

AYASOFYA'DA ZOE VE KOMNENOS MOZAIKLERİ: RESİMSEL DÜZENLEME VE KONU ÜZERİNE

YAVUZ ERDİHAN
Arş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
y.erdihan@hotmail.com

ÖZET¹

İstanbul'da, Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan Zoe ve Komnenos mozaikleri Bizans anıtsal resminin en önemli örneklerindedir. Bu metinde yeni bir yöntemsel yaklaşımla mozaiklerin anlam ve konuları üzerine odaklanılmıştır. Her iki mozaikin konusunun genel olarak Bizans imparatorlarının Ayasofya'ya yaptıkları bağışlarla ilgili olduğu kabul edilmektedir. Çalışmamızda mozaikler öncelikle resimsel düzenlemeleri bağlamında karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiş daha sonra tarihsel ve ikonografik detaylarla yorumun geliştirilmesi amaçlanmıştır. Resimsel düzenleme açısından iki mozaik arasında kesin bir ayırım göze çarpmaktadır. Bizce bu ayırım aynı zamanda konu ve ya anlam açısından da bir farklılığa işaret etmektedir. Tarihsel ve ikonografik detaylar bu farklılığı kesinler niteliktedir. Bu bağlamda Zoe mozaikinin İmparator III. Romanos tarafından 1028-1034 yılları arasında, Ayasofya'ya sağlamış olduğu yıllık imparatorluk ödeneği ile ilişkili olarak yaptırıldığını söylemek mümkündür. Ancak Komnenos mozaikinin yapımı, İmparator II. İoannes Komnenos ile kardeşi İsaakios arasında 1122 yılında ortaya çıkan taht kavgası ile ilişkili olmalıdır. II. İoannes oğlu Aleksios'u 1122'de müşterek imparator ilan ederek muhtemelen İsaakios tehdidine karşı bir önlem almıştır. İmparator aynı tarihlerde Aleksios ile birlikte betimlendiği bu mozaiki yaptırarak saltanatını ve varisini öne çıkarmak adına sanatsal bir gösteriye girişmiş gibi gözükmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya mozaikleri, Zoe ve Komnenos mozaikleri, resimsel düzenleme, resimde konu ve anlam, ikonografi.

¹ Bu çalışma, 2010 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Asnu Bilban Yalçın danışmanlığında tamamlamış olduğum *Ayasofya'da Bulunan Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezini temel almaktadır.

ZOE AND KOMNENOS MOSAICS IN HAGIA SOPHIA: ON PICTORIAL COMPOSITION AND SUBJECT

ABSTRACT

Zoe and Komnenos mosaics at the south gallery of Hagia Sophia in Istanbul are among the most important examples of Byzantine monumental paintings. We focus on their meaning and subject using a new method. Scholars have generally agreed that both mosaics depict the donations made by Byzantine emperors to Hagia Sophia. The study first analyses their pictorial compositions in a comparative order and aims to deepen the interpretation with historical and iconographical details. The analysis shows us a distinction between two compositions and also indicates a potential difference in subject or meaning. We furthermore argue that historical and iconographical details support this interpretation. In conclusion, it is clear that Zoe mosaic was executed by Emperor Romanos III, between 1028 and 1034, to commemorate his establishment of an annual imperial grant to Hagia Sophia. However, Komnenos mosaic must have been connected with the conflict between Emperor John II Komnenos and his brother Isaakios occurring around 1122. John II declared his son Aleksios co-emperor in 1122, possibly to take precaution against Isaakios. Consequently it seems that John II ordered the mosaic which depicts himself with Aleksios to put his reign and successor forward.

Key Words: *Mosaics of Hagia Sophia, Zoe and Komnenos mosaics, pictorial composition, subject and meaning in painting, iconography.*

GİRİŞ

Çalışmamızın konusunu Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan Zoe ve Komnenos mozaikleri oluşturmaktadır. Mozaikler Bizans anıtsal resminden günümüze ulaşan en önemli örnekler arasındadır. Osmanlı döneminde üzerleri kapatılan mozaikler 1930'lu yıllarda T. Whittemore'un çalışmaları ile ortaya çıkarılmışlardır. Mozaiklere ilişkin temel bilgilerimizi de yine T. Whittemore'un yayınlamış olduğu rapordan² elde etmekteyiz.

Mozaikler tarihlendirme ve anlam açısından pek çok sorun içeriyordu. Sonraki çalışmalar daha çok tarihlendirmeye ilişkin olmak üzere bu sorunlara eğilmiştir. Mozaiklerin anlamsal yapıları üzerine bütünlüklü bir şekilde eğilen ise pek az yayın vardır.

Bu nedenle çalışmada tarihsel sorunlar göz ardı edilmemiş ancak daha çok mozaiklerin konu ve anlamsal içeriklerini yorumlama üzerine odaklanılmıştır. Mozaikler resimsel düzenlemeleri bağlamında karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiş, buradan elde edilen sonuçlar tarihsel ve ikonografik veriler eşliğinde değerlendirilerek anlama ilişkin yorumun geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmacılar her iki mozağin konusunun Bizans imparatorları tarafından Ayasofya'ya yapılmış bağışlarla ilgili olduğunu genel olarak kabul etmektedirler. Çalışmamızda ise konunun kendisinden değil, "işleniş biçiminden" yola çıkılmıştır. Değerlendirmemizin sonucu mozaiklerin resimsel düzenleme bakımından birbirlerinden tamamen farklı olduğunu bize göstermektedir. Bu farklılık bizce konu ya da anlam açısından da bir farklılığa işaret etmektedir. Tarihsel ve ikonografik veriler de resimsel düzenlemeden yansıyan bu sonucu destekler niteliktedir.

MOZAİKLERİN TARİHİ

Zoe ve Komnenos mozaik panelleri Ayasofya güney galerisinin doğu duvarında bulunan bir pencerenin iki yanında yer almaktadırlar [Fig. 1-2]. Bu galeri imparator, saray üyeleri ve ruhban gibi seçkinlerin kullanımına özgü bir alandı. Galerinin orta kısmı Patrikhane üyeleri tarafından kullanılır ve bazı önemli toplantılar burada yapılırdı (Eyice 1984: I, 22). Ancak mozaiklerin de yer aldığı doğu kısmı imparator ve saray üyelerinin kullanımına aitti. Güney galerinin doğu kısmında imparatora ait bir yer olan *metatorion*³ vardı (Oikonomides 1978: 224). Ayrıca galerinin doğu duvarının orta kısmında bugün artık işlevini yitirmiş bir kapı bulunmaktadır [Fig. 2]. Bu kapı Bizans döneminde ahşap bir merdivene açıyordu ve bu yolla İmparatorluk Sarayı ile Ayasofya'nın güney galerisi arasında doğrudan bir geçiş bulunmakta idi (Mango 1959: 90-91). Dolayısıyla mozaikler İmparatorun, sarayın ve Patrikhane üyelerinin kullanımı açısından işlevsel, önemli bir alanda yer almaktadırlar.

Mozaiklerin tarihlendirilmesi konusunda çok tartışma yapılmıştır. Ancak bizce T. Whittemore'un tarihlendirmeye ilişkin sunduğu çerçeve genel olarak uygundur.

² Thomas Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia: Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford University Press, Paris 1942.

³ *Metatorion* kiliselerde imparatorun kullanımına ait bir kabin ya da odaydı. İmparatorlar törenler esnasında burada giysi ve taçlarını değiştirirler, bazen yemek yer, dinlenir, bazen de görevlileri ile toplantılar yaparlardı (Cutler 1991: II, 1353).

Zoe mozaiginde; merkezde tahta oturan İsa sol elinde tuttuğu İncil ile betimlenmiştir. Onun sol tarafında elinde bir rulo ile İmparatoriçe Zoe'yi ve sağ yanında ise elinde bir para kesesi (*apokombion*) ile eşi İmparator IX. Konstantinos Monomakhos'u görmekteyiz [Fig. 3].

Mozaikteki imparator tasvirinin başının değiştirildiği tespit edilmiştir (Whittemore 1942: 17-18). İmparatoriçe Zoe üç evlilik yapmış ve evlendiği kişiler sırasıyla; III. Romanos Argyros (1028-1034), IV. Mikhail Paphlagon (1034-1041) ve IX. Konstantinos Monomakhos (1042-1055) adlarıyla Bizans imparatoru olmuşlardır. Yani mozaik ilk kez III. Romanos ya da IV. Mikhail döneminde yapılmış ve sonradan IX. Konstantinos'un başı bu öncekilerden biriyle değiştirilmiş olmalıydı.

T. Whittemore'a göre (1942: 18) yazıtlarda imparatorun isminin yazıldığı alana Grekçe altı harfli Mikhail (*Μιχαήλ*) isminden ziyade yedi harfli Romanos (*Ρωμανός*) ismi daha uygundur [Fig. 4]. Ayrıca III. Romanos'un iktidarında Ayasofya'ya yıllık bir imparatorluk ödeneği tahsis ettiğini bilmekteyiz. Bu geleneksel nitelikli, liturji esnasında yapılan bir para bağıışı değil, yasal bir ödenek garantisiydi (Hendy 1969: 308-309). Öte yandan III. Romanos daha önceki dönemlerde Ayasofya'nın *oikonomos*'luğunu, yani gelir ve mülklerden sorumlu memurluğunu da yapmıştı (Oikonomides 2005: 6). Dolayısıyla tematik ilişki açısından da III. Romanos dönemine bir tarihlendirme yerindedir.

Kaynaklardan Zoe'nin üçüncü kocası IX. Konstantinos'un da Ayasofya'ya çok büyük bir mali destek sağladığını bilmekteyiz. Hatta Psellos'a göre IX. Konstantinos öyle büyük miktarda bir mali destek sağlamıştı ki, ondan önceki imparatorların tüm girişimleri onun tek bir girişimiyle gölgede kalmıştı (Cormack 1985: 188). İmparator tasvirindeki değişiklik muhtemelen bununla ilgili olmalıdır.

Bu çerçevede mozaikin ilk kez III. Romanos döneminde, 1028-1034 yılları arasında yapıldığını söyleyebiliriz. 1042 yılında, Zoe ile IX. Konstantinos evlenince mozaik üzerinde bir değişikliğe gidilmiş, III. Romanos'un başı, tacı ve yazıtlardaki ismi IX. Konstantinos'un başı, tacı ve ismi ile değiştirilmiş ve mozaik bugünkü halini almıştır [Fig. 4].

Komnenos mozaiginin merkezinde ise Meryem ve Çocuk İsa yer almaktadır. Meryem'in sağında İmparator II. İoannes Komnenos elinde para kesesi ile solunda İmparatoriçe İrene elinde bir rulo ile görülmektedir [Fig. 5]. Sağ tarafta duvardan çıkıntı yapan paye üzerine ise çiftin oğulları Aleksios tasvir edilmiştir [Fig. 6].

T. Whittemore (1942: 28) mozaikin ana kısmı ile Aleksios arasında görünür bir ek yeri saptayamamasına rağmen, mozaikin II. İoannes'in tahta çıkışı anısına 1118'de yaptırıldığını ve Aleksios tasvirinin tahta ortak edildiği 1122 tarihinde mozaige eklendiğini ileri sürmektedir. Ancak bu iddia pek kabul görmemiştir. İki kısım arasında bir ek yeri saptanamamış oluşu mozaikin tek seferde yapıldığının açık bir kanıtı gibidir (Kahler 1967: 58). Ayrıca İrene'nin yazıtının, Aleksios'un yazıtına yer açmak için sol kısımda halesine daha yakın biçimde işlendiği görülür (Kiilerich 2005: 179) [Fig. 7]. Yani Aleksios'un mozaikteki varlığı daha en başından hesaplanmış gibidir. Bu nedenle mozaikin 1122 ve İrene'nin ölüm tarihi 1134 yılları arasında yaptırılmış olduğunu söylememiz mümkündür.

RESİMSSEL DÜZENLEME AÇISINDAN MOZAIKLER

Mozaiklerin konu ve anlamsal içeriklerinin aydınlatılması için anlatımın niteliğinin belirlenmesi önemlidir. Bu nedenle mozaikler öncelikle resimsel düzenlemeleri bağlamında analiz edilmiş ve böylece resimsel düzeni oluşturan bağlantıların ve bu bağlantıların birbirlerine ne yönde eklemlediklerinin açığa çıkartılması hedeflenmiştir. Görünüşte benzer bir kompozisyon düzeni gösteren mozaiklerin analizi karşılaştırmalı biçimde yapılmıştır. Karşılaştırma yoluyla resimsel düzenlemedeki benzerlikler veya farklılıklar açıkça izlenebilmektedir. Değerlendirme için mekânsal ve eylemsel olmak üzere iki ana çizgi belirlenmiştir. Bunlardan ilki resimsel alanın niteliğini diğeri ise eylemsel ilişkinin yapısını çözümleyebilme adına işlevseldir.

MEKÂNSAL NİTELİKLER

Resimsel alanın nasıl tasarlandığını anlamak içeriği aydınlatma noktasında önemli veriler sağlayacaktır. Mozaikler gerçek bir mekâna ilişkin detaylardan yoksundur. Bu durumda “çerçeve” mekân belirleyici olarak önemli bir faktördür. Figür ve resimsel öğelerin çerçeve ile ilişkisi kuramsal olarak da olsa mekânın özellikleri açısından bir fikir verebilir.

Yükseklikte 2.44 m. genişlikte ise 2.40 m. ölçülerindeki Zoe mozağının alt kısmında yaklaşık 35 cm. yüksekliğinde bir alan tahribatlar sonucu kayıptır. Bu nedenle imparator ve imparatoriçe figürlerinin yaklaşık olarak belden aşağıda kalan kısımları ile İsa'nın seki üzerindeki ayaklarını görememekteyiz. Figürlerin oranlarını, alt çerçeveyi ve kayıp alanın boyutlarını bir arada düşünürsek, imparator çiftinin bacaklarının belli bir kısmının resme dâhil edilmediğini kolayca anlayabiliriz [Fig. 3]. Yani mozağın bu alt sınırı, bir çizgi halinde figürlerin bacaklarının üzerinde bir noktadan geçmekteydi. T. Whittemore Zoe mozağı için böyle bir durumdan bahsetmez. Ancak Komnenos mozağindeki figürlerin “tam-boy portre” niteliğinde olduğunu özellikle belirtir (Whittemore 1942: 21).

Böyle bir betimlemenin resimsel yapıyı da etkileyen bir sonucu vardır. İmparator çiftinin bacaklarının çerçeve ile bu şekilde kesilmesi aynı zamanda uzamın da kesilmesi, kapatılmasıdır. Dolayısıyla artık figürlerin ayakları ile alt çerçeve arasında boş bir alan, yani devamlılık izleği adına olasılık ima edecek bir alan söz konusu değildir. Böylece, olası bir “devamlılık izleğinin” ön-koşulu daha baştan ortadan kaldırılmıştır.

B. Kiilerich⁴ (2005: 177-178) mozağın bu durumunu daha önceden tespit etmiştir. Ancak B. Kiilerich'e göre bu eksik bir betimlemedir ve Bizans sanatındaki imparator portreleri için olası değildir. Dolayısıyla B. Kiilerich mozağın asıl boyutlarının ve çerçevesinin bu şekilde olmadığı, mozaik ilk yapıldığında figürlerin tam-boy portre görünümünde olduğu ve mozağın de düşey doğrultuda tam-boy figürleri içerecek şekilde daha uzun olduğu sonucuna varmaktadır⁵. Bu nedenle mozaiklerin altında uzanan mermer kaplamalar da orijinal değildi, sonraki bir dönemde mozaik taneler dökülünce bu alan mermerlerle kaplanmış olmalıydı [Fig. 1].

⁴ Çalışmamız sürecindeki yardımlarından dolayı Prof. Bente Kiilerich'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

⁵ B. Kiilerich figürleri tam-boy portre niteliğinde olsa bile Komnenos mozağının de asıl boyutlarının günümüzdeki gibi olmadığını ileri sürmektedir.

Ancak böylesi bir değişikliğin tarihsel kanıtları yoktur. Galerilerin mermer kaplamalarında çok sayıda tadilat ve yenileme yapıldığı bilinir (Mango 1962: 13). Fakat bunların ayrıntısı ve niteliği belli değildir. T. Whittemore (1952: 12) aynı galeride bulunan Deesis mozaiğinin alt kısmının sonraki dönemlerde mermerlerle kaplandığını tespit etmiştir [Fig. 8]. Ancak benzer bir uygulamayı Zoe ve Komnenos mozaiklerinde tespit edememiş oluşu da kayda değerdir.

Mozaiklerin altında uzanan mermer kaplamalar galeri duvarlarının mermer kaplama düzeniyle oldukça uyumludur [Fig. 9]. Güney galerinin simetriği olan kuzey galerinin doğu duvarında da mermer kaplamaların benzer şekilde uygulandığı görülür [Fig. 10]. Dolayısıyla mermer kaplamaların orijinal nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Burada belki değişiklikten ziyade yenileme yapılmış olabilir.

Zoe mozaiğinin figürlerini eksik bir betimleme olarak görmek, bu tür tasvirlerle sadece “portre” değeri açısından yaklaşmanın kaçınılmaz bir sonucudur. Farklı öğelerin belli bir amaçla bir araya getirildiği bir düzenleme, bir kompozisyon için ise bu yaklaşım yetersiz kalır. Çünkü bu durumda kompozisyonun öncelikleri söz konusudur. Zoe mozaiğinde imparator çiftinin bacaklarının betimlenmemesi büyük olasılıkla alan yetersizliğinden kaynaklanmıştır. Ancak kaynağı böyle bir sorun olsa bile bu, resim düzlemi üzerinde artık resimsel bir işarettir.

Bu noktada Komnenos mozaiği ile karşılaştırmalar yapmak yararlı olacaktır. Düşey ölçüler Zoe mozaiğinde 2.44 m. ve Komnenos mozaiğinde 2.47 m. olmak üzere birbirine çok yakındır (Whittemore 1942: 9, 21). Ama Komnenos mozaiğindeki figürler Zoe mozaiğindeki figürlere nazaran resmin üst çerçevesine çok daha yakın biçimde betimlenmişlerdir [Fig. 1,3,5]. Yani Zoe mozaiğinde figürlerin başlarının üst hizası ile üst çerçeve arasında kalan alan diğer mozaikte göre oldukça fazladır. Zoe mozaiğinde bu alan yazıtların tamamını içerebilecek kadar genişken, Komnenos mozaiğinde bu alana yalnızca bir sıra yazı yazılabılmış, kalan bölümler başların etrafına paylaştırılmıştır. Dolayısıyla Zoe mozaiğinin aksine Komnenos mozaiğinde figürlerin tam boy gösterimi en baştan tasarlanmış ve alanın düzenlenişi buna göre belirlenmiştir. Bu çerçevede iki mozaiğin yapıldıkları zamanki boyutlarında olduğunu söyleyebiliriz. Ancak muhtemelen her iki mozaiğin betimlenişinde farklı öncelikler söz konusu olmuştur.

Resimsel alanın düzenlenişi Komnenos mozaiğinde oldukça farklıdır. Yükseklikte 2.47 m. genişlikte ise 2.76 m. bir alanı kaplayan mozaikte alt kısımdan yaklaşık 1 m. yüksekliğinde bir alan kayıptır. Bu oranlar içerisinde figürlerin tam-boy olarak betimlendikleri kesindir [Fig. 5]. Komnenos mozaiğinde figürlerin önlerinde, yani onların ayakları ile alt çerçeve arasında uzanan bir alanın varlığını kestirebilmek olasıdır. Dolayısıyla uzam öne doğru açılmış ve olası hareket (devamlılık) için bir alan yaratılmış ya da en azından bunun tarifi yapılmıştır. Bu alanın boyutları çok önemli değildir. Sınırlılığı açık bir sanat yapıtı için bu zaten ancak bir ima yoluyla gerçekleştirilebilirdi.

EYLEMSEL NİTELİKLER

Zoe mozağında eylemsel örgü resmin merkezinde arkalıksız bir tahta oturan İsa ve iki yanında ayakta duran imparator çiftinden oluşur. İsa, cepheden ve oldukça güçlü bir şekilde betimlenmiştir. İmparator ve imparatoriçe ise profil bir görünümle verilmiş, başları da İsa'ya doğru eğilmiştir. İmparator iki eliyle para kesesini, Zoe ise ruloyu İsa'ya doğru uzatır [Fig. 3]. Burada hareket iki yönlü bir yapıya sahiptir. Cepheden İsa ile ortaya konulan doğrultu ters yöndeki imparator çiftinin yönelimiyle kesişir. Dolayısıyla burada figürler arasındaki ilişki karşıt yönelimler ile oluşturulmuş bir "karşılıklılık" ilişkisidir.

Kommenos mozağında ise ortada Meryem ve Çocuk İsa'yı, sağda İmparator II. İoannes Komnenos'u, solda İmparatoriçe İrene'yi görmekteyiz. Bu mozaikte üç figür de cepheden resmedilmiştir [Fig. 5]. Zoe mozağının aksine burada imparator çiftinin Meryem'e yönelik açık ve güçlü hareketleri yoktur. II. İoannes para kesesini adeta belinde sıkıştırmıştır. İrene'nin elindeki rulo ve imparator çiftinin bakışları sanki bir parça Meryem'e yönelmiştir. Ancak bu detaylar hareketi mozağın merkezine doğru yönlendirecek güçte değildir. Üç figürün de cepheden gösterimiyle eylemin bütüncül hareketi dışarıya-öne doğrudur. Dolayısıyla bu, aynı doğrultu üzerinde, bütüncül, tek yönlü bir harekettir.

Figürlerin yerleşimi açısından da iki mozaik birbirinden tamamen farklıdır. Zoe mozağında İsa ile diğer figürler arasındaki yükselti farkı Komnenos mozağında Meryem ve diğer figürler arasında olandan bir hayli fazladır [Fig. 1,3]. Zoe mozağında figürler arasında karşıt yönelimler ile bir ortak alan yaratılarak ilişki sorunu çözülmüştür. Bu açıdan figürler arası yükselti farkı, belli bir noktaya kadar "tolere" edilebilir durumdadır. Ayrıca sınırları nedeniyle zaten mozağın yatay hatta daha fazla genişleme olanağı yoktur. Dolayısıyla yerleşim için düşey hattaki düzlemler değerlendirilmiştir. Düşey hattaki bu uygulama sonucunu yine düşey hattaki bir farkla belirtecektir. Ama Zoe mozağındaki bu durum eylemsel ilişkinin doğası ile mozaik yüzeyinin olanakları arasındaki bir uzlaşımın sonucu gibi gözükmemektedir. Aynı zamanda figürlerin başları üzerindeki yazıtlara çok önem verildiğini de belirtmemiz gerekir.

Kutsal figürlerle diğerleri arasındaki yükselti farklılığı hiyerarşik gösterimle ilgili olarak da yorumlanmıştır (Maguire 1989: 229). Ancak bir resmin oluşumunda çok çeşitli faktörlerin varlığını kabul etmeliyiz. Örneğin aynı galerideki Deesis mozağında İsa ile Meryem ve Vaftizci Yahya arasındaki yükselti farkı da oldukça azdır [Fig. 8]. Burada konu ve figürler farklı olsa da yükselti farkının az oluşu mozağın yatay hatta genişleyebilme olanağına sahip olmasında aranmalıdır.

Kommenos mozağı ise yerleşim açısından farklı bir görüntü sunar. Burada tüm figürler cepheden betimlenmiştir ve hareket tek yönlüdür. Dolayısıyla Komnenos mozağında karşıtlar organizasyonu değil birbirine paralel doğrularla bütünlük ve devamlılık arayışı söz konusudur. Bu nedenle figürler mümkün olduğu kadar bir arada, yakın biçimde tutulmalıdır. Yani Komnenos mozağında yer alan üç figürün de eş bir düzlemde ve bir devamlılık izleği içerisinde bulunması gerekliliği, aynı zamanda figürler arasındaki yükselti farkının da olabildiğince az olmasını dayatmıştır [Fig. 5]. Aksi bir

uygulama bu eş yönelimle belirlenmiş bütünlük algısının dağılmasına neden olacaktır⁶. Ayrıca II. İoannes ve İrene'nin başları hem kendi vücutlarına göre hem de Meryem'in başına göre oldukça büyük biçimde betimlenmiştir. T. Whittemore'a göre (1942: 21) bu uygulama figürler arasındaki ilişkiyi sağlayan bir unsurdur.

Kutsal figürlerin betimlenişi de resimsel düzen açısından önemli bir konudur. Dinsel ve toplumsal referansları dışında onların betimleniş biçimleri bu anlamda belirleyicidir. Bu açıdan iki mozaik arasında yine kesin bir fark görmekteyiz. Zoe mozaiğinde bu konumda tahta oturur durumda bir figür seçilirken (İsa), Komnenos mozaiğinde ayakta olan bir figür (Meryem) tercih edilmiştir. Bu, resimsel düzen ve anlam açısından yansımaları olan bir tercihtir.

Özet olarak; resimsel düzenleme açısından Zoe mozaiğinde sahne kapalı ve durağan bir yapıdadır. Uzamsal açıklık ve devamlılık izleği yoktur, eylem alanının sınırları kesindir. Merkezde İsa oldukça güçlü bir figürdür, diğer figürlerin ona doğru dönüşüyle mozaiğin odak noktasında bir ortak alan oluşturulmuştur. Figürler arasında bir karşılıklılık ilişkisi söz konusudur. Tahta oturan bir İsa tasvirinin seçimi sahnenin kapalılık özelliğini daha da belirgin kılmaktadır.

Komnenos mozaiğinde ise sahne açıktır ve bir devamlılık izleği içerisindedir. Figürler "tam-boy" betimlenmişlerdir. Dolayısıyla figürler ve çerçeve arasında uzamsal bir boşluk tahmin edilebilir. Böylece göreceli de olsa devamlılık için bir ön-koşul yaratılmıştır. Tüm figürlerin cepheden gösterimi hareketin de bu yönde tasarlandığını gösterir. Meryem diğer mozaikteki İsa'nın aksine çok güçlü bir odak değildir. T. Whittemore'un yerinde tespitiyle (1942: 21) burada ilgi üç figür arasında eşit olarak dağıtılmış durumdadır. Ayakta bir Meryem tasvirinin seçimi sahnenin devamlılık izleği içerisindeki görünümüyle doğrudan ilişkilidir. Devamlılığı bir ilişki düzeyinde sürekli kılmak adına da Meryem ve diğer figürler arasındaki yükseklik farkı belirtilmiş olsa bile diğer örneğe göre daha az ve makul bir düzeye indirilmiştir.

RESİMSEL DÜZENLEME BAĞLAMINDA KONU AÇISINDAN OLASILIKLAR

Zoe mozaiğinde mekânsal ve eylemsel bütünlüğün işaret ettiği şey doğrudan bir "belirlilik"tir. Uzun kapalıdır ve imparator çiftinin de İsa'ya dönüşleriyle eylem alanının sınırları kesindir. Figürler arasında bir karşılıklılık ilişkisi vardır ve bu düzen içinde hepsinin rolleri açıkça bellidir. Konu doğrudan bir bağışın sunum anıdır. Konu açık olduğu gibi bağışın alıcısı (İsa) ve bağışçılar da (IX. Konstantinos ve Zoe) açıkça bellidir.

Bu sahne doğrudan belli, özel bir ana vurgu yapan bir "nihai" sahnedir. Konu (olay) ve figürlerin rolleri de açık olarak belirtilince geriye kalan bu özel anın özel kişiliklerinin de açıklıkla belirtilmesiydi. Bu anlamda Zoe mozaiğinin yazıtları başlı başına resimsel bir öge olacak derecede önemle ele alınmış ve sahnede yazıtlar için hatırı sayılır ölçüde bir yer ayrılmıştır [Fig. 3].

⁶ Bu noktada aksi bir uygulamanın nasıl bir sonuç yarattığı *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20*'deki minyatürde gözlenebilir [Fig: 11].

Bu düzeyde bir belirlilik muhtemelen mozaığe konu olan olayın “ünik-olağandışı” niteliği ile ilgilidir. Bunu olağandışı bir girişimin kaydı olarak görmek mümkündür. Bu da bizi yine III. Romanos’un olağandışı girişimine götürür. Elbette imparatorların kiliseye bağışlar yapması konusunda belli gelenekler vardı. Ama III. Romanos’un bunları aşan, özgün bir girişimdi ve bunun özgün niteliğinin belirtilmesi gerekiyordu.

Kommenos mozaığında ise mekânsal ve eylemsel bütünlük konu açısından bir belirliliğe işaret etmez. Uzam açıktır, bir devamlılık izleği içerisinde belli bir ana odaklanma yoktur ve eylem alanının sınırları kesin değildir. II. İoannes elindeki para kesesini Meryem’e doğru uzatmak bir yana adeta belinde sıkıştırmış gibidir. İrene, elinde rulo ile bir parça Meryem’e yönelir gibi olsa da bu çok güçlü bir hareket değildir. T. Whittmore (1942: 25) İrene’nin bu hareketini bir parça tereddüt ettiği şeklinde yorumlamıştır ki, oldukça yerinde bir tespittir. II. İoannes’in de Meryem’e doğru belli belirsiz bir bakışı vardır. Bu vurgulardan, imparator ve imparatoriçenin Meryem’i takip ettikleri ve olası hareket için onun yönelimlerini bekledikleri yönünde bir ifade çıkarmak mümkündür. Bu mozaığın devamlılık ilkeleri çerçevesinde oluşturulmuş resimsel yapısıyla oldukça uyumludur. Üç figür bir devamlılık izleği içerisinde beraberce ilerliyor gibidirler.

Kommenos mozaığında kesin olarak belirleyebileceğimiz tek şey figürlerin kimlikleridir. Konu açık olmadığı gibi bu örgü içerisindeki figürlerin rolleri de açık değildir. Elbette para kesesi ve rulo bağış eylemine ilişkin öğeler olarak görülebilir. Ama burada kesin bir sunum anı olmadığı için sadece sembolik niteliktedirler.

TARİHSEL VE İKONOĞRAFİK ÇERÇEVE

Her hükümdar için olduğu gibi Bizans imparatorları için de çeşitli kurum ve kişilere bağışlar yapmak, ihsanlar dağıtmak geleneksel bir durumdu. Bizans’ta bağış sunumu çoğu zaman törenler ve litürji ile iç içe geçmiş bir gelenek görünümündedir. İmparatorun bizzat seremoniye katılıp kiliseye bağışlar sunduğu bu törenler içerisinde; Taç Giyme Töreni ve Paskalya, Pentekost, İsa’nın Başkalaşımı, İsa’nın Doğumu, İsa’nın Vaftizi olmak üzere beş büyük yortu günü tespit edilmektedir (Vogt 1935-40: I, 17).

Ayasofya elbette bu törenlerin en görkemlilerine sahne oluyordu. İmparatorlar burada liturjiye katılırlar ve bir dizi törenden sonra bazen altar masası üzerine içi altın dolu bir para kesesi bırakırlar ya da kiliseye bazı liturjik eşyalar hediye ederlerdi (Majeska 2004: 6). Tören tamamlandıktan sonra Patrik ve İmparator önde gelen görevlileri ile beraber kilisenin güney doğu ucunda, dış kısımda bulunan Kutsal Kuyu Şapeli⁷’ne gidiyorlardı (Majeska 2004: 9). Burada İmparator Patriğe, diğer dini görevlilere ve yoksullara altın dolu keseler veriyordu (Ebersolt 1910: 11-12). Ancak parasal destekler yalnızca bu geleneklerle sınırlı değildi. Tarihsel kayıtların bize gösterdiği gibi III. Romanos ve IX. Konstantinos’un girişimleri bu geleneksel çerçeveyi oldukça aşmıştır.

Ancak mozaikler üzerinde ikonografik olarak bu törenlerle ilişkilendirebileceğimiz detaylardan yoksunuz. Anlatım ve ikonografik açıdan mozaikler bize çok daha sembolik ve basit birer şema sunmaktadır.

⁷ Bu şapel için bkz: Mango 1959: 60-72.

N. Teteriatnikov (1996: 53 vd.) mozaikleri Paskalya Yortusu'nda sunulan bağışlarla ilişkilendirmiştir. Paskalya'da sunulan bağışın miktarı diğerlerinden fazla ve aynı zamanda taç giyme törenlerinde sunulan miktarla aynıydı (Kahler 1967: 56). N. Teteriatnikov'a göre bu, imparatorun kilise üzerindeki hamiliğinin bir kanıtıydı ve her yıl Paskalya'da sunulan bağış yıllık bir ödenti niteliği kazanmaktaydı. Ayrıca N. Teteriatnikov (1996: 54) mozaiklerde IX. Konstantinos'un kırmızı, II. İoannes'in ise beyaz renk taç taşıdığını ve bunların Paskalya törenlerinde kullanılan renklerde taşlar olduklarını belirtmektedir [Fig. 4, 12].

N. Teteriatnikov da aslında mozaiklere konu olabilmesi açısından bir bağış eyleminin farklı niteliğine ve yıllık olarak ödenmesine vurgu yapmaktadır. Fakat N. Teteriatnikov Zoe mozağini IV. Mikhail dönemine tarihlediğinden (1996: 54-57) ve bu dönemden bir bağış girişiminin kaydı olmadığından geleneksel çerçevede bir çözüm arıyor. Ama Paskalya'nın farklılığı biraz zorlama bir çözümdür. Bağışın miktarı diğerlerinden fazla olsa da bu her imparator için geçerli, geleneksel-olağan bir uygulama idi. Ayrıca Paskalya'nın böyle öne çıkan bir niteliği olsaydı ikonografik açıdan daha bütünlüklü ve sürekliliği olan bir resimsel geleneği gözlemleyebilirdik. R. Cormack'ın da (1981: 141) Zoe mozağı özelinde altına çizdiği gibi daha önce örneği olmadığından bu mozaik geleneksel girişimlerden ziyade bu konudaki çok özel bir girişime atıfta bulunuyor olmalıdır.

Taşların renklerini ise mozaikler üzerinde belirleyebilmek zordur. Ayrıca Zoe mozağında III. Romanos'un başı IX. Konstantinos'un başıyla değişirken taşlar da değiştirilmiştir. Dolayısıyla IX. Konstantinos'un başındaki tacın resmin asıl konusuyla ilişkisi sınırlıdır.

Mozaiklerde para kesesi (*apokombion*) ve rulo dışında bağış eylemi ile ilgili hiçbir öge yoktur. Para kesesi bu anlamda çok açık bir göstergedir. Rulo ise özellikle Zoe mozağında Ayasofya'ya sağlanan mali desteğin yasal niteliğini sembolize ediyor olmalıdır (Hendy 1969: 309) [Fig. 13]. Kaydedilmiş bir girişimi, devlet hazinesinden bir ödenek garantisini belgelemektedir. N. Oikonomides (1978: 224-225) bu ruloyu imparatorun kiliseye sağladığı ayrıcalıklar sonucunda Patriğe teslim ettiği belgenin resimsel bir gösterimi olarak görmekte ve bunun bir *chrysobull* olduğunu belirtmektedir. *Chrysobull* imparatorun altın mührünü taşıyan ve sahibine çeşitli meselelerde imtiyazlar sağlayan bir belgeydi (Oikonomides 1991: I, 451-452).

Para kesesi ve rulo her iki mozaikte de betimlenmiştir. Ama gösterimin niteliğindeki farklılık bu öğelerin niteliğinde de farklılık yaratır. Zoe mozağında IX. Konstantinos'un İsa'ya doğru uzattığı para kesesi, gerçekleşen bir eylemin (sunum anının) doğrudan bir aracı olarak gösterimin doğası gereği "gerçek" bir öğedir [Fig. 3]. Komnenos mozağında II. İoannes'in adeta sol koluyla beline sıkıştırdığı para kesesi ise burada bir sunum anı olmadığı için var olan eylem ile ilişkisi doğru orantılı değildir [Fig. 5]. Dolayısıyla bu para kesesi henüz sadece bir sembol niteliğindedir. Tam da bu nedenle daha genel düzeydeki bir vurgunun işaretidir.

Zoe'nin elindeki rulo, üzerinde imparatorun ismini içeren bir yazıtı sahiptir [Fig. 13]. İmparatorun kimliği değiştiğinde rulodaki isim de değişmiştir. Böylece rulo da mozaikğin genel yapısı içerisinde özel bir kişiliğe ve onun tarafından gerçekleştirilen farklı nitelikteki bir eyleme ilişkin bir işaret olarak mozaikğin genel yapısıyla uyumludur. Aksi biçimde Komnenos mozaikğinde İrene'nin elindeki ruloda böyle bir yazıt yoktur [Fig. 14]. Fakat bu rulo Zoe'nin rulosundan farklı olarak ortasından bir ipe bağlanmış durumdadır. Bu sefer de İrene'nin elindeki rulo hiçbir farklı, özel işaret taşımayan yapısıyla doğrudan salt bir sembol niteliğindedir ve içerisinde yer aldığı mozaikğin genel yansımasıyla oldukça uyumlu bir görüntü sergiler.

MOZAİKLERİN KONUSU

Resimsel düzenlemelerden yansıyan tabloyu tarihsel ve ikonografik verilerle beraber değerlendirdiğimizde Zoe mozaikğinin İmparator III. Romanos'un Ayasofya'ya sağlamış olduğu yıllık imparatorluk ödeneği ile doğrudan ilişkili olduğu kesin gibidir. Bu resimsel tema ilk kez burada ortaya çıkmaktadır. Daha önce bir örneği olmayışı bizi mozaikğin olağandışı-ünik bir girişimle ilişkili olduğu sonucuna götürür. Benzeri olmayan bu girişimin sürekli hatırlanması adına sahne kesin bir belirlilik izlenimi içerisinde verilmiştir. Betimleme için doğrudan sunum anı seçilmiştir. Para kesesi ve rulo sunumun "gerçek" araçları olarak sahnede yer almaktadır. Rulonun imparatorun ismini içeren bir yazıt taşıması önemlidir. Bu, sağlanan mali desteğin yasal niteliğine ve kim tarafından sağlandığına vurgu yapmaktadır. Rulonun Zoe'nin elinde bulunması önemli bir detaydır. Çünkü soyu itibarıyla Zoe *Porphyrogenita*⁸ tahtın yasal-meşru sahibidir. Sağlanan mali desteğin yasal niteliğinin tahtın meşru-yasal sahibi Zoe'nin eliyle sunumu bu açıdan önemlidir. Bu olağandışı girişimin sahiplerini açıkça belirtmek adına onların isimlerini içeren yazıtlara çok önem verildiği açıktır. Belki de yazıtlara yer açmak için mozaikte figürlerin ayakları feda edilmişti.

Mozaiklerin konusu ile ilgili bir diğer önemli detay da kutsal figürlerin seçimidir. Bu mesele tartışılmış ve iki mozaikte benzer bir konu için neden farklı kutsal figürlerin seçildiğine dikkat çekilmiştir. Soruna kutsal figürlerin seçilmiş tipolojileri yoluyla bir yanıt aranmıştı⁹. Ancak bu bir çözüm getirmemiştir. Çünkü bildiğimiz kadarıyla ne İsa ne de Meryem adına bağış teması ile ilişkilendirebileceğimiz bir tipoloji yoktur. Dolayısıyla salt tipolojiler yoluyla bir anlamsal ilişki geliştirmek mümkün değildir. İmparatorların bu kutsal figürlere olan özel ilgilerini değerlendirmek de katkı sağlamayacaktır. Çünkü bir imparatorun farklı kutsal figürlerle tasvir edildiği pek çok örnek vardır. Bu durum daha genel bir yaklaşımla, figürlerin nitelikleri ve mozaiklerin konusu arasındaki ilişkinin ortaya konulmasıyla anlaşılabilir.

Zoe mozaikği için İsa daha uygun bir tercih gibi gözükmektedir. R. Cormack'ın da belirttiği gibi (2000: 117-118) Ayasofya İsa'ya ithaf edilmiş bir kilise olduğundan bağışın da ona sunulması anlamlıdır. Ama bundan daha fazlasını düşünmek olasıdır. III.

⁸ *Porphyrogenetos* ve *Porphyrogenita*; erguvan ya da mor renkli odada doğmuş anlamında, imparator çocuğu olarak doğanlara ait bir sıfat ya da unvandır (McCormick 1991: III, 1701).

⁹ Bu tartışmalara örnek olarak bkz: Whittemore 1942: 30-32, Teteriatnikov 1996: 57-63.

Romanos'un girişimi olağanüstü nitelikteydi ve dolayısıyla bu, imparatorun; kilisenin ve dinin yeryüzündeki koruyucusu, hamisi, yaşamsal kaynağı olduğu şeklinde bir anlamı ifade ediyordu. Bu vurgu imparatoru dinsel hiyerarşi içerisinde konumlandırır. Dinsel hiyerarşiyi hedefleyen bir vurgunun bu hiyerarşinin en üst noktasındaki İsa ile ilişkilendirilmesi anlamlıdır. Bu türden bir girişim nihai ve kesin bir noktada anlamını İsa'nın eşliğinde bulacaktır.

Kommenos mozağının konusu üzerine ise bugüne değin pek az yorum yapıldığını görürüz. Mozaik çok olasılıkla bir bağış girişimi anısına yapılmamıştır. Çok daha güncel ve politik bir gösteriyi yansıtmaktadır. Bunun en önemli kanıtları; sahnede figürlerin kimlikleri dışında hiçbir şeyin belirlenememesi ve ayrıca Meryem ile Aleksios'un varlıklarıdır.

Aslında T. Whittmore mozağın farklı içeriğini en başından fark etmiş, onun II. İoannes'in tahta çıkışı anısına 1118'de yapıldığını ileri sürmüştü. Ancak önerisini daha fazla geliştirmemiştir.

Kommenos mozağı büyük olasılıkla 1122 ya da hemen sonrasında yapılmış olmalıdır. 1122 Aleksios'un müşterek imparator ilan edildiği tarihtir. Taç giyme törenini II. İoannes'in methiyecisi Theodoros Prodromos aktarmaktadır (Magdalino 1993: 422). Mozaikle birlikte yine 1122 civarına tarihlenen *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20'*deki minyatürde İsa'nın II. İoannes ve Aleksios'u taçlandırdığını görmekteyiz [Fig. 11]. Günümüze ulaşan II. İoannes portrelerinin bu tarihlerde ve Aleksios ile yapılmaya başlanması ilginçtir. Dolayısıyla Aleksios'un tahta ortak edilmesi yazınsal ve sanatsal gösteriyle desteklenmiş bir propagandaya dönüşmüş gibi gözükmektedir. Aleksios'un 1122'de tahta ortak edilmesi hanedan içerisindeki taht çekişmelerinin yeniden alevlendiği bir döneme denk düşer. I. Aleksios'un ölümünden sonra hanedan içindeki taht kavgasından II. İoannes galip çıkmıştı. II. İoannes'in bu dönemdeki önemli destekçilerinden biri, *sebastokrator*¹⁰ unvanı da verdiği kardeşi İsaakios Komnenos'tu. Fakat 1122'de bu sefer ikisi arasında bir çekişme baş göstermiş ve İsaakios yaklaşık 14 yıllık bir süreyle sürgünde kalmıştı (Magdalino ve Nelson 1982: 131). Hatta İsaakios Anadolu'da II. İoannes'e karşı bir koalisyon oluşturmaya bile çalışmıştır. Bu anlaşmazlığın ortaya çıktığı tarihte de Aleksios'un tahta ortak edilmesi ilginçtir. Çünkü baba ve oğul arasındaki birlikte hükümranlık uygulaması imparatorluğun geleceğine ilişkin bir uygulama olduğu gibi aynı zamanda mevcut imparatorlar için kendi iktidarlarının devamlılığının bir garantisi gibiydi¹¹. Bu uygulamaya göre, imparator alaşağı edilse de yerine meşru olarak kimin geçeceği belliydi. Muhtemelen II. İoannes Aleksios'u tahta ortak ederek kendisi için bir önlem almıştı. Ancak yalnızca bununla yetinmeyip meseleyi sanatsal propaganda ile yaygınlaştırmayı hedeflediği görülüyor.

Aleksios'un mozaikteki yeri de ilginçtir. Figürü mozağın ana kısmında değil sağ taraftaki paye üzerinde yer almaktadır [Fig. 6]. Bunun mozağın ana kısmındaki uyumun

¹⁰ Bizans tarihinde Komnenos hanedanı döneminde verilmeye başlanan bir unvan. Hiyerarşide imparator ve eğer var ise müşterek imparatorun sonra gelen en yüksek dereceli unvanıdır. Komnenoslar döneminde genelde imparatorun oğulları veya kardeşlerine verilir (Kazhdan 1991: III, 1862).

¹¹ Ostrogorsky (2006: 217) örneğin I. Basileos'un oğullarını tahta ortak ederek kendi iktidarı için bir güvence yarattığını belirtmektedir.

bozulmaması adına yapıldığı düşünülebilir. Ama uyum adına Aleksios'un feda edildiği de gerçektir. C. R. Morrey (1944: 205) Aleksios'un tuhaf bir yerde, sıkıntılı ve geçici bir görüntüyle betimlendiğinin altını çizer. T. Whittemore ise (1942: 28) Aleksios tasviri ile diğer tasvirler arasında belirgin bir işleme kalitesi farkı bulunduğunu tespit etmiştir.

Dikkat edilirse Aleksios'un tasviri bulunduğu paye üzerine tam ortalanmamış, sağ tarafından mozaığın ana kısmına doğru çekilmiş ve vücudun bu yöndeki bir kısmı da bu ana alanın içinde gösterilmiştir. Oysa Aleksios'un sol kısmında, tasvirin paye üzerine tam olarak ortalanabilmesi için yeterli bir alanın olduğu düşünülebilir [Fig. 6]. Bu belki Aleksios'u mozaığın ana kısmı ile ilişkilendirme isteğinin bir sonucuydu. Fakat aslında bu betimleme yöntemi ile Aleksios'un "bağımsız bir portre olarak varlığının" önüne geçilmiştir. Böylece onun bağımlı veya ikincil durumu vurgulanmıştır. Aleksios'un ikincil konumu mozaikteki yazıtlarda da belirtilmiştir. II. İoannes yazıtındaki *autokrator* sözcüğü Aleksios yazıtında yer almamaktadır (Whittemore 1942: 24, 27). *Autokrator* ifadesinin 9. yüzyıldan itibaren, tahta ortak edilmiş varisler bulunduğu asıl imparatoru diğerlerinden ayıran bir unvan olarak kullanıldığını bilmekteyiz.

Mozaikte kutsal figür olarak Meryem'in seçimi de bu çerçeve içerisinde anlam kazanmaktadır. R. Cormack'ın (1985: 200) altını çizdiği gibi Meryem iktidar ve hanedanın gücünü meşrulaştıran bir figürdü. Meryem tasvirlerinin zaten erken dönemlerden beri hanedana ve iktidara yönelik vurgular içerisinde kullanımları bilinmektedir (Kalavrezou 1990: 166). Bu vurgular çoğu yerde öyküsel bir anlatımdan ziyade sembolik ve politik bir anlam taşıyordu (Kalavrezou 1990: 171). Bu ifade ile mozaığın sembolik yapısı oldukça uyumludur.

Zaten II. İoannes döneminin tüm eserlerinde hanedana yönelik vurguların belirgin olduğu bilinmektedir (Brand, Kazhdan ve Cutler 1991: II, 1046). Bu bağlamda Komnenos mozaığının hanedana yönelik politik ve güncel bir vurguyu yansıttığı açıktır. Muhtemelen II. İoannes ailesi içerisinde tahtına yönelen tehlikeye karşı Aleksios'u müşterek ve aynı zamanda gelecekteki imparator ilan ederek bir çıkış yapmıştı. Bu aslında varisini ilan ederek kendi tahtını garantiye alma girişimiydi. Aynı zamanda bu durum sanatsal bir gösteriye dönüştürülmüştür. Ayasofya'daki mozaikle beraber *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20'*deki minyatür 1122 civarında gerçekleşen olaylara karşı II. İoannes'in bir karşı propagandaya yöneldiğini göstermektedir.

SONUÇ

Ayasofya'daki Zoe ve Komnenos mozaik panellerinin genel olarak kiliseye sunulmuş bağışlar adına yaptırıldığı iddia edilmiştir. Çalışmamız içerisindeki analiz sonucu aslında iki mozaığın resimsel düzenlemeleri bağlamında birbirlerinden oldukça farklı yapıda oldukları gözlenmektedir. Bu farklılık benzer bir konuyu betimlemede farklı yaklaşımlar gösterildiği şeklinde değerlendirilebilir. Ancak bizce bu, konu ve anlam açısından da doğrudan bir ayrıma işaret etmektedir. Tarihsel ve ikonografik çerçeve bu konu-anlam farklılığını daha da belirginleştirmektedir.

Zoe mozaığı büyük olasılıkla İmparator III. Romanos döneminde (1028-1034) yaptırılmıştır. Mozaik III. Romanos'un Ayasofya'ya yıllık bir imparatorluk ödeneği

sağlamasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu olağandışı girişimin vurgulanması adına mozaik resimsel düzen açısından tam bir belirlilik görünümü sunar. Bağışın sunumu, olay mekânı, eylemin kişileri ve rolleri açıkça bellidir. İmparatorun elindeki para kesesi eylemin doğrudan aracı olarak önemli bir göstergedir. Zoe'nin elindeki rulo ise sağlanan mali desteğin yasal niteliğine vurgu yapmaktadır. Yazıtlar bu benzersiz girişimin sahiplerini açıkça vurgulamak adına mozaikte genişçe bir alanı kaplamaktadır. Belki de figürlerin ayakları yazıtlara bu denli büyük bir alan yaratmak adına feda edilmiştir. Hamiliğin öne çıkarıldığı bu sahnenin imparatorların namına hükümranlık ettikleri İsa'nın eşliğinde gerçekleşmesi uygun bir tercihtir.

1042 civarında mozaik üzerinde bir değişikliğe gidilmiş ve III. Romanos'un başı Zoe'nin üçüncü kocası İmparator IX. Konstantinos'un başıyla değiştirilmiştir. Bu, IX. Konstantinos'un da Ayasofya'ya önemli miktarda bir mali yardım yapmasıyla ilgili olmalıdır. Ancak III. Romanos'un zamanını ve kimliğini aşan bir girişimde bulunduğunu belirtmemiz gerekir. Bu aşkınlık sayesinde ki IX. Konstantinos yeni bir mozaik yaptırmaksızın bu mozaği sahiplenebilmiştir.

Kommenos mozaği ise 1122 veya hemen sonrasında yapılmış olmalıdır. Sanıldığı gibi aksine mozağin II. İoannes dönemindeki bir bağış sunumuyla ilişkisi yokmuş gibi gözükmemektedir. Daha politik ve güncel bir içeriğe sahip olan mozağin yapımı muhtemelen hanedan içerisindeki, özellikle de II. İoannes ile kardeşi İsaakios Komnenos arasındaki taht kavgası ve bunun sonucu Aleksios'un 1122'de tahta ortak edilmesiyle ilişkilidir. II. İoannes'in bu tarihten öncesine ve tek başına yapılmış bir tasvirine rastlamıyoruz. Ancak 1122 ve hemen sonrasında ilişkin elimizde iki önemli eser bulunuyor.

II. İoannes 1122'de oğlu Aleksios'u tahta ortak ederek İsaakios tehdidine karşı bir önlem almıştı. Bu durum Aleksios'la birlikte gösterildiği resimlerle öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Mozağin yapımıyla da Ayasofya'nın seçkinlerin girişine açık bir bölümünde hanedana ve iktidarın sahibinin kim olduğuna yönelik bir propagandaya girilmiş olmalıdır.

Mozaikte figürlerin kimlikleri ve unvanları dışında hiçbir şeyi belirleyemeyiz. Mozaik bize sadece klasik anlamıyla portreler sunar. Muhtemelen bunun dışında gösterilmesi gereken hiçbir şey de yoktu.

Aleksios'un varlığı II. İoannes'in iktidarı lehine bir işaretti. Ama asıl hükümranın kim olduğu da belirtilmeliydi. Bu nedenle Aleksios mozağin ana alanının dışına yerleştirilmiş ancak tasviri bir parça ana mozağin içine kıvrılmış deyim yerindeyse iliştilmişti. Böylece Aleksios bağımsız portre vasfını yitiriyor, asıl imparatora bağlılığı ve ikincil konumu vurgulanmış oluyordu.

Hanedanı ve iktidarı meşrulaştıran bu propaganda içerisinde Meryem'in seçiminin önemli bir yeri vardı. O İsa'dan farklı, dünyevi bir eşlikçi olarak imparatorların vazgeçilmez yardımcısı ve yol göstericisiydi. Mozağin hanedana ve iktidara ilişkin dünyevi-güncel mesajıyla, dünyevi bir eşlikçi olarak Meryem'in varlığı oldukça uyumludur. Mozaikte II. İoannes ve ailesi, sınırları-sonu olmayan iktidar yolunda Tanrı Anası'nın eşliğinde ilerliyor gibidirler. Bir açıdan Meryem ve Aleksios'un varlığını benzer nitelikteki

göstergeler olarak da yorumlayabiliriz. Meryem nasıl Bizans sanatında aslında İsa'yı gösteren-vurgulayan bir gösterge ise Aleksios da II. İoannes'i, onun iktidarını vurgulayan bir göstergeye dönüştürülmüştür.

Kommenos mozağindeki para kesesi ve rulo salt birer sembol niteliğindedir. Zaten her imparatorun geleneksel uygulamalar içerisinde Ayasofya'ya bağışlar yaptığını biliyoruz. Ama Komnenos mozağında para kesesi ve rulonun varlığı ya Zoe mozağının model olma durumu ya da mozağın asıl içeriğinin bu yolla gizlenmek istenmesiyle ilişkiliymiş gibi gözükmemektedir.

KAYNAKLAR

- Brand, Charles M., A. P. Kazhdan and A. Cutler. 1991. "John II Komnenos", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, II: 1046.
- Cormack, Robin. 1981. "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul", *Art History*, Vol. 4, No. 2: 131-149.
- Cormack, Robin. 1985. *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, New York: Oxford University Press.
- Cormack, Robin. 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.), Athens, 106-123.
- Ebersolt, Jean. 1910. *Sainte-Sophie de Constantinople: Etude de Topographie D'après les Cérémonies*, Paris.
- Evans, Helen C. and William D. Wixom (ed.). 1997. *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Eyice, Semavi. 1984. *Ayasofya I-II-III*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hendy, Michael F. 1969. *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081-1261*, Washington: Dumbarton Oaks Studies 12.
- Kähler, Heinz. 1967. *Hagia Sophia*, London: A. Zwammer Publications.
- Kalavrezou, Ioli. 1990. "Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou", *Dumbarton Oaks Papers* 44: 165-172.
- Kazhdan, Alexander P. 1991. "Sebastokrator", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, III: 1862.
- Kiilerich, Bente. 2005. "Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia", *Acta Ad Archaeologiam Et Artivm Historiam Pertinentia*, XVIII: 175-203.
- McCormick, Michael. 1991. "Porphyrogenetos", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, III: 1701.
- Magdalino, Paul and R. Nelson. 1982. "The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century", *Byzantinische Forschungen*, 8: 123-183.
- Magdalino, Paul. 1993. *The Empire of Manuel I Komnenos 1143-1180*, New York: Cambridge University Press.

- Maguire, Henry. 1989. "Style and Ideology in Byzantine Imperial Art", *Gesta*, Vol. 28, No: 2: 217-231.
- Mainstone Rowland J. 2006. *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London: Thames and Hudson Publications.
- Majeska, George P. 2004. "The Emperor in his Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia", *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Henry Maguire (ed.), Washington D.C: Dumbarton Oaks Publications, 1-11.
- Mango, Cyril. 1959. *The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Kobenhavn.
- Mango, Cyril. 1962. *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington D.C: Dumbarton Oaks Studies VIII.
- Morrey, Charles R. 1944. "The Mosaics of Hagia Sophia", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 2, No. 7: 201-210.
- Oikonomides, Nicolas. 1978. "The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia", *Revue des Etudes Byzantines*, XXXVI: 219-232.
- Oikonomides, Nicolas. 1991. "Chrysobull", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, I: 451-452.
- Oikonomides, Nicolas. 2005. "The Significance of Some Imperial Monumental Portraits of the 10th and 11th Centuries", *Society, Culture and Politics in Byzantium*, E. Zachariadou (ed.) Aldershot: Ashgate Publications, 1-11.
- Ostrogorsky, George. 2006. *Bizans Devleti Tarihi*, Fikret Işıltan (çev.), Ankara: TTK Yayınları.
- Teteriatnikov, Natalia. 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.
- Vogt, Albert (ed.), 1935-40. *Constantine VII Porphyrogénètes, Le livre des Cérémonies*, Paris (4 Cilt).
- Whittemore, Thomas. 1942. *The Mosaics of St. Sophia: Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Paris: Oxford University Press.
- Whittemore, Thomas. 1952. *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Fourth Preliminary Report Work Done in 1934-1938, The Deesis Panel of South Gallery*, Boston: Oxford University Press.



Fig. 1 Mozaiklerin genel görünümü (Dumbarton Oaks Arşivi).

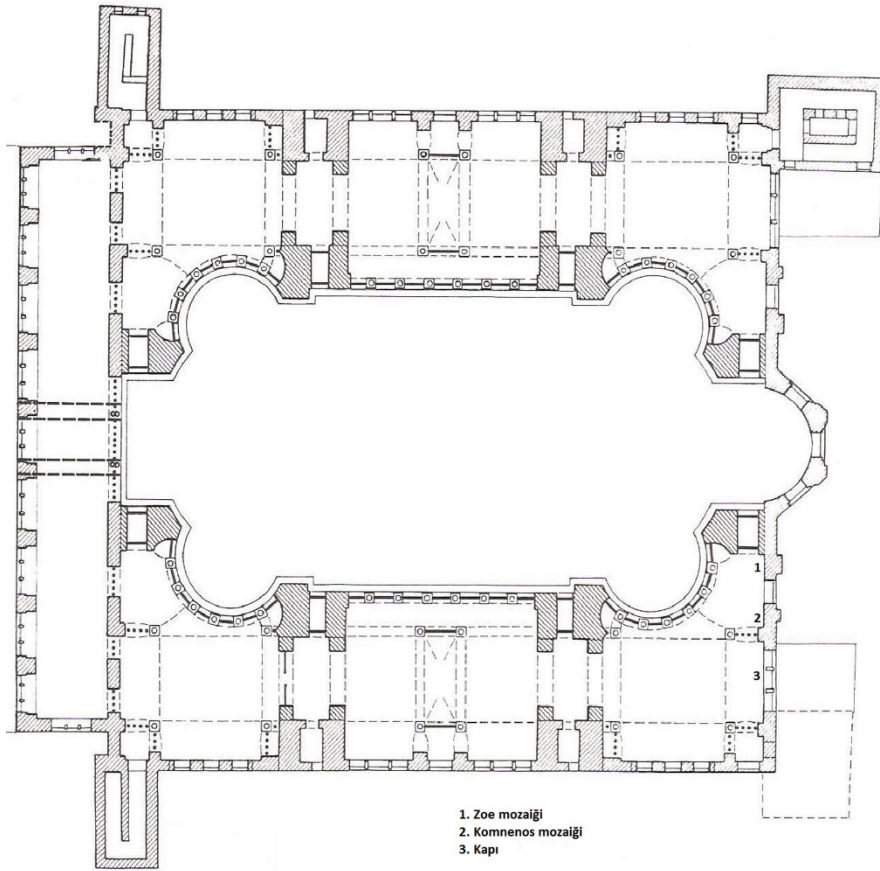


Fig. 2 Galeri planında mozaiklerin yerleşimi (Mainstone: 1997: 272).



Fig. 3 Zoe mozaigi.



Fig. 4 IX. Konstantinos (Zoe mozaiginden detay).



Fig. 5: Komnenos mozaigi.



Fig. 6 Aleksios (Komnenos mozaiginden detay).



Fig. 7 Irene (Komnenos mozaiginden detay).



Fig. 8 Deesis mozaigi.



Fig. 9 Güney galeri mermer kaplamaları.



Fig. 10 Kuzey galeri doğu duvarı.



Fig. 11 İsa, II. İoannes ve Aleksios, Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20, 1122 civarı.
(Evans ve Wixom 1997: 209, fig. 144)



Fig. 12: II. İoannes (Komnenos mozaiğinden detay).



Fig. 13 Rulo (Zoe mozaiginden detay).



Fig. 14 Rulo (Komnenos mozaiginden detay).