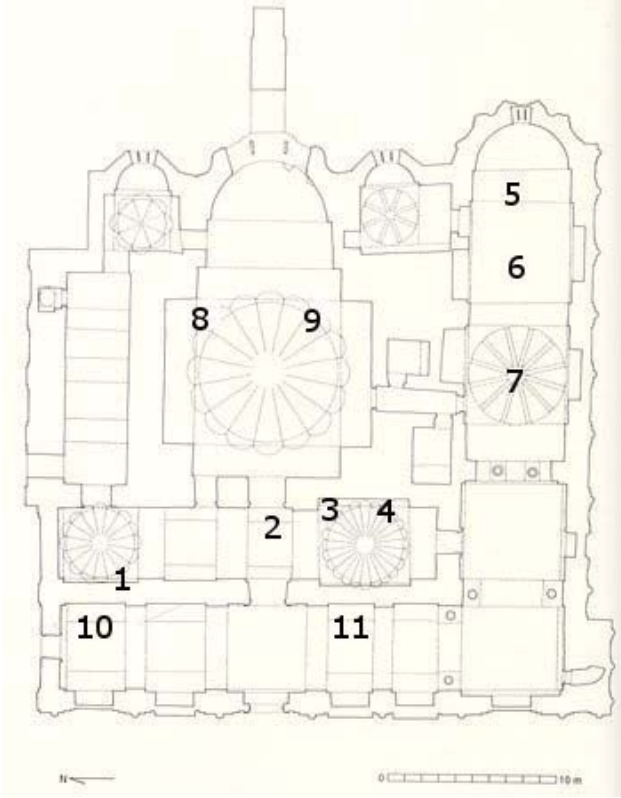
Şekil 1. Kariye iç narteks kubbesi iç yüzeyi

Zaten hemen dikkati çeken bir unsur Kariye’de kubbe kullanımıyla naos haricinde üç noktada karşılaşıldığıdır. Bunlar iç narteksin güney ve kuzey uçlarındaki “İsa’nın Ataları” kompozisyonlarını içerenler ve parekklesionun batı bölümündeki karşılıklı iki mezarın bulunduğu bölümü örten kubbedir. Burada seçim kıstası doğrudan mimari süslemenin o bölümdeki içeriği olmuştur.

Parekklesion olarak anılan güneydeki mezar şapelinde de yelken tonoz ile kubbenin birlikte kullanımı mevcuttur. Burada manastırın kurucusunun mezarının bulunduğu bölümün üstü kubbeyle örtülmüştür (Şekil 2, No:7). Ama muhtemelen mezarla diğer bölümün resim programı arasındaki görsel ilişkinin kesintiye uğramasını engellemek amacıyla ikinci bölümün üzeri kubbeye nazaran çok daha aşağıda kalacak şekilde bir yelken tonozla (Şekil 2, No:6) kapatılmıştır.

Ancak Ousterhout (1987)’un da ifadesiyle sanatçı ve mimarın, Kariye’deki birlikte çalışma-

ları tonoz çeşitlerinin seçilmesi gibi birkaç alanla sınırlı değil, bunun çok ötesindedir.



Şekil 2. Kariye plan

Aynı şapelde yapının kurucusu olan Metokhites'in mezarı için seçilen yer de yine tüm mekan kurgusunun, hem resim hem de mimari gözetilerek tesadüfilikten uzak şekilde gerçekleştirildiğini göstermektedir. Konumlandırma söz konusu olan sadece mimari kriterle aydınlık kubbenin altına yerleştirme değildir. Burada durulduğunda şapelin tüm dekorasyonu rahatlıkla izlenebilmektedir (Ousterhout, 1987). Gelen izleyicinin şapelin tümünü ilk algıladığı nokta olması dışında, burada durmanın tesadüfi bir durma olmadığı, bu noktanın şapelin litürjik merkezi olduğu ve ölüme ilişkin litürjinin ve anma ritüelinin de esas olarak burada gerçekleştirildiği kanıtlanmıştır (Akyürek, 1996).

Tüm bunların dışında Bizans'ta, resimlenmiş mekanın sadece görerek algılamak değil içinde barınma ve bir nevi tabi, ait olma, bünyede bulunma fırsatı veren mekan olduğu unutulmamalıdır. Demus (1947) Bizans'ın Haçlı Seferleri'ne ilgi göstermemesini ve müminlerin haç seyahati

için Kutsal Topraklar'a gitmeye çok hevesli olmamasını, zaten kendi şehirlerinde bulunan resimli kiliselerin içine girdiklerinde tüm Kutsal Tarih'in yaşandığı ortama girmiş olduklarını hissetmelerine bağlamıştır. Kilise sadece dünyanın, kutsal tarihin ve azizlerin temsil edildiği değil aynı zamanda litürjik yılın da yaşandığı bir mekandır (Gervase, 1963). Tarihe hem tanıklık edilen hem de tarihin bizzat yaşandığı bir kurguda, burada gömülü olan kişinin süregelen tarihi olayların içinde yer alabilmesi için resmin yer aldığı ortamlarda bir sürekliliğe ihtiyaç vardır. Bu süreklilik Metokhites'e hem İsa'nın Anastasis sahnesinde başlamış olduğu işin devamını biraz sonra onun mezarında gerçekleştirmesi, hem de yargı sahnesinin tam kurgulandığı şekilde onun lehinde cereyan etmesi yolunda tüm olanakları yaratmıştır (Şekil 3).



Şekil 3. Kariye Parekklesion

Resim ve mekan ilişkisi yine aynı yapıda, içeride dolaşan kişinin algısı açısından bakıldığında da göze çarpmaktadır. Naosa girmek yerine güneye doğru döndüğünde iç narteksin doğu duvarında görülen Deesis kompozisyonu (Şekil 2, No:3-4) hemen yukarısında bulunan kubbenin

yapısının tam tersine bir mekanizmayla olmakla birlikte yine resim mimari ilişkisini kanıtlar niteliktedir. Burada çok dar sayılabilecek bir mekanın duvarında bulunan hayli geniş bir alana İsa ile Meryem yerleştirilmiş ancak alışılmışın dışında olacak şekilde simetri eksenini boş bırakılmış bir kompozisyon gerçekleştirilmiştir. Bunun altında yatan neden, mimarın muhtemelen kompozisyonu tam karşıdan değil de kuzeybatıdan izlemeyi zorunlu bırakmasıdır. Nitekim yapının simetri eksenini üzerinden Deesis'e yaklaşıldığında doğrudan İsa figürüyle karşılaşılmakta (ki cepheden yaklaşmanın mümkün olduğu Deesisler'de doğrudan karşılaşılan figür hep simetri eksenindeki İsa olur), bu konuda bir aksaklık yaşanması ve izleyicinin gözünün öncelikle Meryem'i algılaması durumunda ise Meryem (Şekil 2, No:3) izleyiciyi elleriyle doğrudan İsa'ya (Şekil 2, No:4) yönlendirmektedir.

Ousterhout (2002) ise Deesis'teki figürlerin orantılarının da karşıdan izlemek için oluşturulmamış olduğunu, perspektifin kapıdan bakan izleyiciye göre planlandığını söyler.

Mimarın içerisinde serbest şekilde dolaşan kişiyi fiziksel olarak yönlendiren, dolayısıyla da mimariyle doğrudan iç içe etkileşimde bulunan resim sanatı, mimari unsurlarla doğrudan anlamsal ilişkiler içine de girerek etkileşimini sürdürmektedir. Burada izleyicinin bilinçaltına da yönelme amacı güdüyor olmalıdır. Kariye'de bu konuda gösterilebilecek örneklerden biri hemen naos kapısının yukarısında bulunan Tapınağa Kabul sahnesidir (Şekil 2, No:2). Meryem'i tapınak kapısında ve hemen ardından içeride gösteren bu sahne tam naos kapısına yerleştirilerek resimle mimarın birbirini tamamlaması hedeflenmiş olmalıdır (Maguire, 1999).

Burada aynı naos kapısı üzerinde iki sunuş sahnesi bir arada yer almaktadır. Bir tanesi kapıdan kiliseye girenin Meryem'in tapınağa girişi ile özdeşleşmesini sağlayacak olan Meryem'in Tapınağa Sunuluşu sahnesidir (Şekil 2, No:2). Bu sunuşun hemen altında da yapının banisinin kiliseyi İsa'ya sunuşu bulunmaktadır. Aynı yerde Meryem'in de sunuluyor olması kuşkusuz baninin yaptığı sununun da izleyicinin bilinçaltında daha yücelmesini sağlayacaktır.

Benzeri bir tamamlama izlenimi yukarıda sözü edilen Metokhites mezarı için de mevcuttur. Yakup'un Merdiveni, ya da Tanrı'nın yeryüzüne indiği merdiven olan Meryem'i simgeleyen kompozisyon doğrudan Metokhites'in mezarının bulunduğu arkosolionun yukarısına yerleştirilmiştir (Şekil 2, No:7). Hristiyan-Ortodoks inancında tüm imgelerin aynı zamanda gerçek kabul edildiğinden yola çıkıldığında, bu şekilde Metokhites için gökyüzüne yükselmenin son derece işlevsel bir enstrümanı da hazır edilmiş, aynı zamanda da görenler nezdinde onun göğe yükseleceği kanaati sağlam şekilde oluşturulmuştur. Merdivenin buradaki konumu, İohannes Damascenus'un "İmgeler Üzerine" adlı eserinde kullandığı örneklerin bulunduğu bir şapelde tam da onun "gelecek tasviri" olarak ifade ettiği tür resimlerin arasında karşımıza çıkmaktadır (Mango, 1986). Yani gerçekleşeceği belli bir olayın hem kolay algılanması hem de gerekli lojistik desteğin sağlanması şeklinde düşünülebilir.

Yukarıdaki iki örnekte kronolojik bir kurguya destek veren altyapı da algılanmaktadır. Başta naosa giriş ve Meryem'in tapınağa girişi, mimari, resim ve gözlemcinin konumu ile disiplinler ve eylemler arasında eksiksiz bir etkileşim ortaya çıkarır. Sonda ise parekklesiondaki mezardan, yani tam da ölümle ilgili litürjinin gerçekleştirildiği noktadan, Cennet'e yükselme organizasyonu da yine hem izleyicinin konumu hem de resimle mimarın etkileşimi gözetilerek garanti altına alınmıştır.

Bunun da ötesinde çeşitli batı dillerindeki sağ ve sol ifadelerinin olumlu ve olumsuz çağrışımlarına paralel olarak kilisenin kuzey ve güney yönleri sağ ve sol, sırasıyla iyi ve kötü olarak benimsenmiş, kıyas gerektiren durumlarda kavramlar buna göre konumlandırılmıştır. Yapı içinde bu yöndeki en belirgin iki uygulama yerel yöneticilerin bulunduğu iki sahnedir, İsa'nın Gelişi'nin resmi makamlarca belgelenmesi olan Nüfus Sayımı sahnesinin (Şekil 2, No:10) daha kuzeyde (solda), kral Herodes'in (Şekil 2, No:11) ise daha güneyde (sağda) betimlenmiş olması (Nelson, 1999), parekklesion da cennetin kuzey yönde cehennemin ise güneyde olmasıdır (Şekil 2, No:6 ve Şekil 3).

Kariye'den yola çıkılsa da Kariye'yle yetinmek buradaki naos resimlerinin hemen tümüyle yok olmuş olması nedeniyle zorluk arz etmektedir, ancak Kariye'nin naosundaki bulunması muhtemel resimler üzerinde ayrıca durmak gerekecektir.

Sonuç

Burada değinilen, bir kısmı araştırmalarda daha önce dile getirilmiş bir kısmı da yerinde gözlemlerle kazanılmış saptamalar, Kariye'nin başka yapılardaki araştırmalara yön verecek konumunu ortaya koymaktadır; Bizans kiliselerinde hemen hemen hiçbir sahnenin, hiçbir figürün mimari elemanların yüzeyine rastlantısal biçimde yerleşmediğini göstermektedir.

Kaynaklar

Akyürek, E., (1996). *Bizans'ta sanat ve ritüel*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Demus, O., (1947). *Byzantine mosaic mecoration; aspects of monumental art in byzantium*, Kegan Paul Trench Trubner & Co. Ltd., London.

Gervase, M., (1963). *Byzantine aesthetics*, The Viking Press, New York.

Maguire, H., (1999). Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the presentation of the Virgin, in *Medieval Cyprus : Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki, IV*, N.P. Sevcenko, N.P. & C. Moss (eds.), Princeton University Press, Princeton, 195-241.

Mango, C., (1986 rep 1993). *The Art of the Byzantine Empire 312-1453 sources and documents*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London.

Nelson, R.S., (1999). Taxation with representation. visual narrative and the political field of the Kariye Camii, *Art History*, **22**, 1, 56-82.

Ousterhout, R., (1987). *The architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Ousterhout, R., (2002). *Sanatsal açıdan Kariye Camii*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.