

Karlık Village Church No. 3: An Assessment on Architecture and Wall Paintings

*Karlık Köyü 3 Nolu Kilise: Mimari ve Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme **

Derya Güneri**

Abstract: Located approximately 15 km from Ürgüp district of Nevşehir, Karlık Village is an important settlement in the Cappadocia Region, shaped by rock-carved architecture reflecting the Byzantine period. The settlement consists of two main sections: a new settlement area located on the flat area at the bottom of the valley, and older settlement areas that have developed gradually on the sloping hillsides to the west and east of this area. The subject of this study is the structure located on the eastern slope of the new settlement area of the village, known in the literature as Church No. 3. This church is an important example reflecting the characteristic features of Byzantine church architecture and wall paintings. While examining the structure, the surrounding architectural elements are also discussed in general terms. The church consists of a nave extending in a north-south direction and two apses located to the east. To the north of the structure is a *parekklesion* with a barrel vault, a single nave, and a single apse. The wall paintings contain regional interpretations in terms of iconography, but also exhibit some original features. It is particularly noteworthy that the same scenes in the two apses of the south nave are depicted with different iconographic applications. Dating back to the 9th century, the wall paintings exhibit archaic characteristics with their linear and two-dimensional styles, revealing a distinct regional character. This study examines the architecture of Church No.3 in Karlık Village; the wall paintings are meticulously documented and analyzed in terms of iconography, painting program, and stylistic features; and the structure's place and importance in the region are revealed by comparing it with similar monumental examples of Byzantine painting.

Keywords: Byzantium, Cappadocia, Karlık, Rock Church, Theophany

Öz: Nevşehir'in Ürgüp ilçesine yaklaşık 15 km uzaklıkta yer alan Karlık Köyü, Kapadokya Bölgesi'nde Bizans dönemini yansıtan kaya oyma mimarisiyle şekillenmiş önemli bir yerleşimdir. Yerleşim, vadi tabanındaki düz alanda yer alan yeni yerleşim bölgesi ile bu alanın batı ve doğusunda, eğimli yamaçlar üzerinde kademeli biçimde gelişmiş eski yerleşim alanları olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmanın konusunu, köyün yeni yerleşim alanının doğu yamacında bulunan ve literatürde 3 Nolu Kilise olarak adlandırılan yapı oluşturmaktadır. Söz konusu kilise, Bizans dönemi kilise mimarisi ve duvar resimlerinin karakteristik

* This study was presented at the 29th Symposium on Medieval and Turkish Period Excavations and Art History Studies. Bu çalışma, "29. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu"nda sunulmuştur.

** Asst. Prof. Dr., Erciyes University, Faculty of Letters, Department of Art History

Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2361-8172>

dguneri@erciyes.edu.tr ; d.guneri38@gmail.com

Cite as/ Atf: Güneri, D. (2026). Karlık Village Church No. 3: An assessment on architecture and wall paintings / Karlık Köyü 3 Nolu Kilise: Mimari ve duvar resimleri üzerine bir değerlendirme. *Turkish Studies-Comparative Religious Studies*, 21(Ö1), 1039-1094. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer]. Ankara Bilim University Publications. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.89174>

Received/Geliş: 31 December/Aralık 2025

Accepted/Kabul: 15 September 2026

Published/Yayın: 20 September 2026

Checked by plagiarism software



özelliklerini yansıtan önemli bir örnek niteliğindedir. Yapı incelenirken, çevresindeki mimari unsurlara da genel hatlarıyla değinilmiştir. Kilise, kuzey–güney doğrultusunda uzanan bir naos ile doğuda yer alan iki apsisten oluşmaktadır. Yapının kuzeyinde beşik tonozla örtülü, tek nefli ve tek apsisli bir *parekklesion* yer almaktadır. Duvar resimleri, ikonografik açıdan bölgesel yorumlar içermekle birlikte bazı özgün özellikler de sergilemektedir. Özellikle güney nefin iki apsisinde aynı konulu sahnelerin farklı ikonografik uygulamalarla ele alınmış olması dikkat çekicidir. 9. yüzyıla tarihlendirilen duvar resimleri, çizgisel ve iki boyutlu üsluplarıyla arkaik dönem özellikleri taşımakta ve belirgin bir bölgesel karakter ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Karlık Köyü 3 Nolu Kilise’nin mimarisi ele alınmış; duvar resimleri ayrıntılı biçimde belgelenecek ikonografi, resim programı ve üslup özellikleri açısından incelenmiş, benzer anıtsal Bizans resim sanatı örnekleriyle karşılaştırılarak yapının bölgedeki yeri ve önemi ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Kapadokya, Karlık, Kaya Kilise, Theophany.

Structured Abstract:

The Cappadocia region is one of the most significant centres containing some of the most extensive and distinctive examples of Byzantine rock-cut religious architecture and wall paintings. The rock-cut churches of the region attract attention not only for their architectural features but also for their wall paintings and liturgical arrangements reflecting local interpretations of Byzantine art. The subject of this study is the rock-cut church known in the literature as Church No. 3 of Karlık, located on the eastern slope of Karlık Valley, approximately 15 km south of Ürgüp in Nevşehir Province. Although the monument has been largely damaged, it occupies a unique position among contemporary Cappadocian examples due to its double-apsed plan and the repetition of the “Theophany” scene in both apses with different iconographic emphases.

The main aim of this study is to examine the architectural features and wall paintings of Karlık Church No. 3 in order to determine its place within the Cappadocian Byzantine painting tradition and to reveal its iconographic originality. In this context, the study seeks to answer the following questions: How is the double-apse architectural arrangement reflected in the pictorial programme? What theological and liturgical meanings emerge from the emphasis on different figures within the “Theophany” scenes depicted in the two apses? How can the spatial separation of the figures of John the Baptist and the Virgin Mary be interpreted within the context of the early concept of the “Deesis”? Furthermore, the study aims to identify regional iconographic practices and local artistic approaches in Cappadocia.

In Byzantine art, the “Theophany” scene is one of the principal iconographic themes representing the visual manifestation of divine power and the sovereignty of Christ. Its origins can be traced to prophetic visions in the Old Testament and the apocalyptic imagery of the Book of Revelation in the New Testament. Over time, the theme was enriched through liturgical texts, hymns, and eschatological thought. Particularly during the ninth and tenth centuries, as apocalyptic theology gained greater significance in the Byzantine world, “Theophany” compositions became more frequently incorporated into apse decoration programmes.

In the rock-cut churches of Cappadocia, this scene is generally represented by Christ enthroned, surrounded by the symbols of the Four Evangelists, with the Apostles arranged hierarchically in the lower register. These compositions are commonly interpreted as visual reflections of the heavenly liturgy manifested on earth. Nevertheless, local workshops and regional traditions in Cappadocia allowed this fundamental scheme to be reinterpreted in various ways.

In Byzantine painting, the Virgin Mary and John the Baptist are the principal intercessory figures, particularly in “Deesis” compositions, where they are typically depicted on either side of Christ. The Virgin Mary is regarded as the divine mother who intercedes on behalf of humanity, while John the Baptist, known as the “Prodromos” (Forerunner), symbolises the transition between the Old and New Testaments. In traditional Byzantine art, these two figures are usually represented together within the same composition. The originality of Karlık Church No. 3 lies in the fact that, although both figures are present within the same monument, they are placed separately in two different apses.

This research was conducted as a qualitative art historical study. Architectural analysis, iconographic evaluation, stylistic examination, and comparative methodology were employed together. The church’s plan, apse arrangement, spatial organisation, and roofing system were examined through on-site observations, while the surviving wall paintings were analysed in detail. Photographic documentation, architectural drawings, and visual materials from previous publications were utilised in the analysis of the pictorial compositions.

Although Karlık Church No. 3 constitutes the primary focus of the research, contemporary rock-cut churches in Cappadocia were used as comparative examples in evaluating the findings. These include the Cross Church in Kızılçukur, the Church of John the Baptist in Çavuşin, Gümüşler Monastery, and the rock-cut churches of Taşkınpaşa and Erdemli. Furthermore, this study draws upon the assessments and interpretations advanced by scholars such as Thierry, Jolivet-Lévy, Demesnil, and Çorağan.

Research findings indicate that Karlık Church No. 3 occupies a distinctive place among the Middle Byzantine rock-cut churches of Cappadocia in terms of both its architecture and wall paintings. The most remarkable feature of the church is the repetition of the “Theophany” scene in two separate apses within a double-apsed architectural arrangement. However, this repetition is not a simple duplication of the same

composition; rather, it represents a deliberate iconographic differentiation achieved through the placement of different central figures in each apse.

In the northern apse, the central figure in the lower register of the “Theophany” composition can be identified as John the Baptist due to the scroll he holds and his prophetic characteristics. This placement emphasises his role as a herald and prophet while also providing important clues regarding the possible dedication programme of the church. The central positioning of John the Baptist highlights his theological significance as the forerunner announcing the coming of Christ.

In the southern apse, the central figure is the Virgin Mary, depicted in the orans posture and in the Blachernitissa type. This representation emphasises her role as an intercessor and mediator. The Maltese cross located beneath the figure further reinforces the liturgical significance of the composition. Accordingly, the southern apse displays an iconographic arrangement that highlights the themes of divine intercession and salvation.

The findings indicate that the relationship established between the two apse was not accidental but rather formed part of a consciously designed theological and liturgical programme. Whereas in many Cappadocian examples the Virgin Mary and John the Baptist are depicted together on either side of Christ within the same composition, their separation into two different apses in Karlık Church No. 3 represents a remarkable and distinctive practice. This arrangement may be interpreted as a spatially differentiated and locally adapted expression of the early concept of the “Deesis”.

Karlık Church No. 3 constitutes a unique example among the Byzantine rock-cut churches of Cappadocia in terms of both its architectural design and wall painting programme. The presentation of the “Theophany” scene through two different iconographic interpretations within a double-apsed plan demonstrates the existence of a deliberately constructed theological and liturgical concept. The placement of John the Baptist in the northern apse and the Virgin Mary in the southern apse may be regarded as a regional and original interpretation of the early “Deesis” tradition.

This study contributes to a better understanding of the relationship between architectural space and pictorial programs in Cappadocian Byzantine art. It also demonstrates how local artistic circles and workshops reinterpreted widely established Byzantine iconographic schemes according to regional needs and liturgical preferences. Karlık Church No. 3 emerges as an important monument that should be taken into consideration in studies concerning the development of “Theophany” and “Deesis” imagery in Cappadocia.

Furthermore, the monument provides significant evidence for understanding the manifestations of the cult of John the Baptist in Cappadocia. Future studies should focus on the detailed documentation of the church through photogrammetric methods, the enhancement of conservation measures, and broader comparative analyses with similar wall painting programmes in Cappadocia. Such research would contribute to a more comprehensive understanding of the diversity and development of regional Byzantine iconography.

Keywords: Byzantium, Cappadocia, Karlık, Rock Church, Theophany

ملخص منظم:

تعد منطقة كبادوكيا واحدة من أهم المراكز التي تضم بعضاً من أبرز الأمثلة وأكثرها تميزاً للعمارة الدينية المنحوتة في الصخر واللوحات الجدارية البيزنطية. وتجذب الكنائس المنحوتة في الصخر في هذه المنطقة الانتباه ليس فقط لسماتها المعمارية، بل أيضاً لرسماتها الجدارية وترتيباتها الليتورجية التي تعكس التفسيرات المحلية للفن البيزنطي. وموضوع هذه الدراسة هو الكنيسة المنحوتة في الصخر المعروفة في الأدبيات باسم «الكنيسة رقم 3 في كارليك»، والتي تقع على المنحدر الشرقي لوادئ كارليك، على بعد حوالي 15 كيلومتراً جنوب أورغوب في محافظة نيفشهير. على الرغم من أن هذا النصب الأثري قد تعرض لأضرار جسيمة، إلا أنه يحتل مكانة فريدة بين الأمثلة الكبادوكية المعاصرة بسبب مخططة ذي الحنيتين وتكرار مشهد «الظهور الإلهي» في كلتا الحنيتين مع اختلافات في التركيز الأيقوني.

الهدف الرئيسي من هذه الدراسة هو فحص السمات المعمارية واللوحات الجدارية لكنيسة كارليك رقم 3 من أجل تحديد مكانتها ضمن تقاليد الرسم البيزنطي الكبادوكي وكشف أصالتها الأيقونية. وفي هذا السياق، تسعى الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف ينعكس الترتيب المعماري ذو الحنيتين المزدوجين في البرنامج التصويري؟ ما هي المعاني اللاهوتية والليتورجية التي تنبثق من التركيز على شخصيات مختلفة ضمن مشاهد «الظهور الإلهي» المصورة في الحنيتين؟ كيف يمكن تفسير الفصل المكاني بين شخصيتي يوحنا المعمدان والسيدة العذراء مريم في سياق المفهوم المبكر لـ«الدييسيس»؟ علاوة على ذلك، تهدف الدراسة إلى تحديد الممارسات الأيقونية الإقليمية والمناهج الفنية المحلية في كبادوكيا.

في الفن البيزنطي، يُعد مشهد «الظهور الإلهي» أحد الموضوعات الأيقونية الرئيسية التي تمثل التجلي البصري للقوة الإلهية وسبادة المسيح. ويمكن إرجاع أصوله إلى الرؤى النبوية في العهد القديم والصور المروعة لكتاب «الرؤيا» في العهد الجديد. ومع مرور الوقت، ازداد هذا الموضوع ثراءً من خلال النصوص الليتورجية والترانيم والفكر المتعلق بأمور نهاية العالم. وخلال القرنين التاسع والعاشر على وجه الخصوص، ومع اكتساب اللاهوت المروع أهمية أكبر في العالم البيزنطي، أصبحت تركيبات «الظهور الإلهي» تُدمج بشكل متكرر في برامج زخرفة الحنية.

في الكنائس المنحوتة في الصخر في كابادوكيا، يُصوّر هذا المشهد عمومًا على أنه المسيح جالسًا على العرش، محاطًا برموز الإنجيليين الأربعة، مع ترتيب الرسل هرميًا في السجل السفلي. تُفسّر هذه التراكيب عادةً على أنها انعكاسات بصرية للطقوس السماوية التي تتجلى على الأرض. ومع ذلك، سمحت ورش العمل المحلية والتقاليد الإقليمية في كابادوكيا بإعادة تفسير هذا المخطط الأساسي بطرق متنوعة.

في الرسم البيزنطي، تُعد السيدة العذراء ويوحنا المعمدان الشخصيتين الرئيسيتين الشفيعتين، لا سيما في لوحات «الديسيس»، حيث يُصوّران عادةً على جانبي المسيح. تُعتبر السيدة العذراء الأم الإلهية التي تشفع نيابةً عن البشرية، بينما يرمز يوحنا المعمدان، المعروف باسم «برودروموس» (السابق)، إلى الانتقال بين العهدين القديم والجديد. في الفن البيزنطي التقليدي، تُصوّر هاتان الشخصيتان عادةً معًا ضمن نفس التكوين الفني. وتكمن أصالة كنيسة كارليك رقم 3 في حقيقة أنه على الرغم من وجود الشخصيتين داخل نفس الصرح، إلا أنهما موضوعتان بشكل منفصل في حنيتين مختلفتين.

أجري هذا البحث كدراسة تاريخية فنية نوعية. وقد تم استخدام التحليل المعماري، والتقييم الأيقونوغرافي، والفحص الأسلوبية والمنهجية المقارنة معاً. تم فحص مخطط الكنيسة، وترتيب الحنيات، والتنظيم المكاني، ونظام التسقيف من خلال الملاحظات الميدانية، بينما تم تحليل اللوحات الجدارية الباقية بالتفصيل. واستُخدمت الوثائق الفوتوغرافية، والرسومات المعمارية، والمواد المرئية من المنشورات السابقة في تحليل التراكيب التصويرية.

على الرغم من أن كنيسة كارليك رقم 3 تشكل محور البحث الرئيسي، فقد استُخدمت الكنائس المعاصرة المنحوتة في الصخر في كابادوكيا كأتملة مقارنة في تقييم النتائج. وتشمل هذه الكنائس كنيسة الصليب في كيزيلتشوكور، وكنيسة يوحنا المعمدان في تشافوشين، ودير غوموشلر، والكنائس المنحوتة في الصخر في تاشكينباشا وإرديملي. علاوة على ذلك، تستند هذه الدراسة إلى التقييمات والتفسيرات التي طرحها باحثون مثل تيبيري، وجوليفيه-ليف، وديميسنيل، وكوراغان.

تشير نتائج البحث إلى أن كنيسة كارليك رقم 3 تحتل مكانة مميزة بين الكنائس المنحوتة في الصخر التي تعود إلى العصر البيزنطي «الأوسط في كابادوكيا، سواء من حيث هندستها المعمارية أو لوحاتها الجدارية. وتتمثل السمة الأبرز للكنيسة في تكرار مشهد «الظهور الإلهي» في حنيتين منفصلتين ضمن ترتيب معماري مزدوج الحنيتين. ومع ذلك، فإن هذا التكرار ليس مجرد نسخ متماثل لنفس التكوين؛ بل يمثل تمايزًا أيقونوغرافيًا معتمدًا تم تحقيقه من خلال وضع شخصيات مركزية مختلفة في كل حنية.

في الحنية الشمالية، يمكن التعرف على الشخصية المركزية في السجل السفلي لتريكية «الظهور الإلهي» على أنها يوحنا المعمدان وذلك بسبب اللقطة التي يحملها وسماته النبوية. ويؤكد هذا الموضع دوره كمبشر ونبى، كما يوفر في الوقت نفسه أدلة مهمة بشأن برنامج تكريس الكنيسة المحتمل. ويبرز الموقع المركزي ليوحنا المعمدان أهميته اللاهوتية بصفته السلف الذي يعلن مجيء المسيح.

وعلى طراز (orans) «أما في الحنية الجنوبية، فإن الشخصية المركزية هي العذراء مريم، التي تم تصويرها في وضعية «أورانز» ويؤكد هذا التمثيل دورها كشفيعة ووسيلة. كما أن الصليب الماطي الموجود أسفل الشخصية يعزز (Blachernitissa) «بلاشيرنيتيسا» الأهمية الليتورجية للتركيب. وبناءً على ذلك، تعرض الحنية الجنوبية ترتيبًا أيقونوغرافيًا يسلط الضوء على موضوعي الشفاعة الإلهية والخلاص.

تشير النتائج إلى أن العلاقة التي أقيمت بين الحنيتين لم تكن عشوائية، بل شكلت جزءًا من برنامج لاهوتي وطقسي مصمم بعناية وفي حين تُصوّر العذراء مريم ويوحنا المعمدان معًا في العديد من الأمثلة الكبادوكية على جانبي المسيح ضمن نفس التكوين، فإن فصلهما في حنيتين مختلفتين في كنيسة كارليك رقم 3 يمثل ممارسة لافتة ومميزة. يمكن تفسير هذا الترتيب على أنه تعبير متميز مكانيًا ومتكيف محليًا عن «المفهوم المبكر لـ «الديسيس».

تشكل كنيسة كارليك رقم 3 مثالاً فريدًا بين الكنائس البيزنطية المنحوتة في الصخر في كابادوكيا من حيث تصميمها المعماري وبرنامج اللوحات الجدارية على حد سواء. ويُظهر عرض مشهد «الظهور الإلهي» من خلال تفسيرين أيقونوغرافيين مختلفين ضمن مخطط ذي حنيتين وجود مفهوم لاهوتي وطقسي تم بناؤه عن قصد. ويمكن اعتبار وضع يوحنا المعمدان في الحنية الشمالية والسيدة العذراء مريم في الحنية الجنوبية تفسيرًا إقليميًّا وأصليًّا لتقليد «الديسيس» المبكر.

تسهم هذه الدراسة في فهم أفضل للعلاقة بين الفضاء المعماري والبرامج التصويرية في الفن البيزنطي الكبادوكي. كما توضح كيف أعادت الدوائر الفنية وورش العمل المحلية تفسير الأنماط الأيقونية البيزنطية الراضة وفقًا للاحتياجات الإقليمية والتفضيلات الليتورجية. تبرز كنيسة كارليك رقم 3 كنصب تذكاري مهم يجب أخذه في الاعتبار في الدراسات المتعلقة بتطور صور «الظهور الإلهي» و«الديسيس» في كابادوكيا.

علاوة على ذلك، يوفر هذا النصب دليلاً هاماً لفهم مظاهر عبادة يوحنا المعمدان في كابادوكيا. ينبغي أن تركز الدراسات المستقبلية على التوثيق التفصيلي للكنيسة من خلال أساليب التصوير المساحي، وتعزيز تدابير الحفاظ، وإجراء تحليلات مقارنة أوسع نطاقًا مع برامج الجداريات المماثلة في كابادوكيا. ومن شأن مثل هذه الأبحاث أن تسهم في فهم أكثر شمولية لتنوع وتطور الأيقونوغرافيا البيزنطية الإقليمية.

الكلمات المفتاحية: بيزنطة، كابادوكيا، كارليك، كنيسة صخرية، الظهور الإلهي

Résumé Structuré:

La région de la Cappadoce est l'un des centres les plus importants, abritant certains des exemples les plus vastes et les plus caractéristiques de l'architecture religieuse byzantine creusée dans la roche et de la peinture murale byzantine. Les églises rupestres de la région retiennent l'attention non seulement pour leurs caractéristiques architecturales, mais aussi pour leurs peintures murales et leur agencement liturgique, qui reflètent les interprétations locales de l'art byzantin. Le sujet de cette étude est l'église rupestre connue dans la littérature sous le nom d'« Église n° 3 de Karlık », située sur le versant est de la vallée de Karlık, à environ 15 km au sud d'Ürgüp, dans la province de Nevşehir. Bien que le monument ait été largement endommagé, il occupe une place unique parmi les exemples cappadociens contemporains en raison de son plan à double abside et de la répétition de la scène de la « Théophanie » dans les deux absides, avec des accents iconographiques différents.

L'objectif principal de cette étude est d'examiner les caractéristiques architecturales et les peintures murales de l'église n° 3 de Karlık afin de déterminer sa place au sein de la tradition picturale byzantine cappadocienne et de mettre en lumière son originalité iconographique. Dans ce contexte, l'étude cherche à répondre aux questions suivantes: how does the architectural disposition with a double apse reflect itself in the pictorial programme? Quelles significations théologiques et liturgiques découlent de l'accent mis sur différentes figures au sein des scènes de la « Théophanie » représentées dans les deux absides ? Comment la séparation spatiale des figures de Jean-Baptiste et de la Vierge Marie peut-elle être interprétée dans le contexte du concept primitif de la « Déisis »? En outre, cette étude vise à identifier les pratiques iconographiques régionales et les approches artistiques locales en Cappadoce.

Dans l'art byzantin, la scène de la « Théophanie » est l'un des principaux thèmes iconographiques représentant la manifestation visuelle de la puissance divine et de la souveraineté du Christ. Ses origines remontent aux visions prophétiques de l'Ancien Testament et à l'imagerie apocalyptique du Livre de l'Apocalypse dans le Nouveau Testament. Au fil du temps, ce thème s'est enrichi grâce aux textes liturgiques, aux hymnes et à la pensée eschatologique. En particulier au cours des IXe et Xe siècles, alors que la théologie apocalyptique prenait une importance croissante dans le monde byzantin, les compositions de « Théophanie » ont été de plus en plus souvent intégrées dans les programmes de décoration des absides.

Dans les églises rupestres de Cappadoce, cette scène est généralement représentée par le Christ trônant, entouré des symboles des quatre évangélistes, les apôtres étant disposés hiérarchiquement dans le registre inférieur. Ces compositions sont couramment interprétées comme des reflets visuels de la liturgie céleste se manifestant sur terre. Néanmoins, les ateliers locaux et les traditions régionales de Cappadoce ont permis de réinterpréter ce schéma fondamental de diverses manières.

Dans la peinture byzantine, la Vierge Marie et Jean-Baptiste sont les principales figures d'intercession, en particulier dans les compositions dites de « Deisis », où ils sont généralement représentés de part et d'autre du Christ. La Vierge Marie est considérée comme la mère divine qui intercède en faveur de l'humanité, tandis que Jean-Baptiste, connu sous le nom de « Prodromos » (Précurseur), symbolise la transition entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Dans l'art byzantin traditionnel, ces deux figures sont généralement représentées ensemble au sein d'une même composition. L'originalité de l'église n° 3 de Karlık réside dans le fait que, bien que les deux figures soient présentes au sein du même édifice, elles sont placées séparément dans deux absides différentes.

Cette recherche a été menée sous la forme d'une étude qualitative d'histoire de l'art. L'analyse architecturale, l'évaluation iconographique, l'examen stylistique et la méthodologie comparative ont été combinés. Le plan de l'église, la disposition des absides, l'organisation spatiale et le système de toiture ont été examinés à travers des observations sur place, tandis que les peintures murales conservées ont été analysées en détail. La documentation photographique, les dessins architecturaux et les documents visuels issus de publications antérieures ont été utilisés pour l'analyse des compositions picturales.

Bien que l'église n° 3 de Karlık constitue l'objet principal de la recherche, des églises rupestres contemporaines de Cappadoce ont servi d'exemples comparatifs pour l'évaluation des résultats. Il s'agit notamment de l'église de la Croix à Kızılçukur, de l'église Saint-Jean-Baptiste à Çavuşin, du monastère de Gümüşler, ainsi que des églises rupestres de Taşkınpaşa et d'Erdemli. Par ailleurs, cette étude s'appuie sur les

analyses et les interprétations proposées par des chercheurs tels que Thierry, Jolivet-Lévy, Demesnil et Çorağan.

Les résultats de la recherche indiquent que l'église n° 3 de Karlık occupe une place à part parmi les églises rupestres de la période byzantine moyenne en Cappadoce, tant sur le plan architectural que sur celui des peintures murales. La caractéristique la plus remarquable de cette église est la répétition de la scène de la « Théophanie » dans deux absides distinctes au sein d'une composition architecturale à double abside. Cependant, cette répétition n'est pas une simple duplication de la même composition; elle représente plutôt une différenciation iconographique délibérée, obtenue par le placement de figures centrales différentes dans chaque abside.

Dans l'abside nord, la figure centrale du registre inférieur de la composition de la « Théophanie » peut être identifiée comme Jean-Baptiste en raison du rouleau qu'il tient et de ses traits prophétiques. Ce placement souligne son rôle de héraut et de prophète tout en fournissant des indices importants concernant le programme de dédicace possible de l'église. La position centrale de Jean-Baptiste met en évidence son importance théologique en tant que précurseur annonçant la venue du Christ.

Dans l'abside sud, la figure centrale est la Vierge Marie, représentée en posture d'orans et selon le type de Blachernitissa. Cette représentation met l'accent sur son rôle d'intercesseur et de médiateur. La croix de Malte située sous la figure renforce encore la signification liturgique de la composition. En conséquence, l'abside sud présente un agencement iconographique qui met en avant les thèmes de l'intercession divine et du salut.

Les résultats indiquent que la relation établie entre les deux absides n'était pas fortuite, mais s'inscrivait au contraire dans un programme théologique et liturgique délibérément conçu. Alors que dans de nombreux exemples cappadociens, la Vierge Marie et Jean-Baptiste sont représentés ensemble de part et d'autre du Christ au sein d'une même composition, leur séparation en deux absides distinctes dans l'église n° 3 de Karlık constitue une pratique remarquable et singulière. Cette disposition peut être interprétée comme une expression spatialement différenciée et adaptée au contexte local du concept primitif de la « Déisis ».

L'église n° 3 de Karlık constitue un exemple unique parmi les églises byzantines creusées dans la roche de Cappadoce, tant par sa conception architecturale que par son programme de peintures murales. La représentation de la scène de la « Théophanie » à travers deux interprétations iconographiques distinctes au sein d'un plan à double abside démontre l'existence d'un concept théologique et liturgique délibérément élaboré. Le placement de Jean-Baptiste dans l'abside nord et de la Vierge Marie dans l'abside sud peut être considéré comme une interprétation régionale et originale de la tradition primitive de la « Déisis ».

Cette étude contribue à une meilleure compréhension de la relation entre l'espace architectural et les programmes picturaux dans l'art byzantin de Cappadoce. Elle démontre également comment les cercles artistiques et les ateliers locaux réinterprétaient des schémas iconographiques byzantins largement établis en fonction des besoins régionaux et des préférences liturgiques. L'église n° 3 de Karlık apparaît comme un monument important à prendre en compte dans les études portant sur le développement de l'imagerie de la « Théophanie » et de la « Déisis » en Cappadoce.

De plus, ce monument fournit des éléments significatifs pour comprendre les manifestations du culte de Jean-Baptiste en Cappadoce. Les études futures devraient se concentrer sur la documentation détaillée de l'église à l'aide de méthodes photogrammétriques, le renforcement des mesures de conservation et des analyses comparatives plus larges avec des programmes de peintures murales similaires en Cappadoce. De telles recherches contribueraient à une compréhension plus complète de la diversité et du développement de l'iconographie byzantine régionale.

Mots-clés: Byzance, Cappadoce, Karlık, église rupestre, Théophanie

Resumen Estructurado:

La región de Capadocia es uno de los centros más destacados, ya que alberga algunos de los ejemplos más extensos y característicos de arquitectura religiosa excavada en la roca y de pinturas murales bizantinas.

Las iglesias excavadas en la roca de la región llaman la atención no solo por sus características arquitectónicas, sino también por sus pinturas murales y su disposición litúrgica, que reflejan las interpretaciones locales del arte bizantino. El objeto de este estudio es la iglesia excavada en la roca conocida en la literatura como la Iglesia n.º 3 de Karlık, situada en la ladera oriental del valle de Karlık, a unos 15 km al sur de Ürgüp, en la provincia de Nevşehir. Aunque el monumento ha sufrido daños significativos, ocupa una posición única entre los ejemplos capadocios contemporáneos debido a su planta de doble ábside y a la repetición de la escena de la «Teofanía» en ambos ábsides con diferentes énfasis iconográficos.

El objetivo principal de este estudio es examinar las características arquitectónicas y las pinturas murales de la Iglesia n.º 3 de Karlık con el fin de determinar su lugar dentro de la tradición pictórica bizantina capadocia y revelar su originalidad iconográfica. En este contexto, el estudio pretende responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se refleja la disposición arquitectónica de doble ábside en el programa pictórico? ¿Qué significados teológicos y litúrgicos se desprenden del énfasis en diferentes figuras dentro de las escenas de la «Teofanía» representadas en los dos ábsides? ¿Cómo puede interpretarse la separación espacial de las figuras de Juan el Bautista y la Virgen María en el contexto del concepto primitivo de la «Deesis»? Además, el estudio pretende identificar las prácticas iconográficas regionales y los enfoques artísticos locales en Capadocia.

En el arte bizantino, la escena de la «Teofanía» es uno de los principales temas iconográficos que representan la manifestación visual del poder divino y la soberanía de Cristo. Sus orígenes se remontan a las visiones proféticas del Antiguo Testamento y al imaginario apocalíptico del Libro del Apocalipsis del Nuevo Testamento. Con el paso del tiempo, el tema se enriqueció a través de textos litúrgicos, himnos y el pensamiento escatológico. En particular, durante los siglos IX y X, a medida que la teología apocalíptica adquiría mayor importancia en el mundo bizantino, las composiciones de la «Teofanía» se incorporaron con mayor frecuencia a los programas de decoración de los ábsides.

En las iglesias excavadas en la roca de Capadocia, esta escena suele representarse con Cristo entronizado, rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas, con los apóstoles dispuestos jerárquicamente en el registro inferior. Estas composiciones se interpretan habitualmente como reflejos visuales de la liturgia celestial manifestada en la tierra. No obstante, los talleres locales y las tradiciones regionales de Capadocia permitieron que este esquema fundamental se reinterpretara de diversas maneras.

En la pintura bizantina, la Virgen María y Juan el Bautista son las principales figuras intercesoras, especialmente en las composiciones de «Deesis», donde suelen representarse a ambos lados de Cristo. La Virgen María es considerada la madre divina que intercede en favor de la humanidad, mientras que Juan el Bautista, conocido como el «Prodromos» (Precursor), simboliza la transición entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En el arte bizantino tradicional, estas dos figuras suelen representarse juntas dentro de la misma composición. La originalidad de la iglesia n.º 3 de Karlık radica en el hecho de que, aunque ambas figuras están presentes en el mismo monumento, se sitúan por separado en dos ábsides diferentes.

Esta investigación se llevó a cabo como un estudio cualitativo de historia del arte. Se utilizaron conjuntamente la metodología comparativa, el examen estilístico, la evaluación iconográfica y el análisis arquitectónico. A la planta de la iglesia, a la disposición de los ábsides, a la organización espacial y a su sistema de cubierta, se les examinó con observaciones in situ y, en detalle, se analizaron las pinturas murales conservadas. Para el análisis de las composiciones pictóricas se utilizaron documentación fotográfica, planos arquitectónicos y material visual procedente de publicaciones anteriores.

Aunque la iglesia n.º 3 de Karlık constituye el foco principal de la investigación, se utilizaron como ejemplos comparativos las iglesias excavadas en la roca contemporáneas de Capadocia para evaluar los resultados. Entre ellas se incluyen la Iglesia de la Cruz en Kızılçukur, la Iglesia de San Juan Bautista en Çavuşin, el monasterio de Gümüşler y las iglesias excavadas en la roca de Taşkınpaşa y Erdemli. Además, este estudio se basa en las valoraciones e interpretaciones formuladas por estudiosos como Thierry, Jolivet-Lévy, Demesnil y Çorağan.

Los resultados de la investigación indican que la iglesia n.º 3 de Karlık ocupa un lugar destacado entre las iglesias excavadas en la roca de la Capadocia del periodo bizantino medio, tanto en lo que respecta a su arquitectura como a sus pinturas murales. La característica más destacada de la iglesia es la repetición de la escena de la «Teofanía» en dos ábsides separados, dentro de una disposición arquitectónica de doble ábside. Sin embargo, esta repetición no es una mera copia de la misma composición, sino una diferenciación

iconográfica voluntaria. Esta repetición no es una mera duplicación de la misma composición, sino que es una diferenciación iconográfica deliberada, que se logra colocando distintas figuras centrales en cada ábside.

En el ábside norte, la figura central del registro inferior de la composición de la «Teofanía» puede identificarse como Juan el Bautista debido al pergamino que sostiene y a sus rasgos proféticos. Esta ubicación hace hincapié en su papel como heraldo y profeta, al tiempo que proporciona pistas significativas sobre el posible programa de dedicación de la iglesia. La posición central de Juan el Bautista resalta su importancia teológica como precursor que anuncia la venida de Cristo.

En el ábside sur, la figura central es la Virgen María, representada en postura orante y según el tipo de Blachernitissa. Esta representación destaca su papel como intercesora y mediadora. La cruz de Malta situada debajo de la figura refuerza aún más la importancia litúrgica de la composición. Por ello, la cabecera sur ofrece una iconografía donde destacan los temas de la intercesión divina y la salvación.

Los hallazgos indican que la relación establecida entre los dos ábsides no fue accidental, sino que formaba parte de un programa teológico y litúrgico diseñado conscientemente. Mientras que en muchos ejemplos de Capadocia se representa a la Virgen María y a Juan el Bautista juntos a ambos lados de Cristo dentro de la misma composición, su separación en dos ábsides diferentes en la iglesia n.º 3 de Karlık representa una práctica notable y distintiva. Esta disposición se puede entender como una forma que varía según el espacio y se adapta al contexto local del concepto original de la «Deesis».

La iglesia n.º 3 de Karlık constituye un ejemplo único entre las iglesias bizantinas excavadas en la roca de Capadocia, tanto por su diseño arquitectónico como por su programa de pintura mural. La representación de la escena de la «Teofanía» mediante dos interpretaciones visuales diferentes en un edificio con dos ábsides muestra que hay un concepto teológico y litúrgico que se creó de forma intencionada. La ubicación de Juan el Bautista en el ábside norte y de la Virgen María en el ábside sur puede considerarse una interpretación regional y original de la tradición primitiva de la «Deesis».

Este estudio contribuye a una mejor comprensión de la relación entre el espacio arquitectónico y los programas pictóricos en el arte bizantino de Capadocia. También demuestra cómo los círculos artísticos y los talleres locales reinterpretaban los esquemas iconográficos bizantinos ampliamente establecidos de acuerdo con las necesidades regionales y las preferencias litúrgicas. La iglesia n.º 3 de Karlık se erige como un importante monumento que debe tenerse en cuenta en los estudios sobre el desarrollo de la imaginería de la «Teofanía» y la «Deesis» en Capadocia.

Además, el monumento aporta pruebas significativas para comprender las manifestaciones del culto a Juan el Bautista en Capadocia. Los futuros estudios deberían enfocarse en documentar la iglesia de manera detallada usando métodos fotogramétricos, mejorar las medidas de conservación y hacer análisis comparativos más amplios con otros programas de pintura mural en Capadocia. Dicha investigación contribuiría a una comprensión más exhaustiva de la diversidad y el desarrollo de la iconografía bizantina regional.

Palabras clave: Bizancio, Capadocia, Karlık, iglesia rupestre, Teofanía

结构化摘要:

卡帕多西亚地区是最重要的中心之一，拥有拜占庭时期规模最大、风格最独特的岩窟宗教建筑和壁画。该地区的岩窟教堂不仅因其建筑特色而引人注目，其壁画和礼拜布局也反映了当地对拜占庭艺术的诠释，同样备受瞩目。本研究对象是文献中称为“卡尔利克第3号教堂”的岩窟教堂，该教堂位于内夫谢希尔省乌尔古普以南约15公里处的卡尔利克山谷东坡。尽管该遗址已遭受严重破坏，但因其双后殿平面布局，以及两个后殿中“神显”场景的重复呈现（且各自具有不同的图式重点），它在同时期的卡帕多西亚建筑范例中占据着独特地位。

本研究的主要目的是考察卡尔利克3号教堂的建筑特征和壁画，以确定其在卡帕多西亚拜占庭绘画传统中的地位，并揭示其图式的独创性。在此背景下，本研究旨在回答以下问题：双半圆形后殿的建筑布局在壁画主题中如何体现？两个半圆形后殿所描绘的“神显”场景中，对不同人物的

强调揭示了哪些神学和礼仪意义？在早期“恳求”概念的语境下，施洗约翰与圣母玛利亚形象的空间分离应如何解读？此外，本研究旨在识别卡帕多西亚地区的图式实践及当地艺术表现手法。

在拜占庭艺术中，“神显”场景是主要图式主题之一，代表着神力的视觉显现以及基督的主权。其起源可追溯至《旧约》中的先知异象以及《新约》中《启示录》的启示录式意象。随着时间的推移，这一主题通过礼仪文本、圣咏以及末世论思想得到了丰富。特别是在九世纪和十世纪，随着启示录神学在拜占庭世界中日益重要，“神显”题材的构图被越来越频繁地融入后殿装饰方案中。

在卡帕多西亚的岩窟教堂中，这一场景通常表现为基督端坐宝座，周围环绕着四位福音书作者的象征符号，使徒们则按等级顺序排列在下层画带中。这些构图通常被解读为天上礼拜在人间显现的视觉反映。然而，卡帕多西亚当地的工坊和地区传统使得这一基本构图得以被以多种方式重新诠释。

在拜占庭绘画中，圣母玛利亚和施洗者约翰是主要的代祷者，特别是在“恳求”题材的构图中，他们通常被描绘在基督的两侧。圣母玛利亚被视为代人类代祷的神圣母亲，而施洗者约翰，即“先驱”（Prodromos），则象征着旧约与新约之间的过渡。在传统的拜占庭艺术中，这两位人物通常在同一构图中共同呈现。卡尔利克第3号教堂的独特之处在于：尽管这两位人物都出现在同一座建筑内，但它们分别被安置在两个不同的后殿中。

本研究采用定性艺术史研究方法，综合运用了建筑分析、图像学评估、风格考察及比较研究方法。通过实地考察，对教堂的平面布局、后殿安排、空间组织及屋顶系统进行了考察，并对现存壁画进行了详细分析。在分析画面构图时，利用了摄影记录、建筑图纸以及以往出版物中的视觉资料。

尽管卡尔利克第3号教堂是本研究的主要焦点，但在评估研究成果时，卡帕多西亚的当代岩窟教堂也被用作比较范例。其中包括基兹尔楚库尔的十字教堂、恰武辛的施洗约翰教堂、古穆什勒修道院，以及塔什金帕夏和埃尔德姆利的岩窟教堂。此外，本研究还借鉴了蒂埃里（Thierry）、乔利维-莱维（Jolivet-Lévy）、德梅斯尼尔（Demesnil）和乔拉甘（Çorağan）等学者提出的评估与解读。

研究表明，就建筑结构和壁画而言，卡尔利克3号教堂在卡帕多西亚中拜占庭时期的岩窟教堂中占据着独特的地位。该教堂最引人注目的特征在于，其双后殿式建筑布局中，两个独立的后殿内均重复呈现了“神显”场景。然而，这种重复并非对同一构图的简单复制，而是通过在每个后殿中安置不同的中心人物，实现了有意的图像学差异化。

在北侧半圆形后殿中，“神显”构图下层区域的中心人物可被确认为施洗者约翰，这从他手持的卷轴及其先知特征可见一斑。这种安排既突出了他作为先驱和先知的角色，同时也为该教堂可能的奉献主题提供了重要线索。施洗者约翰居于中心位置，彰显了他作为宣告基督降临的先驱所具有的神学意义。

在南侧半圆形后殿中，中心人物是圣母玛利亚，她以“祈祷姿态”呈现，并采用“布拉赫尔尼蒂萨”风格。这种表现形式突出了她作为代祷者和调解者的角色。人物下方的马耳他十字进一步强化了该构图的礼仪意义。因此，南侧半圆形后殿展现的图式安排突出了神圣代祷与救赎的主题。

研究表明，这两个半圆形后殿之间建立的联系并非偶然，而是有意识设计的神学与礼仪方案的一部分。尽管在许多卡帕多西亚的案例中，圣母玛利亚和施洗约翰通常被描绘在同一构图中，分列基督两侧，但在卡尔利克3号教堂中，将二者分置于两个不同的半圆形后殿，则代表了一种非凡且独特的实践。这种布局可被解读为早期“恳求”（Deesis）概念在空间上差异化且适应当地环境的体现。

就建筑设计和壁画方案而言，卡尔利克3号教堂在卡帕多西亚拜占庭岩窟教堂中堪称独一无二的范例。在双后殿平面布局中，通过两种不同的图像学诠释呈现“神显”场景，表明存在一个经

过刻意构建的神学与礼仪概念。将施洗者约翰安置于北半圆形后殿、圣母玛利亚安置于南半圆形后殿的做法，可视为对早期“恳求”传统的一种地域性且独创的诠释。

本研究有助于更深入地理解卡帕多西亚拜占庭艺术中建筑空间与壁画主题之间的关系。它还展示了当地艺术界和工坊如何根据地域需求和礼仪偏好，对广为流传的拜占庭图像学模式进行重新诠释。卡尔利克第3号教堂已成为一座重要遗迹，在研究卡帕多西亚地区“神显”与“恳求”图像的发展时，应将其纳入考量。

此外，该遗迹为理解卡帕多西亚地区施洗者约翰崇拜的表现形式提供了重要依据。未来的研究应侧重于通过摄影测量法对该教堂进行详细记录、加强保护措施，以及与卡帕多西亚地区类似壁画方案进行更广泛的比较分析。此类研究将有助于更全面地理解该地区拜占庭图像学的多样性及其发展历程。

关键词： 拜占庭，卡帕多西亚，卡尔利克，岩窟教堂，神显

Структурированное Резюме:

Регион Каппадокия является одним из наиболее значимых центров, где сосредоточены одни из самых масштабных и самобытных образцов византийской скальной религиозной архитектуры и настенной живописи. Скальные церкви этого региона привлекают внимание не только своими архитектурными особенностями, но и настенными росписями, а также литургическим устройством, отражающим местные интерпретации византийского искусства. Предметом данного исследования является скальная церковь, известная в литературе как «Церковь № 3 в Карлыке», расположенная на восточном склоне долины Карлык, примерно в 15 км к югу от Ургупа в провинции Невшехир. Несмотря на то, что памятник в значительной степени поврежден, он занимает уникальное место среди современных каппадокийских образцов благодаря своему плану с двумя апсидами и повторению сцены «Теофании» в обеих апсидах с различными иконографическими акцентами.

Основная цель данного исследования — изучить архитектурные особенности и настенные росписи церкви № 3 в Карлыке, чтобы определить её место в традиции каппадокийской византийской живописи и выявить её иконографическую самобытность. В этом контексте исследование направлено на поиск ответов на следующие вопросы: как архитектурная композиция с двумя апсидами отражается в живописной программе? Какие теологические и литургические значения вытекают из акцента на различных фигурах в сценах «Теофании», изображенных в обеих апсидах? Как можно интерпретировать пространственное разделение фигур Иоанна Крестителя и Пресвятой Богородицы в контексте ранней концепции «Деиса»? Кроме того, исследование направлено на выявление региональных иконографических практик и местных художественных подходов в Каппадокии.

В византийском искусстве сцена «Теофании» является одной из основных иконографических тем, олицетворяющих визуальное проявление божественной силы и господства Христа. Ее истоки можно проследить в пророческих видениях Ветхого Завета и апокалиптических образах Книги Откровения. Нового Завета. Со временем эта тема обогатилась за счет литургических текстов, гимнов и эсхатологической мысли, особенно в IX and X веках. Когда апокалиптическая теология приобрела большее значение в византийском мире, композиции «Теофании» стали все чаще включаться в программы украшения апсид.

В скальных церквях Каппадокии эта сцена, как правило, изображается в виде Христа на престоле, окруженного символами четырёх евангелистов, а апостолы иерархически располагаются в нижнем регистре. Эти композиции обычно интерпретируются как визуальное отражение небесной литургии, проявленной на земле. Тем не менее местные мастерские и региональные традиции Каппадокии позволяли по-разному переосмысливать эту основную схему.

В византийской живописи Дева Мария и Иоанн Креститель являются главными заступниками, особенно в композициях «Деисис», где они обычно изображаются по обе стороны от Христа. Дева Мария считается Божьей Матерью, заступающейся за человечество, а Иоанн Креститель, известный

как «Продромос» (Предтеча), символизирует переход от Ветхого к Новому Завету. В традиционном византийском искусстве эти две фигуры обычно изображаются вместе в рамках одной композиции. Оригинальность церкви № 3 в Карлыке заключается в том, что, хотя обе фигуры присутствуют в одном и том же памятнике, они расположены отдельно в двух разных апсидах.

Данное исследование проводилось в рамках качественного искусствоведческого анализа. В ходе работы были совместно использованы архитектурный анализ, иконографическая оценка, стилистическое исследование и сравнительная методология. План церкви, расположение апсид, пространственная организация и система кровли были изучены посредством наблюдений на месте, а сохранившиеся настенные росписи — подвергнуты детальному анализу. При анализе живописных композиций использовались фотографическая документация, архитектурные чертежи и визуальные материалы из предыдущих публикаций.

Хотя церковь № 3 в Карлыке является основным объектом исследования, при оценке полученных результатов в качестве сравнительных примеров использовались современные скальные церкви в Каппадокии. К ним относятся Церковь Креста в Кызылчукуре, Церковь Иоанна Крестителя в Чавушине, монастырь Гюмюшлер, а также скальные церкви в Ташкинпаше и Эрдемли. Кроме того, в данном исследовании использованы оценки и интерпретации таких ученых, как Тьерри, Жоливе-Леви, Демесниль и Чораган.

Результаты исследования показывают, что церковь № 3 в Карлыке занимает особое место среди средневизантийских скальных церквей Каппадокии как с точки зрения архитектуры, так и настенной живописи. Наиболее примечательной особенностью церкви является повторение сцены «Теофании» в двух отдельных апсидах в рамках архитектурной композиции с двойной апсидой. Однако это повторение не является простым дублированием одной и той же композиции; скорее, оно представляет собой намеренное иконографическое разграничение, достигнутое за счет размещения в каждой апсиде разных центральных фигур.

В северной апсиде центральную фигуру в нижнем регистре композиции «Теофании» можно идентифицировать как Иоанна Крестителя благодаря свитку, который он держит, и его пророческим чертам. Такое расположение подчеркивает его роль вестника и пророка, а также дает важные подсказки относительно возможного посвящения церкви. Центральное расположение Иоанна Крестителя подчеркивает его богословское значение как предшественника, возвещающего о пришествии Христа.

В южной апсиде центральной фигурой является Дева Мария, изображённая в позе «оранс» и в типе «Блачернитисса». Это изображение подчеркивает её роль ходатайницы и посредницы. Мальтийский крест, расположенный под фигурой, ещё больше усиливает литургическое значение композиции. Соответственно, южная апсида демонстрирует иконографическую композицию, которая выделяет темы божественного заступничества и спасения.

Полученные данные указывают на то, что взаимосвязь между двумя апсидами не была случайной, а являлась частью сознательно разработанной теологической и литургической программы. В то время как во многих каппадокийских примерах Дева Мария и Иоанн Креститель изображаются вместе по обе стороны от Христа в рамках одной композиции, их разделение на две разные апсиды в церкви № 3 в Карлыке представляет собой примечательную и самобытную практику. Такое расположение можно интерпретировать как пространственно дифференцированное и адаптированное к местным условиям воплощение ранней концепции «Денсиса».

Церковь № 3 в Карлыке представляет собой уникальный образец среди византийских скальных церквей Каппадокии как с точки зрения архитектурного замысла, так и программы настенной росписи. Изображение сцены «Теофании» посредством двух различных иконографических интерпретаций в рамках плана с двойной апсидой свидетельствует о наличии сознательно выстроенной теологической и литургической концепции. Размещение Иоанна Крестителя в северной апсиде и Девы Марии в южной апсиде можно рассматривать как региональную и оригинальную интерпретацию ранней традиции «Денсис».

Данное исследование способствует лучшему пониманию взаимосвязи между архитектурным пространством и живописными программами в византийском искусстве Каппадокии. Оно также демонстрирует, как местные художественные круги и мастерские переосмысливали широко

устоявшиеся византийские иконографические схемы в соответствии с региональными потребностями и литургическими предпочтениями. Церковь № 3 в Карлыке предстает важным памятником, который следует учитывать в исследованиях, касающихся развития образов «Теофании» и «Деиса» в Каппадокии.

Кроме того, этот памятник предоставляет важные свидетельства для понимания проявлений культа Иоанна Крестителя в Каппадокии. Будущие исследования должны быть сосредоточены на детальной документации церкви с помощью фотограмметрических методов, усовершенствовании мер по консервации, а также на более широком сравнительном анализе с аналогичными программами настенной росписи в Каппадокии. Такие исследования будут способствовать более всестороннему пониманию разнообразия и развития региональной византийской иконографии.

Ключевые слова: Византия, Каппадокия, Карлык, скальная церковь, Богоявление

संरचित सारांशः

कैपाडोसिया क्षेत्र सबसे महत्वपूर्ण केंद्रों में से एक है, जिसमें बीजान्टिन चट्टान-काट धार्मिक वास्तुकला और भित्ति चित्रों के कुछ सबसे व्यापक और विशिष्ट उदाहरण शामिल हैं।

इस क्षेत्र के चट्टान-काट चर्च न केवल अपनी वास्तुकला विशेषताओं के लिए बल्कि अपनी भित्ति चित्रों और पूजा-संबंधी व्यवस्थाओं के लिए भी ध्यान आकर्षित करते हैं, जो बाइज़ेंटाइन कला की स्थानीय व्याख्याओं को दर्शाते हैं। इस अध्ययन का विषय वह चट्टान-काट चर्च है जिसे साहित्य में कार्लिक का चर्च संख्या 3 के नाम से जाना जाता है, जो नेवशेहिर प्रांत के उर्गुप् से लगभग 15 किमी दक्षिण में कार्लिक घाटी की पूर्वी ढलान पर स्थित है।

हालांकि यह स्मारक काफी हद तक क्षतिग्रस्त हो गया है, फिर भी यह अपनी दो-अर्धवृत्ताकार योजना और दोनों अर्धवृत्तों में अलग-अलग प्रतिमा-लेखन संबंधी जोर के साथ "थियोफैनी" दृश्य की पुनरावृत्ति के कारण समकालीन कैपाडोसियाई उदाहरणों में एक अनूठी स्थिति रखता है।

इस अध्ययन का मुख्य उद्देश्य कैपाडोसियाई बीजान्टिन चित्रकला परंपरा में इसकी जगह निर्धारित करने और इसकी प्रतिमा-लेखन संबंधी मौलिकता को प्रकट करने के लिए कार्लिक चर्च संख्या 3 की वास्तुकला की विशेषताओं और भित्ति चित्रों की जांच करना है।

इस संदर्भ में, यह अध्ययन निम्नलिखित प्रश्नों का उत्तर खोजना चाहता है: चित्रमय कार्यक्रम में दो-गुंबद वाले वास्तुकला विन्यास को कैसे दर्शाया गया है? दो गुंबदों में चित्रित "दिव्य प्रकट" (Theophany) दृश्यों में विभिन्न आकृतियों पर जोर देने से क्या धार्मिक और पूजा संबंधी अर्थ सामने आते हैं? "डीसिस" (Deesis) की प्रारंभिक अवधारणा के संदर्भ में बपतिस्मा दाता जॉन और वर्जिन मैरी की आकृतियों के स्थानिक अलगाव की व्याख्या कैसे की जा सकती है?

इसके अलावा, इस अध्ययन का उद्देश्य कैपाडोसिया में क्षेत्रीय प्रतिमा-शास्त्रीय प्रथाओं और स्थानीय कलात्मक दृष्टिकोणों की पहचान करना है।

बाइज़ेंटाइन कला में, "थेओफैनी" दृश्य प्रमुख प्रतिमा-शास्त्रीय विषयों में से एक है जो दैवीय शक्ति के दृश्य प्रकटीकरण और मसीह की संप्रभुता का प्रतिनिधित्व करता है। इसकी उत्पत्ति पुराने नियम में भविष्यसूचक दृष्टियों और नए नियम में प्रकाशितवाक्य की पुस्तक की प्रलयकारी कल्पनाओं में देखी जा सकती है।

समय के साथ, इस विषय को धार्मिक अनुष्ठानों के ग्रंथों, भजनों और अंतिम समय के विचारों से समृद्ध किया गया। विशेष रूप से नौवीं और दसवीं शताब्दी के दौरान, जब बाइज़ेंटाइन दुनिया में प्रलय संबंधी धर्मशास्त्र ने अधिक महत्व प्राप्त किया, तो "थियोफैनी" रचनाओं को अधिक बार ऐसे सजावट कार्यक्रमों में शामिल किया जाने लगा।

कैपाडोसिया के चट्टानों में बने चर्चों में, इस दृश्य को आम तौर पर सिंहासनारूढ़ मसीह को दर्शाते हुए प्रस्तुत किया जाता है, जिसके चारों ओर चार सुसमाचारकारों के प्रतीक होते हैं, और निचले पंजीकरण में प्रेरितों को पदानुक्रम में व्यवस्थित किया जाता है। इन रचनाओं की व्याख्या आमतौर पर पृथ्वी पर प्रकट हुई स्वर्गीय पूजा के दृश्य प्रतिबिंब के रूप में की जाती है। फिर भी, कैपाडोसिया में स्थानीय कार्यशालाओं और क्षेत्रीय परंपराओं ने इस मूल योजना को विभिन्न तरीकों से पुनर्व्याख्यायित करने की अनुमति दी।

बाइज़ेंटाइन चित्रकला में, वर्जिन मैरी और जॉन द बैपटिस्ट प्रमुख मध्यस्थता करने वाले पात्र हैं, विशेष रूप से "डीसिस" रचनाओं में, जहाँ वे आमतौर पर मसीह के दोनों ओर चित्रित किए जाते हैं। वर्जिन मैरी को दिव्य माँ के रूप में माना जाता है जो मानवता की ओर से मध्यस्थता करती हैं, जबकि जॉन द बैपटिस्ट, जिन्हें "प्रोड्रोमस" (पूर्वदूत) के रूप में जाना जाता है, पुराने और नए नियम के बीच संक्रमण का प्रतीक हैं। पारंपरिक बाइज़ेंटाइन कला में, ये दोनों आकृतियाँ आमतौर पर एक ही रचना के भीतर एक साथ दर्शाई जाती हैं। कार्लिक चर्च संख्या 3 की मौलिकता इस तथ्य में निहित है कि, यद्यपि दोनों आकृतियाँ एक ही स्मारक के भीतर मौजूद हैं, उन्हें दो अलग-अलग एप्स में अलग-अलग रखा गया है।

यह शोध एक गुणात्मक कला ऐतिहासिक अध्ययन के रूप में किया गया था। वास्तुशिल्प विश्लेषण, प्रतिमात्मक मूल्यांकन, शैलीगत परीक्षा और तुलनात्मक कार्यप्रणाली को एक साथ नियोजित किया गया था। चर्च की योजना, एप्स की व्यवस्था, स्थानिक संगठन और छत प्रणाली की जाँच स्थल पर अवलोकन के माध्यम से की गई, जबकि बची हुई दीवार चित्रों का विस्तृत विश्लेषण किया गया। चित्रमय रचनाओं के विश्लेषण में फोटोग्राफिक दस्तावेज़ीकरण, वास्तुशिल्प चित्र और पिछले प्रकाशनों की दृश्य सामग्री का उपयोग किया गया।

यद्यपि कार्लिक चर्च संख्या 3 इस शोध का मुख्य केंद्र बिंदु है, निष्कर्षों का मूल्यांकन करने के लिए कैपाडोसिया के समकालीन चट्टान-निर्मित चर्चों का तुलनात्मक उदाहरण के रूप में उपयोग किया गया। इनमें कज़िलचुकुर में क्रॉस चर्च, चावुशिन में जॉन द बैपटिस्ट का चर्च, गुमुशलर मठ, और ताशकिन्याशा और एर्डेली के चट्टान-निर्मित चर्च शामिल हैं।

इसके अलावा, यह अध्ययन थिएरी, जोलिवेट-लेवी, डेमेसिल और चोरागन जैसे विद्वानों द्वारा प्रस्तुत मूल्यांकन और व्याख्याओं पर आधारित है।

शोध निष्कर्षों से पता चलता है कि कार्लिक चर्च संख्या 3 अपनी वास्तुकला और भित्ति चित्रों दोनों के मामले में कैपाडोसिया के मध्य बाइज़ेंटाइन चट्टान-काट चर्चों में एक विशिष्ट स्थान रखता है।

चर्च की सबसे उल्लेखनीय विशेषता दोहरे-एप्स वाली वास्तुकला व्यवस्था के भीतर दो अलग-अलग एप्स में "थियोफनी" दृश्य का दोहराव है। हालाँकि, यह दोहराव उसी रचना की एक साधारण प्रतिलिपि नहीं है; बल्कि, यह प्रत्येक एप्स में अलग-अलग केंद्रीय आंकड़ों को रखने के माध्यम से प्राप्त एक जानबूझकर की गई प्रतिमा-लेखीय भिन्नता को दर्शाता है।

उत्तरी एप्स में, "थियोफनी" रचना के निचले पंजीकरण में केंद्रीय आकृति को उसके द्वारा धारण किए गए स्कॉल और उसकी भविष्यसूचक विशेषताओं के कारण जॉन द बैपटिस्ट के रूप में पहचाना जा सकता है। यह स्थान उसकी एक अग्रदूत और भविष्यवक्ता के रूप में भूमिका पर जोर देता है, साथ ही चर्च के संभावित समर्पण कार्यक्रम के बारे में महत्वपूर्ण सुराग भी प्रदान करता है। जॉन द बैपटिस्ट की केंद्रीय स्थिति, मसीह के आगमन की घोषणा करने वाले अग्रदूत के रूप में उसकी धार्मिक महत्वता को उजागर करती है।

दक्षिणी एप्स में, केंद्रीय आकृति वर्जिन मैरी है, जिसे ओरन्स मुद्रा में और ब्लाचर्निटिस्सा प्रकार में दर्शाया गया है। यह प्रस्तुति उनकी एक मध्यस्थ और निवेदनकर्ता के रूप में भूमिका पर जोर देती है। आकृति के नीचे स्थित माल्टीज़ क्रॉस इस रचना के धार्मिक अनुष्ठानिक महत्व को और भी सुदृढ़ करता है। तदनुसार, दक्षिणी एप्स एक ऐसे प्रतिमा-लेखन विन्यास को प्रदर्शित करता है जो दैवीय मध्यस्थता और मोक्ष के विषयों को उजागर करता है।

निष्कर्ष बताते हैं कि दोनों अर्धगोलाकार गुंबदों के बीच स्थापित संबंध आकस्मिक नहीं था, बल्कि यह एक जानबूझकर तैयार किए गए धर्मशास्त्रीय और संस्कार संबंधी कार्यक्रम का हिस्सा था। जहाँ कई कैपाडोसियाई उदाहरणों में कन्या मरियम और बपतिस्मा दाता यूहन्ना को एक ही रचना के भीतर मसीह के दोनों ओर एक साथ चित्रित किया गया है, वहीं कार्लिक चर्च संख्या 3 में उन्हें दो अलग-अलग अर्धगोलाकार गुंबदों में विभाजित करना एक उल्लेखनीय और विशिष्ट प्रथा का प्रतिनिधित्व करता है।

इस व्यवस्था को "डीसिस" की प्रारंभिक अवधारणा की एक स्थानिक रूप से विभेदित और स्थानीय रूप से अनुकूलित अभिव्यक्ति के रूप में व्याख्यायित किया जा सकता है।

कार्लिक चर्च संख्या 3, अपनी वास्तुकला डिजाइन और भित्ति चित्र कार्यक्रम दोनों के मामले में, कैपाडोसिया के बीजान्टिन चट्टान-निर्मित चर्चों में एक अनूठी मिसाल है। एक दोहरे-एप्स योजना के भीतर दो अलग-अलग प्रतिमात्मक व्याख्याओं के माध्यम से "थियोफनी" दृश्य की प्रस्तुति, एक जानबूझकर निर्मित धर्मशास्त्रीय और अनुष्ठानिक अवधारणा के अस्तित्व को दर्शाती है। उत्तरी एप्स में जॉन द बैपटिस्ट और दक्षिणी एप्स में वर्जिन मैरी की जगह को प्रारंभिक "देसीस" परंपरा की एक क्षेत्रीय और मौलिक व्याख्या माना जा सकता है।

यह अध्ययन कैपाडोसियाई बीजान्टिन कला में वास्तुशिल्प स्थान और चित्रात्मक कार्यक्रमों के बीच संबंध की बेहतर समझ में योगदान देता है। यह यह भी प्रदर्शित करता है कि कैसे स्थानीय कलात्मक हलकों और कार्यशालाओं ने क्षेत्रीय जरूरतों और पूजा संबंधी प्राथमिकताओं के अनुसार व्यापक रूप से स्थापित बीजान्टिन प्रतिमा-लेखन योजनाओं की पुनर्व्याख्या की। कार्लिक चर्च संख्या 3 एक महत्वपूर्ण स्मारक के रूप में उभरता है जिसे कैपाडोसिया में "थियोफैनी" और "डीसिस" छवियों के विकास से संबंधित अध्ययनों में ध्यान में रखा जाना चाहिए।

इसके अलावा, यह स्मारक कैपाडोसिया में जॉन द बैपटिस्ट के पंथ के प्रकट रूपों को समझने के लिए महत्वपूर्ण प्रमाण प्रदान करता है। भविष्य के अध्ययनों को फोटोग्रामेट्रिक विधियों के माध्यम से चर्च के विस्तृत दस्तावेजीकरण, संरक्षण उपायों को बढ़ाने, और कैपाडोसिया में समान भित्ति चित्र कार्यक्रमों के साथ व्यापक तुलनात्मक विश्लेषण पर ध्यान केंद्रित करना चाहिए। इस तरह का शोध क्षेत्रीय बीजान्टिन आइकनोग्राफी की विविधता और विकास की अधिक व्यापक समझ में योगदान देगा।

कीवर्ड: बीजान्टियम, कैपाडोसिया, कार्लिक, चट्टान का चर्च, थियोफैनी

Yapılandırılmış Özet:

Kapadokya Bölgesi, Bizans kaya oyma dinî mimarisi ve duvar resimlerinin en yoğun ve özgün örneklerini barındıran önemli merkezlerden biridir. Bölgedeki kaya oyma kiliseler, mimari özellikleriyle beraber, Bizans sanatının yerel yorumlarını yansıtan duvar resimleri ve litürjik düzenlemeleriyle de dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın konusunu, Nevşehir ili Ürgüp ilçesinin yaklaşık 15 km güneyinde, Karlık Vadisi'nin doğu yamacında yer alan ve literatürde Karlık 3 Nolu Kilise olarak adlandırılan kaya oyma kilise oluşturmaktadır. Günümüzde büyük ölçüde tahrip olmuş durumda olmasına rağmen yapı, çift apsizli plan düzeni ve her iki apsiste farklı ikonografik vurgularla tekrarlanan "Theophany" sahneleri nedeniyle Kapadokya'daki çağdaş örnekler arasında özgün bir konuma sahiptir.

Araştırmanın temel amacı, Karlık 3 Nolu Kilise'nin mimari özelliklerini ve duvar resimlerini inceleyerek Kapadokya Bizans resim geleneği içerisindeki yerini belirlemek ve yapının ikonografik özgünlüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, çift apsizli mimari düzenin resim programına nasıl yansıdığı, iki apsiste yer alan "Theophany" sahnelerinde farklı figürlerin vurgulanmasının hangi teolojik ve litürjik anlamları taşıdığı ve Vaftizci Yahya ile Meryem figürlerinin iki ayrı apsiste konumlandırılmasının erken "Deesis" anlayışı açısından nasıl değerlendirilebileceği sorularına yanıt aranmıştır. Ayrıca çalışmada, Kapadokya'daki bölgesel ikonografik uygulamaların ve yerel sanat anlayışının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bizans sanatında "Theophany" sahnesi, ilahi kudretin ve İsa'nın egemenliğinin görsel ifadesi olarak kabul edilen temel ikonografik temalardan biridir. Kökenleri Eski Ahit'te yer alan peygamber vizyonlarına ve Yeni Ahit'in Vahiy metinlerine dayanan bu sahne, zaman içerisinde litürjik metinler, ilahiler ve kıyamet düşüncesiyle zenginleşmiştir. Özellikle 9. ve 10. yüzyıllarda Bizans dünyasında kıyamet teolojisinin önem kazanmasıyla birlikte "Theophany" kompozisyonları apsiste daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

Kapadokya kaya oyma kiliselerinde ise bu sahne çoğunlukla tahtta oturan İsa'nın, dört İncil yazarının sembolleriyle çevrelendiği ve alt bölümde havarilerin yer aldığı hiyerarşik bir düzen içerisinde tasvir edilmektedir. Bu kompozisyonlar genellikle göksel litürjinin yeryüzündeki yansıması olarak yorumlanmaktadır. Bununla birlikte Kapadokya'daki yerel atölyeler ve bölgesel gelenekler, bu temel şemanın farklı biçimlerde yeniden yorumlanmasına olanak sağlamıştır.

Bizans resim sanatında Meryem ve Vaftizci Yahya, özellikle "Deesis" kompozisyonlarında İsa'nın iki yanında yer alan başlıca şefaatçi figürlerdir. Meryem, insanlık adına aracılık eden ilahi anne olarak kabul edilirken, Vaftizci Yahya ise "Prodromos" (Öncü) sıfatıyla Eski ve Yeni Ahit arasındaki geçişi temsil etmektedir. Geleneksel Bizans sanatında bu iki figür çoğunlukla aynı kompozisyon içerisinde birlikte tasvir edilir. Karlık 3 Nolu Kilise'nin özgünlüğü ise bu figürlerin aynı yapı içerisinde bulunmalarına rağmen iki ayrı apsise yerleştirilmiş olmasıdır.

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş bir sanat tarihi çalışmasıdır. Çalışmada mimari analiz, ikonografik değerlendirme, üslup incelemesi ve karşılaştırmalı yöntem birlikte kullanılmıştır.

Yapının plan özellikleri, apsis düzeni, mekânsal organizasyonu ve örtü sistemi yerinde gözlemler doğrultusunda incelenmiş; günümüze ulaşabilen duvar resimleri ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Kompozisyonların analizinde fotoğrafik belgeler, mimari çizimler ve mevcut yayınlarda yer alan görsel materyallerden yararlanılmıştır.

Araştırmanın temel inceleme alanını Karlık 3 Nolu Kilise oluşturmakla birlikte, elde edilen bulguların değerlendirilmesinde Kapadokya'daki çağdaş kaya oyma kiliseler karşılaştırmalı örnekler olarak kullanılmıştır. Bu kapsamda Kızılçukur Haçlı Kilise, Çavuşin Vaftizci Yahya Kilisesi, Gümüşler Manastırı, Taşkınpaşa ve Erdemli'deki kaya oyma yapılar incelenmiştir. Ayrıca Thierry, Jolivet-Lévy, Demesnil ve Çorağan gibi araştırmacıların ortaya koyduğu değerlendirmelerden yararlanılmıştır.

Araştırma sonuçları, Karlık 3 Nolu Kilise'nin Kapadokya'daki Orta Bizans dönemi kaya oyma kiliseleri arasında mimari ve duvar resimleri açısından özgün bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Yapının en dikkat çekici özelliği, çift apsisli plan düzeni içerisinde "Theophany" sahnesinin iki ayrı apsiste tekrarlanmış olmasıdır. Ancak bu tekrar yalnızca aynı kompozisyonun yinelenmesi şeklinde değildir; her iki apsiste farklı figürlerin merkezî konuma yerleştirilmesiyle bilinçli bir ikonografik farklılaştırma gerçekleştirilmiştir.

Kuzey apsiste yer alan "Theophany" kompozisyonunun alt kuşağında merkezde bulunan figür, elinde tuttuğu tomar ve peygamberî özellikleri sayesinde Vaftizci Yahya olarak tanımlanmaktadır. Bu yerleşim, Yahya'nın haberci ve peygamber kimliğini ön plana çıkarmakta, aynı zamanda yapının olası adanmışlık programına ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Vaftizci Yahya'nın merkezî konuma yerleştirilmesi, onun İsa'nın gelişini haber veren figür olarak teolojik önemini vurgulamaktadır.

Güney apsiste ise kompozisyonun merkezinde orans duruşunda ve Blachernitissa tipinde tasvir edilmiş Meryem figürü yer almaktadır. Meryem'in bu şekilde sunulması, onun şefaathçi ve aracılık eden kimliğini ön plana çıkarmaktadır. Figürün altında yer alan Malta haçı ise sahnenin litürjik niteliğini güçlendiren önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Böylece güney apsis, ilahi şefaath ve kurtuluş temalarının öne çıktığı bir düzenleme sunmaktadır.

Araştırma bulguları, iki apsis arasında kurulan ilişkinin rastlantısal değil, bilinçli biçimde oluşturulmuş bir teolojinin ve litürjinin parçası olduğunu göstermektedir. Kapadokya'daki birçok örnekte Meryem ve Vaftizci Yahya figürleri aynı kompozisyon içerisinde İsa'nın iki yanında birlikte tasvir edilirken, Karlık 3 Nolu Kilise'de bu figürlerin iki farklı apsise ayrılması dikkat çekici bir uygulamadır. Bu durum, erken "Deesis" anlayışının mekânsal olarak ayrıştırılmış ve yerel koşullara uyarlanmış bir yorumu olarak değerlendirilmektedir.

Karlık 3 Nolu Kilise, mimari planı ve duvar resimleri bakımından Kapadokya'daki Bizans kaya oyma kiliseleri arasında özgün bir örnek oluşturmaktadır. Çift apsisli plan düzeni içerisinde "Theophany" sahnesinin iki farklı ikonografik yorumla sunulması, yapıda bilinçli olarak tasarlanmış bir teoloji ve litürjinin varlığını ortaya koymaktadır. Kuzey apsiste Vaftizci Yahya'nın, güney apsiste ise Meryem'in merkezî konumda yer alması, erken "Deesis" geleneğinin bölgesel ve özgün bir yorumu olarak değerlendirilebilir.

Çalışma, Kapadokya Bizans sanatında mimari mekân ile resim programı arasındaki ilişkinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda yerel sanat çevrelerinin ve atölyelerin, Bizans sanatında yaygın olarak kullanılan ikonografik şemaları bölgesel ihtiyaçlar ve litürjik tercihler doğrultusunda nasıl yeniden yorumladığını göstermektedir. Karlık 3 Nolu Kilise örneği, Kapadokya'daki "Theophany" ve "Deesis" sahnelerinin gelişimini değerlendiren çalışmalarda dikkate alınması gereken önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra yapı, Vaftizci Yahya kültürünün Kapadokya'daki yansımalarını anlamak açısından da önemli veriler sunmaktadır. Gelecekte gerçekleştirilecek çalışmalarda yapının fotogrametrik yöntemlerle ayrıntılı biçimde belgelenmesi, korunmasına yönelik uygulamaların artırılması ve Kapadokya'daki benzer duvar resimleriyle daha geniş çaplı karşılaştırmalar yapılması önerilmektedir. Böylece bölgesel Bizans ikonografisinin çeşitliliği ve gelişim süreci daha kapsamlı biçimde ortaya konulabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Kapadokya, Karlık, Kaya Kilise, Theophany



www.turkishstudies.net/religion

Turkish Studies - Comparative Religious Studies

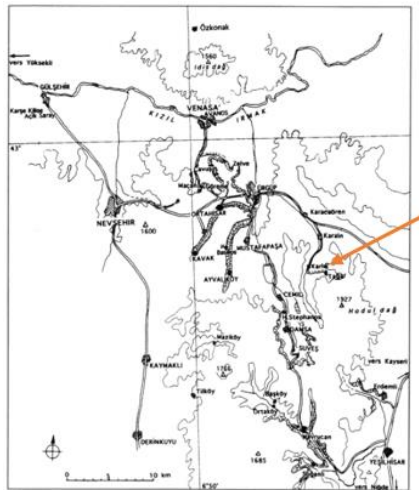
eISSN: 2667-5544



Karlık Village Church No. 3: An Assessment on Architecture and Wall Paintings

Introduction

The rock-carved structures in Karlık Village have been the subject of a limited number of studies in terms of Byzantine architecture and wall paintings in the Cappadocia Region. Located approximately 15 km south of Ürgüp district, between the settlements of Karain and Yeşilöz, Karlık Village is a settlement area shaped by rock architecture (Map 1). The settlement consists of two main sections, old and new; the new settlement extends southward in the valley floor, while the old settlement is located in a stepped manner on the eastern and western slopes of this area, in accordance with the topography (Dırık, 2025, s. 228; Güneri, 2026, s. 66). Two rock churches and two tomb structures, possibly dating back to the Roman period, located within the old settlement area on the eastern slope of the Karlık Valley, indicate the long-term use of the region (Figure 1–2). This group of structures is also located within the boundaries of an ancient necropolis area on the eastern slope of the valley. The larger of these churches was first discussed in detail in the literature by Thierry and introduced as Church No. 3 (Thierry, 1993, s. 94). Thierry's work is important because it includes fundamental findings regarding the building's plan features and wall paintings. Subsequent studies have only touched upon the building to a limited extent. Jolivet-Lévy only briefly introduced the church (Jolivet Levy & Lemaigre Demesnil, 2015, s. 230), while Lemaigre Demesnil evaluated the building in general terms among the Byzantine rock churches in Cappadocia (Demesnil, 2010, s. 91). Although the building was also discussed in Xenaki's doctoral thesis, its content could not be examined comprehensively in this research due to its lack of public accessibility (Xenaki, 2011).



Map 1: Map of Ürgüp (Thierry, 1998, s. 872)

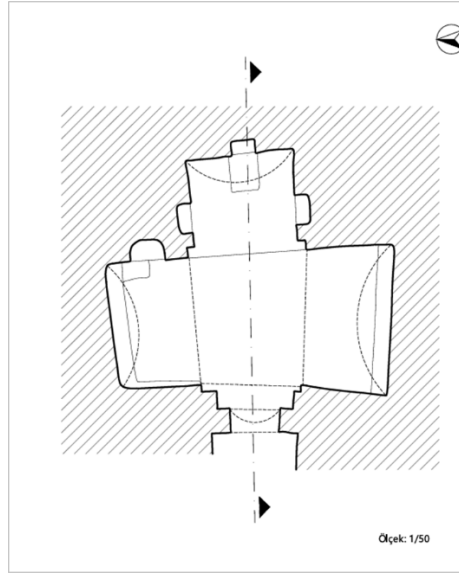


Figure 1: General view of Karlık Village (Güneri, 2023)

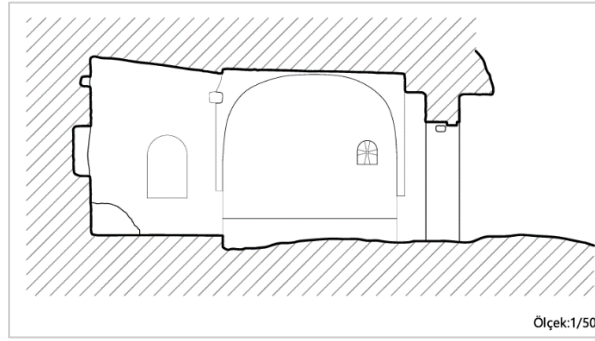


Figure 2: General view of the eastern side of Karlık Village (Güneri, 2023)

The Karlık Village Church No. 3 and the surrounding structures, which have been discussed only briefly in the literature, necessitate an examination of their architectural features. The small chapel located southeast of Church No. 3 constitutes the first structure examined within the scope of this study's architectural evaluation (Drawing 1–2) (Thierry, 1993, s. 94; Demesnil, 2010, s. 91). The chapel has a cruciform plan. Access to the building is through a round arched opening on the west side. A regular rectangular doorway located immediately behind this opening provides passage to the nave. The apse is located to the east of the nave. The apse wall contains three rectangular niches: one to the east, one to the north, and one to the south. Inside the apse, a nearly square rectangular altar is located adjacent to the apse wall. The apse is one step higher than the nave. The side arms of the chapel are covered with barrel vaults, while the central section has a flat ceiling. There are platforms in the north and south arms; Additionally, a niche is visible on the east wall of the northern arm. On the southwest wall of the southern arm, a Maltese cross made of brown paint has been identified (Figure 3–5).



Drawing 1: Plan of the chapel (Güneri, Arıkan, Daştan, 2023)



Drawing 2: Cross-section of the chapel (Güneri, Arıkan Daştan, 2023)



Figure 3: General view of the chapel (Güneri, 2023)



Figure 4: The interior of the chapel (Güneri, 2023)

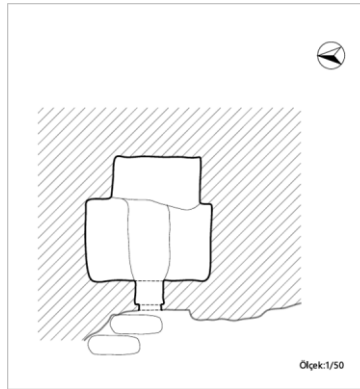


Figure 5: View of the apse and the northern transept of the chapel (Güneri, 2023)

Following the architectural features of the chapel, other structural remains located in the immediate vicinity of Church No. 3 are also important for understanding the multi-layered usage process of the settlement. To the west of Church No. 3, two burial structures, thought to be from the Roman period, have been identified in close proximity to each other (Image 6) (Drawing 3–4). The upper tomb is accessed from the south, and the lower tomb from the west. The placement of the tombs and the directions of their entrances are positioned according to the natural topography. This data indicates the use of the area in different periods (Figure 7–10).



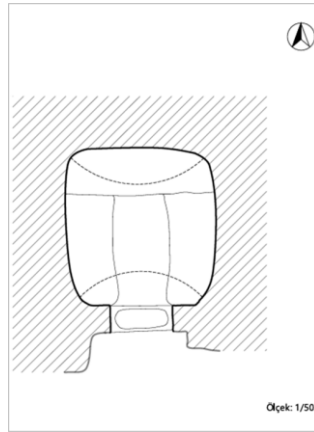
Figure 6: General view of Roman tombs (Güneri, 2023)



Drawing 3: Plan of a Roman tomb (Güneri, Arıkan, Daştan, 2023)



Figures 7-8: General view and interior of the tomb (Güneri, 2023)

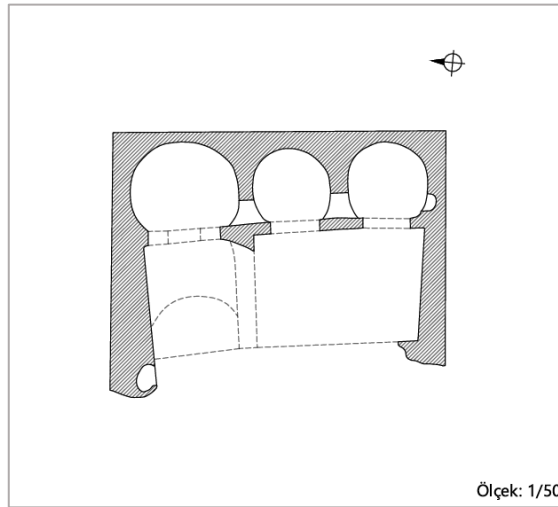


Drawing 4: Plan of Roman tomb (Güneri, Arıkan, Daştan, 2023)



Figures 9-10: General view and interior of the tomb (Güneri, 2023)

Church No. 3, the main subject of this research, although partially destroyed today, offers important data regarding its plan scheme and architectural details. The church consists of a nave extending in a north-south direction and two apses located to its east. To its north is a parekklesion with a single nave and a single apse, covered with a barrel vault (Drawing 5). The horseshoe-shaped apses are not of equal size and are connected by narrow passages. A small niche has been identified in the south wall of the south apse (Figures 11–13). The rectangular nave is largely ruined today. However, data regarding the ceiling arrangement, divided into rectangular panels, has been partially preserved. The ceiling of the nave, with its four-panel arrangement located directly above the apse entrance on the east side, has survived to the present day in its original form. Traces of mortar visible on the ceiling surface suggest that a relief cross was located in the center of the panels.



Drawing 5: Plan of Church No. 3 (Arıkan, 2023)



Figure 11: General view of Church No. 3 (Güneri, 2023)



Figure 12: Nave and apse of Church No. 3 (Güneri, 2023)

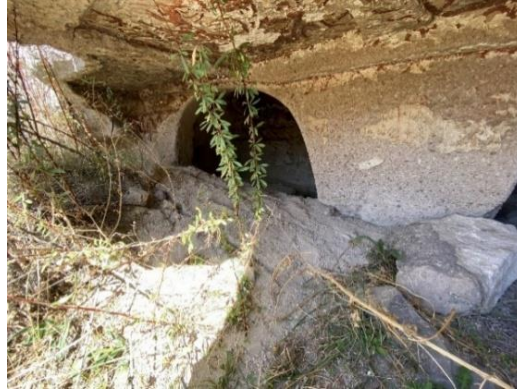


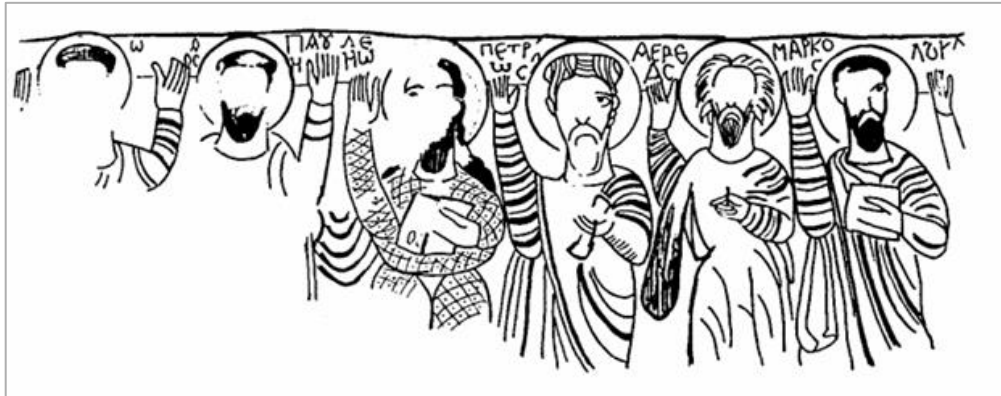
Figure 13: Nave and apse of Church No. 3 (Güneri, 2023)

The semi-domes of the two apses in the main nave of Church No. 3 feature similar iconographic arrangements. Both apses depict the “Theophany” scene. The scenes show parallelism in terms of compositional structure. In the apse semi-domes, the figure of Jesus is at the center, surrounded by the four Evangelists in symbolic forms. In the lower row, the twelve apostles are arranged according to the classical hierarchical order. The fundamental difference between the scenes stems from the content of the composition in the center of the lower row of apostles. In the north apse, a frontal depiction of Jesus on a throne is shown on the surface of the semi-dome. Jesus is making a blessing gesture with his right hand, and in his left hand he holds a book decorated with reddish-brown circle motifs on a white background at chest level. Jesus wears an ochre-toned chiton. His halo is ochre-colored and framed in grey. The throne on which he sits is quite simple, with diamond-shaped and circular motifs applied to its surface giving it a jeweled appearance. In the background of the throne are large and small reddish-brown circles. The background is grey. The symbols and inscriptions of the Gospel writers surrounding Jesus are rendered in reddish-brown: an eagle (John) (ἄδω(ν)τα) and an ox (Luke) (β(ο)ώ(ν)τα) on the south, and a lion (Mark) and an angel (Matthew) (κέ λέγω(ν)τα) on the north. However, the symbols on the north side are only partially visible due to damage. Under the semi-dome of the northern apse are the figures of the twelve apostles. All depicted from the front, these figures are arranged in two groups. The clothing of the figures is in shades of white and reddish-brown. John the Baptist is positioned in the center of the composition. John the Baptist is distinguished from the other apostles by his attire and physical characteristics. The open book he holds is also unique to John. On either side of John are Peter (πέτρως) and Paul, the leaders of the apostles. Paul, depicted on the left, holds a cross at chest level in his right hand. Several of the apostles beside him have their left hands raised to point to Jesus, while the position of their right hands is unclear due to damage. In the right group, Peter wears a himation with reddish-brown and grey stripes on a white chiton. He holds parchment in his left hand and points to Jesus with his right. Next to him is Andrew (Α(νδ)ρέας), holding an object in his left hand, only a part of which survives today. Following them are Mark (Μάρκως), Luke (Λουκά), holding his book tightly to his chest, and Philip (Φήλ[ιππος]), whose details are unclear due to damage. The ornamentation within the mandorla depicting Jesus presents a striking composition. In this area, motifs repeating in an 'S' shape are rendered with black outlines on a dark reddish-brown background, with the interiors filled in white. A dark yellow line following the outline of the motif creates a boundary effect in the composition, while small black lines of a similar form are regularly arranged on one side, reinforcing the motif. Although some details have been damaged due to partial paint loss on the surface, the overall arrangement and decorative style can largely be followed. Another ornament on the surface separating Jesus from the apostles is a single-knot “antrolach” motif. The curved sections of the knot are painted in shades of dark reddish-brown, white, dark yellow, and dark green, respectively, and this multicolored arrangement is applied to a white background. The motif is framed on both sides with dark reddish-brown and then white stripes,

giving the composition a distinct boundary. Although some layer losses are observed on the wall surface, the color scheme of the motif is partially discernible (Drawings 6,7) (Figures 14-17).



Drawing 6: North apse (Thierry, 1993, s. 111)



Drawing 7: Detail of the northern apse (Thierry, 1993, s. 111)



Figures 14-15: North apse of Church No. 3 (Güneri, 2023)

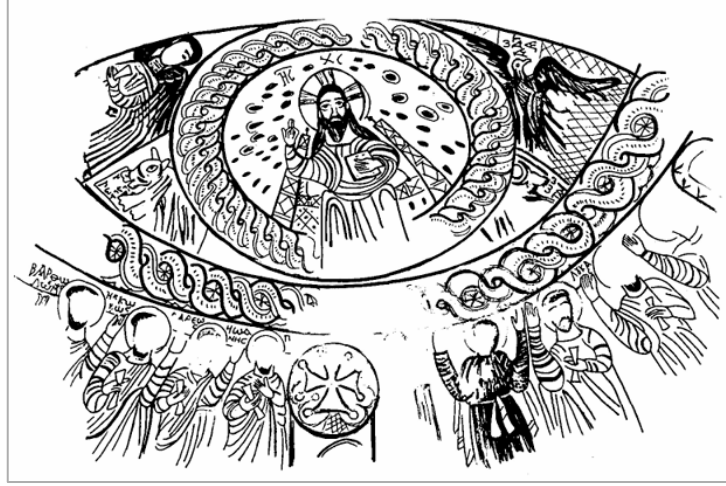


Figures 16-17: North apse of Church No. 3 (Güneri, 2023)

The wall painting in the south apse of Church No. 3 largely parallels the north apse in its general composition. In the apse's semi-dome, the “Theophany” scene is central, with the figure of Jesus depicted filling the entire apse dome. The throne on which he sits is defined by reddish-brown lines and is simply rendered. Unlike the one in the north apse, the backrest of the throne in this composition is not flat, but tapers upwards, finishing with delicate knobs at the edges. Geometric decorations formed by the intersection of oppositely placed pointed triangles and diamond-shaped motifs are regularly repeated on the throne's surface. In the background of the throne are reddish-brown circles of varying sizes. The background is gray. Symbols representing the Gospel writers are located on all four sides of Jesus. The eagle figure symbolizing John is well-preserved. The front body of the ox representing Luke, rendered in reddish-brown tones, can be identified. The lion, the symbol of Mark, is rendered in gray tones. The angel figure representing Matthew is holding a scroll in its left hand and is partially preserved.

The apostles are depicted at the bottom of the apse sash. With their right hands they point towards Jesus, while with their left hands they hold parchment at chest level. In the center is Mary, depicted in an ornate pose, of the Blacherniaotissa type. Mary, with her arms raised in prayer, wears a reddish-brown maphorion. Immediately below, a Maltese cross is placed in the symmetrical center of the composition. To Mary's left, unlike the other apostles, is Paul, the only figure not raising his hand. The symmetrical figure on the right side of the composition, which has not survived to the present day, is likely Peter. The “S”-shaped ornamentation and the “antrolach” motif, observed in

the border between the circular frame containing Jesus and the apostles, and also in the northern apse, are repeated here. This decorative approach creates a decorative unity, ensuring continuity throughout the apse sash (Drawing 8) (Figures 18, 19).

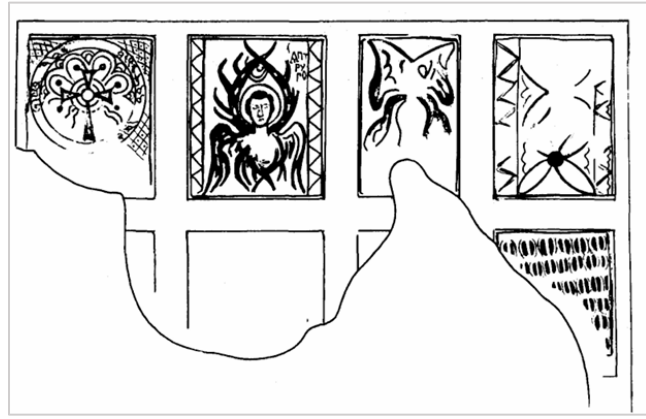


Drawing 8: South apse (Thierry, 1993, s. 112)



Figures 18-19: South apse of Church No. 3 (Güneri, 2023)

The ceiling of the nave features rectangular panels. Arranged in a north-south direction, the northernmost panel depicts a Latin cross within a rosette. The second panel shows a Seraphim figure, notable for its wings and central placement. The third panel displays a stylized plant motif created with a symmetrical arrangement. The fourth panel features a four-leaf clover motif. Immediately to the west of this panel is a geometric decorative composition consisting of successive oval forms (Thierry, 1993, s. 95) (Drawing 9) (Figures 20-24). The preferred colors in the panels are predominantly reddish-brown and ochre tones. The northernmost Latin cross in the ceiling composition is rendered in various shades of reddish-brown within a double-lined rosette frame. The arms of the cross are finished with knot-shaped ends. The outer band of the rosette is bordered by square modules formed from solid circular units. The second panel depicts a seraphim, framed by zigzag bands extending along the northern and southern edges of the composition. The figure's head is haloed, and its six wings are detailed. The third panel features an abstract decorative composition defined by contours. A portion of the vegetal ornamentation is preserved in the fourth panel. Two superimposed four-petaled flower motifs are bordered by zigzag borders that continue along the northern and southern edges of the panel. The eighth panel is dominated by teardrop-shaped motifs.



Drawing 9: Ceiling decorations (Thierry, 1993, s. 110)



Figures 20-21-22-23-24: Ceiling decorations of Church No. 3 (Güneri, 2023)

Assessment

Church No. 3, which provides important data on regional practices of Middle Byzantine rock churches in Cappadocia with its architecture and wall paintings, can be traced with its plan scheme consisting of a nave, apses, and parekklesion, despite being largely destroyed. Ötügen proposed a

typology for two-nave churches in Cappadocia; those with two apses, those with a single apse, those separated by arcades with pilasters, those separated by walls and connected by doors, and single-nave double-apse structures (Ötüken, 1982, s. 543). According to this classification, the structure can be evaluated in the single-nave double-apse category. The closest example typologically to our study is Ballı Church located in Ihlara Valley (Coşgunaras, 2021, s. 564). Although Ballı Church shows parallels with Church No. 3 in terms of plan typology, it differs in that there is no transition between the apses.

The church's plan was decisive in the placement of the wall painting and the "Theophany" scenes in both apses are positioned in accordance with the spatial arrangement of this plan. This scene is also known by different names such as "Maiestas Domini", "The Appearance of the Prophets", "The Appearance of Jesus" and "The Triumph of God" (Karabıyık Toper, 2019, s. 17). Its origin is based on the visions of the Old Testament prophets Isaiah, Ezekiel, and Daniel, and the Book of Revelation in the New Testament (Murray & Murray, 2004, s. 319). However, this iconographic theme is not tied to a single textual source. The Old and New Testaments, as well as liturgical texts and hymns, influenced the scene's formation, while apocalyptic texts and narratives based on prophetic visions contributed to the shaping of the iconographic elements within the scene (Karabıyık Toper, 2019, s. 17-18). God's throne, the multi-winged beings surrounding it, and depictions of the celestial realm form the theological basis of the scene. Parallel to the increasing importance of apocalyptic texts in Byzantine thought from the 9th and 10th centuries onwards, the "Theophany" scene also began to be depicted more widely in Byzantine art.

Opinions regarding the origin of the scene differ among researchers. Jerphanion traces the iconography's origins to Egypt, while Lafontaine-Dosogne argues that its development was centered in the capital, Constantinople (Jerphanion, 1925, s. 323; Lafontaine-Dosogne, 1968, s. 135-143). Kostof, on the other hand, suggests that the earliest examples originated in Latmos (Kostof, 1989, s. 188). The apse depiction of the Hosios David Church in the Latmos Monastery in Thessaloniki, dating to the mid-5th century, is considered among the earliest known examples of the "Theophany" scene (Snyder, 1967, s. 142-152). This is followed by the apses of the Bawit Saint Apollonis Monastery Church, dating to the 6th-7th centuries, and the Latmos Pantokrator Church, dating to the 9th century (Kostof, 1989, s. 188). However, the "Theophany" scene, while depicting the glory of God, should also be considered a liturgical narrative symbolizing the continuity of Jesus before the congregation and the earthly manifestation of the heavenly liturgy. Therefore, the placement of the scene in the apse's semi-dome can also be interpreted as a symbolic choice related to the Eucharist.

In Church No. 3, the "Theophany" scenes, reinterpreted with a similar compositional approach in both apses, are arranged around the monumental figure of Jesus depicted in the apse's semi-dome. The symbols of the four Gospel writers surround Jesus, while the apostles are arranged in a hierarchical order in the lower scene. This composition, repeated in parallel in both apses, points to a conscious iconographic choice emphasizing the liturgical importance of the building. However, the differences in the lower scenes suggest a functional separation between the two apses. The placement of John the Baptist in the north apse and Mary Blacherniotissa in an ornate pose in the south apse clearly reveals this distinction. This differentiation in the lower scenes necessitates a separate examination of the iconographic and theological backgrounds of John the Baptist and Mary Blacherniotissa. The position of John the Baptist in the rock churches of Cappadocia is directly related to his titles of "Prodromos" and "Baptist". Many of the early structures in Cappadocia trace their origins to the cult of John the Baptist back to the early Christian periods of Palestine, Syria, and Mesopotamia. In Syriac tradition, John is described as the "pinnacle of the prophets" and the "final messenger who completes the liturgical order". Various relics attributed to John, which spread from Jerusalem, Cilicia, Chalcedon and later Constantinople from the 4th century onwards, significantly contributed to the widespread dissemination of this cult across a vast geographical area (Thierry,

1993, s. 105-107). During the same period, centers such as Emesa, Antioch, and Comana also assumed the guardianship of these relics; From the 6th century onwards, the existence of churches dedicated to John the Baptist in cities such as Alexandria, Gerasa, Antioch, and Edessa in Turkey, and in Jerusalem, Aenon, Scythopolis, and Samaria in Palestine, has been documented by researchers (Thierry, 1993, s. 107). All this data reveals that the cult of John the Baptist took shape in the early Eastern Christian layers that formed the basis of Byzantine religious life and showed a particularly pronounced development in Cappadocia. This liturgical background also led to the representation of John the Baptist in Byzantine iconography with specific depiction schemes. In iconography, John is usually depicted holding an open scroll. This scroll often features inscriptions such as, "Behold, the Lamb of God, who takes away the sin of the world" (John 1:29) or "There is a voice crying in the wilderness: Prepare the way of the Lord" (John 1:23; Matthew 3:3; Mark 1:3; Luke 3:4). These texts position John as a continuation of the Old Testament prophetic tradition and a herald of the New Testament. The centrally located figure of John in the north apse of Church No. 3 is a clear reflection of this iconographic tradition. The positioning of the figure towards the north parallels the sacred oil ampulla containing an image of John, found in Bobbio, Italy, and identified in the literature as "Bobbio №20" (Thierry, 1993, s. 102,103,108). The positioning of John the Baptist facing north in the ampulla in question also aligns with Ephrem the Syriac's theological interpretation, which describes John as "the messenger at the right hand of the Lord" (Thierry, 1993, s. 103; Thierry, 1994, s. 247-251).

The emphasis on "prophecy" and "annunciation" established with John the Baptist in the northern apse gains a complementary meaning with the figure of Mary in the southern apse. Mary in the southern apse is one of the most intensely depicted figures in Christian art. She has been depicted countless times in different periods, both alone and often with the Child Jesus, especially from the 3rd century onwards (Braunfels, 1994, s. 155). The Council of Ephesus in 431 marked a turning point in the expansion of the iconographic tradition, moving beyond solely Jesus-centered themes (Braunfels, 1994, s. 156). The Church of Santa Maria Maggiore in Rome is an early reflection of this change, demonstrating Mary's central position in Christian art. After the Council, the image of Mary gained an increasingly prominent place in both theological discourse and liturgical narratives, spreading throughout the Christian world, although particularly originating in the East. Among the main centers of this cult, Palestine stands out (Wellen, 1994, s. 157). From the 5th century onwards, compositions depicting Mary seated on a throne with the Child Jesus in her lap or as a praying figure became widespread. The Blachernae complex in Constantinople, the main apse of the Church of St. Sergius in Gaza, Santa Maria Maggiore in Rome, the main apse of Hagia Sophia in Istanbul, and the Koimesis Church in Nicaea are among the early examples of this iconography (Wellen, 1994, s. 157). Furthermore, illuminated manuscripts, icons, and portable works of art are also areas where depictions of Mary were widely used (Vassilaki, 2001, s. 3-13). In Church No. 3, Mary is depicted in accordance with the Blacherniotissa type within this broad iconographic tradition. The Blacherniotissa Mary is depicted standing frontally, with her arms raised to chest in prayer and her palms facing the viewer. One of the best-preserved examples of this type is in Kiev. This is the apse mosaic of Hagia Sophia (Powstenko, 1954; Logvin, 1971, s. 25). It is known from the homille of Patriarch Photios that the same iconographic features were present in the apse of a church of Mary in Constantinople, which was ceremonially opened in 864 (Hallensleben, 1994, s. 167). After the Iconoclasm period, in the "Ascension" scenes, Mary Blacherniotissa took her place in the dome, becoming an "intermediary" figure between Jesus and the people on earth. The believer encounters the figure of Mary, who is located in the dome's drum, before Jesus. The role of Mary Blacherniotissa as an "intermediary" between people and Jesus in the church interior is further emphasized by the figure's placement, particularly in the apse (Hallensleben, 1994, s. 166).

The apse wall paintings of Church No. 3 depict John the Baptist and Mary in contrasting yet complementary positions. In the church, John the Baptist is in the lower row of the north apse, while

Mary Blacherniotissa is in the lower row of the south apse. The central figure in the lower scene of the north apse, based on the parchment he holds and the depiction characteristics consistent with the prophet typology, has been identified by Thierry as John the Baptist (Thierry, 1993, s. 94-116). Although Demesnil adopts a more cautious approach regarding the identity of the figure and finds this interpretation problematic (Demesnil, 2010, s. 91), the iconographic data in the church supports Thierry's assessment. The church's double-apse architectural arrangement establishes a conscious contrast and complementarity between these two figures in an iconographic sense. In the northern apse, the themes of "prophecy" and "annunciation" are emphasized, while in the southern apse, the themes of "intercession" and "prayer" are highlighted. This arrangement distinguishes the building's pictorial program from similar examples in Cappadocia; it shows that themes presented together in single-apse schemes are spatially separated here. In this respect, the church presents a more original narrative among the "Theophany" scenes in Cappadocia. This arrangement observed in Church No. 3 should be considered together with the different interpretations of the "Theophany" scene in other rock churches in Cappadocia. The depiction of the scene within a cross-shaped medallion in the Church of Hagios Stephanos (Jolivet-Lévy, 1991, s. 161-163) and the inclusion of Old Testament prophets such as Isaiah, Ezekiel, Jeremiah, and Daniel in the Church of the Holy Apostles of Sinassos are examples that emphasize the historical continuity of divine revelation (Jolivet-Lévy, 1991, s. 180). Furthermore, the largely preserved figures of Mary and John the Baptist, unearthed in Mazıköy in 1987, provide significant iconographic comparison data (Thierry, 2002, s. 115; Thierry, 1993, s. 102). In the south apse of the Church of St. Eustathios No. 11 in Göreme, the positioning of Mary and John the Baptist on either side of the altar among eight damaged figures is another example. The arrangement in the apse of Derin Dere Church shows parallels with the "Theophany" scene in Kızılçukur Haçlı Church (Jolivet-Levy, 1991, s. 50-51, 114, 189-190).

In these examples, the presentation of Mary with the themes of "prayer" and "mediation", and John the Baptist carrying the parchment inscribed with "The Lamb of God", establish a meaningful unity between the figures. This arrangement, paralleling the "Deesis" tradition, can be considered an iconographic expression of supplication directed to Jesus through the themes of "prayer" and "mediation" (Jolivet Levy & Lemaigre Demesnil, 2015, s. 51). The positioning of John and Mary on either side of Jesus reveals the reflection in Cappadocia of the "witnessing" hierarchy that developed from the early Byzantine period. In this respect, these examples, contributing to the regional formation of the "Deesis" concept, strengthen the iconographic narrative of the themes of "prayer" and "mediation" (Jolivet Levy & Lemaigre Demesnil, 2015, s. 51).

As Thierry points out, the presence of Mary and John the Baptist praying alongside the composition in which Jesus is seated on a throne surrounded by the symbols of the four Evangelists suggests that an expanded and symbolically intensified version of the classical "Deesis" scene emerged in Cappadocia (Thierry, 1993, s. 107). The emphasis on the figures of Mary and John the Baptist in two separate apses, along with the "Theophany" scene in Church No. 3, indicates an intermediate stage in the development of the early "Deesis" understanding in Cappadocia.

It is known that the inclusion of the "Deesis" scene alongside the "Theophany" scene in apse programs became widespread, especially from the 10th century onwards (Çorağan Karakaya, 2015, s. 155). During this period, the figure of John the Baptist frequently became part of the "Theophany" composition along with Mary. This trend, observed in the rock churches of Cappadocia, is represented by different spatial and iconographic adaptations. For example, in the Güllüdere Ayvalı Church, Mary is located in the north nave apse, and John the Baptist is in the south; the figures are depicted facing Jesus, with their heads slightly bowed and their hands in a prayer position (Karabıyık Topar, 2019, s. 47). In the Akköy No. 3 White Church, Mary is positioned to the north and John the Baptist to the south, next to the throne, amidst wheels engulfed in flames (Jolivet-Lévy, 1991, s. 149). Similar arrangements are seen in the Taşkınpaşa İçeri Bağ Church (Jolivet-Lévy, 1991, s. 178).

and the Erdemli Church Mosque (Karakaya, 2003, s. 18). Based on the inscription fragments of the Maltese Cross within a medallion on the apse wall of the Güzelyurt Çömlekçi Cafarlar Church, it is thought that John the Baptist is depicted to the left of the cross and Mary to the right (Jolivet-Lévy, 1991, s. 293). The placement of John the Baptist to the right of Jesus in the south apse of Church No. 9 in Göreme (Jerphanion, 1936, s. 122; Thierry, 1993, s. 103) and the placement of Mary to the north of Jesus and John to the south in the apse of the Old Gümüşler Church in Niğde (Karabıyık Toper, 2019, s. 96) demonstrate the continuity of this tradition. Similar iconographic arrangements are observed in Church No. 1 in Tatların (Çorağan Karakaya, 2015, s. 29), the Cemil Archangels Church (Karabıyık Toper, 2019, s. 68), and the Erdemli Single-Nave Archaic Church (Karakaya, 2011, s. 308).

Compared to these common practices, Church No. 3 stands out for its deliberate separation of the figures of Mary and John the Baptist, associated with the “Theophany” scene, not in the same apse, but within a double-apse plan scheme. This is one of the key features that distinguishes the building's wall paintings from contemporary examples in Cappadocia. While the wall paintings generally reflect the characteristic qualities of the 9th-century Cappadocian painting tradition, they differ from other examples in the region thanks to their original style and iconographic practices. The archaic stylistic features of the paintings and the dominance of a distinct two-dimensional understanding in the figures suggest that the execution was probably carried out by a local workshop. The figure of Jesus, located in the center of the composition, is depicted in the most prominent and monumental form due to the iconographic hierarchy. Jesus, with dark hair and beard at shoulder level, is depicted with an oval face and a pointed beard. John the Baptist in the northern apse is identified by his long hair falling over his left shoulder and his full beard; Paul, positioned to the left of John, is depicted with dark hair and a thick beard, while Peter, to his right, is characterized by long facial features, short white curly hair, and prominent forehead lines. Andrew is characterized by thick white hair, sharp facial features, and prominent cheekbones; Mark is distinguished by short brown hair and a round beard. Jesus' large almond eyes, prominent cheekbones, delicate nose, and small mouth, along with the linear connections between the eyebrows, nose, and eyes, create a stylistic unity in the figures' faces. Detailed linearity is prominent in the depiction of hair and beard; a limited depth effect is achieved with reddish-brown contours and fine brushstrokes. These contours are applied in different tones according to the age and degree of holiness of the figures, creating a hierarchical order. Although the effort to create volume is limited, soft tonal differences are achieved in the faces through color transitions and shading. The halos are rendered in yellow and light brown tones, with a double contour system, reddish-brown on the inside and white on the outside. The figures' stocky and thick bodies, narrow shoulders, and disproportionately large, geometrized hands reflect the characteristic abstract tendencies of the period. A linear approach dominates the folds of the clothing. In terms of compositional arrangement, the central placement of the main figure and the hierarchical ordering of the supporting figures around him indicate a conscious choice to highlight the focal point of the narrative.

In light of all this data, Church No. 3 holds a unique position among the Middle Byzantine rock churches in Cappadocia with its architectural arrangement and wall painting. The deliberate separation of “Theophany”, John the Baptist, and the Virgin Mary Blacherniotissa within its double-apse plan makes the structure remarkable both iconographically and liturgically. The wall paintings reflect the stylistic characteristics of a local workshop, while clearly demonstrating the continuity of the Byzantine iconographic tradition and the regional interpretive power (Figures 25–26).



Figures 25-26: Details illustrating the style (Güneri, 2023)

Conclusion

This study, focusing on the Wall painting of Church No. 3, reveals the building's unique position within the 9th-century Byzantine painting tradition in Cappadocia. The church's double-apse architectural arrangement distinguishes it from contemporary examples in the region by containing two different interpretations of "Theophany" on the same theme, allowing for its interpretation particularly through the spatial positioning of the figures of John the Baptist and Mary. The figure of John the Baptist, centrally located in the northern apse, symbolizes the transition between the Old and New Testaments with his "prophetic quality" and "pioneering" identity, while Mary, depicted in an ornate pose in the southern apse, emphasizes the theme of "intercession" and "divine mediation". This reciprocal arrangement suggests an early conception of "Deesis".

The seraphim depictions, cross motifs, and geometric ornamentation in the ceiling design, as well as the schematic and geometrized style observed in the contours of the figures, the folds of their clothing, and the use of color, reflect the linear and two-dimensional character of the 9th-century workshop tradition in Cappadocia. These stylistic features suggest that the church is a product of a local workshop, making the structure significant not only in terms of its iconographic features but also for understanding regional art production.

Comparing the church's Wall paintings with other examples in Cappadocia has revealed both common practices and the elements that make the structure unique. In particular, the presentation of the same theme in two different iconographic solutions within the double apse shows that liturgical emphases are directly reflected in the wall painting and that a more flexible, local understanding of iconography was adopted. The depiction of John the Baptist in Cappadocia not only in the apse but also in the entrance sections of the sacred space and sometimes alongside his father Zechariah reveals his position in Christian liturgy as the "messenger of salvation". From the 10th century onwards, John's iconographic role became particularly prominent in the "Deesis" scenes; while his emphasis on being a "Pioneer" decreased, his importance as an "intercessor" figure alongside Jesus and Mary increased. During the same period, the figure of Mary also acquired a central position not only as the "Mother of God" but also as the fundamental representative of "divine mercy" and "mediation". Church No. 3 in Karlık reflects an early stage of this transformation, preserving the "Messenger" function of John the Baptist in the northern apse while emphasizing Mary's role as "intercessor" in an independent composition in the southern apse. This spatial separation demonstrates that the common axis of intercession formed by John and Mary on either side of Jesus in the "Deesis" tradition is reinterpreted here within the framework of architectural possibilities. Thus, the "Theophany" scene ceases to be merely a divine narrative and transforms into a narrative through

John's "Messenger" and Mary's "mediation". This approach reveals that the themes of "Theophany" and "Deesis" can be re-examined within the architectural possibilities of Cappadocia without being bound by iconographic schemes, and demonstrates the existence of a local understanding of iconography.

In conclusion, Church No. 3 in Karlık should be considered not only as an example of a local practice among the rock churches of Cappadocia, but also as a unique structure where iconography, architecture, and liturgical function are consciously integrated. While the wall paintings of the building reflect the regional character of Cappadocian Byzantine painting, the iconographic emphasis given to the figures of John the Baptist and Mary clearly reveals the continuity between the early Christian tradition and 9th-century Byzantine theological thought. The narrative constructed through these two figures within a double-apse arrangement places the church in a unique position within the "Theophany" tradition in Cappadocia and constitutes an important example in understanding the development of the region's 9th-century iconographic understanding.



www.turkishstudies.net/religion

Turkish Studies - Comparative Religious Studies

eISSN: 2667-5544

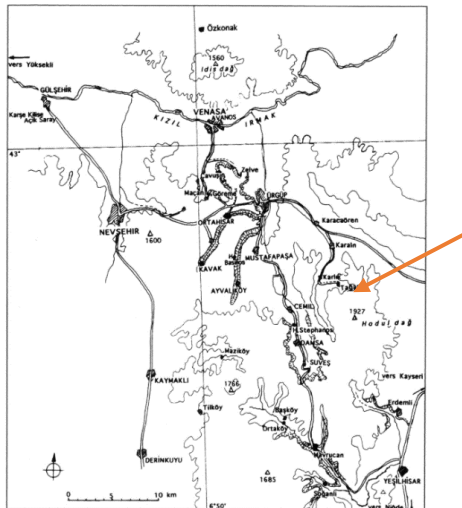


ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Karlık Köyü 3 Nolu Kilise: Mimari ve Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme

Giriş

Karlık Köyü'ndeki kaya oyma yapılar, Kapadokya Bölgesi Bizans dönemi mimarisi ve duvar resimleri açısından sınırlı sayıda çalışmaya konu olmuştur. Ürgüp ilçesinin yaklaşık 15 km güneyinde, Karain ve Yeşilöz yerleşimleri arasında konumlanan Karlık Köyü, kaya mimarisiyle şekillenmiş bir yerleşim alanıdır (Harita 1). Yerleşim, eski ve yeni olmak üzere iki ana bölümden oluşmakta; yeni yerleşim vadi tabanında güneye doğru uzanırken, eski yerleşim bu alanın doğu ve batı yamaçlarında topoğrafyaya uyumlu biçimde kademeli olarak konumlanmaktadır (Dırık, 2025, s. 228; Güneri, 2026, s. 66). Karlık Vadisi'nin doğu yamacında, eski yerleşim alanı içerisinde yer alan iki kaya kilisesi ile Roma dönemine ait olabilecek iki mezar yapısı, bölgenin uzun süreli kullanımına işaret etmektedir (Görsel 1–2). Bu yapı grubu, aynı zamanda vadinin doğu yamacında konumlanan eski bir nekropol alanının sınırları içerisinde yer almaktadır. Söz konusu kiliselerden büyük olan yapı, literatürde ilk kez Thierry tarafından ayrıntılı biçimde ele alınmış ve 3 No'lu Kilise adıyla tanıtılmıştır (Thierry, 1993, s. 94). Thierry'nin çalışması, yapının plan özellikleri ve duvar resimlerine ilişkin temel tespitleri içermesi bakımından önem taşımaktadır. Daha sonraki çalışmalarda ise yapıya sınırlı ölçüde değinilmiştir. Jolivet-Lévy, kiliseyi yalnızca kısa bir tanıtım çerçevesinde ele almış (Jolivet Levy & Lemaigre Demesnil, 2015, s. 230), Lemaigre Demesnil ise yapıyı Kapadokya'daki Bizans dönemi kaya kiliseleri içerisinde genel hatlarıyla değerlendirmiştir (Demesnil, 2010, s. 91). Yapı ayrıca Xenaki'nin doktora tezinde ele alınmışsa da, çalışmanın erişime açık olmaması nedeniyle içerik bu araştırmada kapsamlı biçimde incelenememiştir (Xenaki, 2011).



Harita 1: Ürgüp haritası (Thierry, 1998, s. 872)

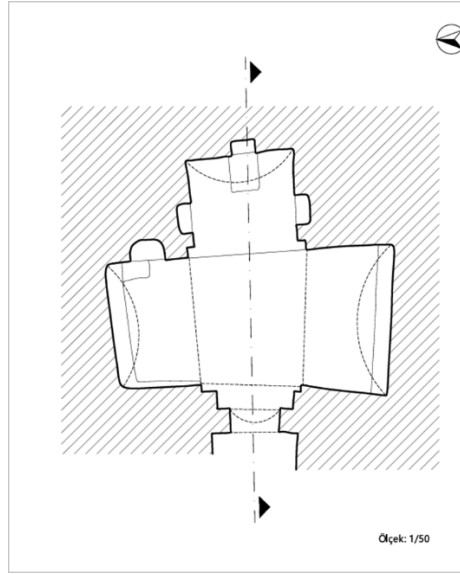


Görsel 1: Karlık Köyü genel görünüşü (Güneri, 2023)

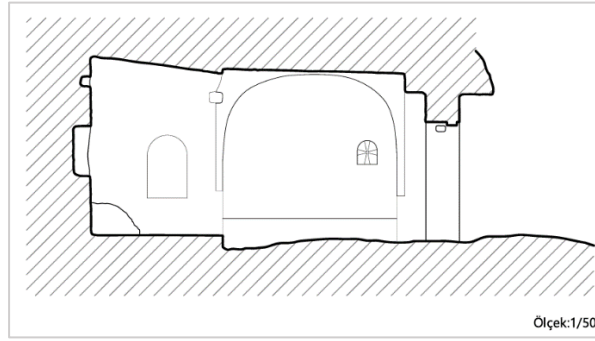


Görsel 2: Karlık Köyü doğu yakası genel görünüşü (Güneri, 2023)

Literatürde sınırlı biçimde ele alınan Karlık Köyü 3 No'lu Kilise ve çevresindeki yapılar, mimari özellikleri açısından bir incelemeyi gerekli kılmaktadır. 3 No'lu Kilise'nin güneydoğusunda bulunan küçük şapel, çalışmanın mimari değerlendirme kapsamında ele alınan ilk yapısını oluşturmaktadır (Çizim 1–2) (Thierry, 1993, s. 94; Demesnil, 2010, s. 91). Şapel haç planlıdır. Yapıya batı yönünden yuvarlak kemerli bir açıklıkla ulaşılmaktadır. Bu açıklığın hemen arkasında yer alan düzgün dikdörtgen bir kapı ile naosa geçiş sağlanmaktadır. Naosun doğusunda apsis yer almaktadır. Apsis duvarında biri doğuda, biri kuzeyde, biri güneyde olmak üzere üç adet dikdörtgen niş bulunmaktadır. Apsis içerisinde apsis duvarına bitişik kareye yakın dikdörtgen altar yer almaktadır. Apsis, naostan bir basamak yüksektedir. Şapelin yan kolları beşik tonozla, merkezi bölümü ise düz tavanla örtülüdür. Kuzey ve güney kollarda sekiler yer almakta; ayrıca kuzey kolun doğu duvarında bir niş görülmektedir. Güney kolun güneybatı duvarında ise kahverengi boya ile yapılmış bir Malta Haçı tespit edilmiştir (Görsel 3–5).



Çizim 1: Şapelin planı (Güneri, Arıkan, Daştan, 2023)



Çizim 2: Şapelin kesiti (Güneri, Arıkan Daştan, 2023)



Görsel 3: Şapelin genel görünüşü (Güneri, 2023)



Görsel 4: Şapelin iç mekânı (Güneri, 2023)

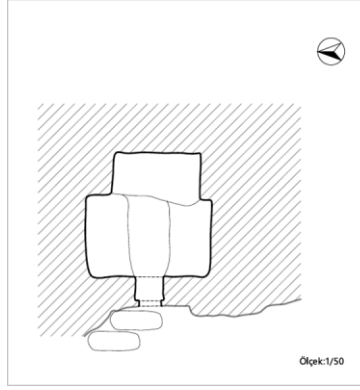


Görsel 5: Şapelin apsis ve kuzey haç kolunun görünüşü (Güneri, 2023)

Şapelin mimari özelliklerinin ardından, 3 No'lu Kilise'nin yakın çevresinde yer alan diğer yapı kalıntıları da yerleşimin çok katmanlı kullanım sürecini anlamak açısından önem taşımaktadır. 3 No'lu Kilise'nin batı yönünde, birbirine yakın konumlanmış iki adet Roma dönemi olabileceği düşünülen mezar yapısı tespit edilmiştir (Görsel 6) (Çizim 3–4). Söz konusu mezarlardan üst kotta yer alan mezara güney yönünden, alt kotta konumlanan diğer mezara ise batı yönünden giriş sağlanmaktadır. Mezarların yerleşimi ile giriş yönleri, doğal topoğrafyaya göre yerleştirilmiştir. Bu veriler alanın farklı dönemlerde kullanımına işaret etmektedir (Görsel 7–10).



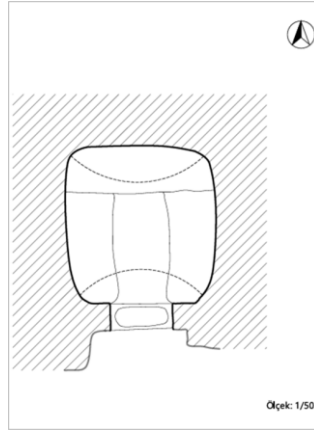
Görsel 6: Roma mezarlarının genel görünüşü (Güneri, 2023)



Çizim 3: Roma mezarının planı (Güneri, Arıkan, Daştan, 2023)



Görsel 7-8: Mezarın genel görünüşü ve iç mekânı (Güneri, 2023)

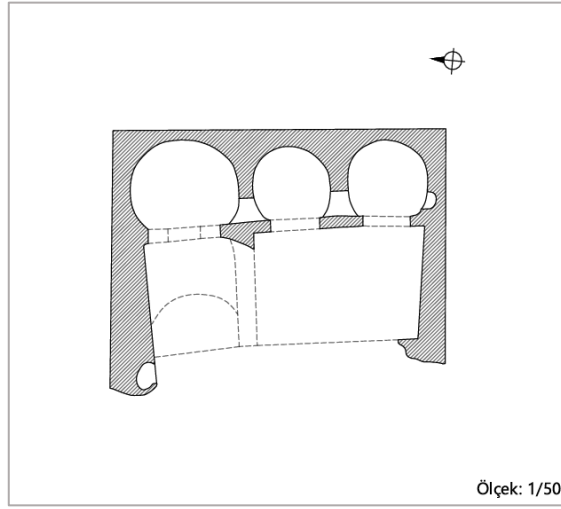


Çizim 4: Roma mezarının planı (Güneri, Arıkan, Daştan, 2023)



Görsel 9-10: Mezarın genel görünüşü ve iç mekânı (Güneri, 2023)

Araştırmanın asıl konusunu oluşturan 3 No'lu Kilise, günümüzde kısmen tahrip olmasına rağmen, plan şeması ve mimari detayları açısından önemli veriler sunmaktadır. Kilise, kuzey–güney yönünde uzanan bir naos ile doğusunda konumlanmış iki apsisten oluşmaktadır. Kuzeyinde, tek nefli ve tek apsisli, beşik tonozla örtülü bir *parekklesion* bulunmaktadır (Çizim 5). At nalı formundaki apsisler eşit ölçülerde olmayıp, dar geçitlerle birbirine bağlanmaktadır. Güney apsisin güney duvarında küçük boyutlu bir niş tespit edilmiştir (Görsel 11–13). Dikdörtgen planlı naos günümüzde büyük oranda yıkılmıştır. Buna karşın, mekânın dikdörtgen panolara bölünmüş tavan düzenlemesine ilişkin veriler kısmen korunmuştur. Naosun tavanı, doğu yönünde apsis girişinin hemen üzerinde yer alan dört panolu düzeni orijinal haliyle günümüze ulaşmıştır. Tavan yüzeyinde görülen harç izleri, panoların merkezinde kabartma haçın yer aldığını düşündürmektedir.



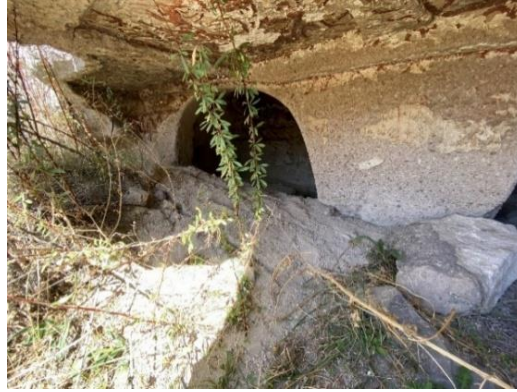
Çizim 5: 3 Nolu Kilise planı (Arıkan, 2023)



Görsel 11: 3 Nolu Kilise genel görünüşü (Güneri, 2023)



Görsel 12: 3 Nolu Kilise naos ve apsis (Güneri, 2023)



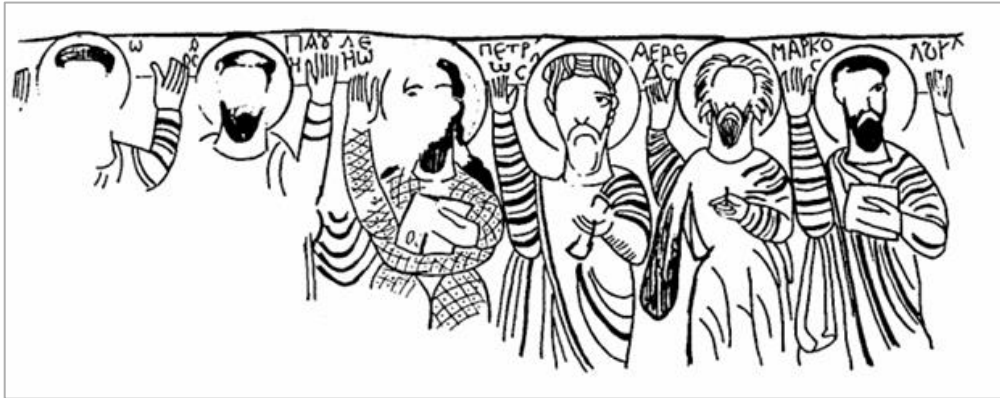
Görsel 13: 3 Nolu Kilise naos ve apsis (Güneri, 2023)

3 Nolu Kilise'nin ana nefinde yer alan iki apsisin yarım kubbelerinde benzer ikonografik düzenlemeler dikkat çekmektedir. Her iki apside de "Theophany" sahnesi işlenmiştir. Sahneler kompozisyon yapısı itibarıyla paralellik göstermektedir. Apsis yarım kubbelerinde merkezde İsa figürü, onun çevresinde ise dört İncil yazarı sembolik biçimleriyle yer almaktadır. Alt sırada on iki havari klasik hiyerarşik düzene uygun olarak dizilmiştir. Sahneler arasındaki temel fark, alt sıradaki havari dizisinin merkezinde yer alan kompozisyonun içeriğinden kaynaklanmaktadır. Kuzey apside, yarım kubbe yüzeyinde tahtta cepheden İsa tasviri yer almaktadır. İsa, sağ eliyle takdis işareti yapmakta, sol elinde ise beyaz zemin üzerine kırmızı kahverengi daire motifleriyle bezenmiş kitabı göğüs hizasında tutmaktadır. İsa, ok tonlarında bir *kithon* giymektedir. Halesi gri çerçeveli ve ok renklidir. Oturduğu taht oldukça sade biçimde verilmiş, yüzeyine mücevherli görünüm veren baklava dilimleri ve daire motifleri uygulanmıştır. Tahtın arka planında ise irili ufaklı kırmızı kahverengi daireler yer almaktadır. Arka fon gridir. İsa'nın dört yanında yer alan İncil yazarları sembolleri ve yazıtları; güneyde kartal (Yuhanna) (ἄδω(v)τα) ve öküz (Luka) (β(ο)ώ(v)τα), kuzeyde ise aslan (Markos) ve melek (Matta) (κέ λέγω(v)τα) kırmızı kahverengi ile verilmiştir. Ancak kuzeydeki semboller tahribat nedeniyle kısmen izlenebilmektedir. Kuzey apsisin yarım kubbesinin altında, on iki havari figürü yer almaktadır. Tüm cepheden tasvir edilen bu figürler, iki grup halinde düzenlenmiştir. Figürlerin giyimleri beyaz ve kırmızı kahverengi tonlardadır. Kompozisyonun merkezinde Vaftizci Yahya konumlandırılmıştır. Vaftizci Yahya, kıyafeti ve fiziksel özellikleriyle diğer havarilerden ayrılmaktadır. Açık konumda tutulan kitabı da yalnızca Yahya'ya özgüdür. Yahya'nın iki yanında, havarilerin başında gelen Petrus (πέτρος) ve Paulos yer almaktadır. Sol tarafta betimlenen Paulos, sağ elinde göğüs hizasında bir haç tutmaktadır. Yanındaki havarilerden birkaçı, İsa'yı işaret etmek amacıyla sol ellerini yukarı kaldırmış olup, sağ ellerinin pozisyonu ise tahribat nedeniyle anlaşılamamaktadır. Sağ grupta, Petrus beyaz *kithon* üzerine kırmızı kahverengi ve gri tonlarda renklerden oluşan çizgileri olan *himation* giymiştir. Sol elinde parşömen tutarken, sağ eliyle İsa'yı göstermektedir. Onun yanında yer alan Andreas (Α(νδ)ρέας), sol elinde, yalnızca bir kısmı günümüze ulaşabilmiş bir nesne tutmaktadır. Ardından sırasıyla Markos (Μάρκος), kitabını göğsünde sıkıca tutan Luka (Λουκά) ve tahribat nedeniyle detayları belirlenemeyen Philippus (Φήλ[ιππος]) yer almaktadır. İsa'nın yer aldığı mandorla içerisinde konumlanan bezemeler dikkat çekici bir kompozisyon sunmaktadır. Bu alanda, 'S' formunda tekrarlanan motifler, koyu kırmızı kahverengi zemin üzerine siyah konturla işlenmiş ve iç kısımları beyaz renkle doldurulmuştur. Motifin iç hatlarını takip eden koyu sarı bir çizgi, kompozisyona bir sınır etkisi kazandırırken, bir kenarda, benzer forma sahip küçük siyah çizgiler düzenli biçimde sıralanarak motifi pekiştirmektedir. Her ne kadar yüzeydeki kısmi boya kayıpları nedeniyle bazı ayrıntılar tahrip olmuş olsa da genel düzen ve bezeme anlayışı büyük ölçüde takip edilebilmektedir. İsa ile havarileri ayıran yüzeyde yer alan bir diğer bezeme ise, tek düğümlü bir "antrolak" motifidir. Düğümün kıvrımlı bölümleri sırasıyla koyu kırmızı kahverengi, beyaz, koyu sarı ve koyu yeşil tonlarında boyanmış ve bu çok renkli düzenleme beyaz zemin üzerine uygulanmıştır. Motif, iki yandan önce koyu kırmızı

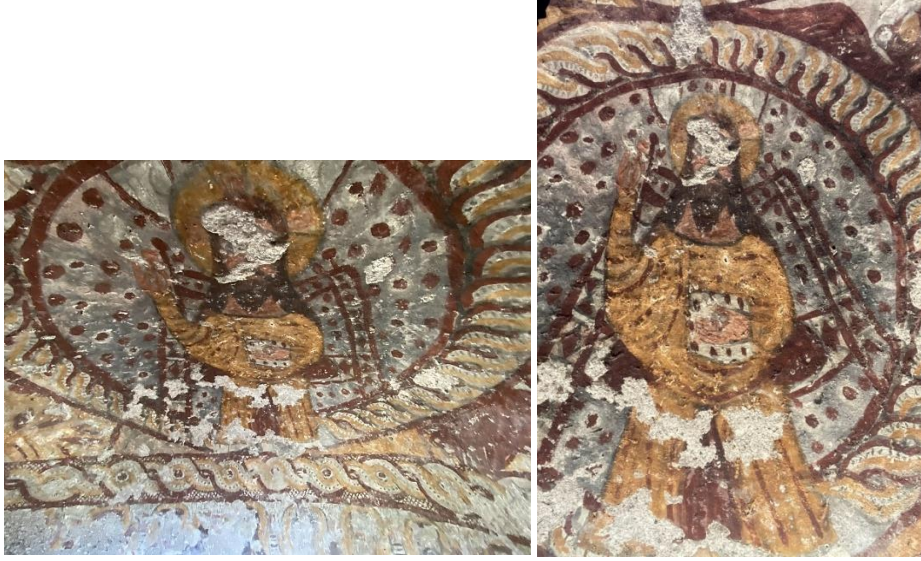
kahverengi, ardından beyaz şeritlerle çerçevelenerek kompozisyona belirgin bir sınır kazandırılmıştır. Her ne kadar duvar yüzeyinde tabaka kayıpları gözlemlense de motifin renk düzeni kısmen seçilebilmektedir (Çizim 6,7) (Görsel 14-17).



Çizim 6: Kuzey apsis (Thierry, 1993, s. 111)



Çizim 7: Kuzey apsis detay (Thierry, 1993, s. 111)



Görsel 14-15: 3 Nolu Kilise kuzey apsis (Güneri, 2023)

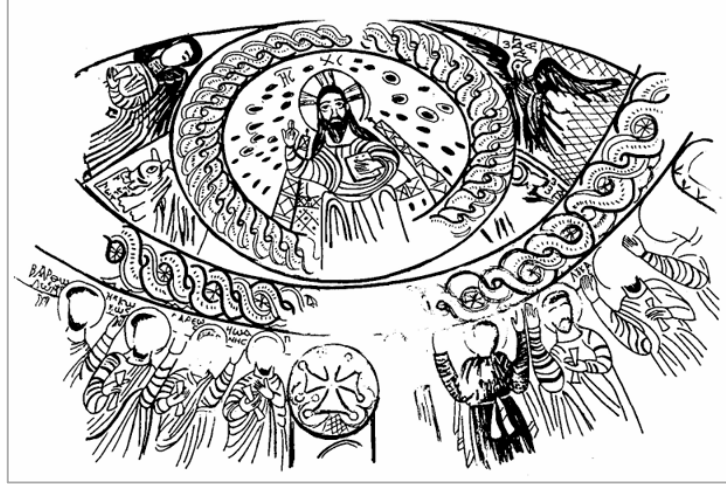


Görsel 16-17: 3 Nolu Kilise kuzey apsis (Güneri, 2023)

3 Nolu Kilise'nin güney apsisinde yer alan duvar resmi, genel düzeni bakımından kuzey apsisle büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Apsis yarım kubbesinde, merkezde "Theophany" sahnesi yer almakta, İsa figürünün tüm apsis kubbesini dolduracak biçimde resmedildiği görülmektedir. Oturduğu taht kırmızı kahverengi hatlarla tanımlanmış ve sade işlenmiştir. Kuzey apsistekinden farklı olarak, bu kompozisyonda tahtın arkası düz değil, yukarı doğru sivrilerek sonlanan, kenarlarında ince topuzlarla tamamlanan bir biçime sahiptir. Taht yüzeyinde, karşılıklı yerleştirilmiş sivri uçlu üçgenlerin kesişmesiyle oluşan geometrik süslemeler ve baklava dilimi motifleri düzenli bir şekilde tekrarlanır. Tahtın arka planında, irili ufaklı kırmızı kahverengi daireler yer almaktadır. Arka fon gri renktedir. İsa'nın dört yanında, İncil yazarlarını temsil eden semboller bulunmaktadır. Yuhanna'yı simgeleyen kartal figürü iyi korunmuştur. Luka'sı temsil eden öküzün kırmızı kahve tonlarda verilmiş ön gövdesi tespit edilebilmektedir. Markos'un sembolü olan aslan gri tonlarla işlenmiştir. Matta'yı simgeleyen melek figürü ise sol elinde bir tomara tutmakta ve kısmen korunmuş durumdadır.

Apsis kuşağının alt kısmında, havariler yer almaktadır. Havariler, sağ elleriyle İsa'yı işaret etmekte, sol elleriyle göğüs hizasında birer parşömen tutmaktadır. Merkezinde, orans duruşta tasvir edilen Blakherniaotissa tipinde Meryem yer almaktadır. Kollarını dua pozisyonunda yukarı kaldırmış olan Meryem, kırmızı kahverengi tonlarda bir *maphorion* giymektedir. Hemen altında, kompozisyonun simetrik merkezine yerleştirilmiş bir Malta haçı bulunmaktadır. Meryem'in solunda, diğer havarilerden farklı olarak elini kaldırmamış tek figür olarak Paulos yer alır. Kompozisyonun sağ

tarafında yer alan ve günümüze ulaşamayan simetrik figürün, Petrus olması muhtemeldir. İsa'nın yer aldığı dairesel çerçeve ile havariler arasındaki sınırdaki ve kuzey apsiste de gözlemlenen 'S' kıvrımlı bezemeler ile "antrolak" motifinin burada da tekrarlandığı görülmektedir. Bu süsleme anlayışı, dekoratif bir birliktelik oluşturarak tüm apsis kuşağında devamlılık sağlamaktadır (Çizim 8) (Görsel 18,19).



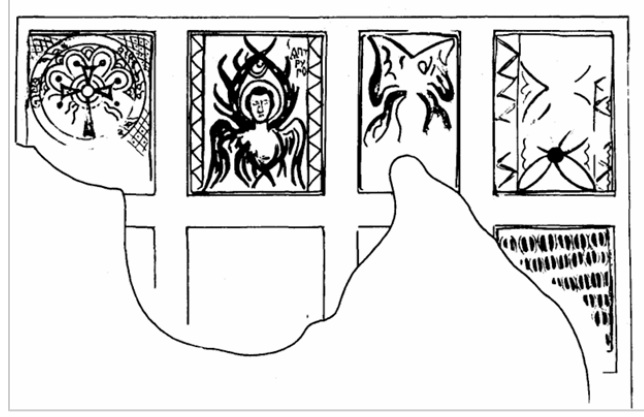
Çizim 8: Güney apsis (Thierry, 1993, s. 112)



Görsel 18-19: 3 Nolu Kilise güney apsis (Güneri, 2023)

Naosun tavanında dikdörtgen panolar yer almaktadır. Tavanda kuzey-güney doğrultusunda sıralanan panolardan en kuzeydeki birinci panoda, bir rozet içerisine yerleştirilmiş Latin haçı betimlenmiştir. Bunu izleyen ikinci panoda kanatları ve merkezî yerleşimiyle dikkat çeken bir Serafım figürü yer almaktadır. Üçüncü panoda simetrik düzen anlayışıyla oluşturulmuş stilize bir bitkisel motif görülmektedir. Dördüncü panoda dört yapraklı yonca motifi bulunmaktadır. Bu panonun hemen batısında ise oval formların ardışık diziliminden oluşan geometrik karakterli bir bezeme kompozisyonu yer almaktadır (Thierry, 1993, s. 95) (Çizim 9) (Görsel 20-24). Panolarda tercih edilen renk, ağırlıklı olarak kırmızı kahverengi ve oker tonlarıdır. Tavan kompozisyonunun en kuzeyindeki Latin haçı, çift çizgili bir rozet çerçevesi içerisinde kırmızı kahverenginin çeşitli tonlarında uygulanmıştır. Haçın kolları, uçlarında yer alan düğüm formundaki bitişlerle sonlandırılmıştır. Rozetin dış kuşağı, içleri dolu dairesel birimlerden oluşturulmuş kare modüllerle çevrelenerek sınırlandırılmıştır. İkinci panoda yer alan Serafım tasviri, kompozisyonun kuzey ve güney kenarlarında uzanan zikzak şeritlerle çerçevelenmiştir. Figürün başı halelidir ve altı kanadı ayrıntılı

olarak işlenmiştir. Üçüncü panoda, konturlarla tanımlanmış, soyut karakterli bir bezeme kompozisyonu görülmektedir. Dördüncü panoda bitkisel nitelikli süslemenin bir bölümü korunmuştur. Üst üste yerleştirilen iki adet dört yapraklı çiçek motifi, kasetin kuzey ve güney kenarlarında devam eden zikzak bordürlerle sınırlandırılmaktadır. Sekizinci panoda ise kompozisyonu hâkim biçimde dolduran damla formundaki motifler yer almaktadır.



Çizim 9: Tavan süslemeleri (Thierry, 1993, s. 110)



Görsel 20-21-22-23-24: 3 Nolu Kilise tavan süslemeleri (Güneri, 2023)

Değerlendirme

Mimarisi ve duvar resimleriyle Kapadokya'daki Orta Bizans dönemi kaya kiliselerinin bölgesel uygulamalarına dair önemli veriler sunan 3 No'lu Kilise, büyük ölçüde tahrip olmasına rağmen naos, apsisler ve *parekklesion*dan oluşan plan şemasıyla izlenebilmektedir. Ötüken, Kapadokya'daki iki nefli kiliseler için; iki apsisli, tek apsisli, payeli arkadlarla ayrılanlar, duvarlarla ayrılıp kapılarla bağlananlar ve tek nefli çift apsisli yapılar olmak üzere bir tipoloji önermiştir (Ötüken, 1982, s. 543). Bu sınıflandırmaya göre, yapı tek nefli çift apsisli kategoride değerlendirilebilir. Çalışmamıza tipolojik olarak en yakın örnek, İhlara Vadisi'nde yer alan Ballı Kilise gösterilebilir (Coşgunaras, 2021, s. 564). Ballı Kilise, plan tipolojisi bakımından 3 No'lu Kilise ile paralellik göstermesine karşın, apsisler arasında herhangi bir geçiş bulunmaması ile farklılık arz etmektedir.

Kilisenin planı, duvar resimlerinin yerleşiminde belirleyici olmuş ve her iki apsiste yer alan "Theophany" sahneleri, bu planın mekânsal düzenine uygun bir biçimde konumlandırılmıştır. Bu sahne "Maestas Domini", "Peygamberlerin Görünmesi", "İsa'nın Görünmesi", "Tanrı'nın Zaferi" gibi farklı adlarla da anılmaktadır (Karabıyık Toper, 2019, s. 17). Kökeni, Eski Ahit peygamberleri Yeşaya, Hezekiel ve Daniel'in görülerine ve Yeni Ahit'te Yuhanna'nın Vahiy kitabına dayandırılmaktadır (Murray & Murray, 2004, s. 319). Fakat bu ikonografik tema tek bir metinsel kaynağa bağlı değildir. Eski ve Yeni Ahit metinlerinin yanı sıra litürjik metinler ve ilahiler sahnenin oluşumunda etkili olmuş, apokaliptik metinler ile peygamber görülerine dayanan anlatılar, sahnede yer alan ikonografik unsurların şekillenmesine katkı sağlamıştır (Karabıyık Toper, 2019, s. 17-18). Tanrı'nın tahtı, çevresindeki çok kanatlı varlıklar ve göksel âleme ilişkin betimlemeler, sahnenin teolojik zeminini oluşturmaktadır. Apokaliptik metinlerin 9-10. yüzyıllardan itibaren Bizans düşüncesinde artan önemiyle paralel olarak "Theophany" sahnesi de Bizans sanatında daha yaygın bir biçimde işlenmeye başlamıştır.

Sahnenin kökenine ilişkin görüşler araştırmacılar arasında farklılık göstermektedir. Jerphanion, ikonografinin kökenini Mısır'a dayandırırken, Lafontaine-Dosogne gelişiminin başkent Konstantinopolis merkezli olduğunu savunur (Jerphanion, 1925, s. 323; Lafontaine-Dosogne, 1968, s. 135-143). Kostof ise erken örneklerin Latmos kökenli olduğunu ileri sürmektedir (Kostof, 1989, s. 188). Selanik'teki Latmos Manastırı Hosios David Kilisesi'nin 5. yüzyıl ortalarına tarihlenen apsis tasviri, "Theophany" sahnesinin bilinen en erken örnekleri arasında kabul edilmektedir (Snyder, 1967, s. 142-152). Bunu, 6-7. yüzyıllara tarihlenen Bawit Aziz Apollonis Manastırı Kilisesi ile 9. yüzyıla ait Latmos Pantokrator Kilisesi apsisleri izler (Kostof, 1989, s. 188). Ancak "Theophany" sahnesi Tanrı'nın yüceliğini betimlemesiyle beraber İsa'nın cemaat önündeki sürekliliğini ve göksel litürjinin yeryüzünde görünür hale gelmesini simgeleyen litürjik bir anlatı olarak da değerlendirilmelidir. Bu nedenle sahnenin apsis yarım kubbesinde yer alması, Eucharistiya ayiniyle ilişkili sembolik bir tercih olarak da okunabilir.

3 No'lu Kilise'de her iki apsiste benzer bir kompozisyon anlayışıyla yeniden yorumlanan "Theophany" sahneleri, apsis yarım kubbesinde anıtsal ölçekte tasvir edilen İsa figürü etrafında düzenlenmiştir. İsa'nın çevresinde dört İncil yazarının sembolleri yer almakta, alt sahnede ise hiyerarşik bir düzen içinde havariler sıralanmaktadır. İki apsiste paralel biçimde tekrar edilen bu kompozisyon, yapının litürjik önemini vurgulayan bilinçli bir ikonografik tercihe işaret eder. Ancak alt sahnelerdeki farklılıklar, iki apsisin işlevsel anlamda ayrıştığını düşündürür. Kuzey apsiste Vaftizci Yahya'nın, güney apsiste ise orans duruşunda Blakherniotissa Meryemi'nin yer alması bu ayrımı açıkça ortaya koymaktadır. Alt sahnelerdeki bu farklılaşma, Vaftizci Yahya ve Blakherniotissa Meryemi'nin özellikle ikonografik ve teolojik arka planının ayrıca ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Vaftizci Yahya figürünün Kapadokya kaya kiliselerindeki konumu, onun "Prodromos" ve "Baptistès" sıfatlarıyla doğrudan ilişkilidir. Kapadokya'daki erken yapıların pek

çoğunda Yahya kültünün kökenleri, Filistin, Suriye ve Mezopotamya'nın erken Hristiyanlık dönemlerine uzanmaktadır. Süryani geleneğinde Yahya, “*peygamberlerin doruğu*” ve “*litürjik düzeni tamamlayan son haberci*” olarak tanımlanmıştır. 4. yüzyıldan itibaren Kudüs, Kilikya, Kalkedon ve daha sonra Konstantinopolis'e intikal eden Yahya'ya atfedilen çeşitli rölikler, bu kültürün geniş bir coğrafyada yayılmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır (Thierry, 1993, s. 105-107). Aynı dönemde, Emesa, Antiokheia ve Komana gibi merkezler de bu emanetlerin koruyuculuğunu üstlenmiş; 6. yüzyıldan itibaren ise İskenderiye, Gerasa, Antakya ve Edessa gibi kentlerde, Filistin'de ise Kudüs, Aenon, Skythopolis ve Samiriye'de Yahya'ya adanmış kiliselerin varlığı arşatırmacılar tarafından belgelenmiştir (Thierry, 1993, s. 107). Tüm bu veriler, Yahya kültürünün Bizans dini yaşamının temelini oluşturan erken Doğu Hristiyanlığı katmanlarında şekillendiğini ve Kapadokya'da özellikle belirgin bir gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu litürjik arka plan, Vaftizci Yahya'nın Bizans ikonografisinde belirli tasvir şemalarıyla temsil edilmesini de beraberinde getirmiştir. İkonografide Yahya, genellikle elinde açık bir tomarla tasvir edilir. Bu tomar üzerinde çoğunlukla “*İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu*” (Yuhanna 1:29) ya da “*Çölde haykıran bir ses var: Rab'bin yolunu hazırlayın*” (Yuhanna 1:23; Matta 3:3; Markos 1:3; Luka 3:4) ifadeleri yer almaktadır. Bu metinler Yahya'yı, Eski Ahit peygamberlik geleneğinin devamı ve Yeni Antlaşma'nın müjdecisi olarak konumlandırmaktadır. 3 No'lu Kilise'de kuzey apsiste merkezî konumda yer alan Yahya figürü, bu ikonografik geleneğin açık bir yansımasıdır. Figürün kuzey yönde konumlandırılması, İtalya'nın Bobbio kentinde ele geçirilen ve literatürde “*Bobbio №20*” olarak tanımlanan, Yahya tasviri içeren kutsal yağ ampullası ile paralellik göstermektedir (Thierry, 1993, s. 102,103,108). Söz konusu ampullada Yahya'nın kuzey yönlü konumlandırılması, Efreml Süryani'nin Yahya'yı “*Rab'bin sağındaki haberci*” olarak tanımlayan teolojik yorumu ile de örtüşmektedir (Thierry, 1993, s. 103; Thierry, 1994, s. 247-251).

Kuzey apsiste Vaftizci Yahya ile kurulan bu “peygamberlik” ve “müjdeleme vurgusu, güney apsiste yer alan Meryem figürüyle tamamlayıcı bir anlam kazanmaktadır. Güney apsiste yer alan Meryem, Hristiyan sanatında en yoğun biçimde işlenen figürlerden biridir. Hem tek başına hem de çoğunlukla Çocuk İsa ile birlikte, özellikle 3. yüzyıldan itibaren farklı dönemlerde sayısız kez betimlenmiştir (Braunfels, 1994, s. 155). 431 tarihli Efes Konsili, ikonografik geleneğin yalnızca İsa merkezli temalardan çıkarak genişlemesinde bir dönüm noktası oluşturmuştur (Braunfels, 1994, s. 156). Roma'daki Santa Maria Maggiore Kilisesi, bu değişimin erken bir yansıması olup Meryem'in Hristiyan sanatında merkezi bir konuma yerleştiğini göstermektedir. Konsil sonrasında Meryem imgesi, hem teolojik söylemde hem de litürjik anlatımlarda giderek daha belirgin bir yer edinmiş ve özellikle Doğu kökenli olmakla birlikte tüm Hristiyan dünyasına yayılmıştır. Bu kültürün başlıca merkezleri arasında Filistin öne çıkmaktadır (Wellen, 1994, s. 157). 5. yüzyıldan itibaren Meryem'in kucağında Çocuk İsa ile birlikte tahtta oturduğu ya da dua eden figür olarak resimlendiği kompozisyonlar yaygınlaşmıştır. Konstantinopolis'teki Blakherna kompleksi, Gazze'deki Aziz Sergius Kilisesi'nin ana apsisi, Roma'daki Santa Maria Maggiore, İstanbul Ayasofya'nın ana apsisi ve İznik'teki Koimesis Kilisesi bu ikonografinin erken örnekleri arasında yer almaktadır (Wellen, 1994, s. 157). Ayrıca minyatürlü el yazmaları, ikonalar ve taşınabilir sanat eserleri de Meryem tasvirlerinin yaygın biçimde kullanıldığı alanlardır (Vassilaki, 2001, s. 3-13). 3 No'lu Kilise'de Meryem, bu geniş ikonografik gelenek içinde Blakherniotissa tipine uygun olarak tasvir edilmiştir. Blakherniotissa Meryemi cepheden ayakta, kolları göğüs hizasında dua eder biçimde ve avuç içleri seyirciye dönük olarak betimlenmiştir. Bu tipin en iyi korunmuş örneklerinden biri Kiev Ayasofyası'nın apsis mozaikidir (Powstenko, 1954; Logvin, 1971, s. 25). Aynı ikonografik özelliklerin, 864 yılında törenle açılan Konstantinopolis'teki bir Meryem kilisesinin apsisinde yer aldığı, Patrik Photios'un homilyesinden bilinmektedir (Hallensleben, 1994, s. 167). İkonoklasmos döneminden sonra “Göğe Çıkış” sahnelerinde Blakherniotissa Meryemi, kubbedeki yerini alarak İsa ile yeryüzündeki insanlar arasında “aracı” bir figür hâline gelmiştir. İnanan kişi, İsa'dan önce kubbe kasnağında yer alan Meryem figürüyle karşılaşmaktadır. Blakherniotissa Meryemi'nin kilise iç

mekânında, insanlar ile İsa arasındaki “aracı” rolü, figürün özellikle apsis mekânına yerleştirilmesiyle daha da vurgulanmıştır (Hallensleben, 1994, s. 166).

3 Nolu Kilise’nin apsis duvar resimleri, Vaftizci Yahya ile Meryem’i karşıt ancak tamamlayıcı konumlarda ele almaktadır. Kilisede Vaftizci Yahya kuzey apsisin alt sırasında, Blakherniotissa Meryemi ise güney apsisin alt sırasında. Kuzey apsisin alt sahnesinde merkezî konumda resimlenen figür, elinde tuttuğu parşömen ve peygamber tipolojisine uygun tasvir özellikleri doğrultusunda Thierry tarafından Vaftizci Yahya olarak tanımlanmıştır (Thierry, 1993, s. 94-116). Demesnil figürün kimliğine ilişkin daha temkinli bir yaklaşım benimseyerek bu yorumu sorunlu bulsa da (Demesnil, 2010, s. 91), kilisedeki ikonografik veriler Thierry’nin değerlendirmesini desteklemektedir. Kilisenin çift apsisli mimari düzeni, bu iki figürün karşılıklı konumlandırılmasıyla ikonografik açıdan bilinçli bir karşıtlık ve tamamlayıcılık ilişkisi kurmaktadır. Kuzey apsisde “peygamberlik” ve “müjdeleme” teması ön plana çıkarılırken, güney apsisde “şefaat” ve “dua” teması vurgulanmıştır. Bu düzenleme, yapının resim programını Kapadokya’daki benzer örneklerden ayırmakta; tek apsisli şemalarda bir arada sunulan temaların burada mekânsal olarak ayrıştırıldığını göstermektedir. Bu yönüyle kilise, Kapadokya’daki “Theophany” sahneleri arasında daha özgün bir anlatım ortaya koymaktadır. 3 No’lu Kilise’de gözlemlenen bu düzenleme, Kapadokya’daki diğer kaya kiliselerinde “Theophany” sahnesinin farklı biçimlerde yorumlanmasıyla birlikte değerlendirilmelidir. Hagios Stephanos Kilisesi’nde sahnenin haç biçimli bir madalyon içerisinde verilmesi (Jolivet-Lévy, 1991, s. 161-163) ve Sinassos Kutsal Havariler Kilisesi’nde Yeşaya, Hezekiel, Yeremya ve Daniel gibi Eski Ahit peygamberlerinin sahneye dâhil edilmesi, Tanrısal vahyin tarihsel sürekliliğini vurgulayan örneklerdir (Jolivet-Lévy, 1991, s. 180). Ayrıca 1987 yılında Mazıköy’de ortaya çıkarılan ve yüzleri büyük ölçüde korunmuş Meryem ile Vaftizci Yahya figürleri, ikonografik açıdan önemli karşılaştırma verileri sunmaktadır (Thierry, 2002, s. 115; Thierry, 1993, s. 102). Göreme 11 No’lu Aziz Eustathios Kilisesi’nin güney apsisinde, tahrip olmuş sekiz figür arasında Meryem ve Vaftizci Yahya’nın altların iki yanında konumlandırılması; Derin Dere Kilisesi apsisindeki düzenleme ve Kızılçukur Haçlı Kilise’deki “Theophany” sahnesi ile paralellikler göstermektedir (Jolivet-Levy, 1991, s. 50-51, 114, 189-190).

Bu örneklerde Meryem’in “dua” ve “aracılık” temasıyla sunulması, Vaftizci Yahya’nın ise “*Tanrı Kuzusu*” yazılı parşömeni taşıması, figürler arasında anlamlı bir bütünlük kurmaktadır. Söz konusu düzenleme, “Deesis” geleneğiyle paralellik göstererek, “dua” ve “arabuluculuk” temaları üzerinden İsa’ya yöneltilen yakarışın ikonografik bir ifadesi olarak değerlendirilebilir (Jolivet Levy & Lemaigre Demesnil, 2015, s. 51). Yahya ve Meryem’in İsa’nın iki yanında konumlandırılması, erken Bizans döneminden itibaren gelişen “tanıklık” hiyerarşisinin Kapadokya’daki yansımasını ortaya koymaktadır. Bu açıdan “Deesis” anlayışının bölgesel biçimlenişine katkı sağlayan söz konusu örnekler, “dua” ve “aracılık” temalarının ikonografik anlatımını güçlendirmektedir (Jolivet Levy & Lemaigre Demesnil, 2015, s. 51).

Thierry’nin de belirttiği üzere, İsa’nın dört İncil yazarı sembolüyle çevrili olarak tahtta oturduğu kompozisyonun yanında dua eden Meryem ve Vaftizci Yahya’nın yer alması, Kapadokya’da klasik “Deesis” sahnesinin genişletilmiş ve sembolik açıdan yoğunlaştırılmış bir tipinin ortaya çıktığını düşündürmektedir (Thierry, 1993, s. 107). 3 No’lu Kilise’de “Theophany” sahnesiyle birlikte Meryem ve Vaftizci Yahya figürlerinin iki ayrı apsisde vurgulanması ise, Kapadokya’daki erken “Deesis” anlayışının gelişim sürecinde bir ara aşamaya işaret etmektedir.

“Deesis” sahnesinin “Theophany” sahnesi ile birlikte apsisde yer almasının özellikle 10. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığı bilinmektedir (Çorağan Karakaya, 2015, s. 155). Bu süreçte Vaftizci Yahya figürü, Meryem ile birlikte sıklıkla “Theophany” kompozisyonunun bir parçası hâline gelmiştir. Kapadokya’daki kaya kiliselerinde gözlemlenen bu eğilim, farklı mekânsal ve ikonografik uyarlamalarla temsil edilmektedir. Örneğin Güllüdere Ayvalı Kilise’de kuzey nefteki apsisde

kuzeyde Meryem, güneyde ise Vaftizci Yahya yer almakta; figürler İsa'ya yönelmiş, başları hafifçe eğik ve elleri dua pozisyonunda betimlenmiştir (Karabıyık Toper, 2019, s. 47). Akköy 3 No'lu Ak Kilise'de ise tahtın yanında, alevler içindeki tekerlekler arasında kuzeyde Meryem, güneyde Vaftizci Yahya konumlandırılmıştır (Jolivet-Lévy, 1991, s. 149). Benzer düzenlemeler Taşkınpaşa İçeri Bağ Kilisesi'nde (Jolivet-Lévy, 1991, s. 178) ve Erdemli Kilise Camii'nde de görülmektedir (Karakaya, 2003, s. 18). Güzelyurt Çömlekçi Cafarlar Kilisesi'nin apsis duvarında madalyon içerisinde yer alan Malta Haçı'nın yazıt parçalarına dayanılarak, haçın solunda Vaftizci Yahya'nın, sağında ise Meryem'in tasvir edildiği düşünülmektedir (Jolivet-Lévy, 1991, s. 293). Göreme 9 No'lu Kilise'nin güney apsisinde Vaftizci Yahya'nın İsa'nın sağında konumlandırılması (Jerphanion, 1936, s. 122; Thierry, 1993, s. 103) ve Niğde Eski Gümüşler Kilisesi apsisinde İsa'nın kuzeyinde Meryem, güneyinde Yahya'nın yer alması (Karabıyık Toper, 2019, s. 96) bu geleneğin sürekliliğini ortaya koymaktadır. Tatların I No'lu Kilise (Çorağan Karakaya, 2015, s. 29), Cemil Başmelekler Kilisesi (Karabıyık Toper, 2019, s. 68) ve Erdemli Tek Nefli Arkaik Kilise'de de (Karakaya, 2011, s. 308) benzer ikonografik düzenlemeler gözlemlenmektedir.

Bu yaygın uygulamalarla karşılaştırıldığında 3 No'lu Kilise, "Theophany" sahnesiyle ilişkili Meryem ve Vaftizci Yahya figürlerini aynı apsisde değil, çift apsisli plan şeması içerisinde bilinçli biçimde ayırıştırmasıyla dikkat çekmektedir. Bu durum, yapının duvar resimlerini Kapadokya'daki çağdaş örneklerden ayıran temel özelliklerden biridir. Duvar resimleri genel olarak 9. yüzyıl Kapadokya resim geleneğinin karakteristik niteliklerini yansıtmakla birlikte, özgün üslup ve ikonografik uygulamaları sayesinde bölgedeki diğer örneklerden farklılaşmaktadır. Resimlerin, arkaik üslup özellikleri taşıması ve figürlerde belirgin bir iki boyutlu anlayışın hâkim olması, uygulamanın muhtemelen yerel bir atölye tarafından gerçekleştirildiğini düşündürmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan İsa figürü, ikonografik hiyerarşi gereği en belirgin ve anıtsal biçimde resimlenmiştir. Omuz hizasında koyu renk saç ve sakala sahip olan İsa, oval yüz formu ve sivri uçlu sakalıyla betimlenmiştir. Kuzey apsisteki Vaftizci Yahya, sol omzuna dökülen uzun saçları ve dolgun sakalıyla tanımlanırken; Yahya'nın solunda yer alan Paulos koyu saçları ve gür sakalıyla, sağında yer alan Petrus ise uzun yüz hatları, kısa beyaz bukleli saçları ve belirgin alın çizgileriyle tasvir edilmiştir. Andreas, gür beyaz saçları, keskin yüz hatları ve belirgin elmacık kemikleriyle karakterize edilirken; Markos kısa kahverengi saçları ve yuvarlak sakalıyla ayırt edilmektedir. İsa'nın iri badem gözleri, belirgin elmacık kemikleri, ince burnu ve küçük ağzı ile kaş, burun ve göz arasındaki çizgisel bağlantılar, figür yüzlerinde üslupsal bir bütünlük oluşturmaktadır. Saç ve sakal betimlemelerinde detaycı çizgisellik ön plana çıkmakta; kızıl kahverengi konturlar ve ince fırça darbeleriyle sınırlı bir derinlik etkisi sağlanmaktadır. Bu konturlar, figürlerin yaş ve kutsallık derecelerine göre farklı tonlarda uygulanarak hiyerarşik bir düzen oluşturmaktadır. Hacim yaratma çabası sınırlı olmakla birlikte, renk geçişleri ve gölgelendirme yoluyla yüzlerde yumuşak ton farklılıkları elde edilmiştir. Haleler, sarı ve açık kahverengi tonlarda, içten kızıl kahverengi, dıştan beyaz olmak üzere çift konturlu bir sistemle işlenmiştir. Figürlerin bodur ve kalın gövdeleri, dar omuzlu oranları ve orantısız büyüklükteki geometrize elleri, dönemin soyutlama eğilimli karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Elbise kıvrımlarında çizgisel anlayışın hâkim olduğu görülmektedir. Kompozisyon düzeni açısından ana figürün merkeze yerleştirilmesi ve çevresindeki yardımcı figürlerin hiyerarşik sıralanışı, anlatının odak noktasını belirginleştiren bilinçli bir tercihe işaret etmektedir.

Tüm bu veriler ışığında 3 No'lu Kilise, mimari düzeni ve duvar resimleri ile Kapadokya'daki Orta Bizans dönemi kaya kiliseleri arasında özgün bir konuma sahiptir. Çift apsisli plan şeması içerisinde "Theophany", Vaftizci Yahya ve Blakherniotissa Meryemi'nin bilinçli biçimde ayırıştırılması, yapıyı hem ikonografik hem de litürjik açıdan dikkate değer kılmaktadır. Duvar resimleri, yerel bir atölyenin üslup özelliklerini yansıtırken, Bizans ikonografik geleneğinin sürekliliğini ve bölgesel yorum gücünü açıkça ortaya koymaktadır (Görsel 25–26).



Görsel 25-26: Üslubu gösteren detay (Güneri, 2023)

Sonuç

3 No'lu Kilise'nin duvar resimlerine odaklanan bu çalışma, yapının Kapadokya'daki 9. yüzyıl Bizans resim geleneği içerisindeki özgün konumunu ortaya koymaktadır. Kilisenin çift apsisli mimari düzeni, aynı temaya ait iki farklı "Theophany" yorumunu barındırması bakımından bölgedeki çağdaş örneklerden ayrılmakta, özellikle Vaftizci Yahya ve Meryem figürlerinin mekânsal konumlandırılması üzerinden okunmasına olanak tanımaktadır. Kuzey apsisde merkezî bir konumda yer alan Vaftizci Yahya figürü, "peygamberlik niteliği" ve "öncü" kimliğiyle Eski ve Yeni Ahit arasındaki geçiş simgelerken, güney apsisde orans duruşunda tasvir edilen Meryem, "şefaât" ve "ilahi aracılık" temasını vurgulamaktadır. Bu karşılıklı düzenleme, erken bir "Deesis" düşüncesine işaret ettiğini düşündürmektedir.

Yapının tavan düzeninde yer alan serafim betimleri, haç motifleri ve geometrik süslemelerin yanı sıra figürlerin konturlarında, giysi kıvrımlarında ve renk kullanımında gözlenen şematik ve geometrize edilmiş üslup, Kapadokya'daki 9. yüzyıl atölye geleneğinin çizgisel ve iki boyutlu karakterini yansıtmaktadır. Bu üslup özellikleri, kilisenin yerel bir atölye üretimi olduğunu düşündürmekte, yapıyı yalnızca ikonografik özellikleri açısından değil, bölgesel sanat üretiminin anlaşılması bakımından da önemli kılmaktadır.

Kilisenin duvar resimlerinin diğer Kapadokya örnekleriyle karşılaştırılması, hem ortak uygulamaları hem de yapıyı özgün kılan unsurları görünür hâle getirmiştir. Özellikle çift apsisde aynı temanın iki farklı ikonografik çözümle sunulması, litürjik vurguların duvar resmine doğrudan yansıdığını ve daha esnek, yerel bir ikonografi anlayışının benimsendiğini göstermektedir. Kapadokya'da Vaftizci Yahya'nın yalnızca apsisde değil, kutsal mekânın giriş bölümlerinde ve zaman zaman babası Zekeriya ile birlikte tasvir edilmesi, onun Hristiyan litürjisinde "kurtuluşun habercisi" kimliğiyle konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. 10. yüzyıldan itibaren ise Yahya'nın ikonografik rolü özellikle "Deesis" sahnelerinde belirginleşmiş, "öncü" vurgusu azalırken, İsa ve Meryem ile birlikte "şefaâtçi" bir figür olarak taşıdığı önem artmıştır. Aynı süreçte Meryem figürü de yalnızca "Tanrı Anası" kimliğiyle değil, "ilahi merhametin" ve "aracılığın" temel temsilcisi olarak merkezî bir konum edinmiştir. Karlık 3 No'lu Kilise, bu dönüşümün erken bir evresini yansıtarak, Vaftizci Yahya'nın "habercilik" işlevini kuzey apsisde korurken, Meryem'in "şefaâtçi" rolünü güney apsisde bağımsız bir kompozisyon içinde vurgulamaktadır. Bu mekânsal ayrıştırma, "Deesis" geleneğinde Yahya ve Meryem'in İsa'nın iki yanında oluşturduğu ortak şefaât ekseninin, burada mimari olanaklar çerçevesinde yeniden yorumlandığını göstermektedir. Böylece "Theophany" sahnesi yalnızca ilahi bir anlatı olmaktan çıkarak, Yahya'nın "haberciliği" ve Meryem'in "aracılığı" üzerinden bir anlatıya dönüşmektedir. Bu yaklaşım, "Theophany" ve "Deesis" temalarının

ikonografik şemalara bağlı kalmaksızın, Kapadokya’da mimari olanaklar içerisinde yeniden ele alınabildiğini ve yerel bir ikonografi anlayışının varlığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Karlık 3 No’lu Kilise, Kapadokya kaya kiliseleri arasında yalnızca yerel bir uygulama örneği olarak değil, ikonografi, mimari ve litürjik işlevin bilinçli bir bütünlük içerisinde kurgulandığı ünik bir yapı olarak değerlendirilmelidir. Yapının duvar resimleri, Kapadokya Bizans resim sanatının bölgesel karakterini yansıtırken, Vaftizci Yahya ve Meryem figürlerine verilen ikonografik vurgu, erken Hristiyanlık geleneği ile 9. yüzyıl Bizans teolojik düşüncesi arasındaki sürekliliği açık biçimde ortaya koymaktadır. Çift apsisli düzen içerisinde bu iki figür üzerinden kurulan anlatı, kiliseyi Kapadokya’daki “Theophany” geleneği içinde özgün bir konuma yerleştirmekte ve bölgenin 9. yüzyıl ikonografik anlayışının gelişimini anlamada önemli bir örnek oluşturmaktadır.

References

- Braunfels, W. (1994). Maria Marienbild. In *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Vol. 3, pp. 154–156). Herder.
- Çorağan Karakaya, N. (2015). *Tatların I ve II nolu kiliselerin duvar resimleri*. Ahsen Yayıncılık.
- Coşgunaras, H. (2021). Kapadokya Bölgesi, İhlara Vadisi'ndeki Bizans dönemi iki nefli kaya kiliselerinde mimari düzenleme. In *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII* (pp. 562–575). Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Demesnil, N. L. (2010). *Architecture rupestre et décor sculpté en Cappadoce (Ve–IXe siècle)*. CMP (UK) Ltd.
- Demus, O. (1975). The Kariye Djami. In P. A. Underwood (Ed.), *The Kariye Djami* (pp. 107–160). Princeton University Press.
- Dırık, A. (2025). *Kültür katmanları üzerinden kırsal okumak: Kapadokya Bölgesi Ürgüp köyleri örneği* (Yayınlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Galeazzi, C., & Bixio, R. (2017). The rock-cut settlement of Karlık (Central Turkey): Speleological investigations. In *Hypogea 2017: Proceedings of the International Congress of Speleology in Artificial Cavities – Cappadocia* (pp. 282–289).
- Güneri, D. (2026). Ürgüp Karlık Köyü 1 nolu kilise ve yapı kompleksi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28(1), 63–102.
- Hallensleben, H. (1994). Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit. In *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Vol. 3, pp. 161–178). Herder.
- Jerphanion, G. de. (1925). *Les églises rupestres de Cappadoce* (Vol. 1). Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Jerphanion, G. de. (1936). *Les églises rupestres de Cappadoce* (Vol. 2). Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Jolivet-Lévy, C., & Lemaigre Demesnil, N. (2015). *La Cappadoce: Un siècle après G. de Jerphanion* (Vol. 1). Geuthner.
- Jolivet-Lévy, C. (1991). *Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Karabıyık Toper, S. (2019). *Kapadokya kaya kiliselerinde Maiestas Domini sahnesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Karakaya, N. (2003). 2002 yılı Kayseri Yeşilhisar ilçesi Erdemli Köyü'ndeki kaya kiliseleri duvar resimleri. In *21. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Vol. 2, pp. 17–28). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karakaya, N. (2011). Kayseri'nin Yeşilhisar ilçesi, Erdemli Vadisi'ndeki tek nefli arkaik kilise. In B. İ. A. C. Erel (Ed.), *Anadolu kültürlerinde süreklilik ve değişim: Dr. Mine Kadiroğlu'na armağan* (pp. 307–324).
- Kostof, S. (1989). *Caves of God: Cappadocia and its churches*. Oxford University Press.
- Lafontaine-Dosogne, J. (1968). Theophanies: Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images. *Synthronon*.

- Logvin, H. (1971). *Kiev's Hagia Sophia: State architectural-historical monument*. Mistetstvo Publishers.
- Murray, L., & Murray, P. (2004). *Oxford dictionary of Christian art*. Oxford University Press.
- Ötügen, Y. (1982). Zweischißige Kirchen in Kappadokien und in den angrenzenden Gebieten. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32(4), 543–552.
- Powstenko, O. (1954). *The cathedral of St. Sophia in Kiev* (Vols. 3–4). The Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.
- Restle, M. (1967). *Byzantine wall painting in Asia Minor* (Vols. 1–3). Shannon.
- Snyder, J. (1967). The meaning of “Maestas Domini” in Hosios David. *Byzantion*, 37, 142–152.
- Thierry, N. (1974). A propos des peintures d'Ayvalı Köy. Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie. *Zograf*, 5, 5–22.
- Thierry, N. (1993). Importance du culte de Saint Jean Prodrome en Cappadoce: À propos des absides de l'église no. 3 de Karlık. *Byzantinische Zeitschrift*, 94–116.
- Thierry, N. (1994). *Haut Moyen Âge en Cappadoce: Les églises de la région de Çavuşin* (Vol. 2). Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Thierry, N. (1998). La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge. *Mélanges de l'École Française de Rome*, 110(2), 867–897.
- Thierry, N. (2002). *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*. Brepols Publishers.
- Vassilaki, M. (2001). *Images of the Mother of God*. Ashgate Publishing.
- Wellen, G. (1994). Das Marienbild der frühchristlichen Kunst. In *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Vol. 3, pp. 156–161). Herder.
- Xenaki, M. (2011). *Recherches sur les églises byzantines de Cappadoce et leur décor peint (VIe–IXe siècles)* (Doktora tezi). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

The author declares that this manuscript is an original work prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The manuscript has not been previously published and is not currently under consideration for publication elsewhere. All sources used in the preparation of this study have been properly cited and referenced. The author confirms that the work contains no plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data. The research findings are presented honestly and transparently in accordance with the principles of academic integrity.

Author Contributions

The author has significantly contributed to the conception, design, analysis, and preparation of the manuscript. Author has read and approved the final version of the manuscript and agree to its submission and publication.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author(s). Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

The author confirms that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

The author confirms that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Yazar, bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan eder. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıf lanmıştır. Yazar(lar), çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipölasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan eder.

Yazar Katkısı

Yazar çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin hazırlanmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Yazar makalenin son hâlini okuyup onaylamış ve yayımlanmasını kabul etmiştir.

Çıkar Çatışması

Yazar, bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmış olabilir. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri yazar(lar) tarafından dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk yazar(lar)a aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Yazar, telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan eder.

Yazar Onayı

Yazar makalenin son hâlini okuduğunu, onayladığını ve yayımlanmasını kabul ettiğini beyan eder.