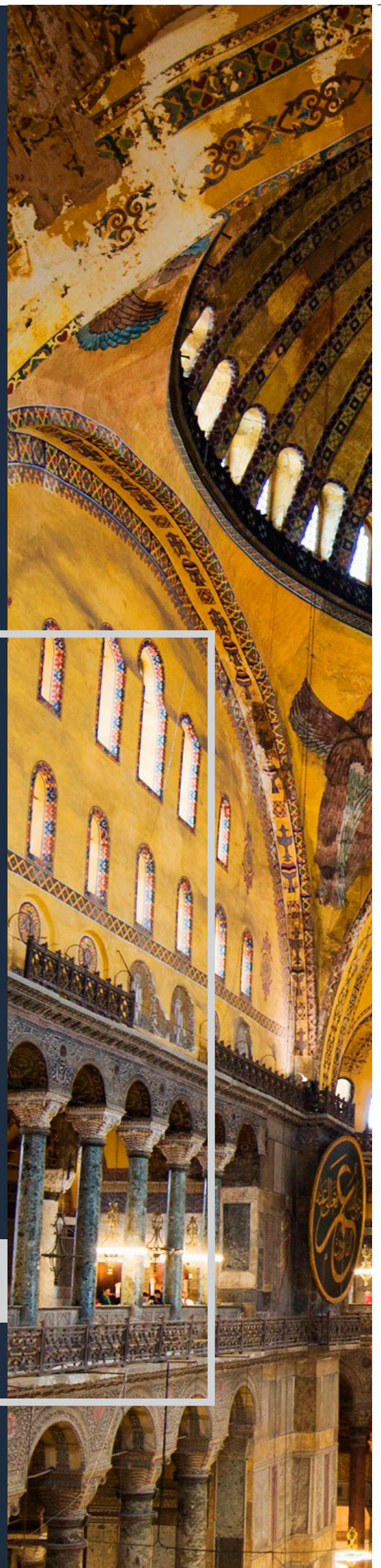


# Mimari Gelişimde, Mekân Olgusu Üzerinden Tarihi Bir Sentez: Aya Sofya

Prof. Dr. Asnu Bilban YALÇIN







## Mimari Gelişimde, Mekân Olgusu Üzerinden Tarihi Bir Sentez: Aya Sofya\*

### Haghia Sophia as a Historical Synthesis through the Concept of Space in the Architecture

Asnu Bilban YALÇIN\*\*

#### Özet

İmparator Iustinianus tarafından Nika isyanı bitiminde, mimarlar Anthemius ve Isidorus'a yaptırılan Bizans başkentinin katedrali Aya Sofya'nın mimari plan ve strüktüründeki yenilikler, daha önce denenmemiş ilk örnekler olmasına rağmen; bu uyumlu birlikteliğin elemanlarının menşeleri farklı geleneklere bağlanırlar. Roma imparatorluk mimari geleneğinden gelen hareketli, tonoz örtülü yapıları, Doğu medeniyetlerinin uyguladığı plan ve kubbe örtüsü şemaları ile birleşerek tamamen yeni ve cesur bir mimariyi ortaya çıkarmıştır. Makalede, mekân olgusu üzerinden farklı etkileşimlerin izleri üzerine değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Aya Sofya, Mimari, Bizans, Kubbe, Mekân

#### Abstract

Haghia Sophia, the cathedral of the Byzantine capital, was designed by the architects Anthemius and Isidorus and was built by order of the emperor Justinian at the end of the Nika revolt. Although the planimetric and structural innovations of Haghia Sophia are unprecedented, the origins of this harmonious association elements are linked to different traditions. Dynamic, vaulted structures from the Roman Imperial traditions and the plans and dome typologies used by the Eastern countries are mixed in order to create a completely new and daring architecture. The article, through the concept of the space, is trying to make some considerations on these different interactions.

**Key Words:** Haghia Sophia, Architecture, Byzantine, Dome, Space

Mimar M. Botta "*inşa etmek kutsal bir iştir; doğal bir koşulu kültürel bir koşula dönüştürmektir. Mimarlık tarihi bu değişimlerin tarihidir. Bir mimari mekânı ortaya çıkarmak doğal formları, faaliyetleri, duyguların ve hislerin en uygun ifade şekli bulması için hazırlanmasıdır*" diyerek tarihsel oluşumda mimari mekânın açıklamasını verir (2005: s. 3-5).

Bu tanımlamaya katılmamak imkânsızdır. Bir mimari mekânın yaratılması; formu, kapladığı hacimlerin bir araya gelmesi, boş - dolu alanların birlikteliği, ayrıntıların yaratılması, farklı strüktürlerin kullanılması, ışığın düzenlenmesi, malzemelerin kullanımı, renklerin seçimi, dış çevre ile ilişkilerin oluşturulması ve mekânın kullanıcısı insanda oluşacak algılamaların yaratılmasıdır.

Bunun sonucunda mimari de tüm yaratıcı formlar gibi mekânın yapılanması ile sunulan beklentilere ve bu etkilenmeleri algılayabilen insanlara hitap eder. Bu bağlamda, insanın yarattığı mekânların tarihini mimarlık tarihi olarak kabul edersek, Bizans medeniyetinde gelişen mimari formların nasıl bir mekân anlayışı gösterdiği ve

dönemin insanların yaşadıkları bu mekânlara bakış açıları anlaşılması gereken temel konulardır.

Geçen yüzyılın ortalarında mimarlık tarihçisi B. Zevi, her zaman 'büyük mimari' şaheseri olarak tanımlanmış Parthenon Tapınağı'nın mimarlık tarihinden çıkarılıp heykeltıraşlık alanına yerleştirilmesi gerektiğini söyleyerek muhafazakâr eleştiri çevrelerinde şaşkınlık yaratmıştı: "*Grek tapınağını mimari olarak inceleyen ve mekânsal bir anlayış arayan biri, onu tipik bir 'mimari olmayan' bir örnek olduğunu göremek uzaklaşır. Ama Parthenon'a bir heykele bakar gibi yaklaşırsa büyüüne kapılır*"(1948: s. 52). Zevi'nin, mimarinin insanın kullandığı mekânlar yaratması sanatına denildiği söylemi, insanın yaşadığı ve 'boşları' dolduran, sınırlanmış mekânlar yaratması, yani sarmalanmış/sınırlanmış mekânları mimari mekân olarak tanımlamamızı sağlar.

Eğer mimari uzamı böyle tanımlarsak, köprü, çeşme vb. içine kullanıcının giremediği yapıları mimarlık tarihinden çıkarmamız gerekli midir? 'İçinden' geçme hissi veren asma köprüler mi mimari eser? Manzara

\* Geliş Tarihi: 05.05.2021 - Kabul Tarihi: 10.05.2021

\*\* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/Türkiye, yalcinab@istanbul.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8677-7827

seyretmek için içinden yukarı çıkılan Eyfel Kulesi için ne dememiz gerekli? Eco, yere bir kazık çakmakla alanın ‘tanımlandığını’ belirtir: “Bir adam yere bir sopa diker. Bunu güneşi tayin etmek için, bir hedef yapmak için, bir referans noktası olarak olması için dikebilir. Sopa ‘içinde’ alan barındırmaz ama dışına bir anlam getirebilir (sopanın etrafındaki alan, sopanın yakınındaki alan, sopanın uzaklığındaki alan vb.)”. (1971: s.163)

Mekân algısına getirilen bir iki farklı algılamada; Zevi (1948) için mekân fiziksel olarak ‘çevrelenmiş’ bir olgu ise Eco’da (1971) bir ilişki sonucu ortaya çıkan yani psikolojik bir olgu olur. Ancak kurulacak bir ilişki için de bu ilişkinin kurulduğu şartların belirlenmesi öncelik taşır. Yani “sopadan uzak alan” demek ne anlama gelir? Arada olan hava içeren boşluk mekânı tanımlayamaz. Piaget (1947) uzam ve mekân olgularının bizi çevreleyen fenomenler arasındaki süreklilik ilişkisinin bir deneyimi olarak doğduğunu kanıtlamıştır. O halde ‘mekân’, belli deneyimlerin aralarındaki ilişkilerin sonucunda kafamızda oluşan bir olgu haline gelir. Tarihsel süreçte, belirli deneyimlerin süreklilik ve değişimler göstererek gelişmesi ile mekân olgusu her dönemin insanında farklı algılamalara yol açar. İşte bu nedenle; bizim, bugün Aya Sofya’yı, yapıldığı dönem insanına göre farklı gördüğümüz ve farklı şekilde etkilendiğimiz bir gerçektir.

Aya Sofya’nın Bizans tarihi boyunca insanında bıraktığı etkinin ve uyandırdığı hayranlığın birçok tarihi ve edebi yazımlara konu olduğunu biliyoruz. VI. yüzyılda Prokopius’tan (Caesariensis Opera Omnia) Paulos Silentiarios’un (Descriptio) methiyeci anlatımına (ekphrasis), Orta Çağ’daki efsanevi hikâyelerine kadar yapının semavi ve simgesel anlamları, Homeros üslubu geleneğindeki edebi ve estetiksel algılamaları ile zengin bir antoloji oluşturur. Nerede ise bin yıla yakın ‘Bizanslı’ hayatında Aya Sofya; yapıldığı dönemlerdeki gerçekçi ama edebi anlatımlardan, zamanla gelişen hayali ve mistik anlatımlara konu olur. Bu nedenle Bizans Dönemi’nde yazarların algılamaları da farklılık gösterir. Ancak hepsinin ortak düşüncesi O’nun şaheserliği, Tanrısal bir mekân olmasıdır. (Yalçın, 2014: s. 94).

Roma İmparatoru Konstantinus’un, devletin idari başkentini Doğu’ya kaydırıp Byzantion’u seçtiği dönem, aynı zamanda Hıristiyan kimlikle doğan bir şehri de tasarlamış oldu. Doğru bir şekilde, Dagron Konstantinopolis’in, ilk dönemlerinde gerçekte Doğu’nun başkenti olmadığını belirtir: Aslında Batılı Roma’nın Asya’daki rakibi Krysopolis’in karşısında güçlendirilmiş bir kale gibidir (1974: s. 68). Tarihçi Herodianus Byzantium’un işlevinin -bir parçalanma olduğu takdirde- Asya’dan Avrupa’ya geçişi durdurma olduğunu belirtir: “Her zaman ait olduğu Avrupa ile Boğaz’ın ayırdığı Asya’nın bekçisi” (ιστορία III, 1,6; IV,3,5-6). Yani, Byzantion aslında Avrupalıdır, Batılıdır, Romalıdır. Şehrin kimliği çok daha sonraları doğululaşacaktır.

Kentin Konstantinus tarafından yapılanması ile yapılan Hıristiyan vakfiyeleri konusunda araştırmacıların hemfikir olmaması, bizi kesinleştirebileceğimiz bilgilerden uzak tutmaktadır. Tarihçi Sokrates Skholastikus “iki kilise yaptırdı, birine Barış adını verdi diğerine Havariler” diyerek imparatorun yaptırdığı kiliseleri aktarır (Εκκλησιαστική Ιστορία, I, 16.2). Aya Eirene’nin piskoposluk kilisesi olduğu anlaşılmaktadır. Aynı tarihçi, imparator II. Konstantius’un, Makedonius’u piskoposluk tahtına oturttuğunda (IV. yüzyıl ortalarına doğru) “aynı dönemde imparator (II. Konstantius) Bilgeliğin Büyük Kilisesini inşa etti” olarak belirtmektedir (II,16). Bu satırlardan Aya Eirene’nin Büyük Konstantinus tarafından; yüzyılın ortaları civarında oğlu II. Konstantius tarafından da Kutsal Bilgelik Kilisesi’nin yapıldığı anlaşılmaktadır.

Büyük Konstantinus’un Nicaea/İznik doktrinine bağlılığına karşı, oğlunun Arius düşüncesine yakınlığı ile planladığı ‘yeni inanç’ için bir konsilin Konstantinopolis’te yapılması düşüncesi, aslında uzun süredir başkente bulunmayan ve sürekli yer değiştiren hükümdarın, aynı zamanda babasının hatırasına saygı duyması görüntüsü vermekteydi. Bu durum babası tarafından başlatılan projelerin onun tarafından bitirilmesi ve böylece kendisinin ve babasının projelerinin birbirine karışmasına da yol açmıştır. Karşıt görüşte olan İznik doktrinine bağlı yazarlar, birçok kilise yapımının ona ait olmadığını belirterek baba Konstantinus’a atfederler (Taddei, 2017:s. 57). Arkeolojik verilerin eksikliği, bahsi geçen binaların çoğunun çeşitli evrelerini ayırt etmemizi engelleyerek sorunları daha da karmaşık hale getirir. Henck, Konstantius’un son yıllarında başkente olan ilgisini belirtirken, kısa sürede tamirat gerektiren Havariler vakfiyesi ve yeni katedralin açılmasını da İmparatorun son başkent ziyaretine (360 yılı) bağlamaktadır (2001: s. 285).

Bu ilk yapının mimari formu ve ayrıntıları hakkında bilgilerimiz mevcut değildir. IV. yüzyıl dini mimarisi geleneği içinde -muhtemelen- bazilikal planlı bir kilise olmalıydı. Kahler, tarihçilerin δρομική kelime kullanımından, neflerin doğu tarafında bir at nalı gibi apsisi çevirdiği ve IV. yüzyılda S. Sebastiano ve eski S. Agnese gibi erken Roma kiliselerinde görülen deambulatorium tipinde bir bazilika olduğunu iddia etmiştir (1967: s.12). Ancak bu erken Roma bazilikalılarının gömü özelliğinde ve sur dışı olduklarının unutulmaması ve bunun Aya Sofya gibi kentin katedrali olmaya aday bir yapı için geçerli olamayacağı kesindir (Mathews, 1971: s. 12).

En erken kaynaklarda (Consularia Constantinopolitana ve Notitia Urbis) kilisenin *Dominicum* ve *Ecclesia Magna*; yani ‘Tanrımızın Kilisesi’ ve ‘Büyük Kilise’ adlarıyla tanımlandığı görülmektedir (The Chronicle of Hydatius: s.238). Sokrates’in yazdıklarından aynı zamanda ‘Bilgeliğin’ olarak da adlandırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak Σοφία/ Sophia adının ilk defa Sokrates ile

Kilise'ye tanımlandığını düşünmek hatalı olacağı gibi nasıl ortaya çıktığı da hala belirsizlik taşımaktadır. Geç V. yüzyılda dini yapıları teolojik kavramlar ile tanımlamak oldukça olağandı: *Eirene* (Barış), *Anastasia* (Yeniden Dirilen) gibi erken dönem yapılarında görüldüğü gibi. İmparator Konstantinus'un şehri 'Hıristiyan' formatında yenilemesini propagandavari ve methiyeci bir dille veren Eusebius; "ὄλως δ' ἐμπνέων θεοῦ σοφίας, ἦν τῆς ἐπιγορίας τῆς αὐτοῦ πόλιν ἐπώνυμον ἀποφῆναι ἔκρινε, καθαρῶς εἰδωλολατρίας ἀπάσης ἐδικαίου"... *tanrısal bilgelikten ilhamla, kendi adıyla çağırılmaya karar verdiği şehri her türlü putperestlikten arındırmanın doğru olduğuna karar verdi*" (Lib.III, 48.2) diyerek 'Tanrısal Bilgelik'i imparatorun erdemlerinden biri olarak gösterir (Eusebio di Cesarea, s. 302-303). Bu nüans önemlidir: Bir hanedan kenti olarak planladığı Konstantinopolis'in en önemli kuruluşları da hükümdara bağlı olarak doğarlar. O'nun 'bilgeligi' ile yapılandırılan kentin, 'bilgelığın' kilisesi olarak algılanması doğal bir süreçte oluşmuş gibidir. Ancak bu 'bilgelik' artık Tanrı İsa'ya adanmış olan kilisede, ilahi bilgelik olarak kendini tanımlar.

Palladius ve Sozomenus'un olayları dikkatlice aktardığı 404 yılının 20 Haziran günü Ioannes Khrysostomos'un piskoposluk ikametgahını terk etmeye zorlanması ve içeride toplanan halkın askerlerle çatışmasından kaçınılması ümidiyle, 'doğu tarafındaki kapıdan' çıktığı (Palladios, Chry.:10.68-70) ; ancak buna rağmen kanlı bir çatışmanın engellenemediği belirtilir (Palladios, Chry.:10.77-78; Sozomenus, HE: 8.22.4). Bu esnada çıkan yangının kısa sürede kiliseyi tahrip ettiği anlaşılmaktadır.

Kilisenin 404 yılında tahrip olması ile yapılanıp tekrar ibadete açılması arasındaki on bir senelik bir dönemin uzun olmasının nedenlerinin sorgulanması araştırmacılar arasında önemini korumaktadır (Taddei: s.111). Oldukça geniş ve iddialı bir yapı girişimi olması, büyük bir ihtimalle, imparator Arkadius'un son yıllarında başlatılmış olduğu düşüncesiyle birlikte, *ex-novo* bir yapım veya geniş bir tamirat arasında da kalınması, devam eden sorunsallardandır. 1935 yılının Ocak ayında dönemin Arkeoloji Müzeleri Müdürü Aziz Oğan'ın destekleriyle de A. M. Schneider idaresine verilen kazı çalışmaları ile ikinci kilisenin anıtsal girişi ve diğer detayların ortaya çıkması önemlidir. Kazı verilerinin Theodosius Aya Sofya'sının mimari plan özelliklerine yeterli açıklık getirememesine rağmen, tarihi kaynaklar ve diğer bilgilerin değerlendirilerek bazilikal planlı olduğunun günümüzde kabul gördüğü bir gerçektir.

İlk iki kilisenin de bazilikal planlı olması düşüncesinin ağır basmasının sebebi, aslında 'Erken Hıristiyanlık İmparatorluğu'nda' -IV. ve V. yüzyıllarda- mimari fikirlerin işlev ve coğrafi bölge gözetmeksizin evrensel bir şekilde hâkim olmalarıdır. Üç nefli bazilikal planın

en gözde temel yapı tipolojisi olarak yaygınlaşması, Erken Hıristiyan mimarisinin en anlamlı özelliğidir (Deichmann, 1993: s. 215). Bu planın doğal bir şekilde ortaya çıkmasından öte çok farklı faktörlerin (kilise görevlilerinin) etkisiyle oluştuğu düşüncesi (Deichmann, 1993: s. 215) akla yatkındır. Özgün halinde Roma bazilikası kentsel bir yapı olduğundan, Hıristiyanlaşan strüktürün kırsal kesimlere yayılması da özenilerek seçildiğini ve litürji işlevlerine bağlı kutsal kısmının da (örneğin pagan bazilikayı taklit eden sinagoglarda böyle bir modül bulunmamaktadır) düşünülmüş ve planlanmış olduğunu göstermektedir.

Konstantinus Dönemi güç merkezleri Roma ve Konstantinopolis'in aynı zamanda İmparator ve Saray erkânından yayılan bir 'imparatorluk sanatı' merkezleri olmaları, günümüze gelebilmiş beş nefli S. Paolo bazilikasında kendini gösterir. İmparatorluk ekseninde yapılmış diğer tipoloji olan merkezi yapılar; Roma ve Konstantinopolis Mozoleleri, Antakya Katedrali, Kudüs Kutsal Mezar ve Beytullahim Doğum Kilisesi *Rotondaları*, Milano ve Roma Vaftizhaneleri ve özellikle Milano S. Lorenzo Kilisesi hükümdar baniliği ile özdeşleşen abidevi ve arketip yapılarıdır. Bu kavramların devam eden yüzyıllarda -muhtemelen Konstantinopolis aracılığı ve yaratımlarıyla- bazı formlar değişimlerle devam ettiği görülür. Dairevi veya çok köşeli planların Hıristiyan dünyasında kullanımı, aslında Roma olgun imparatorluk dönemine bağlanır. Merkezi planlı yapıların *deambulatoriumu*, bazilikal plana *transept* yerleşimi, haçvari planlar bu gelenekten gelirler.

İmparatorluğun Doğu-Batı idari ayrımı sanatta geçerli değildir. Bu geniş varyantlı mimari modeller evrensel olup geniş bir coğrafyada dolaşırlar. Bu çerçevede Konstantinopolis özel bir konuma sahip olur: Başkentim mimarisi Doğu Ege Bölgesi'nden gelir ancak özerklik gösterir. Kısa süre içinde kendine has formlar üreten, farklı gelişen ve geniş bir coğrafyadan etki ve ilhamlar alan bir mimari ekol olur. Diğer yandan buradan oldukça devrimci ve anlamlı etkenler eyaletlerin içlerine kadar ilerler. Unutulmaması gereken bir nokta ise bunların özellikle IV. yüzyılda büyük imparatorluk vakfiyeleri aracılığı ile yayılmasıdır. Geç Antik İmparatorluğun geniş coğrafyasında gelişen başkent etkilerinin yanında, bölgesel ekollerin plan, teknik ve süslemelerde yerel özellikler göstermesi erken Bizans sanat üretiminin zenginliğini gösterir.

Başkentte IV. yüzyıldan itibaren, yapı strüktüründe tonoz ve kubbe yapımı, oldukça önemli bir ilerleme olup Konstantinopolis ekolünün özelliği olarak sınırlı kalmıştır (Efes, Philippi, Selanik, Qasr ibn-i Wardan gibi kısmi örnekler, Konstantinopolis ile yakın ilişkiler nedeniyle gelişmiştir). Başkente ulaşan etkiler çerçevesinde göz ardı edilmemesi gereken Kafkaslar (Gürcistan ve Ermenistan)

ve İran Bölgesi mimarisi olup en önemli özelliği tonoz kullanımınıdır. III. yüzyıldan itibaren tromb (konik niş) aracılığı ile IV. yüzyıldan itibaren beşik tonoz ve VI. yüzyıldan itibaren kare bir temel üzerine kubbe tonoz/kubbe örnekleri ile bölgelerin sürekli geliştirmekte olduğu örtü sistemi, Roma'nın aksine bu konuda oldukça zengindir. Kare bir temelden kubbenin dairesine geçiş, açık pencereleri olan sekizgen bir kasnak üzerinde yükseldiğinden, doğrudan köşe trombların aracılığı ile geliştiği söylenemez. Artık, günümüzde tromb üzerinde kubbelerin Sasani ortamında doğduğu gerçeği kabul edilse de Kafkaslarda görülenlerin bu etkenle geliştiklerini söylemek aslı daha karışık olan bir özgün gelişimi basite indirgemektir. Ancak tüm bağlamı kendi "bütüncüllüğü" içinde gözlemek; yani kubbenin yapısal kompleksine göre düşünmek gerekmektedir.

Kasnak gelişimi gibi hafif bir yapılanma Kafkaslar Bölgesi'nin Bizans mimarisi ile ortak özelliğidir. Ancak, buradaki kubbe yapımını dış etkenlere (Bizans veya Sasani) bağlamak, kendine has duvar tekniği, plan çözümleri, mekânların düzenlenmesi ve bütünsel strüktürü olan bir mimari gelişimin özerkliğini inkâr etmek olur. Buradaki ekol, komşu bölgelerden ve Bizans'tan farklı ve kendi gelişimi olan bir ekoldür. Burada kubbenin gelişimi; Bizans ve Batı'da olgunluğa erişmiş oldukları dönemden sonrasına rastlar.

Sasani kubbesi az sayıda ve küçük açıklımları olan kare planda yükselen duvarlara yerleşir. Kafkaslar Bölgesi'nde ise kubbe, tok duvarlara değil kenarlara doğru genişleyen -çoğunlukla- payeli bir altyapı üzerine oturur. Kubbenin -genelde sekizgen- bir kasnağı olup geniş pencerelerle hareketlendirilmiştir. Köşe trombları ise bu kasnağın altında kalırlar. Sasani kubbesine göre mimarinin tüm elemanları aralarında ayırım gösterirler. Kitleler, temel önemli öğelere indirgenmiştir.

Tüm bu özellikler; belirsiz ve hareketli formları, az aydınlanmış kubbesi ve kapladığı alt alanı ve bunlar arasındaki orantısızlıkları ile ortaya çıkan Sasani kubbelerine zıttır. Sasani kubbesi tüm 'küreselliği' ile yükselir: Kafkaslardaki gibi kasnak ile örtünmemiştir. Sonuçta, bu iki strüktür arasında, mimari ve teknik özelliklerinde karşılaştırma yapılamaz.

Sasani kubbesinin Bizans'taki etki ve yankıları konusu önemini koruyan bir konudur (De Maffei, 2004: s. 679-735). Bunun başlıca nedenlerinden biri de en erken örneklerin III. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmesidir. Kare bir alanın kubbe ile örtülmesi, Pers diyarında, Firuzabad (Ardaşir Kvarre - 224 yılı) da görülür. Kalın çevre duvarlarına sahip kare planlı mekânda; kareden daireye geçiş süreklilik sağlayan köşe trombları ve hafif duvar örgüsüyle kubbeyi taşır. V. Bahram (420-438) Dönemi'nde yapılan Sarvistan Sarayı kubbeli büyük salonunun güneydoğu tarafında bulunan küçük kare mekânın kubbe

örtüsü dikkate değerdir (De Maffei, 2004: s. 689). Burada köşelere yerleştirilmiş alçak sütunlar, çevre duvarlarına yaslanan büyük kemerleri taşırlar. Bunların üstünde ve kesişme köşelerinde kubbenin trombları yer alır. Sarvistan Sarayı'nın ilk yapım dönemindeki tarihlenen (350 c.) tuğladan yapılmış ilk kubbeler olması da hafif üst örtü kavramındaki Doğu ekolünün atılımlarına tanıklık eder (Bier, 1986).

Geniş kemerlerin bir kare mekânı çevrelemesi İran dünyasında, Ahura Mazda'ya inanan Zerdüştlük dini ateş tapınaklarına (*Chatar Tag*-= dört kemer) bağlanmaktadır. Dört açık kemerin tromblar üzerinde taşıdığı kubbeli bu ateşgâhlar, bölgedeki kubbe sisteminin temel modülünü oluşturur (çok sayıda örnekler arasında; Kaşhan Bölgesi'nde Neyesar, Jahran Bölgesi'nde Katbabad, Duzeh Bölgesi'nde Kerateh en belirgin özellikleri taşıyanlar arasındadır). Temel kalıntıları günümüze gelebilmiş Firuzabad'da Takht-e Nişin'in 15 m. çaplı kubbesi ve Takht-e Soleyman örnekleri ile yukarıda aktarılan saray mekânlarında dört destekli tromblu kubbe kullanımında sürekliliğinin göstergeleridir.

Komşu devletlerin, kimi doğrudan etki ile kimi de zevk göstergesi olarak bundan etkilenmiş olmaları şaşırtıcı olmamalıdır. Sonuçta, V. yüzyıl sonundan itibaren yakın Doğu mimari repertuarı "kare alanı kaplayan kubbe" kavramı ile zenginleşir ve Doğu Hıristiyan kült yapılarının kalıcı özelliklerinden biri olur (De Maffei, 2004: s. 694-695).

Dört destekli kubbe strüktürü kavramı ve Aya Sofya üzerine yaptığı önemli ve temel çalışmada De Maffei, Kafkaslar (Ermeni ve Gürcü) ve Sasani gelişimlerinin ayrıcalıkları üzerinde dururken, daha farklı ve kısmi etkilenen Suriye ve Kuzey Mezopotamya mimarisi çerçevesinde ilginç bir örnek üzerinde durmaktadır. Suriye ekolüne yakından bağlı Kilikya Bölgesi'nde Akkale (Ayaş) yerleşiminde, haçvari planda ve kubbeli bir yapı kalıntısının zemin katındaki örtü sisteminde; yanlardaki kemerler arasında, küresel olmayan düz yüzeyli pandantifler ile kesme taş dokulu kubbeye geçiş sağlanmaktadır. Taş bloklardan oluşan kubbeyi ayakta tutabilmek için -moloz ile doldurulan- ilk sıra taş blokların dışarıya taşması gerekli görülmüştür. Böylece kubbenin dairevi temeli oluşarak çapı daraltılmış ve tepede kapanan taş bloklardan yarım küre (kubbe) oluşmuştur (De Maffei, 2004: s.724-728, plan resim 47; son kazı çalışmaları hakkında bkz. Mörel, 2017: s.95-121). Bu örneğin erken dönemde tek olmaması gerektiğini (yine Akkale'deki bir diğer örnekte, Meryemlik ve Dağ Pazarı yapılarında; bkz. De Maffei: s.727) ifade eden araştırmacı; Isaurialı ustaların kubbe yapımında, sadece tromb kullanımından kaçınmayla değil Suriye ekolünün özelliklerinden olan ahşap örtü sistemi yerine yarım küre formunda kubbeyi kullanmalarıyla da önemli aşama kaydettiklerini ve bunun sonucuyla Aya Sofya'nın gerçekleşmesine doğru giden yolun açıldığını belirtir (De Maffei, 2004: s.727-28).

Bu yolun Doğu'dan mı yoksa Batı'dan mı VI. yüzyıl Kostantinopolis'ine ulaştığı, sadece Bizans içinde değil mimarlık tarihinin de en önemli sorunsallarındandır. Aya Sofya bu anlamda en önemli örnek olurken aynı zamanda da şaşırtıcılığı ile tek kalmaktadır.

Geç Antik Dönem'de, özellikle kubbe ile örtülü merkezi planlı Hıristiyan yapıların Doğu kökenli olduğu görüşü (Strzygowski, 1930) aslında sanat tarihinin önemli ikilemelerinden biri olmuştur. Her ne kadar günümüzde artık bu aşılımış görülsede Aya Sofya gibi bir yapıda sorun canlılığını korumaktadır. 'Doğu menşeli' tezinin ortaya çıktığı dönemlerde buna karşı yazarlardan De Angelis D'Ossat, bu tezin aslında bir anti-Roma tezi olduğunu ve kubbenin *tota nostra est* diyerek 'Romalılığının' altını çizer (1946: s. 4). Doğu'daki gelişimlerin yanında, Roma/Batı'da tonoz örtü sisteminin ortaya çıkışı ve kullanım varyantlarına baktığımız zaman; süreklilik gösteren ve yenilikçi deneysel bir arayışın ve buna bağlı uzamsal yeni efektlerin yaratılmasının, Erken İmparatorluk Dönemi'nde devam ettiği görülür. Muhafazakar geleneklere bağlı Augustus ve Dönemi'ni takiben, II. yüzyılda, mimarların iç mekânın dört duvarın çevrelediği bir alandan çok daha öte ve kendi kendine amaç olan bir algı olduğunu anladıkları yeni bir mimari vizyon ortaya çıktı. Böyle bir konseptte en uygun olan ve esneklik veren temel yapı elemanı ise oldukça sağlam, betonsuz bir harçla (*opus caementicium*) yapılan tonoz örtü sistemidir. Böyle dayanıklı bir harçla yapılmış olan tonoz sistemi yeni mekân yaratımında temel öge olur. Mimarlar böylece geleneksel strüktürel bilgileri bir kenara iten mekân, ışık ve renk olgularının ortaya çıktığı ve kimi zaman kasıtlı olarak anlaşılması zorlaşan yeni mimari fırsatları yakaladılar. Ward Perkins, Roma mimarisindeki bu devrimi anlayabilmek için; kusursuzluğun vücut bulmuş hali olan Parthenon veya Paestum tapınaklarının, Pantheon'un, Aya Sofya'nın iç mekânları ile karşılaştırmanın ne kadar heyecan verici olduğunu belirtir (1979: s. 63).

Roma mimarisi için, bu dönemden itibaren iç mekânda estetiksel ve uzamsal kaygıların başladığı anlaşılmaktadır. Tonoz sisteminin yeni mekân anlayışına katkısı kuşkusuz büyüktür: Özellikle hamam yapılarında fazlasıyla gelişen bu üst örtü sistemi; hareketli, gölge ve ışık oyunlarının geliştiği, renklerin -ve bunun altını çizen zengin mermer/mozaik süslemenin- öne çıktığı illüzyonist bir mekânın ilk adımlarını oluşturur. Bu 'aldatıcı' mekân anlayışı Bizans mimarisinin temelindeki kavram olacaktır.

Devam eden sürekli ve yenilikçi deneysel bir araştırma uzamsal yeni efektler yaratmaya devam etmekteydi: Augustus Dönemi'ne tarihlenen Baia'da Mercurius Tapınağı olarak adlandırılan *Rotonda*, Domus Aurea, Pisa'da Neron hamamları erken dönemde mimarların ulaştığı teknik mahareti sergilerler (Ward Perkins, 1979: s. 80). Bu arayışın ve farklı eğilimlerin doruk

noktası Pantheon'dur. 118-128 yılları arası yenilenen yapının içine girildiğinde; yukarıya doğru atılğan kasetli örtüsü ve ortasındaki açıklıktan süzülen ışık ile insana verdiği izlenim muhteşem bir mimari deneyim sayılırdı. Pantheon'un mimari yapısı, silindirik bir kasnak gövdenin yarım küre bir kubbe ile örtülmesi olan basit bir mimari şema olarak tanımlanabilir. Hadrianus mimarlarının konsept yeniliği, geniş *rotonda* yı gerçekleştirmelerindeki dört ana unsurda toplanır: *Opus caementicium* nün dayanıklılığı, temellerin sağlamlığı, yükü hafifletmek için kasnak seviyesindeki açıklıklar ve aşağıdan yukarıya doğru değişen hafiflikte yapı malzemesi (Ward Perkins, 1979: s. 81-85).

Pantheon tecrübesinden sonra, Hadrianus'un Tivoli'deki kent dışı ikametgâhı (villa) bu 'yeni mimari' anlayış içinde yer alan önemli bir komplekstir. Ward Perkins, villanın, mimarisindeki teknik maharetler, yeni uzam kavramı, devrimci renk ve ışık anlayışı, eğimli yüzeylerin kullanılması yeniliği ile avangart hareketin ulaştığı bir doruk noktası olduğunu belirtir (Ward Perkins, 1979: s 101).

II. yüzyıl atılımlarından sonra, merkezi yapıların gelişimindeki durağanlık, Aurelianus'un (270-275) son büyük pagan imar faaliyetleri ile son bulur. Geç Antik Dönem zenginliği bize yeni varyantların ve çözümlerin ortaya çıktığını gösterir. Buna en önemli katkı yapıları yüklenen yeni işlevsel anlamlardır. İmparatorluk mozoleleri ve yeni dinin kült yapıları sıkı bir ilişki içindedirler. Tivoli Villası'nda görülen dairevi kubbeli salon planlarında çevre duvarlarının absidal formlarla hareketlendirilmesi, dikey gelişen büyük mekân arayışları ile birleşmiştir. Bu dönemde yeni mimari anlayışın özelliklerinin yerleştiği anlaşılmaktadır. Özellikle iç mekânda, uzamsal ilişkilerin düşünülerek projelendirilmesi, dış yüzeylerde ise daha tutarlı bir görüntüye sahip mimari şemaların kullanılması, klasik dünyanın düzenlerinin artık tercih edilmemesi ile kendine özgü bir bütünlük sağlamaktaydı. Hadrianus'un villasında ilk adımları atılan 'hareketli' merkezi yapılar III. yüzyıl sonundan başlayarak, IV. yüzyıl boyunca çoğalır.

Roma'da Gordianuslar Mozolesi, Minerva Medica Tapınağı olarak bilinen Horti Liciniani -muhtemel hamam- yapısı, S. Costanza Mozolesi, Tor de Schiavi yapısı, S. Elena Mozolesi, Valerius Romulus Mozolesi, Selanik Rotunda, Split Sarayı'nda Vestibül yapıları ile Konstantinus'un kutsal topraklardaki büyük vakfiyeleri, merkezi planlı yapıların geniş imparatorluk coğrafyasında, IV. yüzyıl başlarındaki çeşitlilik ve bütünlüğün göstergeleridir.

Yeni mimarinin geleneksel klasik düzenlerden uzaklaşması, bir yandan devam eden muhafazakâr formların (erken Hıristiyan bazilikaları gibi) korunması ile birlikte devam eder. Geleneksel mimariye getirilen



geç antik dönem çözümleri, aslen, oldukça zorlayıcı bir uzlaşmayı temsil eder: Yeni iç mekân anlayışı tonozlu bir mimari mantığına hükmetmektedir. Bunun sonucunda, oldukça etkili ve görsel olarak tatminkâr bir dış uzam sisteminin öğeleri de oluşur. Aynı zamanda klasik düzen elemanlarının yapıların içlerinde kullanılmaya devam etmesi, çok fazla devşirme malzemenin varlığına da bağlanır. Bu malzemenin kullanımı; bir yandan duvar örgüsünden oluşan taşıyıcı elemanların yaygınlaşmasını engellemiş diğer yandan da kendi içinde gelişimine katkıda bulunmuştur. Geç imparatorlukta sıkça görülen ayırıcı sütun dizileri devam ederken; geleneksel arşitrav yerine kemerlerin kullanılmasının getirdiği strüktürel sorunlar bu zor uzlaşmanın sonuçlarından biridir. Sütun ve üzerindeki başlıkların, daha kalın olan üst duvarı taşıyabilmek için bulunan çözümler arasında çifte sütun desteği kullanılması (S. Costanza da olduğu gibi) ve başlık üzerine bir impost blok olan *pulvinus* un eklenmesi ile yükün hafifletilmesi amaçlanır.

IV. yüzyılda sivil, dini ve askeri işlevli mimaride değişik geleneklerin aynı anda imparatorluğun farklı bölgelerinde görülmesi, geniş bir coğrafyada serbestçe dolaşan fikirler ve teknikler aslında Roma kültürel *koinésinin* emperyalist gücünün bir göstergesi sayılabilir (Selanik Rotunda ve Split Sarayı, Tor de Schiavi yapısı, S. Elena Mozolesi vb. modellerin Roma/Batı'dan-Trier'deki sütunlu cadde gibi şehir mimarisi örneğinin kökleri Doğu'dan gelir).

Yeni kurulan idari başkentte, artık birbirinden uzaklaşmış olan Batı ve Doğu'nun daha evrensel bir mimari ile bütünleşmesi başlar. Ward Perkins, doğru bir şekilde, Konstantinus'un yeni Roma'ya taşındığında; tüm yeniliklerin doğduğu eski Roma'nın, İmparatorluğun sanatsal mirasına sahip çıkıp yaratıcılığını zamanla kaybederek, gelenekselliğin merkezi olduğunu ve 'yeni mimari'yi yaratanların, değiştirmeye çalıştıkları geleneksel-klasik değerlerin yayılması için önemli bir görev üstlendiğini ve bunun ne kadar ironik bir tezat (!) olduğunu belirtir (1979: s. 193).

Buna karşın, Konstantinopolis'te tamamen karşıt bir olay görülür: Helenistik ve Roma geleneklerinin tarihi ve coğrafi mirasçısı olan kent, 'yeni mimari'nin tüm yenilikçi prensiplerini almış, tarihsel süreçte geliştirmiş ve geleceğe aktarmıştır (Osmanlı gibi). Geçmişin anıtlarına bağlanan Roma'nın aksine, parlayan yeni yıldız Konstantinopolis, mimar ve sanatçıları kucaklamış ve başlayan mimari devrimin gelişmesine imkân vermiştir. Böylece, Roma yeniliklerinin devamlılığını sergileyen Kuzey İtalya'nın az sayıda örnekleri dışında (Milano'da S. Lorenzo örneği gibi), zengin imar faaliyetleri ve mimari yeniliklerin doğduğu ve yayıldığı yeni merkez Kostantinopolis/Doğu'dur. Batı Anadolu, Suriye, Kafkaslar gibi bölgelerden gelen farklı yapısal, teknik

ve süsleme öğelerini kabul ederek, Roma'yı birebir taklit etmemiş ancak onun başlattığı 'yeni mimari' hareketi ileriye götürmüştür. Tüm bu çözümlerin ve arayışların, yeni şemalar, strüktür ve süslemenin homojenleştiği, tamamen yeni -organik bağlamlara sahip- sistemlerin yaratılması ile mantıksal bir sonuca ulaşması görevi VI. yüzyılda Iustinianus'un mimarlarına düşer.

Tahta geçtikten kısa bir süre sonra karşılaştığı isyanı bastırabilmesi, Iustinianus'a hem siyasi hem de banilik anlamında büyük prestij getirecektir. 532 yılının ocak ayında Konstantinopolis oldukça şiddetli bir halk ayaklanmasına tanık olur: İmparatorun idaresine tepki gösteren Hipodrom partileri, aristokrasi ve burjuvanın desteği ile başkaldırırlar. Nika İsyanı sırasında gelişen çatışmalar ve çıkarılan yangınlardan Aya Sofya'nın da kısa süre içinde tahrip olduğu Prokopius tarafından aktarılmaktadır (De Bellis: I, 24). İsyanın bastırılması ve Hipodrom'daki son cesetlerin kaldırılmasıyla Iustinianus ve kurmayları yeni bir imar ve düzen planını çizmeye koyuldular.

Kentin katedralinin yenilenmesi gerekliydi ve İmparator bunun basit bir yenilenme değil Tanrının zaferi gösterebilecek büyüklükte bir yapı olmasını istiyordu. Geleneksel bazilikal formların tercih edildiği ancak yeni devrimci adımların da atılmaya başlandığı (Sergios ve Bakkhos Azizleri Kilisesi/Küçük Aya Sofya Camii ve H. Polieuktos Kilisesi gibi) önemli bir zaman içinde yaşanmaktaydı. Başkent'in Büyük Kilisesi İmparator/Devlet ve Patrik/Kilise'nin bir araya geldikleri en yüce mekân olduğundan; Iustinianus, geçmişin ve döneminin insan zekâsına hitap eden gerçeklikteki yapılarından öte semavi kilisenin dünyeviye yansımasını gösterebilecek ve ruha hitap edecek çok farklı bir yapı hayal etmekteydi. Ona göre maddi dünyanın kutsal dünya ile bir araya geldiği, bilinen ile bilinmeyen arasındaki bir kapı olan ibadet mekânı tüm bu anlamları -dünyevi ve doğaüstü- birlikte taşıyabilecekleri bir yer olmalıydı.

Muhtemelen başkentte faaliyet gösteren çok sayıda mimar ve usta olduğu dönemin çok sayıda anıtlarından anlaşılmaktadır. Iustinianus böyle önemli bir görevi, onların yerine, çok farklı profesyonel ve sosyal seviyede iki mühendis/matematikçiye verir: Anthemius ve Isidorus. İlki geometriye hâkim, konik seksiyonlar hakkında bir eser yazmış, deneysel bilimi takip eden oldukça aykırı bir figürdü. Isidorus da özellikle tonoz ve kubbe sorunlarını çalışmış ve bugün mühendis olarak tanımlayabileceğimiz bir kişilikti. Bu iki figürün seçiminin rastgele olmadığı büyük bir ihtimaldi: Çözmeleri gereken sorun, titiz teorik çalışmalar gerektiren, ampirik olarak cevaplanamaz sorunlardı. (Anthemius ve Isidorus'un kişilikleri ve Aya Sofya'nın projelendirilmesi üzerine bir çalışmamız da yayın hazırlığındadır).

“Her halükarda, İmparator tüm masraf sorunlarını bir kenara iterek, inşaat işine girişmek için hevesle bastırıldı ve tüm dünyadan zanaatkarları toplamaya başladı. Ve inşa etme sanatı olarak bilinen maharetli sanatın, sadece çağdaşlarının değil, kendisinden çok daha önce yaşamış olanlarla da karşılaştırıldığında en bilgili adamı olan, İmparatorun coşkısına hizmet eden Tralles’li Anthemius, çeşitli zanaatkarların görevleri ve gelecekteki inşaatın önceden tasarımlarını hazırlamak ve onunla ilişkilendirilen başka bir inşaat ustası, zeki ve imparator Justinianus’a hizmet etmeye layık Milet doğumlu Isidorus adında adamdı” (Prokopius, De Aedificiis, 1994: I, 23-24)

Beş buçuk sene gibi kısa bir zaman içinde, imparatorun obsesif bir itina ile bizzat takip ettiği süreçte yapı tamamlandı. Bu devasa girişim için ayrılan insani ve finans kaynakları oldukça fazlaydı: Dökümcüler, duvar, altın ve mozaik ustaları; Akdeniz havzasındaki farklı ocaklardan çıkan kıymetli mermerlerin getirilmesi; Prokonnesus (Marmara Adası) imparatorluk işliklerinde yapılan mimari plastik döşeme, duvar kaplamaları; sadece bu yapı için -*Megale Ekklesia* damgası taşıyan- üreten başkent tuğla fırınları.

Aya Sofya’nın strüktürel sistemi cesur ancak oldukça basittir: Planın temelinde dört desteğe dayanan kubbeli bir örtü sistemi vardır. 77x71 metrelik bir alan içinde yer alan dört büyük paye ortada bir karenin köşelerini oluşturur. Yerden 21 metre yükseklikte büyük kemerler açılır: Bunlardan doğu ve batıdakiler serbest, kuzey ve güneydekiler nefin yan duvarları içine alınmıştır ve dışardan belirgin şekilde yükselirler. Hafif düzensizlikler gösteren dört pandantif, bu kemerleri birbirlerine bağlar ve kubbenin eteğindeki daireyi oluştururlar. Devasa bir şemsiye gibi duran kubbe kırk eğimli üçgenin bağlantı sağladığı kırk kaburgadan oluşur. Doğru ve batıdaki geniş kemerlerin ve kubbenin baskısını azaltmak amacıyla, kuzey ve güneyde üst payeler yerleştirilmiştir. Doğru ve batıda kemerlerin iki yarım kubbeyle ve bunların da eksedrarlarla açıldığı bu sistemde, bu açılmaların dikey aksta oluşan baskıları ne kadar azaltabileceği hala kuşkuludur. Bunun en büyük sebebi, bu açılmaların masif olmamasıdır. Belirtildiği gibi cesur ancak belirsiz statikteki, kemerler, yarım kubbe eksedralardan oluşan bu mekân, çift kabuklu bir yapının ana merkezini oluşturur. Krautheimer bunu, VI. yüzyılda Bizans mimarisinde geliştirilen bir modül olarak tanımlar (1965: s. 172). Aya Sofya’da bu modül kulemsi bir şekilde çevresindeki yan unsurlardan özerk bir şekilde yükselir. Aynı şekilde yan nefler, narteksler ve galeri merkezi mekânın taşıyıcılarından bağımsızdır.

Böylesi devasa ve karışık bir yapıda, baskı ve dayanıklılık proje safhasında aşırı bir hesap hassasiyeti gerektirmiş olmalıydı. Bunun en önemli göstergelerinden biri yapı malzemesinin seçiminde görülür: Taşıyıcılarda

ve duvarların alt kısımlarında taş bloklar daha üst seviyelerde ve tonozlarda tuğla kullanımı. Keskin bilimsel bir yaklaşıma rağmen projenin cesaretli bir atılım olduğu, daha yapım aşamasındaki strüktürel deformasyonlarda ve 7 Mayıs 558 depreminde kubbenin çökmesi ile görülür. Kubbenin yenilenmesi ve yapıyı tamir etme görevi verilen Isidorus’un yeğeni, sorunun nedeninin yan destekler olduğunu anlar. Böylece payeleri, kuzey ve güney duvarları kalınlaştırarak (pencere sayısını da azaltarak) ve bunlara bağlı, kubbenin oturacağı kemerleri genişleterek eskisinden 7 metre daha yüksek yeni kubbeyi gerçekleştirir (Yalçın, 2020: s.35-36).

Prokopius ve Silentiarios’un da anlattıkları gibi, Anthemius ve Isidorus’un ortaya koydukları tekniksel çözümlerdeki devrimci cesaret klasik kavramda duvar ve kitleden oluşan mekân anlayışını çok daha ileriye götüren yeni bir mekân kavramına hizmet etmektedir. Bu karışık sistemin katalizörü ışıktır: Prokopius’un da belirttiği gibi sanki ışık yapının içinden kaynaklanmaktadır (1994: I, 29-30). Sayısız açıklıklardan içeriye güçlüce dalan ışınlar çoğalarak altın mozaikli yüzeylerde yankılanır, yan mekânların loşluğunu deler ve bir zamanlar tam merkezde yer alan kutsal alanın üzerinde yoğunlaşır. Altın ve gümüş ile kaplı olduğunu bildiğimiz altar masasında litürjinin mistik sırlarının gerçekleşmesine, mucizevi bir görüntüyle yol açar. Merkezi bir kitle ilkesi ile iç içe geçmiş kabuklardan oluşan mekânsal anlayış Aya Sofya içinde hareketli ama kararsız bir etki yaratmaktadır. Durağan olmayan bu mekânsal etki hem sınırlandırılmış hem de belirsizdir.

Zıtların sentezi, uyuşmayan bir araya getirebilmek, soyut ve somutun birlikte iç içe geçmesi, Justinianus’un altın çağı sanatlarının en önemli özelliğidir. Görsel sanatlarda bu sentezi algılayabilmek daha ulaşılabilir olsa da mimaride -yani yapısal bir formda- proje ve teknik açısından insanüstü bir çaba ister. Aya Sofya dünya üzerinde bunu başarabilmiş tek anıttır. Bu nedenle de tek ve özel bir yapıdır (Yalçın, 2020: s.36).

Aya Sofya’nın strüktürel oluşumu, mimarinin formunun gelişimi tabii ki geçmişin (Roma’nın) birikimlerini yoğurmakla oluşmuştur. Ancak böylesi devrimsel bir mekân anlayışı sadece birikimlerle değil geniş coğrafi farklılıkların bilgi ve bilincinin benzeri olmayan bir yaratımla oluşmuştur. Anthemius ve Isidorus Roma deneysel mimari geleneğine hakimdiler ancak bunları farklı bilgilerle zenginleştirdiler. Onların yaratıcılığı, kendilerinden önceki çok farklı strüktürel konseptleri yeni ve denenmemiş bir bütünlükte sunmalarındadır.

Kimi sanat tarihçileri tarafından hala ısrarlı bir şekilde, Roma mimarisinin bir devamcısı, ‘bir eki’ gibi tanımlanan Aya Sofya’nın, öncelikle, Roma’dan aldığı düşünülen mekân kavramını anlamamız gerekmektedir.

Roma; Yunan dünyasında göz ardı edilmiş olan iç mekân duygusunu hissettirir ilk defa. Yapıyı ortaya çıkartan mimar-mühendis, antik Yunan'daki mimar-heykeltraşın karşısında yer alır. Roma mimarisi, Grek mimarisinin bir devamı değil çoklu formları geliştirdiği bir inşa programına sahip, kendini sürekli geliştiren farklı bir mimariye sahiptir. Abidevi boyutlar, sütun ve arşitravları süsleme ögesine indirgeyen kemer ve tonozlu yeni inşa tekniği, büyük depolama yapıları ve geniş kemerli strüktürler, güçlü bir iç mekânsal algılama, tüm bunları tiyatroya bir bilgelikle harmanlayan özellikte büyük bir yaratıcılıktır Roma mimarisi. Abidevi boyutlarla ayrıcalıklı, çevreye nazaran özerk olan, insanüstü algı yaratarak imparatorluk otoritesinin gücünün sembolik ifadesi olur. Bu onun, Grek dünyasındaki 'insan boyutlu' mekân anlayışından uzaktır (Yalçın, 2020: s.36-38).

Geç İmparatorluk Dönemi'nde, Hıristiyanlığın ilk yapılarının esinlendiği bazilikal formun, tek yönlü bir aks üzerinde gelişen formu, sonlanan (apsis) noktası ile ibadet eden insanın dinamik özelliğini ortaya çıkaran ve onu Tanrının varlığının odaklandığı kabul edilen hedefe doğru hareket ettirmektedir. Bu nedenle, yeni dinin yapılarında Roma'nın çok yönlü ama statik mekân ötesinde artık dinamik, sürekli gelişen bir mekân anlayışı yerleşir. Temelinde tek Tanrının sorgusuz hegemonya dogması olan semavi bir dinin, insanın hareketliliğini mimari dinamikliğe dönüştüren mekân ibadet alanı olarak seçmesi çok ilginçtir! Strüktürel anlamda varyasyonlar sunamayan bu formun bir diğer özelliği, hareket aksı üzerinden görsel bir eğitim vermesidir. Bazilikanın orta veya yan neflerinde ilerlerken takip edilen tasvirlerin süreklilik göstermesi eğitici olmakla birlikte; izlemeyi gerektiren koşul, sürekli hareket, aynı zamanda sanat eserini insan boyutundaki izleme sahasından çıkarır. Bu durumda, bir önceki ile bir sonraki kompozisyon görüntü alanı dışında olur ama ayrıntı veremeyen bütünsel bir görüntü devam eder. Erken Hıristiyanlıkta, kült yapılarında, ağırlıklı eğitim amacıyla gelişen tasvir sanatının kiliselerdeki önemi ve yeri tartışılmaz. Süslemenin mimarinin önemli bir parçası olması Geç Antik Dönem'de öne çıkmaya başlamış ve Bizans'ta vazgeçilemez olmuştur.

Özellikle IV. yüzyıldan itibaren gördüğümüz kubbe/tonoz örtü sistemine sahip merkezi planlı yapılarda süsleme ve mekân anlayışı artık yeni bir vizyon göstergesidir. Mimari strüktür olarak İustinianus'un Aya Sofya'sı geç Roma'nın erken Hıristiyan merkezi yapılarındaki mekân ayarlaması ve zevk arayışı çizgisindedir. Ancak onun devrimsel niteliği birçok farklı öğelerin homojen birlikteliğindedir.

Aya Sofya'nın planı geleneksel hiçbir plan şemasına dâhil edilemez: Özellikle 'kubbeli bazilika' gibi gerçek dışı bir tanımlama günümüzde kabul görmemektedir. Aya Sofya'nın kubbeli bazilikalar ile hiçbir strüktürel bağı

yoktur. Zemin katının yan nefleri ile birlikte bazilikal bir form vermesi düşüncesi şaşırtıcıdır. Bazilikalarda görülen orantılı boyutlama kuzey ve güneyde gelişen basık nefler ile kubbe altı arasında gözükmez. Aya Sofya'da zemin yan nefleri ikincil olup bütüncül kitleye destek sağlamazlar. Tüm strüktür merkeze odaklanır ve merkezden gelişir. Bu yüzden tekrar edilememiş ve benzeri olmayan 'merkezi planlı' özel bir yapı olarak tanımlanır (Yalçın, 2020: s.39).

Yapının iç mekânı, birbirlerine kemerler ile bağlanmış, dört büyük ve yüksek paye ile belirlenir. İç mekân pandantiflerin taşıdığı bir kubbenin hâkim olduğu kare planlı bir mekândır. Bu devasa merkezi çekirdek, kuzey ve güney yönlerde pencerelerle hafifletilen yüksek duvarlarla kapatılmıştır. Tympanon duvarları olarak tanımladığımız bu geniş kemerli duvarlarda pencerelerin hizasını takip eden alt seviyelerde önce galeri, sonrasında zemin sütunları yer alırken; karşıt eksende küçük eksedraların taşıdığı yarım kubbeler kademeli yer alırlar.

Anthemius'un geniş matematik ve geometri bilgisinin Aya Sofya'nın projelendirme safhasının temelinde olduğu anlaşılmaktadır: Ortadaki dört destekli kubbe formunun sayısız diyagonal çözümlere imkân verebilmesi, mimarların sayısız varyantlara ulaşmasına olanak sağlamıştır. Bunun sonucunda, yükselen orta kare modülün etrafında, sırayla küçülen ama birbirini organik ve uyumlu bağlarla takip eden mimari bir kompozisyon (statik ve formal bir sistem ile çevrelenen kubbe örtülü büyük bir merkezi mekân olarak tanımlayacağımız) ortaya çıkmış oldu. Orta kareye diyagonal çözümler yaratma yeni bir kavram değildi: Aslında IV. yüzyıl merkezi planlı yapılarının gelişiminde başlamış ve IV. yüzyılda S. Vitale'de, Küçük Aya Sofya'da -belli bir seçim olarak- kendini tamamlamıştır. İlk kubbe inşasında, Anthemius, Isauria ve Kilikya'nın kubbeli yapılarından (Akkale örneği gibi) gelen bilgileri göz önünde bulundurmuş ve Geç Antik Dönem'in küçük yapılarının tonoz kubbe formatından ilham almıştır. Buna en güzel örnek Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi'nde (424 civarı) görülür: Burada, kemerlerin kesişme noktasına yerleştirilen pandantifler, yarım kürenin kilit noktasına kadar süreklilik gösterir. Anthemius'un yeniliği bu yarım küreyi, matematiksel ve statiksel bir hesaplama gerektirdiği yerinden kesmek oldu. Böylece, sadece kareden daireye geçiş sağlanmış olmakla kalmıyor aynı zamanda kubbenin eteğinde ışığı alabilecek kırk adet pencere açılımı da yapılabiliyordu. Bu yenilik Sasani ve Kafkaslar Bölgesi'ne göre cesurca bir yenilik sayılacaktır.

Aya Sofya'da mekân anlayışı kubbe altındaki çekirdeği oluşturan merkez/ana nefte gelişmektedir: Kubbenin altından, yarım kubbeli eksedralara baktığımız zaman, duvar yüzeylerinin sabit noktalardan hareket ederek dışarıya doğru elastiki bir uzama yaptığı, merkezi genişlettiği hissedilir. Aya Sofya'da bir mekân

genişletilmesi vardır: En hızlı akışlarla, en gergin uzaklıklarla, sonsuza giden genişleme. Aslında Geç Roma, Erken Hıristiyan örneklerdeki gibi merkezi yapı konsepti ve hareketlilik, Aya Sofya'nın geçmişten aldığı kavramlardır. Ancak bu kavramlar burada farklı boyutlara taşınır. Merkezden dışarıya bir harekettir bu; S. Costanza Mozolesi'nde bunun tersi olan dış kabuktan merkeze ilerleyen bir dinamizm vardır. Aya Sofya'daki bu dışarı doğru hareket mekânı genişletmekte ve benzersiz kılmaktadır (Yalçın, 2020: s.40).

Bu uzamsal genişleme, hem aldatıcı bir olay hem de oluşturduğu davranışsal seçeneklerin zenginleşmesine olanak veren bir algılama durumudur. Bu uzamsal gelişme, çelişkili durumların bir araya geldiği ve bahsedilen davranışsal seçeneklerin belirleme amacı ile bir oluşturma operasyonudur. Bunun sonucunda mekân strüktürüne kural karşıtı, süreksizlik ve belirsizlik anlamları yükler. Bu zıtlıkların aynı potada karışması, belirsizlik kavramının özelliği olan çok anlamlılığını vermektedir.

Simone de Beauvoir'ın *Pour une morale de l'ambigüité* adlı eserinde, "belirsiz olan, anlamı olmayan değil bir çok anlam taşıyan olabilir" (De Beauvoir, 1947: s. 57) dediği gibi, Aya Sofya'nın bu dinamik, değişken, illüzyonist, aldatıcı mekânı yapıldığı dönemden itibaren Bizans, Osmanlı ve modern çağlarda farklı ve değişken, fiziksel ve metafiziksel anlamlar yüklenerek devam etmiştir.

## Kaynakça

Bier, L. (1986). *Sarvistan: a Study in Early Iranian Architecture*. London: Pennsylvania State University Press.

Botta, M. (2005). *Lo spazio del sacro, Architetture del sacro. Preghiere di pietra*. Catalogo della mostra Firenze.

Dagron, G. (1974). *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*. Bibliothèque byzantine, Études 7, Paris: Presses Universitaires de France.

De Angelis D'Ossat, G. (1946). *Romanità delle cupole paleocristiane*. Roma: Ist. Nazionale di Studi Romani.

De Beauvoir, S. (1997). *Pour Une Morale de L'Ambigüité*. Les Essais XXVI, Paris: Gallimard.

De Maffei, F. (2004). Il problema della cupola sul vano quadrato e la Santa Sofia di Costantinopoli. La Persia e Bisanzio: convegno internazionale Roma 14-18 ottobre 2002, *Atti dei Convegni dei Lincei 201*, Roma, 679-735.

Deichmann, F. W. (1993) *Archeologia Cristiana*. L'Erma di Bretschneider, Roma.

Eco, U. (1971). *Le forme del contenuto*. Milano:

Bompiani.

Henck, N. (2001). Constantius ó φιλοκτίστης ?. *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 55. Washington, 279 - 304.

Kahler, H. (1967). *Die Hagia Sophia*. Berlin: Gebr. Mann.

Krautheimer, R. (1965). *Early Christian and Byzantine Architecture*. Baltimore: Penguin Books.

Mathews, T. (1971). *The early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*. London: The Pennsylvania State University Press.

Mörel, A. (2017). Doğu Dağlık Kilikya Bölgesi'nde (Isauria) bir liman yerleşimi Akkale. *Antik dönemde Akdeniz'de Kırsal ve Kent Sempozyum Bildirileri 4-7 Nisan 2016*, Mersin: Mersin Üniversitesi Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi, 95-121.

Piaget, J. ve Inhelder, B. E. (1967). *The Child's Conception of Space*. New York: Routledge.

Prokopius (1994). *De Aedificiis*.

Strzygowski, J. (1930). *Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung*. Augsburg: Dr. B. Filser.

Taddei, A. (2017). *Hagia Sophia before Hagia Sophia: a study of Great Church of Constantinople from origins to the Nika Revolt of 532*. Roma: Campisano Editore.

Ward Perkins, J. B. (1979). *Architettura Romana*. Milano: Electa editrice.

Yalçın, A. B. (2014). Tarihi Kaynaklar Işığında Aya Sofya'nın Altıncı Yüzyıl Süslemesine Dair Bazı Notlar. *Aya Sofya Müzesi Yıllığı*, 14, İstanbul, 94-127.

Yalçın, A. B. (2020). Mimarının Tarihselliğini Temsil Eden yapı: Aya Sofya. *Aktüel Arkeoloji* 76, 35-36.

Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.